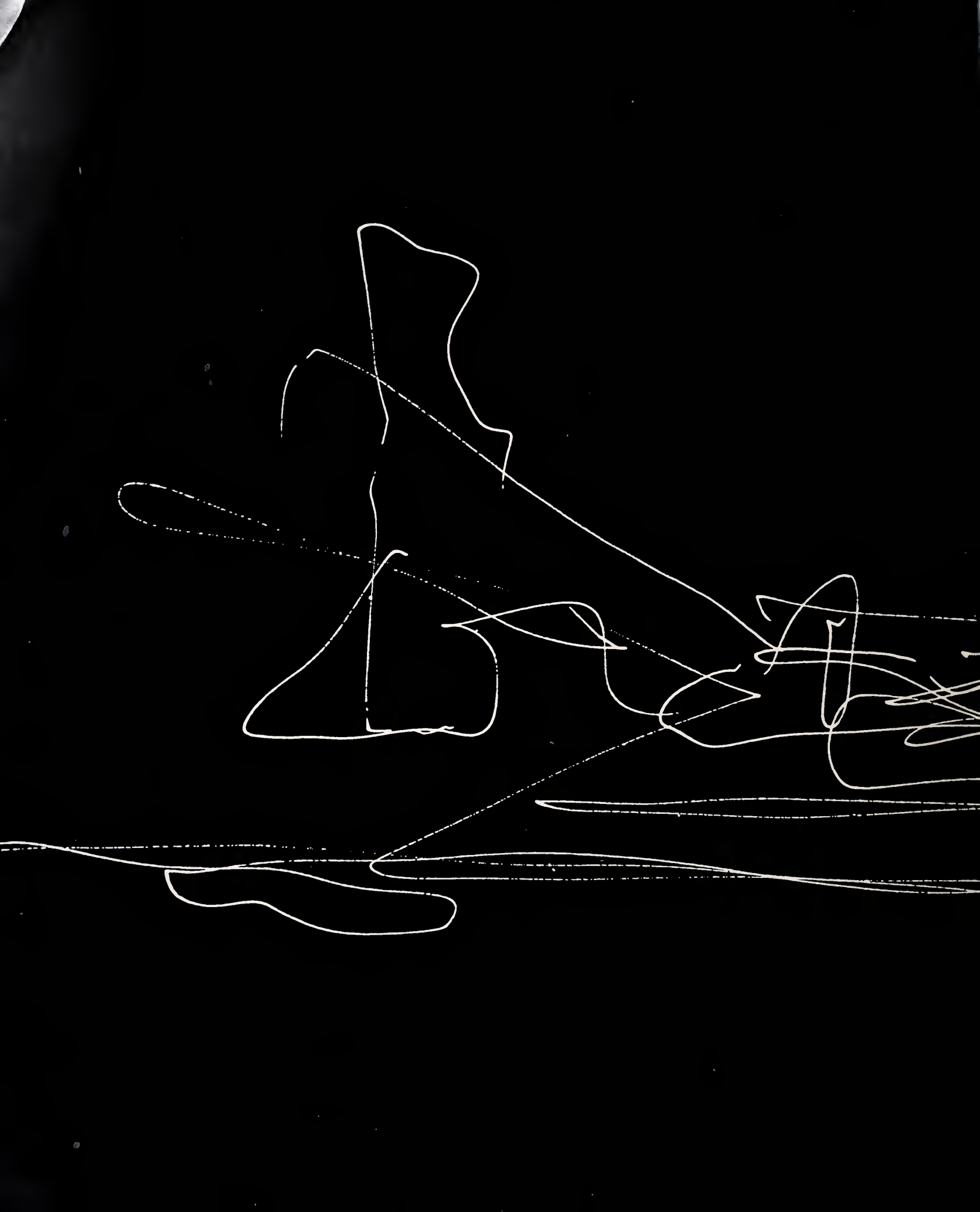
Berriaren Tradizioa

Guggenheim Bildumako Maisu-Lanak, 1945-1990

La Tradición de lo Nuevo

Obras Maestras de la Colección Guggenheim, 1945-1990



Berriaren Tradizioa
Guggenheim Bildumako
Maisu-Lanak, 1945-1990

1995eko maiatzaren 10etik uztailaren 15era

Bilboko Arte Ederretako Museoa. BBK Aretoa
REKALDE Erakustaretoa

La Tradición de lo Nuevo
Obras Maestras de la Colección
Guggenheim, 1945-1990

Del 10 de mayo al 15 de julio de 1995

Museo de Bellas Artes de Bilbao. Sala BBK
Sala de Exposiciones REKALDE

Honako hauen babespean/Con el patrocinio de

Aurkibidea

10
Erakusketaren atarian
M. Karmen Garmendia
Kultura Sailburua - Eusko Jaurlaritza
Tomás Uribeetxebarria
Kultura Diputatua - Bizkaiko Foru Aldundia

12
Hizarrea
Thomas Krens
Solomon R. Guggenheim Foundation-eko Zuzendaria

16
Guggenheim Bilbao Museoko irudiak

34
Guggeheim Bilbao Museoa: Etorkizuneko irudia Euskadirentzat
Scott Gutterman

41
Berriaren Tradizioa
Sam Hunter

60
Katalogoa

148
Artelanei buruzko iruzkinak

192
Artisten biografiak

232
Glosario

Indice

10
Prólogo
M. Karmen Garmendia
Consejera de Cultura - Gobierno Vasco
Tomás Uribeetxebarria
Diputado de Cultura - Diputación Foral de Bizkaia

12
Prefacio
Thomas Krens
Director de la Solomon R. Guggenheim Foundation

16
Imágenes del Museo Guggenheim Bilbao

34
Museo Guggenheim Bilbao: Una imagen de futuro para Euskadi
Scott Gutterman

41
La Tradición de lo Nuevo
Sam Hunter

60
Catálogo

148
Comentarios sobre las obras de arte

192
Biografías de los artistas

232
Glosario

Erakusketa honek ondoko hauen laguntza eskuzabala jaso du/
Esta exposición ha contado con el generoso patrocinio de:
Alexander & Alexander, El Correo, Euskal Irrati Telebista, Ferrovial,
Iberdrola, Construcciones LAUKI, Seguros U.A.P., URSSA

Guggenheim Bilbao Proiektuaren Partzuergoak Bilboko Arte Ederretako
Museoaren eta REKALDE Erakustaretoaren lankidetza eskertzen du/
El Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao agradece su colaboración al
Museo de Bellas Artes de Bilbao y a la Sala de Exposiciones REKALDE

Bilboko Arte Ederretako Museoaren Zuzendaria/
Director del Museo de Bellas Artes de Bilbao
Jorge Barandiarán

REKALDE Erakustaretoaren Zuzendaria/
Director de la Sala de Exposiciones REKALDE
Javier González de Durana

Fotokonposaketa eta fotomekanika/Fotocomposición y fotomecánica
Didot, S.A., Bilbao

Katalogaren imprimaketa/Impresión del catálogo
Grafo, S.A., Basauri

Garraioa/Transporte
Gerlach Art Packers & Shippers

Aseguroak/Seguros
Johnson & Higgins

© Solomon R. Guggenheim Foundation. Guggenheim Bilbao Proiektuaren
Partzuergoa. Vegap, baimendutako erreprodukzioetarako, Bilbo. 1995
© Solomon R. Guggenheim Foundation. Consorcio del Proyecto
Guggenheim Bilbao. Vegap, para las reproducciones autorizadas, Bilbao, 1995

Bilbon inprimatua, 1995/Impreso en Bilbao, 1995
ISBN 84-605-2832-2
D.L. BI-667-95

Solomon R. Guggenheim museoa/
Museo Solomon R. Guggenheim

Erakusketa eta Katalogoa/Exposición y Catálogo

Zuzendaritza/Dirección
Lisa Dennison
Gail Harrity

Koordinaztoa/Coordinación
Joanna Handelman
J. Fiona Ragheb
Jana Joyce

Iruzkin eta biografien egileak/Autores de comentarios y biografías:
Jan Avgikos (J. A.)
Vivian Endicott Barnett (V. E. B.)
Jennifer Blessing (J. B.)
Cornelia Lauf (C. L.)
Ingrid Schaffer (I. S.)
Nancy Spector (N. S.)
Conservadores del Museo Guggenheim (C. M. G.)

Katalogoaren diseinu grafikoa/Diseño gráfico del catálogo
Michelle Martino

Argitarapen-ekoizpena/Producción editorial
Elizabeth Levy

Zuzendari teknikoa/Director Técnico
Paul Schwartzbaum

Erregistratzailea/Registradora
Laura Latman

Arte-prestakuntza eta instalazioa/Preparación e Instalación
Peter Costa
Ani González Rivera
Henry Kcimowicz
Andrew Roberts-Gray
Christopher Sixsmith

Bekariak/Becarios
Elena Urizar Ipiña
Luis Zufiaur

Guggenheim Bilboo Proiektuoren Portzuergoo/
Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilboo

Erakusketa eta Katalogoa/Exposición y Catálogo

Zuzendaritza/Dirección
Juan Ignacio Vidarte

Koordinazioa/Coordinación
Arantza Odiaga

Argitalpena/Edición
Roberto Cearsolo
Mariola Moncada

Hezkuntza Egitarauaren koordinazioa/Coordinación del Programa Educativo
Marta Arzac

Zuzendaritza teknikoa/Dirección Técnica
Carlos Iturriaga

Gaztelania eta euskararako itzulpena eta frogen zuzenketa
Traducción y corrección de pruebas en euskera y castellano
ACENTOS (Vitoria-Gasteiz), Brian Webster, gaztelaniako taldearen zuzendaria; Manu López, euskarako taldearen zuzendaria
ACENTOS (Vitoria-Gasteiz), equipo de castellano dirigido por Brian Webster; equipo de euskera dirigido por Manu López

Erakusketako laguntza teknikoa/Asistencia Técnica en la exposición:
Juncal Aldamiz-Echebarria
Begoña Arístegui
Marina Etxegoien
Marta Peña
Marta Prado
Marta Saiz

Bisitaldi gidatuak Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederretako, Deustuko Unibertsitateko Filosofi Fakultateko "Ondare Historikoaren kudeaketa" izeneko graduondoko ikastaroko, eta Deustuko Unibertsitateko Aisialdirako Ikerketen Diziplinarteko Institutuko Ikasleen laguntzarekin burutu dira

Visitas guiadas con la colaboración de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea; del curso de posgrado "Gestión del Patrimonio Histórico" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Deusto y del Instituto Interdisciplinar de Estudios de Ocio de la Universidad de Deusto

Erakusketaren atarian

M. Karmen Garmendia
Kultura Sailburua - Eusko Jaurlaritza
Tomás Uribeetxebarria
Kultura Diputatua - Bizkaiko Foru Aldundia

Hitzaurrea

Thomas Krens
Solomon R. Guggenheim Foundation-eko Zuzendaria

Prólogo

M. Karmen Garmendia
Consejera de Cultura - Gobierno Vasco
Tomás Uribeetxebarria
Diputado de Cultura - Diputación Foral de Bizkaia

Prefacio

Thomas Krens
Director de la Solomon R. Guggenheim Foundation

Egokiera heldu zaigu Guggenheim Bilbao Proiektuaren Partzuergoak, 1977an izango den Guggenheim Bilbao Museoko inaugurazioaren aurretiko erakusketa-egitarauaren barruan antolatutako bigarren erakusketaren Katalogoa aurkezteko. Eta gogo biziz egiten dugun gauza da, zinez.

1993ko abenduan ireki zen jendearentzat lehenbiziko erakusketa, *Guggenheim bildumako Maisulan Modernoak* izenburupean. Arrakasta berebizikoa izan zuen. Erakustaldi hartan zehaztasun nabarmenez jasotzen zen "arte modernoa" definizio orokorraren pean mende honetako lehen erdian sortutako artegintza plastikoa.

Lehenbiziko erakusketa hark oraingo osagarri hau eskatzen zuen ezinbestez, hots, azken berrogeita hamar urtetako adierazpen artistikoen erakustaldia: *Berriaren Tradizioa. Guggenheim Bildumako Maisu-Lanak 1945-1990* izenburupean, Bilboko Arte Ederretako Museoko BBK erakusgelan eta REKALDE erakustaretoan banatuta aurkeztuko da. Goian aipatu dugun gogo bizia hiru arrazoi funtsezkotan oinarritzen da.

Batetik, erakusketak berak osatzen duen kultur ekarpena. Erakusketa honek aukera emango baitio ikusleari —gogora dezagun aurrekoan laurogei milatik gora izan zirela ikusle— azken berrogeita hamar urteetako arte-sorkuntzaren erakusgarri benetan esanguratsua ezagutzeko, garai horretako artea denboran hurbilekoena izanagatik ere, ez baita hala ezagupenean ez eta, beharbada, ulermenean ere.

Topo egingo dugu hizkera artistiko harrigarriekin, oso bestelako ahotsak aurkituko ditugu, era askotako bilaketak, material eta kokagune berrien, ia xelebreen, erabilpena, komentziozkoarekin desafioan dabiltzan ahaleginak. Ez araudi, ez dotrina, ez teknika nagusirik gabe.

Berria tradizio bihurtzea eta berriro berriztatzea, beti originala izatea edo artearen bitartez komunikatzeko ahalmen handiagoa lortzea, horra berriaren giltzarri berriak.

Nolahani ere, ziur gara erakusketa hau ikustea kitzikagarri eta aberasgarri gertatuko dela.

Bigarren arrazoia Guggenheim Bilbao Proiektua gero eta hurbilago ikustean datza. Hilabete gutxi direla, Guggenheim Bilbao Museoa horixe baino ez zen, proiektua, alegia. Gaur egun, gorpuzten ari den errealitate dugu, bizkor garatzen eta ibai-ahoan, Salbeko zubiaren inguruan, ikusgarri duguna: Museoko eraikina bera, Frank Gehryk diseinatua, Bilbo berriaren birdiseinurako erreferentzia esanguratsua izango dena.

Museoa, beraz, gugandik gertuago dago, bai eskaintza artistikoari zein eraikuntza egoerari dagokiola.

Azkenik, Guggenheim Bilbao Museoa Bilbo metropolitanoa itxuratuko duten proiektu eta egitarau multzo zabalago baten parte da, eta atseginez hartzen dugu Guggenheim Bilbao Proiektua izatea garapen horren elementu lehenbiziko eta enblematikoena.

Nos cumple presentar el Catálogo de la segunda de las exposiciones organizada por el Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao, dentro del programa de exposiciones temporales que se lleva a cabo con carácter previo a la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao, a mediados del año 1997. Y lo hacemos con gran satisfacción.

En diciembre de 1993 abría al público, con el título *Obras Maestras Modernas de la Colección Guggenheim*, la primera de las exposiciones. El éxito fue realmente extraordinario. La muestra recogía, con singular precisión, la obra plástica que bajo la común definición de arte moderno se había producido en la primera mitad de este siglo.

Aquella primera exposición exigía un complemento que ahora se lleva a cabo: la muestra de las expresiones artísticas de los últimos cincuenta años, que bajo el título *La Tradición de lo Nuevo. Obras Maestras de la Colección Guggenheim 1945-1990*, se presenta conjuntamente en la Sala BBK del Museo de Bellas Artes de Bilbao y en la Sala de Exposiciones REKALDE. Nuestra satisfacción descansa en tres razones fundamentales:

La primera es la aportación cultural que la exposición, en sí misma, representa. La exposición va a permitir a los visitantes —queremos recordar que en la anterior ocasión fueron más de ochenta mil— tomar contacto con una muestra verdaderamente significativa de la creación artística de los últimos cincuenta años, que siendo para nosotros la más próxima en el tiempo, no lo es en el conocimiento y, posiblemente, tampoco en la comprensión.

Nos vamos a encontrar con lenguajes artísticos sorprendentes, con voces muy distintas, con búsquedas diversas, con el manejo de materiales y espacios nuevos, casi extravagantes, con alardes que desafían lo convencional. Sin una pauta, una doctrina o una técnica imperante.

Hacer tradición de lo nuevo y volver a innovar, ser siempre original o lograr una mayor capacidad de comunicación a través del arte son las claves nuevas de lo nuevo.

En todo caso, estamos seguros de que la visión de esta exposición va a resultar estimulante y enriquecedora.

La segunda es una razón de cercanía, de proximidad al Proyecto Guggenheim Bilbao. Hasta hace pocos meses el Museo Guggenheim Bilbao era eso, un proyecto. Hoy nos encontramos ya con una realidad emergente que se desarrolla con gran rapidez y que se expresa en la Ría, en torno al puente de La Salve: la realidad del edificio del Museo que, con el diseño de Frank Gehry, va a ser un referente muy representativo en el rediseño del nuevo Bilbao.

El Museo está así más cerca de nosotros, en su oferta artística y en su realidad constructiva.

Finalmente, el Museo Guggenheim Bilbao forma parte de un conjunto más amplio de proyectos y planes que van a

Ezin eskertu gabe utzi Alexander & Alexander, El Correo, Euskal Irrati Telebista, Ferrovial, Iberdrola, Construccciones LAUKI, Seguros U.A.P. eta URSSA-ri beraren ekarpen eskuzabala, *Berriaren Tradizioa. Guggenheim Bildumako Maisulanak, 1945-1990* erakusketa hau Bilbon aurkeztea ahalbideratu baitu.

configurar un nuevo Bilbao Metropolitano y nos complace que sea el Proyecto Guggenheim Bilbao el elemento primero y emblemático de este desarrollo.

No queremos dejar de agradecer a Alexander & Alexander, El Correo, Euskal Irrati Telebista, Ferrovial, Iberdrola, Construccciones LAUKI, Seguros U.A.P. y URSSA su generosa aportación que ha hecho posible la presentación en Bilbao de la exposición *La Tradición de lo Nuevo. Obras Maestras de la Colección Guggenheim, 1945-1990.*

Atsegin handiz aurkezten dugu *Berriaren tradizioa:* *Guggenheim bildumaren maisu-lanak 1945-1990*, Solomon R. Guggenheim Fundazioak Bilborako antolatutako erakusketa sail bateko bigarrena. Erakusketa sail hau einezkoa litzateke Bilboko Guggenheim Egitasmoaren Partzuergoaren ikuspegi eta lidergoa tartean ez balitz. Erakusketok Bilboko Guggenheim Museoaren aurkezpen gisa egiten dira, museoa 1977an irekiko baita, eta jada hasitako kultur elkartrukearen adierazpen garbia dira. Aurretikorik gabeko elkarlan izpiritu bati esker, *Berriaren tradizioa* REKALDE Erakustokian eta Bilboko Arte Ederretako Museoan banatuta aurkeztuko da.

XX. mendearen lehen erdiko arte europear eta estatubatuarra aztertuz, saileko lehen erakusketak, *Guggenheim bildumaren maisu-lan modernoak/Obras maestras modernas de la Colección Guggenheim* Guggenheim Museoko bilduma iraunkorreko lan garrantzitsuak bildu zituen. Handik urte t'erdi ingurura, honako erakusketak mende erdialdetik hona sortutako lanen hautaketa eskaintzen du, Amerika eta Europa artean izandako elkarrizketa artistikoa azpimarratuz. *Berriaren tradizioa* izeneko erakusketak berrikuntzaren bilaketa itxuraz amaigabearen ibilbidea marrazten du, adierazpen artistikoaren mugak zabalduz joan diren heinean.

Erakusketa irekitzen da berrogeiko eta berrogeita hamarreko hamarkadetako azken urteetako lanekin, New Yorkeko margolaritza eskolako adibide esanguratsuak barne: Willem de Kooning, Mark Rothko eta Jackson Pollock. Artista estatubatuarren hurrengo belaunaldiak espresionismo abstraktuaren oinarri intuitibo eta emotiboa gaitzetsi zuen, haren ordez ikus-kultura berez estatubatuarrean oinarritutako iruditeria hobetsiz, begibistakoa denez Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein eta Andy Warholen lanetan. *Berriaren tradizioa* erakusketaren atal garrantzizko bat hirurogeiko eta hirurogeita hamarreko arteari dagokio, eta bereziki nabarmentzeko modukoak dira margo-lan eta eskultura minimalisten eta arte kontzeptualeko Panza Collection-a, Guggenheim Museoak berriki erosia.

Berriaren tradizioa erakusketaren alderdi azpimarragarria dira zenbait material didaktiko, adin guztietako ikasleen, helduen eta familien arreta erakartzeko asmoz sortuak. Irakasleentzako Gidaren bitartez, irakasleak ikasketa-planean erakusketa bisitatzea sar dezan erraztu nahi da. *Guggenheim bildumaren maisu-lan modernoak/Obras maestras modernas de la colección Guggenheim*-era egindako eskola-bisiten arrakasta kontutan hartuz, egitaraua berretsi eta zabaldu egingo da. Horrez gain, liburuska orokorra eta familientzako gida ere bisitari guztien esku izango dira.

Erakusketa honen inaugurazioak erdibidea markatzen du 1993ko urriaren 22an Bilboko Guggenheim Museoaren lehen harria jarri eta 1977ko udan irekiko den artean. Ziur naiz

Nos complace presentar *La Tradición de lo Nuevo:* *Obras Maestras de la Colección Guggenheim 1945-1990*, la segunda de una serie de exposiciones organizadas por la Solomon R. Guggenheim Foundation para su presentación en Bilbao. Dicha serie de exposiciones no sería posible sin la visión y liderazgo del Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao. Estas exposiciones sirven de presentación al Museo Guggenheim Bilbao, que se inaugurará en 1997 y manifiestan el intercambio cultural que ya ha empezado. Con un espíritu de cooperación sin precedente, *La Tradición de lo Nuevo* se presentará conjuntamente en la Sala de Exposiciones REKALDE y el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Examinando el arte europeo y estadounidense de la primera mitad del siglo XX, la primera exposición de la serie, *Guggenheim Bildumaren Maisu-Lan Modernoak/Obras Maestras Modernas de la Colección Guggenheim*, destacó obras importantes de la colección permanente del Museo Guggenheim. Aproximadamente un año y medio más tarde, la presente exposición ofrece una selección de obras creadas desde mediados del siglo, con particular énfasis sobre el diálogo artístico que ha tenido lugar entre América y Europa. *La Tradición de lo Nuevo* traza el derrotero de una búsqueda aparentemente interminable de la innovación a medida que se han ido ampliando las fronteras de la expresión artística.

La exposición se inaugura con obras de los últimos años de la década de los cuarenta y los cincuenta incluyendo ejemplos significativos de la escuela de pintura de Nueva York tales como Willem de Kooning, Mark Rothko y Jackson Pollock. La siguiente generación de artistas estadounidenses rechazaron la base intuitiva y emotiva del expresionismo abstracto, favoreciendo a su vez una imaginería basada en una cultura visual específicamente estadounidense, como es evidente en las obras de Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein y Andy Warhol. Una parte importante de *La Tradición de lo Nuevo* se dedica al arte de los sesenta y de los setenta, destacando especialmente obras importantes de la Colección Panza de pinturas y esculturas minimalistas y de arte conceptual, adquirida recientemente por el Museo Guggenheim.

Varios materiales didácticos, concebidos para atraer la atención de estudiantes de todas las edades, adultos y familias, constituyen un aspecto importante de *La Tradición de lo Nuevo*. Con la Guía para profesores se pretende facilitar la incorporación de una visita a la exposición en su programa de estudios. Dada la popularidad y éxito considerables de las visitas escolares a la *Guggenheim Bildumaren Maisu-Lan Modernoak/Obras Maestras Modernas de la Colección Guggenheim*, tenemos el gusto de repetir y ampliar este programa. Además, un folleto general y material de sala para las familias están a la disposición de los visitantes a las galerías.

museo berria artearen behinbetiko instituzio eta hogeigarren mendeko arkitekturaren maisu-lan bilakatuko dela. New Yorkeko Bostgarren Etorbideko Solomon R. Guggenheim Museuma Frank Lloyd Wright-en karrerako lan enblematikoa den bezalaxe, Bilboko Guggenheim Museoa Frank Gehry-ren lan garrantzitsuenetakotzat joko da dudarik gabe.

Honako katalogo honek informazioa dakar Bilboko Guggenheim Museoaren eraikuntzaren oraingo egoeraz. Atsegin handiz aurkezten ditugu Aitor Ortiz euskal argazkilariaren lanen hautaketa, eraikuntza prozesuaren berri ematen duena. Argazkiok egitasmo zabalago baten parte dira, Bilboko Guggenheim Museo ikusgarriaren sorkuntza erakutsiko duena. Halaber, katalogoak Scott Gutterman-en saiakera bat dakar, Gehryren diseinu-prozesu berezia deskribatuz, eta Joshua M. White-ren argazki sail bat, arkitektoak erabilitako maketa eta ordenagailuz sortutako irudiak erakutsiz. Forma interkonektatu konplexu baina halere jariakorrak dakartzan diseinu hau Catia izeneko hiru dimentsiotako modelatu-erraminta ordenagailuz lagundutakoak erraztu du, hasiera batean industria aeroespazialerako garatu baitzen, gainazal kurboak zehaztasun handiz sortzeko.

Orobat, argitalpen honetan sarrera gisako saiakera bat dator, mende erdialdetik honako arte europear eta estatubatuarraren bilakaera aztertzen duena, Sam Hunter arte-historialari ezagunak idatzia. Hunter kontserbatzaile lanak egin zituen New Yorkeko Museum of Modern Art-en, arte-kritikoa izan zen The New York Times-en, Estatu Batuetako National Endowment for the Arts-aren aholku-batzordearen lehendakari eta artearen historiako katedratikoa Princeton-eko Unibertsitatean.

Honako erakusketa ahalbideratu du Solomon R. Guggenheim Fundazioaren eta Bilboko Guggenheim Egitasmoaren arteko itsasoz gaineko elkarlan berebizikoak. Ohore handia izan da niretzat artista, arte bildumatzaile eta artearen munduko beste partaide asko Bilbora ekartzeko aukera izatea, museo berriaren 1977ko inaugurazioaren atari gisa. Eusko Jaurlaritza ere hasita dago bere eginahalean, Bilboko Guggenheim Museoko bilduma iraunkorrerako lanak erosiz. Paraleloki, elkarrizketak hasi ditugu zenbait artistarekin, museoko galeiretarako testuingurura egokituako lanak enkargatzeko.

Bukatzeko, nire poza agertu nahi dut Guggenheim museoko maisu-lan hauek Bilborekin konpartitzean. Atsegin handia izan da niretzat eginbide honetan aritu diren lankide guztiekin elkarlanean aritzea, bereziki Bilboko Guggenheim Museoa sortzeko abagune historiko honetan.

La inauguración de esta exposición marca un punto medio entre la colocación de la primera piedra del Museo Guggenheim Bilbao el 22 de octubre de 1993, y de su inauguración en el verano del 1997. Estoy seguro de que el nuevo museo se convertirá en una de las instituciones definitivas para el arte y obras maestras de la arquitectura del siglo veintiuno. Al igual que el Solomon R. Guggenheim Museum de la Quinta Avenida de Nueva York representa la obra más emblemática de la carrera de Frank Lloyd Wright, el Museo Guggenheim Bilbao se considerará sin duda una de las obras más importantes de Frank Gehry.

El presente catálogo refleja el estado actual de la construcción del monumental Museo Guggenheim Bilbao. Nos es grato presentar una selección de las fotografías del fotógrafo vasco Aitor Ortiz que documentan el proceso de edificación. Dichas fotografías forman parte de un proyecto más amplio para relatar la creación del espectacular Museo Guggenheim Bilbao. Asimismo, el catálogo incluye un ensayo de Scott Gutterman en el que se describe el proceso único de diseño de Gehry y una serie de fotografías de Joshua M. White que ilustra las maquetas e imágenes generadas por ordenador utilizadas por el arquitecto. Dicho diseño que incluye complejas y, sin embargo, fluidas formas conectadas, se ha facilitado por la herramienta de modelado en tres dimensiones asistido por ordenador, conocido como Catia, que se desarrolló en un principio para la industria aeroespacial para trazar superficies curvas con un alto grado de precisión.

Asimismo nos complace incluir en esta publicación un ensayo introductorio que explora la evolución del arte europeo y estadounidense desde mediados del siglo, del conocido historiador de arte Sam Hunter. Hunter ha trabajado como conservador en el Museum of Modern Art de Nueva York, crítico de arte del periódico *The New York Times*, presidente del comité asesor del National Endowment for the Arts de Estados Unidos, y catedrático de historia del arte en la Universidad de Princeton.

Esta exposición ha sido posible gracias a la extraordinaria colaboración transatlántica entre la Solomon R. Guggenheim Foundation y el Consorcio del Proyecto Guggenheim Bilbao. Me honra haber tenido la oportunidad de traer a numerosos artistas, coleccionistas de arte y otros miembros del mundo del arte a Bilbao con antelación a la inauguración en 1997 del nuevo museo.

Para terminar, estoy encantado de que podamos compartir estas obras maestras de la colección del Museo Guggenheim con el País Vasco. Ha sido un placer para mí trabajar con todos aquellos que han colaborado en esta exposición, especialmente en este momento histórico del proceso de creación del Museo Guggenheim Bilbao.

Guggenheim Bilbao Museoko Irudiak

Datozten orrialdeen irudien deskribapena

16-17. orrialdeak
Bilboko Guggenheim Museoaren kokalekuaren airetiko ikuspegia, Nerbioi ibaiaren ertzean, Salbeko zubiaren ondoan, 1991eko eraikuntza-hasiera baino lehenago.

18-19. orrialdeak
Frank Gehry lanean, Californiako Santa Mónican duen estudioan.

20-25. orrialdeak
Bilboko Guggenheim Museoaren behin-betiko maketaren hiru ikuspegi. Frank O. Gehry eta Elkartuek 1995eko martxoan egina. Joshua M. White-ren argazkiak.

26-27. orrialdeak
Bilboko Guggenheim Museoko zenbait egitura-guneren irudi hirudimensionalak, ordenagailuz sortuak.

28-31. orrialdeak
Guggenheim Bilbao Museoko lanak, altzairuzko egitura, hormigoizko hormak eta Salbeko zubipean hedaturiko korridore handiaren estalkiko arkuak agerian. Aitor Ortiz-en argazkiak.

Imágenes del Museo Guggenheim Bilbao

Descripción de imágenes de las siguientes páginas

Páginas 16-17
Vista aérea del emplazamiento del Museo Guggenheim Bilbao, a la orilla del Nervión junto al Puente de la Salve antes del inicio de su construcción en 1991.

Páginas 18-19
Frank Gehry trabajando en su estudio de Santa Mónica, California.

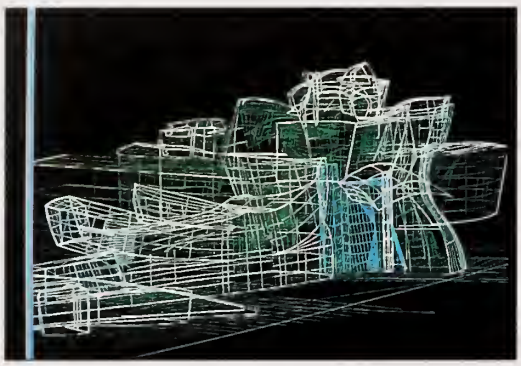
Páginas 20-25
Tres vistas de la maqueta final del Museo Guggenheim Bilbao, marzo de 1995, de Frank O. Gehry y Asociados. Fotografías de Joshua M. White.

Páginas 26-27
Imágenes tridimensionales generadas por ordenador de varios elementos estructurales del Museo Guggenheim Bilbao.

Páginas 28-31
Obras del Museo Guggenheim Bilbao, que muestran la estructura de acero, las paredes de hormigón y los arcos de la cubierta de la gran galería que se extiende bajo el Puente de La Salve. Fotografías de Aitor Ortiz.

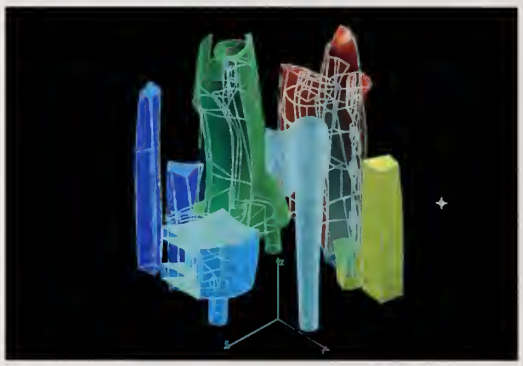
B
E

GUGGENHEIM MUSEUM
BILBAO, SPAIN



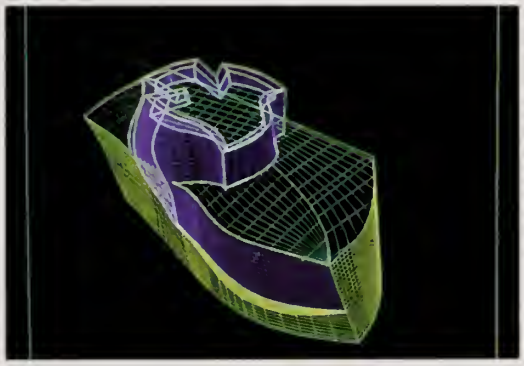
FRANK GEHRY & ASSOC.

GUGGENHEIM MUSEUM
BILBAO, SPAIN



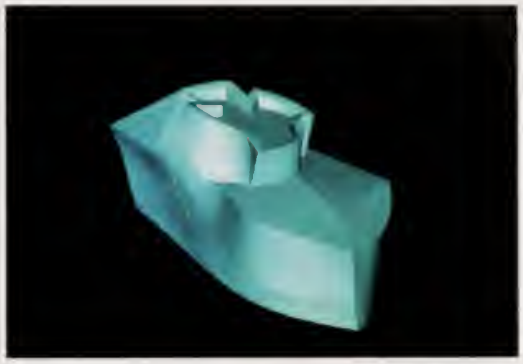
FRANK GEHRY & ASSOC.

GUGGENHEIM MUSEUM
BILBAO, SPAIN

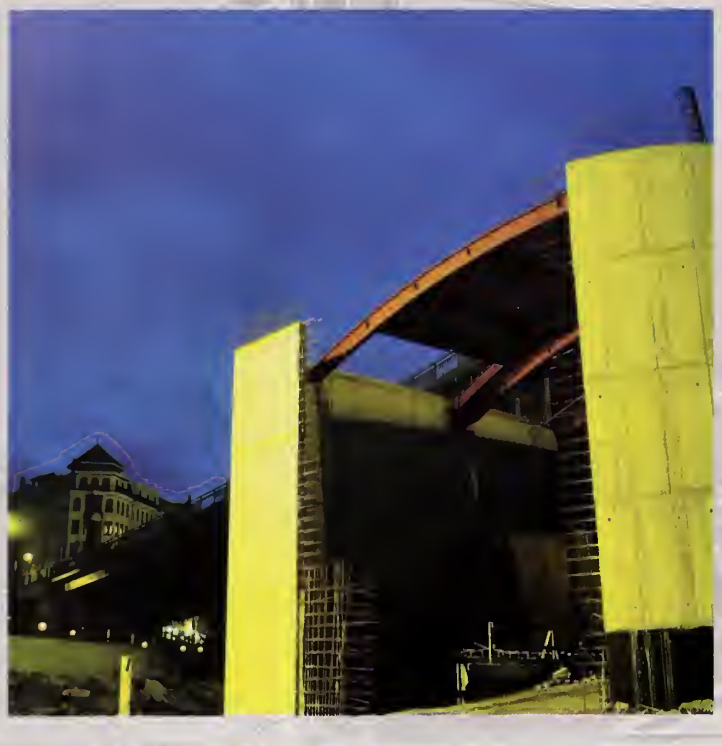


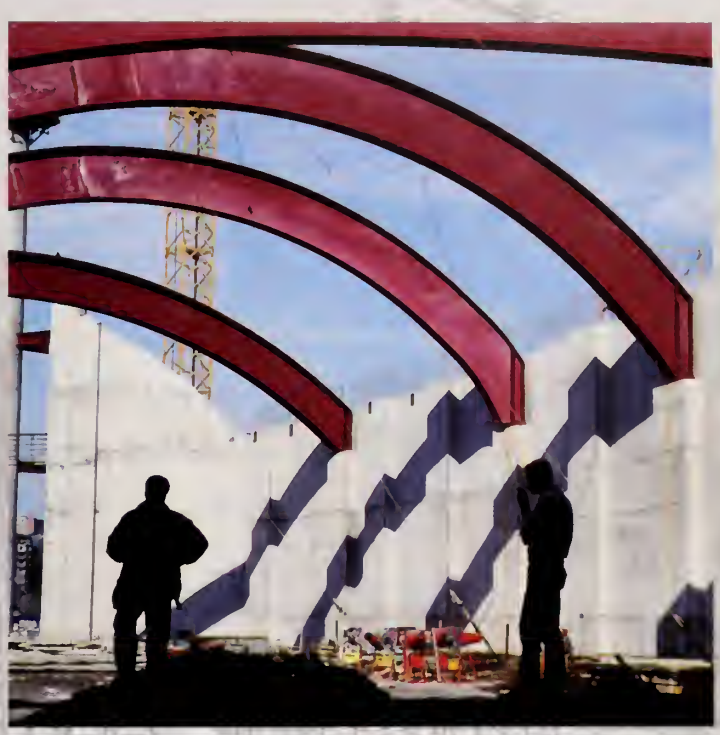
FRANK GEHRY & ASSOC.

GUGGENHEIM MUSEUM
BILBAO, SPAIN



FRANK GEHRY & ASSOC.





Guggenheim Bilbao Museoa: Etorkizuneko irudia Euskadirentzat

Scott Gutterman

Museo Guggenheim Bilbao: Una imagen de futuro para Euskadi

Scott Gutterman

Badira, alde batetik, diseinu "puruak" erakartzen dituen arkitektoak, toki eta espazioko mugen zein aurrekontuen ardurarik gabeak. Eta beste aldetik, badira munduarekiko lotura maite dutenak ere, eraikitako ingurugiroan gauzatzen den estilo konfliktuaren kaosean armonia aurkitzen dutenak. Frank Gehry-k azken kategoria horretakoa izan ezezik, definitu ere egiten du. Pariseko American Center-etik hasita Santa Monicako, California, bere etxea arte egin dituen proiektuetan, bere auzokideekin —batzuetan nabarmenki eta beti zuhurtziaz— mintzatzen diren eraikuntzak sortu ditu.

Beraz, ezin esan hiperbolea besterik ez zela, Gehry-k Thomas Krens-i, Solomon R. Guggenheim Fundazioko zuzendariari gutun batean honako hau idatzi zionean: "Hiri handi bateko biztanleri-gunea arte modernoari dedikaturiko leku batekin lotzen duen zubi handi batek zeharkaturiko ibai nabigagarri baten bihurgunean egotea da paradisuaz nik dudan ideia". Nazioarteko diseinu lehiaketa batean parte hartu ondoren, zeinean Tokioko Arata Isozaki-k eta Vienako Coop Himmelblau-k ere proiektu bana aurkeztu baitzuten, museoa egiteko agindua adjudikatu zitzaion. Gehryk aurkeztutako proposamenak "proiektuaren posibilitateak erarik zirraratsuenean antzematen zituela" erabaki zen, eta Santa Monicako arkitektoari Nerbioi ibaiaren ertzeko bere paradisuaren saria eman zitzaion, Bilbo hirian.

Euskadiko Instituzioek Gehryren proiektua hautatzearekin batera, Guggenheim Fundazioak diseinu berritzaile, batzuetan ikonoklastarekin zuen konpromezua berritu egin zuen. 1958an, Frank Lloyd Wright-ek "karratuaren tirania" desafiatu zuen, Manhattan-eko kale zuzen-zuzenen sistemaren erdian Solomon R. Guggenheim Museoaren forma kurbatu eta jarraikorra ezarriz. Aurrikusitakoaren arabera, 1997rako Gehryk beste efektu-kolpe ikusgarria lortua izango du: Bilboko ardatz/etorbide handietariko bat ordenari egindako ora klasikoaren arabera bukatu eman beharrean, Gehryk halako "antimonumentu" bat eraikitzea nahiago izan du, hots, industri-portuko bizimodua duen hiriari hondakinezko omenaldi latza eskaintzea.

Arkitektuaren egitamuak espazio asimetrikoez osaturiko kokapen irregularra du. Museoko sarrera nagusira joateko, mailakatutako arrapala luze batean behera egin behar da, tradizioarekin apurtzeko lehen pausua, eta ibairantz behera doan hiriko maldari egindako erreferentzia. Sarrera igarota, atari ikaragarria dugu Wrighten hutsune masiboaren itsasoz bestaldeko erreferentzia. Gehryren ataria arkitektoak "lorea" deitutakoaz osatuta dago: indarraren aierupena dakarren metalezko azalez egindako formen metaketa loratua; bitartean, argizuloak eta "materiaz gabeturiko" formak arintasunaren keinu dira.

Existen arquitectos a los que les gusta el diseño "puro", sin limitaciones de lugar, espacio o presupuesto. Y existen otros a los que les gusta el contacto con el mundo, quienes encuentran la armonía en el caos del conflicto de estilos que constituyen el entorno edificado. Frank Gehry no solo encaja en esta última categoría sino que prácticamente la define. En proyectos que van desde el American Center de París a su propio domicilio de Santa Monica, California, ha creado edificios que conversan —a veces de forma insolente, siempre de modo inteligente— con sus vecinos.

Por lo tanto no se trataba meramente de una hipérbole cuando Gehry escribió lo siguiente en una carta dirigida a Thomas Krens, Director de la Solomon R. Guggenheim Foundation: "Estar en la curva de un río industrial cruzado por un gran puente que conecta el tejido urbano de una ciudad densamente poblada a la orilla del río con un lugar dedicado al arte moderno es mi idea de un paraíso". Se le adjudicó el encargo tras su participación en un concurso internacional de diseño, para el que también se solicitaron proyectos a Arata Isozaki, de Tokio y a la firma de Viena Coop Himmelblau. Se consideró que la propuesta presentado por Gehry "captaba de la forma más emocionante las posibilidades del proyecto", y al arquitecto que tiene su estudio en Santa Monica, se le concedió su paraíso a la orilla del río Nervión en la ciudad de Bilbao.

Al elegir el proyecto de Gehry, las Instituciones Vascas renovaban el compromiso de la Fundación Guggenheim con el diseño innovador, incluso iconoclasta. En 1958, Frank Lloyd Wright había desafiado a la "tiranía del cuadrado" colocando el espacio curvo y continuo del Solomon R. Guggenheim Museum justo en el centro del sistema rectilíneo de las calles de Manhattan. Si todo sigue según lo previsto, para 1997 Gehry habrá dado otro golpe de efecto espectacular; en lugar de terminar una de las grandes avenidas/ejes de Bilbao con una oda clásica al orden, Gehry ha elegido crear en su lugar una especie de "antimonumento", un homenaje rudo y deshilvanado a la vida de la ciudad como puerto industrial.

Su proyecto ocupa un emplazamiento irregular que consta de diversos espacios de forma asimétrica. Se accede a la entrada principal del museo descendiendo por una larga rampa escalonada, una primera ruptura con la tradición así como una referencia a la superficie inclinada del terreno que baja hacia el río. Cruzada la entrada hay un atrio monumental, una referencia transatlántica al vacío masivo de Wright. El atrio de Gehry está rematado por lo que él llama "la flor", una masa floreciente de formas cuya piel de metal evoca una sensación de fuerza, mientras que los lucernarios y su forma "desmaterializada" sugieren ingravidez.

Más allá del atrio hay tres niveles de galerías coronadas por lucernarios. Dichas galerías alojarán la colección permanente

Ataritik harantzago hiru galeria maila daude, goialdeetan argizuloak dituztelarik. Bertan gordeko da XX. mendeko arte-bilduma iraunkorra. L-eiteko bi galeria gaur egungo artisten lanei dedikatuko zaizkie, eta itsasontzi-eiteko espazio luze batek tamaina handiko eskulturak eta erakusketa bereziak eskainiko ditu. Beste zerbitzu batzuen artean, liburudenda, areto nagusia eta jatetxea izango ditu. Ataritik, ibaiaren ertzean kokatuta dagoen urmahelera daraman bidezidor zuzena hartu ahal izango dute bisitariek. Museoaren ekialdeko muturrean, Gehryk "irakurle garaia" deitzen duena dago, egitura garai eta autonomoa; arkitektoaren arabera: "ez da espazio funtzionala izango, baina hirigintzari begira garrantzi handikoa izango da". Gehryren proiektu guztiekin gertatu ohi denez, formak zentzu eskulturala zein praktikoa emateko moduan lotuta daude.

Proiektuaren inspirazio-bideak iturri batzuetatik etorri dira; Gehryk Fritz Lang-en *Metropolis* (1926) filma eta harrobi bateko horma baldarki landuak aipatzen ditu. Azkenik, hala ere, lekuaren irregulartasunek espazio exzentriko batzuk, eta museoko aldeen arteko ikusmen-aukera harrigarriro argiak sortzea bideratu zuten. Gezurra badirudi ere, kokapen hori proiektua aurreratuta zegoela finkatu zen. Hasiera batean proposatutako kokapena Bilboko Alhondiga izan bazen ere, lehiaketan parte hartu zuten arkitekto guztien iritziz ardo-biltegi zaharraren ezaugarri arkitektonikoak errespetatzea, eta arkitektura aldetik eredugarria, Museoarena bezalako erabileratik ondorioztatzen diren eskakizun funtzionalei erantzuteko gai, izan nahi zuen eraikuntza bat egitea bateraezinak ziren. Horregatik, Euskadiko Instituzioek urrats ausartagoa ematea erabaki zuten, eraikuntza berri honekin Abando-Ibarra industri eta portu-alderdi izandakoa hirigintza aldetik berreskuratzeko. Ideia berri hori Gehryren begi-sentsibilitatearekin bat etorri zen. Arkitekto askok kokapenaren ekialdeko trafiko handiko zubiaren aurrean atzera egingo, edo zubiaren kontrako hesia eraikiko, zuten arren, Gehryk integratu egin zuen; mumentu batean zubia planeatutako egitura eskulturalean sartzea proposatu zuen.

Gehryren kezkarik nagusiena bere diseinua Bilbo hiriarekin lotzea da, gotorleku kulturala izatera mugatu beharrean. Ondorioz, harriz eta metalez estalitako eraikuntza, bere perfil oker, makur eta nabarmenarekin, museoetan inposatutako arauetatik urrundu egiten da erabat, zuzen-zuzenean jauregi neoklasikoetatik Bauhaus-kutxetara eta are urrunagorako bidean abiatuz. Arkitektoaren adierazpenei jarraiki, bere diseinuaren oinarria "izan zen portua eta egun den hiria" izanik, Gehryk Bilboko iragan industrialari eta industriondoko etorkizunari omenaldia egiten dio, bien abstrakzioa eginez. Diseinuak hiri-bizitzaren bizitasun nahasia jasotzen du; energia, beroa, eta zarata irradiatzen duela dirudi. Iradokitzen

de arte del siglo XX. Dos galerías en forma de "L" se reservan para las obras de artistas contemporáneos, mientras que un espacio largo y con forma de barco alojará esculturas de gran tamaño y exposiciones especiales. Entre otros servicios se incluyen una librería, un auditorio y un restaurante. Desde el atrio, los visitantes podrán dirigirse en línea recta hacia el estanque situado a la orilla del río. En el extremo más oriental del museo, se halla lo que Gehry llama el "alto lector", una estructura elevada y autónoma que, según afirma el arquitecto, "no será un espacio funcional, pero tendrá una importancia urbanística crucial". Al igual que todos los proyectos de Gehry, todas las formas encajan en un sentido práctico y escultórico.

Las fuentes de inspiración del proyecto han sido varias; Gehry cita, entre otras, la película *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) y las toscas superficies labradas de una cantera. Finalmente, sin embargo, fueron las irregularidades del emplazamiento lo que permitió la creación de varios espacios excéntricos, así como las vistas panorámicas, sorprendentemente claras, entre las distintas partes del museo. Irónicamente, dicho emplazamiento se encontró en una fase adelantada del proyecto. Si bien el lugar inicialmente propuesto fue la antigua Alhóndiga de Bilbao, todos los arquitectos participantes en el concurso consideraron incompatible el respeto a las características arquitectónicas del antiguo almacén de vinos con la realización de un edificio emblemático desde el punto de vista arquitectónico, capaz de dar respuesta a las elevadas exigencias funcionales derivadas de su uso como un museo. Por ello, las Instituciones Vascas decidieron dar un paso más audaz iniciando con este edificio la recuperación urbanística de la antigua zona industrial y portuaria de Abando-Ibarra. Esta nueva idea encajó perfectamente en la sensibilidad visual de Gehry. Mientras que muchos arquitectos se hubieran asustado por el puente tan densamente transitado que rodea el borde este del emplazamiento, o hubiesen levantado barreras contra el mismo, Gehry lo incorporó a su diseño; en efecto, en un momento dado, propuso la incorporación del puente en la estructura escultórica en ese extremo del emplazamiento.

La preocupación principal de Gehry es la conexión de su diseño con la ciudad de Bilbao, en lugar de apartarlo como una fortaleza cultural. Por consiguiente, su edificio revestido de piedra y metal, con su perfil torcido, curvo y saliente, rompe con una gran cantidad de normas museísticas, que van desde los palacios neoclásicos a las cajas de Bauhaus y diseños posteriores. Al basar su diseño, como apunta el arquitecto, "en el puerto que fue y la ciudad que es", Gehry consigue respetar el pasado industrial y el futuro postindustrial de Bilbao, reduciendo ambas consignas a ideas abstractas. Su diseño abarca la vida de la ciudad en su vitalidad desordenada; parece

du, baita ere, funtzionalaren poesia, ez ondo diseinatutako teontzian jasotzen den antzera, dio berak, baizik eta lanean diharduen portu-inguruaren har-eta-eman zaratatsu eta inperfektuan gertatzen den gisara.

Museoa egiteko proiektua, mundu-mailako arkitektoei Bilbok oraintsu egin dizkien agindu garrantzitsuetatik bat da: urte honen bukaeran irekiko den sistema metropolitanoa, zeinaren geltokiak Norman Foster arkitektoaren eskutik joan diren; Bilboko aireportuko terminal berria, Santiago Calatravak diseinatua; Biltzar eta Musika Etxea, Federico Soriano-rena, aurten bertan egiten hasiko direna; edo geltoki intermodala, zeinaren hasierako proiektua James Stirling-ena izan zen, eta Michael Wilford burutzen ari den; hori guztia Abando-Ibarra alderdirako hirigintza-planarekin batera, Cesar Pelli-ren esanetara. Proiektu horiekin guztiekin, ordea, Gehryren kezka da hiriak bere indibidualtasuna gal lezakeela neurri batean, portualdea gehiegi apainduz gero, "Potomac Parkearen sindromea" deitzen duenaren biktima bihurtuz. Hauxe dio arkitektoak: "Ibaiak berezko izaera industriala du bere baitan. Bertan den energiaren gainean eraikitzea zoragarria dateke, baina okerra dirudi nolabaiteko gauza motel bihurtzeak".

Proiektu eta kokapenari erantzunez, Gehryren diseinua garatuz joan da jaiotzetik bertatik. Baina Gehryren ustez horrelako aldaketak, detaileari adi egoteak eskatzen duen denbora eta arretaren ondorio naturalak dira. "Barrutik kanpora diseinatzeko gai izan garen honetan", dio berak, "eskularrua bailitzan egokitzen da dena". Gelak artelan konkretuak gordetzeko egokitu ez dituen arren, Gehryk artista, beren lan-metodo, eta beroriek eskatzen dituzten espazio-motekiko duen adeitasuna ezaguna da. Museoan kokatzeko propio egingo diren obrez interesatu da: "Bilbo hiria maite duten artista askorekin hitz egin dut horrelako tokiok duten gogortasuna dela eta", esan du arkitektoak. "Era horretako inguru batean arte-museoa eraikitzea zoragarria da".

irradiar energía, calor y ruido. Asimismo sugiere la poesía inesperada de lo funcional, no como se plasma en, digamos, una tetera bien diseñada, sino como se muestra en el "toma y daca" imperfecto y ruidoso de la zona portuaria.

El proyecto del museo representa uno de los encargos importantes que se han adjudicado recientemente por Bilbao a arquitectos de renombre internacional: de próxima inauguración, a finales de este año, el sistema de ferrocarril metropolitano, cuyas estaciones han sido diseñadas por el arquitecto Norman Foster, la nueva terminal del aeropuerto de Bilbao diseñada por Santiago Calatrava y el Palacio de Congresos y de la Música de Federico Soriano, cuyas obras de ejecución darán comienzo este mismo año, o la estación intermodal cuyo proyecto inicial fue diseñado por James Stirling y cuyo proyecto final está siendo llevado a cabo por Michael Wilford, todo ello conjuntamente con un plan de ordenación urbana para la zona de Abando-Ibarra, siguiendo las directrices de Cesar Pelli. Con todos estos proyectos, sin embargo, Gehry está preocupado porque la individualidad de la ciudad puede verse mermada por el excesivo embellecimiento de la zona portuaria, siendo víctima de lo que él llama el "Síndrome del Parque del Potomac". El arquitecto explica: "El río se utiliza para fines industriales. Utilizar la energía que ya existe allí sería fantástico, pero sería un error convertirlo en algo muy soso".

Como respuesta al proyecto y al emplazamiento, el diseño de Gehry ha evolucionado de forma continua desde su concepto inicial. Pero para el arquitecto tales cambios representan una consecuencia natural tanto del tiempo como de la atención al detalle. "Ya que hemos podido diseñarlo desde dentro hacia fuera", afirma el arquitecto, "todo el diseño encaja como un guante". Aunque no ha adecuado las salas para obras concretas de arte, la simpatía que Gehry siente por los artistas, sus métodos de trabajo y los espacios que requieren, es muy conocida. Se ha interesado por la creación de obras realizadas específicamente para su emplazamiento en el museo: "He hablado con muchos artistas a los que les gusta mucho Bilbao por el vigor de estos lugares", apunta Gehry. "Crear un museo de arte en esa clase de entorno es maravilloso".

Berriaren Tradizioa

Sam Hunter

La Tradición de lo Nuevo

Sam Hunter

Jackson Pollock bere lantokian, Hans Namuth-en argazkian.

Jackson Pollock fotografiado en su estudio por Hans Namuth.

Bigarren Mundu Gerraren bukaeraren osteko urteek
Europa eta Amerikako arte abanguardistaren ia aurrekaririk gabeko zabalkuntza ezagutu zuten, eta asmakuntza freskagarriko oldar horrek mendearen bukaerarainoko garapen gero eta azkarragoan, gero eta konplexu eta pluralistagoan jarraituko zioten mugimenduen segida dinamikorako oinarriak ezarri zituen azkenik.

Pintore-belaunaldi berri baten agerraldiarekin Parisen, II. Mundu Gerra amaitu eta gutxira, horien artean Jean Fautrier, Pierre Soulages, Hans Hartung, Wols eta eragin handiko Jean Dubuffet, eta Europako iparraldean CoBrA izeneko pintore espresionista talde baten sorrerarekin, estilo figuratibo eta ez-figuratiboen arteko dikotomia zaharra berez desagertu zen, garai beretsuan Amerikan gertatzen ari zen bezala. Kritika esistentzialistaren erretorikatik, eta gerraosteko subjektibismorako joeratik, abstrakzio eta figurazio espresionista mota desberdinak sortu ziren. Georges Mathieu eta Gérard Schneider bezalako artistek Parisen, eta horien parekoek Italia, Espainia, Alemania eta Britainia Handian, marrazketa distiratsu sukartsuari, eta zeinu kaligrafiko zabalei ekin zieten pinturaren arloan; horri laster jarriko zioten izena kritikariek: *l'art informel* edo *tachisme*, alde batetik keinuzko pintzelkadengatik eta, bestetik, ustegabeko "lohidura" edo "zirriborroen" artea izateagatik.

Laster beste aldagai estilistiko nabarmen bat sortuko zen Europako artean, pintura abstraktu informalaren berezkotasuna enpaste gogor batetik (*matière*) lortutako testura eta kolore aberatsekin ezkondu zenean, Nicolas de Stael frantziar, Antoni Tàpies espainiar eta Alberto Burri italiar artisten eskutik. Fautrier, Dubuffet eta Tàpies artistek ekarri zituzten eragin erabakiorrak erliebe-antzeko pintura-gainazalen garapenerako, hain zuzen ere Lawrence Alloway zenduak, arte kritikari eta Guggenheim museoko arduradunak, materiazko pintura gisa egokiro deskribatu zuena.

Garai berean, espresionismo abstraktua, edo New Yorkeko Eskola sortu zen, 1940ko urteen erdialdean, berezko faktore amerikar batzuei erantzunez, eta urte batzuen buruan bide berri eta emankorretatik abiatu ziren estiloek berrinterpretatu eta zuzendua izan zen; horren ondorioz, printzipio zein metodo aldetik erabat kontrakoak ziren mugimendu-segida baten iturburu bilakatu zen: pop artea, minimalismoa, kontzeptualismoa, neo-espresionismoa eta, zentzurik zabalenean hamarkadak aurrera zihoazen neurrian, gaur egungo estetika posmodernorik askeena.

Erakusketa honetako obrarik zaharrenak 1940ko azken urteetakoak dira, abstrakzio espresionistaren gailurra Europan, eta New Yorkeko Eskolaren lehen loraldiaren garaia; eta 1980ko eta 1990ko urteetako aldaketa estetikoen agerpenak aztertzen dira gainontzeko obretan. Gerraren amaierako garaiak

Los años posteriores al final de la Segunda Guerra
Mundial fueron testigos de una profusión de arte vanguardista europeo y americano prácticamente sin precedentes. Y fue este torrente de invención fresca el que finalmente sentó las bases para la dinámica sucesión de movimientos que continuaría hasta el final del siglo en una evolución cada vez más rápida, compleja y pluralista.

Con el advenimiento público de una nueva generación de pintores en París poco después de la Segunda Guerra Mundial, entre los que se incluían Jean Fautrier, Pierre Soulages, Hans Hartung, Wols y el influyente Jean Dubuffet, y un grupo de pintores expresionistas del norte de Europa que se denominaba a sí mismo CoBrA, la vieja dicotomía entre los estilos figurativo y no figurativo se resolvió, al igual que estaba sucediendo durante el mismo periodo en Estados Unidos. De la retórica de la crítica existencialista y del talante de subjetivismo de la posguerra, surgieron varios tipos diferentes de abstracción y figuración expresionistas. Artistas como Georges Mathieu y Gérard Schneider en París, y sus colegas en Italia, España, Gran Bretaña y Alemania investigaron una ejecución gráfica brillante y febril además de amplios signos caligráficos en la pintura, que los críticos pronto denominaron *l'art informel*, o *tachisme*, refiriéndose tanto a las pinceladas gestuales como a un arte de "manchas" o "borrones" accidentalistas.

Poco tiempo después, otra variante estilística significativa irrumpió en el arte europeo cuando a la espontaneidad de la pintura abstracta informal se le unió la rica textura y color obtenidos a partir de un espeso empaste (*matière*) en artistas como Nicolas de Stael en Francia, Antoni Tàpies en España y Alberto Burri en Italia. Fueron especialmente Fautrier, Dubuffet y Tàpies los que ejercieron las influencias decisivas en el desarrollo de superficies de pintura que dan la sensación de relieve, una técnica que el difunto Lawrence Alloway, crítico de arte y antiguo director del Guggenheim Museum, calificó muy apropiadamente como pintura matérica.

Simultáneamente, el expresionismo abstracto, o la Escuela de Nueva York, surgió a mitad de la década de los cuarenta como reacción a una serie de circunstancias típicamente norteamericanas. Después de unos cuantos años, el expresionismo abstracto fue reinterpretado y dirigido hacia nuevos y fecundos canales mediante estilos que, a su vez, dieron lugar rápidamente a movimientos tan recalcitrantemente opuestos en sus principios y métodos como el arte pop, el minimalismo, el conceptualismo, el neo-expresionismo y en un sentido más amplio, con el rápido transcurrir de las décadas, a la desinhibida estética posmoderna actual.

Esta exposición comienza con obras de los últimos años de la década de los cuarenta, cuando el expresionismo abstracto estaba en pleno apogeo en Europa y la Escuela de Nueva York

produzitu zituen Harold Rosenberg-en larrialdi esistentzialista eta autodefinizioari buruzko ideia emankorrak, nagusiki arte abstraktuaren bitartez; eta Clement Greenberg-en kritika formalista zorrotzagoarekin batera, Jackson Pollock eta David Smith bultzatzeko zuen misionari-ardurak izugarri areagotua. Ikuspuntu horien elkarketak lagundu egin zuen XIX. mendearen bukaeratik ahulduta zegoen abangoardiako kultura amerikarra definitzen eta jendaurrean ezagutarazten.

"Irudipena dut, baina irudipena besterik ez da, mendebaldeko artearen berehalako etorkizuna, etorkizunik izango badu, herri honetan egindakoaren baitan dagoela", harro idatzi zuen Greenbergek 1948an; iritzi izugarria gaurko irizpide popularrak kontutan harturik, baina laster frogatuko zen oso zuzena zela. "Guretzat egoera iluna izanda ere, pintura amerikarrak bere alderdirik aurreratuenetan, hau da, pintura amerikar abstraktua, azken urteotan frogatua du han-hemenka Frantzian edo Britainia Handian parekorik ez duen edukien freskotasunerako gaitasuna". (1)

Amerikar artista aurrerakoiak New Yorken elkartu ziren Depresio Handiaren garaian, eta beren helburu eta ideiak amankomunean jarri zituzten, Art Students League-ko estetika atzeratuarekin, eta Parisko eta atzerriko beste artegunetako argitarapen inspiragarri aurrerakoiekin batera. Artistarik arrakastatsuenek estilo sozialki kontzientetan lan egin zuten, askotan Franklin Roosevelt lehendakariaren Works Progress Administration delakoaren eta kulturari laguntzeko beste gobernu-programen laguntzaz. Thomas Hart Benton erregionalistarekin hasita, Ben Shahn sozialistaraino, finkatutako artistek eliteko estetika modernista europarrenganako destaina zeukaten amankomunean, eta modernismo europarrari gorroto zion gorakako arte nazionalistak eta mezu bisual xenofobikoek baldintzaturiko masen mesederako —edo, behintzat, ez kalterako— izan zitekeen estilo ilustrazionalarenganako hobespena. (2)

Nolabaiteko harremanetan zeuden eta antzeko ideiak konpartitzen zituzten Pollock, Arshile Gorky eta Willem de Kooning bezalako New Yorkeko artista berri talde baten helburuak desberdinak ziren beren irakasleenekin konparaturik. Depresioaren garaian, maila materialean itota eta gorriak ikusten, baina idealismo aldetik setatiak, artea garaiko eredu europarren eraginpean zegoela, emoziozko eduki fresko eta benetakoa adierazten saiatu ziren, beren esperientzia eta somaketa propioetan inspiratuz. New Yorkeko Eskolarekin lotuko zen artista bakoitzak bere indibidualismoa, autokonfidantzazko tradizio amerikar garbia defendatzen zuen arren, inguratzen zituen Mundu Berri amankomuneko sustraietatik sortutako intuizio pertsonalean (Jung-en terminoetan, inkontziente kolektiboan) oinarritu ziren.

experimentó su primer florecimiento. La muestra continúa con la aparición de las consecutivas tendencias estéticas hasta las décadas de los ochenta y los noventa. El periodo inmediatamente posterior a la finalización de la guerra trajo consigo la angustia existencialista de Harold Rosenberg y sus fructíferas ideas sobre la autodefinición (mediante el arte abstracto principalmente) además de la más rigurosa crítica formalista de Clement Greenberg, que se vio fuertemente acrecentada por su celo misional al promocionar a Jackson Pollock y a David Smith. Todos estos puntos de vista juntos ayudaron a definir y dar trascendencia pública a una cultura vanguardista americana que llevaba languideciendo desde las postrimerías del siglo XIX.

"Uno tiene la impresión, pero solamente la impresión, de que el futuro inmediato del arte occidental, si es que ha de tener algún futuro, depende de lo que se haga en este país", escribió Greenberg presuntuosamente en 1948, un juicio extravagante para los actuales criterios populares que pronto resultó ser enormemente profético. "Por muy negro que nos parezca el panorama que se nos presenta, la pintura americana en sus aspectos más avanzados, esto es, la pintura abstracta americana, ha demostrado aquí y allá durante los últimos años una capacidad para asimilar nuevos contenidos que no parece tener parangón ni en Francia ni en Gran Bretaña". (1)

Los artistas americanos más avanzados se habían reunido en Nueva York durante la Gran Depresión y compartido sus ideas y aspiraciones, además de entrar en contacto con la estética conservadora de la Art Students League y las inspiradoras publicaciones progresistas de París y de otros centros artísticos cosmopolitas del extranjero. La mayoría de los artistas de éxito de la época trabajaban con estilos empapados de conciencia social, a menudo con el respaldo de la Works Progress Administration del presidente Franklin Roosevelt y de otros programas gubernamentales afines de apoyo a la cultura. Desde el regionalista Thomas Hart Benton hasta el socialista Ben Shahn, los artistas reconocidos compartían ciertos puntos de vista como su rechazo a la estética modernista europea de la élite y su preferencia por un estilo ilustrativo que agradara —o, por lo menos, no ofendiera— a unas masas acostumbradas a mensajes visuales xenófobos y a un nacionalismo feroz en el arte que aborrecía el modernismo europeo. (2)

Las metas de un grupo de artistas, sin excesiva cohesión pero con ideas afines, que estaba irrumpiendo en Nueva York y entre los que se incluían Pollock, Arshile Gorky y Willem de Kooning eran muy distintas de las de sus profesores. Durante la Depresión, acosados y con lo justo para sobrevivir en el aspecto material aunque muy vehementes en su idealismo, buscaron la forma de expresar, en un arte influenciado por los

Baina sustrai horietan garaiko erradikalismo gero eta handiagoaren ezaugarri ziren independentzia eta kuraia txertatu zituzten. Erradikalismo hori, amerikar artista aurreratuak isolaketa probintzialetik atera zituen 1913ko Armory Erakusketa argigarriak eragindako esnaketan arte amerikarra gainditu zuen erreakzio kontserbatzailetik sortua zen. Publiko eskandalizatuaren erabateko erreakzioak, "berriaren zartadaren" aurrean New Yorkeko Armory Erakusketa irainduan, itzali egin zuen amerikar artista aurrerakoien sutsutasuna; zalantzatan hasi ziren, eta modernismoaren aldeko kanpainan ere atzera egin zuten 1927 urtearen ingurura arte, Stuart Davisek bere *Arrantza Irabiagailua* sail abstraktu ospetsua egiten hasi zenean. Algred Stieglitz-en Gallery 291 historikoko John Marin, Arthur Dove, Georgia O'Keeffe eta beste kide batzuen hasierako forma abstraktu landugabeak ez zitzaizkien bereziki erakargarriak suertatu New Yorkeko Eskolako izpiritu erradikalagoei. Probintzialismoarekin edo, gutxienez, testuinguru amerikar jakin batekin argiro lotuta, eta oraindik errealitate extrapiktorikoaren menpe-menpean, berrogeiko urteetan jaiotzen ari zen abangoardiak errefusatu egin zuen lan mota hori. Horren ordez, abangoardia horretako kideek modernismo europarreko korronte nagusiko heredentzia exotikoagora, baina orain eskuragarriagora, jo zuten, gerra zela-eta artista modernista frantses, alemaniar eta errusiar nagusiek Amerikara alde egitearen ondorioz bereziki.

Post-inpresionismotik fauvismora, kubismo, bauhaus, dada eta surrealismotik pasatuz, azkar sortuko ziren *Cahiers d'Art*, *Minotaure* eta beste arte-aldizkari europarrek aztertu eta bereganatu zituzten forma modernistak. Aldizkari horiekin batera, Museum of Modern Art berriko programa azkarrek kubismotik surrealismora arte mugimendu nagusietariko bakoitzaren garrantzia birraztertu eta baietsi zuten erakusketa-sail berritzaile batzuei ekion zioten 1936tik. Depresio Handia gertatu arren, eta, alde batetik, beharbada horregatik, gobernuaren arte-programek sustatu eta indartutako laguntasunari esker, eta bizirauteko borrokari esker, New Yorken elkartu ziren artistek oso harreman estuak osatu zituzten.

New Yorkeko Eskolaren gorakadarako lehen bultzada nekez izan zitekeen bere aniztasun geografiko edo soziala; askoz garrantzitsuagoa izan zen gerraren eragina, eta suposatu zuen ordena arrazionalaren ethos modernistaren traizio suntsitzailea, hain biziki adierazia Pablo Picasso-ren indar handiko adierazgarritasun apokaliptikoko *Guernica* obran, Espainiako Gerra Zibileko biktimen omenezko oroigarri erraldoia, eta baita gizakiak gizakiaren aurka burututako etengabeko gizatasun ezaren sinboloa ere. Gure garaiko Errugabeen Kontrako Sarraskia, bere zirriborro agoniatsu kontaezinekin

modelos contemporáneos europeos, contenidos emotivos frescos y auténticos, recurriendo a sus propias experiencias y percepciones. Aunque cada uno de estos artistas a los que se relacionaría con la Escuela de Nueva York insistía en su propia individualidad, dentro de una tradición típicamente americana, todos ellos profundizaron en la intuición personal (en términos de Jung, en el inconsciente colectivo) que manaba de sus comunes y envolventes raíces americanas.

Sin embargo, injertaron en estas raíces una independencia y un coraje que era sintomático del creciente radicalismo de la era y que surgió a partir de la violenta reacción conservadora que había sobrecogido al arte americano como consecuencia de la reveladora exposición Armory Show de 1913, cuya influencia apartó por vez primera a los artistas americanos más avanzados de su aislamiento provinciano. La masiva reacción de indignación del público ante el "impacto de lo nuevo" en la difamada Armory Show de Nueva York apagó el ardor vanguardista del grueso de los artistas americanos más avanzados, al dudar e, incluso, llegar a retirarse de su campaña en favor del modernismo hasta 1927 aproximadamente, cuando Stuart Davis empezó su famosa serie abstracta titulada *Batidora de Huevos*. Las anteriores e inexpertas formas abstractas de John Marin, Arthur Dove, Georgia O´Keeffe y otros miembros de la histórica Galería 291 de Alfred Stieglitz no resultaron especialmente atractivas para los integrantes de la Escuela de Nueva York, de ideas más radicales. Esta obra, todavía asociada con el provincialismo o, al menos, con un marcado sabor local americano y aún demasiado sujeta a la realidad extrapictórica, fue rechazada por el incipiente vanguardismo de los años cuarenta. Por el contrario, los miembros de la Escuela de Nueva York recurrieron a la tendencia general del modernismo europeo, a una herencia más exótica, aunque en aquel momento fácilmente accesible.

Del postimpresionismo al fauvismo, siguiendo por el cubismo, la bauhaus, el dadaísmo y el surrealismo, las formas modernistas pudieron ser examinadas, absorbidas y apropiadas de revistas europeas de arte como *Cahiers d'Art*, *Minotaure* y otras de las que se podía disponer con facilidad, así como de los acelerados programas del nuevo Museum of Modern Art, que había iniciado en 1936 una serie pionera de exposiciones que revisaban y reafirmaban la importancia de los principales movimientos artísticos modernistas, del cubismo al surrealismo. A pesar de la Gran Depresión y quizá, en parte, debido a ella, los artistas que coincidieron en Nueva York crearon fuertes lazos de unión gracias a la camaradería fomentada o, incluso, impuesta por los programas gubernamentales de apoyo al arte y a su respectiva pugna por sobrevivir.

El impulso fundamental que dio lugar a la aparición de la Escuela de Nueva York no fue tanto su diversidad geográfica o

batera, Museum of Modern Art delakoan egon zen Parisko Mundu-Erakusketa itxi zenetik, 1937an, Picassoren heriotza gertatu eta gutxira arte, 1973an, New Yorkeko artista gazteengan eragin kementsua izan zuelarik. Bereziki Motherwellentzat asmakuntza formalerako iturri aberats eta funtsezkoa izan zen.

Konstruktibisten lan garbi eta neurtuek iradokitako utopiazko arrazionaltasunaren ordez, une garrantzitsu hartan gizartea bere izaera bikoitzeko alderdi ilun irrazionalak menperatuta zegoela zirudien gerra garaian, eta halaxe zen gerra hasi aurreko aldian ere, Espainia gerra zibilak urraturik zegoenean eta Alemanian nazien indarkeria ageriko bihurtu zenean. Intuizioan eta ustegabekoan oinarritutako surrealismoa, halabeharrezko justaposiziok bereziki erakargarri bihurtu ziren une hartan, eta artista amerikarrak teknika surrealistak erabiltzen hasi ziren, forma eta kontzeptu indibidual eta unibertsalak azalarazteko Jung-en inkontzientearekin saiatuz.

Elkarketa askearen baliakide grafikoa zen automatismoak biziki erakarririk, espresionista abstraktu gazteak sorkuntzaren aurrean prozesuari lehentasuna ematen zion artea egiten hasi ziren. Horrek hankaz gora jarri zuen abstrakzio kubistaren jarrera geometrikoa eta baloreen eskala, intelektualki ondorioztatutako formaren nozioa ere barne; baina, beste aldetik, horretatik sintesi berri bat sortu zen, New Yorkeko artistek laster heldu baitzioten kubismoaren espazio lau eta egituratuari, eta automatismo hutsezko ekoizpenik amorfoenekin sintetizatu zuten. Haien hurbilketak subkontzientea arakatu zuen subliminalki konpartitutako emozioen bila, baina abstrakzioa itxuraldatzeko bidea ere eskaini zuen: norberak eragindako agerketaren, kolore eta marrazketaren bidez, balore esistentzialen metafora bisual indartsuraino.

Hala ere, artista gazteek automatismoarekin eta abstrakziorik abangoardistenarekin zituzten harremanak ez ziren teoria mailakoak soilik. Gerra aurrera joan zen neurrian, Europako abangoardiako funtsezko kide askok New Yorkera ihes egin zuten bere burua salbu jartzeko. Eta han benetako, ukitzeko moduko presentzia bihurtu ziren, ez bakarrik aldizkarietatik eta bertako museoetako hormetan eskegitako artelanetatik jasotako irudi eta ideien iturburu urrun; gerra garaiko New Yorken sortzen eta hazten hasi ziren erakustareto aurrerakoietako parte hartzaile bilakatu ziren, bereziki Peggy Guggenheim-ek, arte modernoaren bildumatzaile eta eragile bitxiak 1942an hasitako erakustareto-museoan. Bertan, André Breton poeta eta noizbehinkako artista, bere buruari "surrealismoaren apaizburu" izendapena ezartzeagatik ezagunagoa; Fernand Léger, Yves Tanguy, Piet Mondrian, Max Ernst eta Matta

social, sino que mucho más crucial resultó el impacto de la guerra, con su arrolladora revelación de la esencia modernista de un orden racional que quedó tan claramente plasmado en el *Guernica* de Picasso, una obra poderosamente expresiva y apocalíptica, monumento colosal a las víctimas de la Guerra Civil española, así como símbolo de la constante inhumanidad del hombre para con el hombre. La Matanza de los Inocentes de la época moderna, con sus innumerables estudios agonísticos, permaneció expuesta en el Museum of Modern Art tras la clausura de la Exposición Universal de París de 1937 hasta poco después de la muerte de Picasso en 1973, de manera que ejerció una fuerte influencia sobre los artistas jóvenes de Nueva York. Para Motherwell, en concreto, resultó una fuente de invención formal fecunda y vital.

En lugar de la racionalidad utópica evocada por las inmaculadas y comedidas obras de los constructivistas, en aquel momento crucial la raza humana parecía ser presa del lado oscuro e irracional de su doble naturaleza durante la guerra y, de hecho, así ocurrió en el periodo inmediatamente anterior a la guerra cuando España quedó desgarrada por la guerra civil y el terror nazi se hizo manifiesto públicamente en Alemania. El surrealismo, con su énfasis en la intuición y las yuxtaposiciones fortuitas y aleatorias, resultaba especialmente fascinante en aquel momento en el que los artistas americanos empezaron a emular las técnicas surrealistas que sondeaban el inconsciente de Jung para revelar formas y conceptos individuales pero también universales.

Profundamente influenciados por el automatismo, el equivalente gráfico de la libre asociación, los jóvenes expresionistas abstractos empezaron a crear un arte que daba prioridad al proceso sobre la concepción. Esto cambió profundamente las predilecciones geométricas y el orden de valores de la abstracción cubista con su noción de forma derivada del mundo intelectual, pero también dio lugar a una novedosa síntesis puesto que los artistas neoyorquinos captaron rápidamente el espacio plano y estructurado del cubismo, para sintetizarlo con las más informes producciones de automatismo puro. Su planteamiento socavaba el subconsciente en busca de emociones subliminales compartidas pero, además, facilitaba un recurso para transformar la abstracción mediante la autorevelación, el color y el dibujo, en una nueva y poderosa metáfora visual de los valores existenciales.

Sin embargo, los vínculos de los jóvenes artistas con el automatismo y con una abstracción más vanguardista no dependieron totalmente de su base teórica. A medida que fue avanzando la guerra, muchos de los principales miembros de la reconocida vanguardia europea huyeron a Nueva York o, lo que es lo mismo, a un lugar seguro. Allí, su presencia se hizo real, tangible, y dejaron de ser simplemente remotas fuentes de

inspirazio-bide eta froga-harri izan ziren amerikar gazteentzat, sorkuntz txinpartak elkarri pasatuz eta hainbeste denboraz Europako maisu sofistikatuen eta Amerikako arte ustez sustraigabe, edo probintziar eta betiko sinplearen arteko amildegi beldurgarrian zubi bat ezartzen lagunduz.

Europako artista askok Art of This Century Gallery-n erakutsi zituzten beren lanak, hala nola, Pollock, Rothko, Still, Motherwell, Gottlieb eta Baziotes, guzti-guztiek bakarkako erakusketa garrantzitsuak izan zituztelarik Guggenheim erakustaretoan 1943 eta 1946 bitarteko aldi funtsezkoan. Gainera, amerikarren lanak, Surrealismo eta Kubismo joera modernista nagusien sintesi harrigarriro berriari esker, Europako maisu handien pinturen ondoan erakutsiak izan ziren, maila beretsuan, Picasso eta Mondrian-en lanetatik Ernst eta Matta-ren obretara. Guggenheimek berehala kontratatu zuen Pollock, eta Hans Hofmann eragin handiko irakasle eta pintoreari bakarkako lehen erakusketa eskaini zion hirurogei hamazargi urte zituela. Bost urte beranduago, 1947an, Peggy Guggenheim Europara itzuli zenerako, New York artegune garrantzitsutzat hartua zegoen, eta New Yorkeko Eskola ondo finkatuta.

Espresionista abstraktuek artearen munduan mugarri bat ezarri eta, bereziki Pollocki eman zitzaion publizitate zabalari esker, horren berri mundu osoarengana iritsi eta urte askotara, kritikari batek New Yorkeko Eskolaren arrakasta harrigarria gogoratu zuen. Detroiten bizi eta GI Bill-en dirulaguntzat ikasten ari zen pintura-ikasle ilun bat besterik ez zen orduan, *Life* aldizkari ospetsuak Pollocki buruzko artikulua argitaratu zuenean, 1949an, *Jack Zipristintzailea* izenburupean, Arthur C. Danto gaur egungo kritikari eta arte historiagile nabarmenak gogoratu zuenez. Artista menderakaitz harro eta desafiatzaile gisa aurkeztu zuten aldizkarian, besoak gurutzaturik eta zigarro bat ezpain laso zimurtuetatik zintzilik, bere pintura iraultzaile, zipristindu eta keinuzkoetariko baten ondoan. Haren itxura luzeak herrialdeko eta are mundu osoko ikasleen buruetan egosten ari zen galdera areagotzen zuen: "Hori da bizirik dagoen Estatu Batuetako pintorerik handiena?"

Beste hitzetan esanda, Dantoren arabera, artearen gune mundiala New Yorkera hain bat-batean, hainbesteko indarrez aldatzea hiria, azken batean, *Manifest Destiny* berri baten azken helburu bihurtuz hain erabakigarria izan zen, beste batzuk erakarri baitzituen sorburua zelakoan, jarkiezinean, eta iraultza bat suposatu zuen artea egin eta ikusteko moduan. "Kolpe bakar batez, *Life-k* (aldizkariak) ni bezalako pertsona bat tokian tokiko arte-munduetako mugen barruan zoriontsu bizi zitekeen leku txiki guztiak deuseztatu zituen, eta dena gune argitsu bakarra zuen arte-kultura bakar bihurtu zuen. Gune horretan bizi ziren artistak Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman, zeinen

imágenes e ideas recogidas de revistas y obras de arte que colgaban en las paredes de los museos locales. Pasaron a formar parte de la escena de las galerías de arte más avanzadas que empezaron a surgir y a prosperar en Nueva York en tiempo de guerra, de forma particularmente notable en la galería-museo iniciada en 1942 por la extravagante coleccionista y mecenas del arte moderno, Peggy Guggenheim. Aquí, el poeta y ocasional artista André Breton, más conocido como el autodenominado "sacerdote supremo del surrealismo", junto con Fernand Léger, Yves Tanguy, Piet Mondrian, Max Ernst y Matta se erigieron en fuente de inspiración y piedra de toque para los jóvenes americanos, al ir transmitiéndoles su chispa creativa y al ayudar a los principiantes americanos a tender un puente sobre lo que había sido durante mucho tiempo un abismo intimidatorio entre los sofisticados maestros europeos y un arte americano al que en esencia se consideraba carente de raíces o provinciano e irremediablemente *naïve*.

Muchos de los artistas europeos expusieron sus obras en la galería Art of This Century, como también lo hicieran Pollock, Rothko, Still, Motherwell, Gottlieb y Baziotes. Todos ellos realizaron exposiciones en solitario en la galería Guggenheim durante el crucial periodo entre los años 1943 y 1946. Además, las obras de los americanos, con su sorprendente combinación de las dos principales tendencias modernistas, el cubismo y el surrealismo, se mostraron en igualdad de condiciones junto a cuadros de los grandes maestros europeos, desde Picasso y Mondrian hasta Ernst y Matta. Peggy Guggenheim empleó a Pollock bajo contrato y concedió al influyente profesor y pintor Hans Hofmann su primera exposición en solitario en Nueva York cuando contaba sesenta y siete años. Para cuando Peggy Guggenheim retornó a Europa en 1947, cinco años más tarde, la ciudad de Nueva York había conseguido el reconocimiento como importante centro artístico, y la Escuela de Nueva York ya se había constituido.

Muchos años después de que el expresionismo abstracto causara sensación en el mundo del arte y de que el mundo en general se percatara de ello gracias a la extensa publicidad que se le dio a Pollock en concreto, un crítico recordaría el sorprendente logro de la Escuela de Nueva York. Era un desconocido estudiante de pintura que residía en Detroit y estudiaba con una beca del GI Bill cuando en 1949 la revista *Life* publicó la famosa historia sobre Pollock titulada *Jack el Salpicador*, recuerda Arthur C. Danto, en la actualidad distinguido crítico contemporáneo e historiador del arte. La revista mostraba a Pollock como un rebelde arrogante y provocador, con los brazos cruzados y un cigarrillo colgando de unos indolentes y reprochadores labios, ante uno de sus revolucionarios cuadros gestuales de salpicaduras. Su enhiesta figura acentuaba el interrogante que ardía en las mentes de los

New Yorkeko arte-bizitzaren barne esperientzia ezin baitzen oso desberdina izan nik Detroit-eko arte-bizitzaz nuen barne esperientziarekin konparatuta, bat-batean arte nazionaleko jainko bilakatu ziren, hainbesteko desproportzioan nire herri txikian miresten nituen artistekin konparatuta, Apolo eta Zeus-en eta Sarpedon eta Diomedes-en artekoa bezalakoa baitzen. Detroit-eko pintorerik onenak ere talentuko pintore bitxi izatera jaitsi ziren, historiaren aginduz bazterturik". (3)

Nabarmenki, New Yorkeko arte-mundura Europako maisu modernoak, surrealistak zein konstruktibistak agertzea eta, horiekin batera, Peggy Guggenheim bezalako eragile eta mezenas nagusi bat ere bai, garrantzi handikoa izan zen sortzen ari zen New Yorkeko Eskolarentzat. Jadanik 1930eko azken urteetan, etorriko zenaren adierazle prometagarriak eman ziren, bereziki Pollock, Gorky eta Hofmann-en lanetan; izan ere, Hofmann norabide aske berri bat adierazten, eta geroago Pollocken lanetan txalotuko zen ekitezko pintura aurreratzen hasi zen, goiztiar, nahiz eta asistematikoki, mihisearen gainean pintura libreki palastatuz, jadanik 1938an. Hofmannen *Atea*, 1959-60koak, 1930eko urteetako lan berritzailea baino hogei urte beranduago egina izan arren, ederki adierazten du artistak orduan zuen interesa bloke kromatiko ausartetan, pintzelkada kementsuetan eta, deigarriena, "tirabira" zentzua sortzen duten planoak lotzeko barne sistema batean, kanpoko mundutik ezer baino, garaiaren larritasun kulunkaria adierazten duen tentsio dinamikoaren adierazpen imitaezina.

Aldi berean, hala ere, *Atea* lanak ezer baino lehen objektu bezala jokatzearen helburu modernista lortzen du, pintura bera nagusiki autoerreferentziala den artearen barruko eraikuntza gisa azpimarratuz. Oso interesgarria da ikustea nola beste obra guztiz geometriko batek, Josef Albersek 1959an egindako *Karratuari omenaldia: agerpena* (1959) izenekoak, elementu formal sinpleez lan egiten duen, geroago Mark Rothkoren finki matizaturiko pinturetako parekorik gabeko kolore-espazioan zanbuluka dabiltzan forma tranzendenteetan erabilitako elementuekin ere zerikusia duelarik. Hala ere, nahiz eta azalean antzekotasunik egon, artista bakoitzak arteari eta honen helburuei buruzko bere sinismen errotu propioak adierazten dituen estetika jakin bati heltzen dio. Izan ere, nahiz eta Albersen karratu errepikatuen lehen eta hurrengo sailek ñabarduren arteko harremanak aztertzen dituzten, korrespondentzia harrigarriak eta, sarritan, bibrazio bisualen sail asaldariak ezarriz, Rothkok muzin egiten die Albersek gogokoen zituen Bauhaus printzipioei.

Rothko, 1963ko *Titulurik gabea #18* bezalako lan argitsuetan bezala, Bauhaus inspirazioko lanen aurka azaldu zen arrazoi batzuengatik, eskala desberdintasun eta emoziozko edukietatik ideologiara. Abstrakzio berriaren helburu amankomun handiak

estudiantes de todo el país y quizá de todo el mundo: "¿Estamos ante el más grande de los pintores vivos de Estados Unidos?"

En otras palabras, Danto postula que el repentino y enérgico desplazamiento de la capitalidad mundial del arte a Nueva York, que supuso en la práctica el último logro de un nuevo *Manifest Destiny*, fue tan abrumador que atrajo irresistiblemente a otros como fuente y encendió la chispa de una evolución en la forma en la que se producía y se veía el arte. "De un golpe, la revista *Life* había disuelto todos los pequeños centros donde una persona como yo vivía lo suficientemente feliz dentro de los horizontes de los mundos artísticos locales y los había fundido en una única cultura artística con un centro luminoso. Los artistas que vivían en dicho centro (Willem de Kooning, Franz Kline, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman), cuya experiencia interna de la vida del arte en Nueva York no podía haber diferido en gran medida de mi propio sentido interno de la vida del arte en Detroit, se vieron repentinamente elevados a la categoría de divinidades creativas nacionales, de una forma tan desproporcionada para los artistas locales que yo admiraba, como podrían serlo Apolo y Zeus con respecto a Sarpedón y Diomedes. Incluso los mejores pintores de Detroit quedaron disminuidos a excéntricos de talento, envarados por el curso de la historia". (3)

Con toda claridad, la presencia en la escena artística de Nueva York de los maestros europeos modernos, tanto surrealistas como constructivistas, y de una importante promotora y mecenas como Peggy Guggenheim tuvo un impacto decisivo en la irrupción de la Escuela de Nueva York. Ya a finales de la década de los años treinta, se dieron ciertos indicios prometedores de lo que habría de venir, especialmente en las obras de Pollock, Gorky y Hofmann. De hecho, Hofmann había empezado a apuntar en una nueva y más libre dirección y a anticipar la posterior aclamación de Pollock y la *action painting* al salpicar, precoz, si bien asistemáticamente, la pintura con toda libertad sobre el lienzo ya en 1938. *La Puerta* de Hofmann de 1959-60, aunque creada veinte años más tarde que su pionera obra de los años treinta, es un brillante ejemplo de su interés en aquel momento por los marcados bloques cromáticos, el musculoso manejo del pincel y, lo más sorprendente, un sistema interno de planos que encajan entre sí y que crean una sensación de "tira y afloja", su inimitable forma de expresar la tensión dinámica que no manifestaba nada del mundo exterior sino mas bien la angustia que flotaba en aquella época.

Sin embargo, al mismo tiempo, *La Puerta* alcanza la meta modernista de desempeñar ante todo el papel de un objeto, haciendo hincapié en el cuadro en sí mismo como una

New York Times egunkarira 1943an bidalitako eskutitz ospetsuan adierazi zituen; Gottlieb-ek ere sinatzen zuen gutuna eta Newman ezkutuko laguntzaile izan zen. Jadanik garai hartan, arte-gai "trajiko eta denborazkanpokoan" sinisten zuten; Rothkorentzat, bere pinturetako grina zen beren izateko arrazoi bakarra.

"Ez zaizkit interesatzen kolore, edo forma edo beste ezeren arteko harremanak", esan zuen Rothok beste behin. "Interesatzen zaidan gauza bakarra gizakiaren oinarrizko emozioak adieraztea da (tragedia, estasia, zoria, eta abar), eta nire pinturen aurren jartzean jende asko eta asko negarrez hasteak gizakiaren oinarrizko emozio horiekin komunikatzen naizela frogatzen du. Nire pinturen aurrean negar egiten duen jendea, pintatu nituenean izan nituen erlijiozko esperientzia berbera izaten ari da. Eta zuk, diozun bezala, haien kolore-harremanengatik bakarrik hunkitzen bazara, orduan ez duzu funtsezkoa ikusi". (4)

1950eko hamarkada bukaera dramatikora hurbiltzen ari zela, eta Pollockek eta artearen historiako lidergoko bere lankideek ateratako irakurlego zabalari zuzendutako aldizkaria argitaratzen hasi zela, New Yorkeko arte-mundua iraultzen lagunduz eta, aldi berean, herri osoko artisten artean jarraitzaileen etengabeko korrontea sortuz, taldeko kideak gero eta indar handiagoz erakarriak izaten ari ziren nazioarteko arte modernistaren ezaugarri askatzaileetarantz. Rothkoren *Titulurik gabea #18* bezalako lan lau itxuragabeetan bereziki adierazpide erromantikoa aurkitu zuen mistikotasun pertsonalaren eta abstrakzioaren arteko oreka berria ezartzea lortu zuten. Egia da, jakina, 1949ko artikulu hura agertu zenez geroztik, "Suminkorrak" izeneko taldekoen artean arretarik handiena erakartzen zuena Pollock bera zela. Patu pertsonalaz zeukan zentzu ziurra, ageriko jarrera konformagaitzak eta, batez ere, izaera original eta zirraratsuko arte bisual etsigarria sortzeko gaitasuna ezaugarririk onenak izan ziren arte-estetika amerikar konplexu eta berriaren izpirituaren eredu izateko.

Baso xarmatua (1947) bezalako lanetan, zeinaren gainazal trinkoa lotutako pintura-arrastoen, izpi kromatikoen eta ñir-ñir egiten duen argiaren amaraun iragazkaitzean kanpora eta barrura ia dantzatzen, ehuntzen eta desehuntzen ari dela baitirudien mihise eskergan, Pollockek aurrerapauso handiak eman zituen estilo pertsonal baterantz, hain zuzen ere gerra amaitutakoan surrealista europarrak eta "erbesteko artista" batzuk gehiago New York utzi eta Parisera itzuli ziren garaian. Mihise erroiluak lurrean zabaldu eta gainean ontzi, xiringa edo makila batetik pintura likidoa isuri edo zipristintzeko Pollocken teknikak "literalki pinturan egoteko", berberak esan zuen bezala, pinturaren inguruan mugitzeko eta horrela alderdi guztiei enfasi berdina emateko aukera ematen zion. Era horretara, gailurrera eraman zuen XIX. mendeko construcción en un arte que es principalmente autoreferencial. De modo interesante, otra obra contemporánea de Josef Albers, más rigurosamente geométrica, su *Homenaje al Cuadrado: Aparición* (1959) utiliza sencillos elementos formales que también se podrían relacionar con los de las posteriores formas trascendentes que flotan en el sublime espacio de color de los finamente matizados cuadros de Mark Rothko. De cualquier modo y a pesar de ciertas semejanzas superficiales, cada artista se adhirió a un estética en concreto que expresaba sus propias y profundamente sostenidas creencias sobre el arte y su finalidad. De hecho, aunque las primeras y las siguientes composiciones seriales de Rothko investigaban la relación entre un matiz y otro, estableciendo intrigantes correspondencias y a menudo perturbadoras series de vibraciones visuales, Rothko rechazó con firmeza los principios de la Bauhaus que Albers sostenía más fervorosamente.

Rothko, en cuadros como el luminoso *Sin Título #18* de 1963, se opuso a las obras inspiradas en la Bauhaus por una serie de razones, desde diferencias en la proporción y el contenido emocional hasta la ideología. Rothko expresó los elevados objetivos compartidos de la nueva abstracción en una famosa carta de 1943 al *New York Times*, firmada conjuntamente con Gottlieb y con la clandestina colaboración de Newman. Ya en ese momento, creían en un "trágico y eterno" tema en el arte; para Rothko, la pasión de sus pinturas era toda su razón de ser.

"No estoy interesado en las relaciones del color ni de la forma ni de ninguna otra cosa", afirmó Rothko en una ocasión. "Estoy interesado solamente en expresar las emociones humanas básicas (la tragedia, el éxtasis, la fatalidad, etcétera) y el hecho de que mucha gente se venga abajo y llore al contemplar mis cuadros demuestra que yo transmito esas emociones humanas básicas. La gente que llora ante mis cuadros está viviendo la misma experiencia religiosa que tuve yo cuando los pinté. Y si, como dicen ustedes, sólo se conmueven por las relaciones de color, entonces no comprenden el verdadero sentido". (4)

Cuando la década de los años cincuenta se acercaba a su dramático final y salió a la luz la popular revista de gran tirada que catapultó a Pollock y a sus colegas hasta sus posiciones de liderazgo, y ayudó a revolucionar el mundo del arte neoyorquino, creando al mismo tiempo entre los artistas una fluida corriente de neófitos por toda la nación, los miembros del grupo se vieron arrastrados aún con más fuerza hacia las cualidades liberadoras del arte modernista internacional. Se las ingeniaron para encontrar un nuevo equilibrio entre la abstracción y un misticismo personal que, de manera especial, encontró su expresión romántica en obras como la plana y abstracta *Sin Título #18* de Rothko. Sin embargo, fue indudablemente Pollock el que más llamó la atención en el

Inpresionismoak lehen aldiz burutu zuen joera, hau da, irudien iherarkia dela medio konposizioa klimax jakin baterantz bideratu beharrean, irudi sinple adierazgarri baten inguruan begi-irispide osoa artikulatzea continuum trinko bat bailitzan. *Baso xarmatua* obrak, bere titulu eliptiko erakargarriaz, tantakako eta oldean botatako pinturaz, eta erabateko taiuketa-efektuaz, automatismo surrealista, subliminalean zehar, abstrakzio lirikoko apoteosizko bere amaiera logikora eraman zuten artelanik onenen artean dirau.

Baina *Baso xarmatua* estilo aldaketa baten mugetan ere badago; izan ere, 1947tik Pollocken heriotza tragiko, ia nahitaezkoa auto istripuan gertatu zen arte bederatzi urte geroago, bere lanak erro surrealistak utzi eta artistaren eskakizun propioekin zein aldez aurretiko edozein saiorekin hainbesteko zerikusia zuen adurrezkoagatiko mirespenerantz abiatu zen. Pollockek, artista amerrikarrik mitikoenak, amaiera irekiarekin sortzen zituen bere pinturak: adurrak, arriskuak eta pintorearen beraren ekintza eta keinu fisikoek lana amaitzeko bidea prestatzen zuten, eta lanaren funtsezko alderdi bihurtu ziren. Horrela, gerraondoko urteak aurrera joan ahala, eta New Yorkeko Eskola hain irmoki finkatuta zegoen ezen bigarren uhin azkar batek parean jarri eta haren nagusigoa desafiatu zuen garaian, Pollocken obran konpromezu esistentzialistak eta pintatzearen ekintzan bertan bere buruaren definizioak ametsa eta inkontzientearekiko engaiamenduaren tokia hartu zuten.

Baso xarmatua eragin handiko obran posible da abstraktuaren, pintura-marra kirimilatuen eta figuraziozko fantasmagoriaren arteko lerro mehea marraztea. Baina grabitatearen laguntzaz, astoko bertikal batean edo horma batean ez, baizik eta Pollockek Long Island-en zuen estudio zipristinduko zoruan zabaldutako mihise batean sortutako obra baten alderdiei soilik begiratuta ere, batek nabaritzen du Still-en obrako forma estatikoagoekin eta nahita bilatutako erritmoekin duen harremana. Stillen obraren ordezkaria erakusketa honetan, urte bereko *1948* titulu soileko lana da. Stillen biomorfismo kontrolatuagoan, pigmentu marroiez osaturiko gorputz trinko eta ia likitsuak dorpeki tintatua dirudi, hori ukitu arinak eta hain intentsua eta koherentea izanik maketa geografiko bateko lurrez inguraturiko ura ematen duen gorputz urdin lodia dituen mihise handi baten gainean. *1948* obrak, intrantsigentea bere sendotasun eta zatikatze desafiatzailean, edo, nolabait, zatitan puskatutako atalak birreraikitzeko bere borroka agoniatsuak Still produzitu zuen Mendebalde amerikarretik sortua dirudi.

Eta hori kontutan har daiteke haren sinismen betizuak adierazteko orduan, horien arteko nagusia, iragana zela "dogma, aginpide, tradizioetan ondutako histori-gorputza. Hari eskainitako omenaldia heriotzaren ospakizuna da".

grupo de los denominados "Irascibles" tras la aparición de aquel artículo de 1949. Su confiado sentido del destino personal, sus rebeldes actitudes públicas y, sobre todo, su habilidad para crear un arte visual apremiante de carácter original y apasionado, parecían la mejor forma de tipificar el espíritu de la compleja y alborozada nueva estética artística americana.

En obras como su *Bosque Encantado* (1947) un monumental lienzo cuya densa superficie parece casi danzar, enredarse y aparecer gradualmente para volver a desvanecerse en una impenetrable tela de araña de rastros de pintura entrelazados, hilos cromáticos y salpicaduras de luz, Pollock logró una ruptura hacia un estilo personal que precisamente coincidió con la salida de Nueva York de los surrealistas europeos y de otros artistas denominados "artistas en el exilio" que regresaban a París tras concluir la guerra. La técnica de Pollock de desplegar rollos de lienzo sobre el suelo y derramar o arrojar pintura líquida sobre el cuadro con la ayuda de una lata, una jeringuilla o un palo del que se servía para salpicarla, hasta llegar a "estar literalmente dentro del cuadro", como él mismo decía con el fin de moverse dentro de él y así poner un énfasis idéntico en todas las partes, elevó hasta un punto culminante la tendencia observada por vez primera en el Impresionismo del siglo XIX y que consistía en orientar una composición no hacia un clímax específico dentro de una jerarquía de imágenes, sino en favor de una imagen característica única que articulaba todo el campo visual como un todo densamente apiñado. Su *Bosque Encantado*, con su atractivo y enigmático título, su pintura goteada y arrojada de forma drástica y su efecto global de tracería, ocupa un lugar preferente entre las obras de arte que llevaron el automatismo surrealista a su conclusión lógica, aunque subliminal, en una apoteosis de abstracción lírica.

Pero la obra *Bosque Encantado* también se halla en el límite de un cambio de estilo que, desde 1947 hasta la trágica y casi deseada muerte de Pollock en un accidente automovilístico nueve años después, llevaría su obra desde sus raíces surrealistas hacia una fascinación por lo aleatorio que tenía que ver tanto con las propias exigencias del artista como con cualquier sentido preconcebido. Pollock, el más mítico de los artistas americanos, conceptuaba su obra como algo abierto: el azar, el riesgo y sus propias acciones y movimientos físicos preparaban el terreno para llegar a la obra concluida y se convertían en aspecto esencial de la misma. De este modo, a medida que se iban desvaneciendo los años de la posguerra y que la Escuela de Nueva York se iba asentando de una forma tan sólida que incluso una repentina segunda oleada de artistas llegó a surgir coincidiendo y desafiando a su autoridad, el compromiso existencialista de las obras de Pollock y la autodefinición a través del acto de pintar en sí, suplantaron el compromiso surrealista con el sueño y el subconsciente.

Modernisten eraginari muzin egin zion, insistituz mihise kubistak mekanikoki ekoiztutako saloiko artea zela, eta horien Bauhaus aldaerak gizartea gatiba lezakeen arrazionaltasun autoritario baten ondorio direla. Ez-objektiboki pintatzen hasi zen 1947an, eta nahiz eta bere ondorengo lanek nolabaiteko kualitate biomorfikoa mantendu, batik bat amerikar aitzindarien ideial karakteristikoak ere adierazten zituzten, bere-berea zuen ikuspegia ekoiztu eta gordetzeko ahalegin bakarti eta ausartean burututako borroka indibiduala mirestuz.

1948 bezalako lanek, harrigarriak espazio oso zabalen aierupenean, kontrolaren zentzu zorrotzean eta kateatutako planoetan, Newman eta *Color Field* (kolore-eremuko) pintore-talde informal eta gogatsuko beste pintore batzuen lanetan ere nabari daitezkeen santutasuna eta zabaltasun gorena ekartzen dituzte gogora. Sublimean arakatzen, horrelaxe definitu baitzuen artistaren autoerrealizazio epikoaren bilaketa, Stillek, gaurko arte-izpiritu mundutiar, ziniko ez bada ironikoaren ondoriozko gainasaldatze eta haserreak eragindako handitasunez idatzi zuen berea zela "batek egin behar duen bidaia, zuzen eta bakarrik ibiliz. Harik eta haran ilun eta alferrikaldutakoak iragan eta azkenik aire garbira etorri eta mugarik gabeko lautada garaian egon arte. Irudimenak, beldurraren legetik aske, bat egin du Bisioarekin. Eta Ekintza zen, berezko eta erabatekoa, haren esanahia, eta haren pasioaren eramalea". (5)

Still New Yorkeko Eskolako erromantikoena dela esan badaiteke, beste muturrean Ad Reinhardt, aurrekoa bezain absolutista baina guztiz arrazionalista izango litzateke. Artista gazteagoa bere lagun espresionista abstraktuez trufatu zen, zalego filistiarra pozik uzteko, eta lagun haiek "funtsezko zentzugabekoa eta errealitatearen atzeko errealitatea pintatzea" maite zutelako, eta erabateko aldarrikapenak sortu zituen, edo behintzat horrela dirudi bere *Pintura Abstraktua* (1960-66) lan autoerreferentziala ikusita. Metro erdi karratuko mihise zuzena da, tituluak adierazten duenez, sotilki modulatutako pigmento beltzez estalitako gainazala, zeinean gurutze-antzeko egitura lainotsua erdikus daitekeen. Motherwellen *Espaniar Errepublikari elegia 110* elementu bulbatsu eta linealak dituen tentsioz betetako 1971ko estudioarekin, edo William Baziotesen *Akuatikoa*, 1961eko olio-pintura liriko, delikatu eta itxuragabearekin konparatuz, Reinhardten pintura ia opakoak mugimendua enigmatikoki azpimarratzen du eta, paradoxikoki, Minimalismoan gauzatuko zen norabide berri bat seinalatzen du.

Nahiz eta New Yorkeko Eskolako kideak artista gazteagoen inpirazio-bide eta eragingarri izan, eta nahiz eta bakoitzak produzitutako ideia eta lanak indibidualak izan, 1940ko azken urteetatik 1950eko erdiko urteetara pintura aurrerakoi

En el emblemático *Bosque Encantado* es posible trazar una fina línea de separación entre espirales de líneas abstractas y fantasmagoría figurativa. Pero, al responder a los aspectos singulares de una obra creada con la ayuda de la gravedad, sobre un lienzo apoyado no en un caballete vertical o en la pared, sino tendido en el suelo manchado de pintura del estudio de Pollock en Long Island, se aprecia su conexión con las formas más estáticas y con los ritmos premeditados de la obra de Still, representada aquí por su categóricamente titulada *1948* de ese mismo año. En el biomorfismo de Still más controlado, un denso y casi viscoso cuerpo de pigmento marrón parece toscamente emplastado sobre un gran lienzo ligeramente manchado de amarillo y de un marcado cuerpo de un azul tan intenso y consistente que recuerda al agua de una maqueta geográfica, rodeada por masas de tierra. *1948*, intransigente en su solidez y desafiante fragmentación o, en cierto modo, en su agonizante lucha por reintegrar las partes despedazadas, parece surgir en su totalidad del oeste americano al que pertenece Still.

Y también se puede sobreentender que encarna sus, en gran medida, pretenciosas creencias, destacando especialmente entre ellas su noción de que el pasado era simplemente "una parte importante de la historia madurada hasta convertirse en dogma, autoridad y tradición. El homenaje que se le ha rendido es una celebración de la muerte". Still hizo caso omiso de los modernistas, al insistir en que los lienzos cubistas eran arte de salón producido mecánicamente y que sus variantes de la Bauhaus eran el resultado de un fundamento autoritario que podía esclavizar a la raza humana. Empezó a pintar de manera no objetiva en 1947 y, aunque sus obras posteriores solían conservar cierta calidad biomórfica, expresaban por encima de cualquier otra cosa sus ideales pioneros típicamente americanos, que veneraban la lucha individual en un esfuerzo solidario y valiente por producir y retener una visión que resultaría ser únicamente suya.

Obras como *1948*, impresionantes en sus insinuaciones de vastos espacios, riguroso sentido del control y planos ensartados, evocan un olisco y una altísima expansibilidad que también puede experimentarse en obras como las de Newman y otros autores pertenecientes al informal grupo del que él formaba parte, denominado pintores *Color Field* (campo de color) y que compartía ideas afines. Perforando en lo sublime, como él definió la búsqueda que el artista hace de una auto realización épica, Still escribió, con una grandiosidad que parece curiosamente recargada y enemistada con el espíritu artístico actual (más mundano, irónico e incluso cínico) que el suyo era "un viaje que se debe emprender solo y sin desviarse hasta haber cruzado los valles sombríos y asolados, para llegar por fin a un cielo claro y poder permanecer sobre un plano

amerikarreko buruzagitzat hartua izan zen artista Willem de Kooning izan zen. Haren *Konposaketa* (1955) bezalako lan ederrek, bizi eta koleratsua; pintzelkada lodi, koloreanitzeko, bortitz, bat batekoekin; eta kolore sutsu, bizitasunez beteekin, sortzen ari zen artisten belaunaldi berria inspiratu eta sarritan kokildu zuten. Hainbesteraino, ezen Robert Rauschenbergek erabaki baitzuen bere zorra kitatzea dena bereganatuz eta ezabatuz, salbu eta lankidetza dadaista batean sen oneko de Kooningek artista gazteari ezabatzeko eman zion marrazki indartsu bateko zirrimarra fantasmagorikoak.

Jakina, ezerk ezingo luke erakusketa honetako de Kooningen 50eko urteetako maisu-lan kiribilatu, irabiatuaren indarra ezabatu edo zapuztu. *Konposaketa,* keinuzko bortizkeriaren eta lasaitasun eta erabaki onberako uneen konbinaketa agortezina, mihisearen gainean bitxiki nahastutako olio-pintura, esmalte eta ikatz-pinturaz osatua. Pinturak sakontasun espazialaren ustekabeko zentzua, eta artistak beste testuinguru batean forma ia-figuratiboaren "agerpen iheskorrak" bezala deskribatu zuena komunikatzen ditu.

Emakumearen ideian oinarritutako eta estilistikoki erlazionatutako de Kooningen pintura-sailean ez bezala, Willendorf-eko Venus modernista eta izugarri orobiltzaile baten antzera, *Konposaketa* lanak errazki definitu gabeko, figurazio irekiko iruditeria aurkezten du; lanaren indar handia, apenas eutsita, dituen pintura-nolakotasun oparoetatik eta figurazio piska baten edo, gutxienez, paisai elementuak iradokitzearen gehiketa oldarkorretik datorkio. 1950eko azken urteetan de Kooningen asmamen abstraktu etsigarriak eta estilo lehergarriak ukitutako artista gazteagoen belaunaldian Joan Mitchell dohain handikoa dago, zeinaren *Kumeentzako tokia* 1976ko mihiseak pintore alemaniar-amerikarren lanaren ezaugarriak diren gainazalaren osotasuneko tratamendu eta trinkotasunaren zentzuari, eta planoen gainezarketari jarraitzen dien.

Nahiz eta emakumeak gutxiengoa izan erakusketa honetan, ezinbestekoa da Mitchell zenduarena bezalako lanen garrantzia eta indarra ez ahaztea, bereziki, aspaldidanik gizonen nagusitasuna duten arte-munduan egindako aurrerapena gero eta azkarragoa denean, harik eta gaur egun badirudi emakumeek gizonekin, ia, parekatzea lortu duten arte. Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Alice Neel, Louise Bourgeois eta bere belaunaldiko eta ondorengoko beste batzuekin batera, Mitchellek New Yorkeko Eskolako artisten eta beren oinordekoen estilistika eta emoziozko arazoak adierazten dituzten lan iraunkorrak sortu zituen, eta horrekin batera bere jeneroan bakarrak diren arloak arakatu zituen, sexu eta arraza bidegabekeriaren aurkako gero eta kontzientzia eta haserre handiagoko garai nahasi batean.

elevado y sin límites. La imaginación, ya nunca más encadenada por las leyes del miedo, pasó a tener Visión. Y el Acto, intrínseco y absoluto, era su significado y el soporte de su pasión". (5)

Si a Still se le puede considerar el más romántico de la Escuela de Nueva York, su antítesis sería el igualmente absolutista aunque completamente racionalista Ad Reinhardt. El joven artista, que se burlaba de sus compañeros expresionistas abstractos por complacer a un público filisteo y por su amor por "las tonterías transcendentales, y por pintar una realidad más allá de la realidad", realizó declaraciones definitivas o al menos eso podría parecer en una obra como su autorreferencial *Pintura Abstracta* de 1960 a 1966. Este lienzo recto de aproximadamente medio metro cuadrado es una superficie cubierta de un pigmento completamente negro sutilmente modulado, a través del que a duras penas se puede discernir una estructura cruciforme. Comparado con el estudio lleno de tensión de Motherwell sobre los elementos bulbosos y lineales, como la *Elegía a la República Española N. 110* de 1971, o como el lírico *Acuático,* el delicado óleo amorfo que pintó William Baziotes en 1961, la pintura prácticamente opaca de Reinhardt pone un enigmático énfasis en el movimiento y, paradójicamente, apunta en una nueva dirección que acabaría cristalizando en el minimalismo.

Por muy alentadores e influyentes que fueran los miembros de la Escuela de Nueva York para los artistas más jóvenes, y por muy individuales que fueran sus ideas y obras, el artista al que se reconoció como el líder de la pintura americana más avanzada desde finales de la década de los cuarenta a mediados de los cincuenta fue de Kooning. Sus obras figurativas como la magnífica *Composición* de 1955, viva e incontenible, de gruesos brochazos, con múltiples, violentos y vigorosos matices además de unos vívidos y chillones colores, inspiraron y con frecuencia intimidaron a la emergente nueva ola de artistas. Tanto fue así que, de hecho, Robert Rauschenberg decidió pagar su deuda y al mismo tiempo acabar con ella al erradicar todo salvo los espectrales trazos de un fuerte dibujo que el generoso de Kooning había dado al joven artista expresamente para que los borrase, en una improvisada colaboración dadaísta.

Por supuesto, nada podría borrar ni desbaratar el poder de la turbulenta y revuelta gran obra maestra de de Kooning en los años cincuenta que se muestra en esta exposición. La obra *Composición* es una infatigable combinación de violencia gestual y momentos de benevolente calma y constancia que se compone de óleo, esmalte y carboncillo extravagantemente entremezclados sobre el lienzo. El cuadro transmite una sorprendente sensación de profundidad espacial y de, lo que el artista ha definido en otro contexto como "visiones escurridizas", formas cuasi figurativas.

Mitchellek burututako pinturak ez dira inola ere politikoki feministak, edo errepresio zein rol arazoei buruzkoak ere ez, baina laurogeiko eta laurogeita hamarreko urteetako emakumezko artista gazteagoekin emakumeen berdintasunari buruzko premiaren zentzua du amankomunean, nahiz eta prediku edo erretolikarik gabekoa izan. Hori baino gehiago, Mitchellen pinturak heldutako, guztiz burututako aldarrikapen pertsonalak dira, beren langintzan eta keinuzko birtutasunean gozatzen dutenak, eta New Yorkeko Eskolako lehen belaunaldi paradigmatikoak landutako alderdiak zabaldu dituztenak.

Kurioski, New Yorkeko Eskola nagusitzen ari zela, eragin modernista europarrak bertako ezaugarri jatorrizko eta indibidualekin nahastuz, Europan bertan antzeko joera bat sortzen ari zen, nahiz eta era motelagoan. Europan, artista belaunaldi berri bat espresabide bitalen bila ari zen baita ere, eta ekintzazko/keinuzko danbor bereko soinuaren arabera martxan zihoazen, eta *tachisme* edo arte *informal* gogoko zituzten izeneko emoziozko abstrakziora itzultzen ari ziren.

Erakusketako Lucio Fontanaren eta Antoni Tàpies berantiarxeagoaren lanak handiak eta gogoetatsuak dira, elementu figuratiborik gabeak baina erabat kontrolaturiko grinaz gainezka daude. Fontanaren *Kontzeptu espaziala, iguripenak* (1959) lan zorrotza, mihise horizontala da, zeinaren ezaugarri nagusiak gainazalean zehar halabeharrez okertzen diren labainkada bortitzak baitira, objektua etengabe materiagabetzeko joeraren barruan. Tàpiesen *Diptiko marroi handia* (1978) lanak, aitzitik, industri trasteren baten hondakina dirudi: zurezko bi panel handi, zeinetan hondarra, igeltsua, olio-pintura eta klariona aplikatu diren diseinu arkitektoniko nasai eta zikindutan.

Amerikan, hala ere, pintore espresionista abtraktuen lehen belaunaldiaren aldaketa laster iritsi zen. Beharbada, 1956rako nabaritu zen mugimenduaren figura nagusia, Pollock eta New Yorkeko Eskola jadanik historia zirenean, eta proto-pop delakoaren erreakzioa estiloen kornukopia harrigarrian agerpena izaten hasi zenean, Rauschenberg izan zen. Erakusketa honetan, *Titulurik gabe* (1963) lanak, oilg-pintura, serigrafia, tinta, metal eta plastikoa mihisearen gainean, benetan ez da pintura, ez inprimaketa, ez marrazkia, ez collagea, baina artistaren sorkuntz baliabide baten antza du: muntaia. Lan horrek aurkezten du ia oparotasun eta gehiegizkoaren parean dagoen inpresio bisualen nahasketa zorabiagarri eta desorientagarria. Nahita bilatutako ugaritasuna izanik, eguneroko hondakinekin atsegina hartzen du eta, ironikoki, atzera egiten du ikusleari erakusteko gaurko gizartearen kontsumismo harrapakari, aseezinaren ondorio latzak; Rauschenbergek 1950eko erdiko urteetatik 1960ko

En contraste con la serie de pinturas estilísticamente afines de Kooning basadas en la idea de la mujer (una terrorífica Venus de Willendorf modernista que todo lo envuelve) la obra *Composición* no presenta imágenes figurativas fácilmente definidas o patentes; su considerable fuerza, apenas contenida, procede de sus exuberantes cualidades pictóricas combinadas con la agresiva incorporación de algunos elementos figurativos, o por lo menos de la insinuación de elementos paisajísticos. Dentro de la joven generación de artistas afectados por el apremiante ingenio abstracto y el explosivo estilo de Willem de Kooning en las postrimerías de los años cincuenta se encontraba la artista de gran talento Joan Mitchell, cuyo lienzo de 1976, *Lugar para los Cachorros* continúa con el tratamiento de la superficie en su conjunto y con una sensación de planos densos y superpuestos que es tan característica de la obra del pintor americano-holandés.

Aunque las mujeres están en minoría en esta exposición, es vital no pasar por alto la importancia y la fuerza de obras como las de la ya fallecida Mitchell, especialmente porque sus progresos en un mundo del arte dominado por los hombres supusieron un rápido avance hasta el punto que, en la actualidad, las mujeres parecen haber logrado, prácticamente, la igualdad con el hombre. Junto con Helen Frankenthaler, Lee Krasner, Alice Neel, Louise Bourgeois y otras artistas de su misma generación o de las posteriores, Joan Mitchell creó obras perdurables que expresan las preocupaciones estilísticas y emocionales de los artistas de la Escuela de Nueva York y de sus herederos, a la vez que investiga ámbitos exclusivos de su sexo, en una época turbulenta en la que hay una conciencia cada vez mayor y un airado resentimiento ante la discriminación racial y sexual.

Las elaboradas pinturas de Mitchell no son, de ninguna forma discernible, políticamente feministas ni muestran una preocupación especial por los temas de la represión o del desempeño de papeles, pero sí que comparten con las artistas femeninas más jóvenes de los ochenta y de los noventa un sentimiento de urgencia en lo que respeta a la igualdad de las mujeres, aunque Mitchell no hace elogios ni reproches. Por el contrario, sus pinturas son maduras declaraciones personales plenamente asumidas que se recrean en su virtuosidad pictórica y gestual y amplían los espacios perforados por la paradigmática primera generación de la Escuela de Nueva York.

De modo interesante, incluso cuando la Escuela de Nueva York estaba alcanzando cierta significación, fusionando las influencias modernistas europeas con sus propias cualidades autóctonas e individuales, en Europa mismo estaba surgiendo una tendencia semejante, aunque de una manera más lenta. Allí, una nueva generación de artistas también estaba buscando

urteetara burututako lanek materiale eta emozioen espektro harrigarria betetzen dute.

Pinturaren nolakotasunak, keinuzkoak eta askeak, eta izpiritu alai, frenetiko, gutiziatsuaren zentzu deigarriagoa, 1963ko baliabide mixtoko lanetakoak bezalakoak, objektibotasunaren tonu kontrolatu eta gorenaren bidez orekaturik daude; kokatuta zeuden inguru indartsuari erantzuteko irrikan egonik, lanok distantzia gordetzen dute hala ere, Rauschenbergen definizio sonatuaren arloan geratuz: "Pintura bizitzaz eta arteaz aritzen da. Bietariko bat ere ezin da egin. (Ni bien arteko tartean jokatzen saiatzen naiz)" (6). Artistaren interesgune zabalak bi eta hiru dimentsioko lanetan ezezik, Rauschenbergek antzeko beste alor emankorretan ere landu zituen: dantza eta beste antzezpen motak, dekoratuen diseinua, lankidetza saio batzuk, merkatal antzeko ahaleginak artisten izenean, bere lanak berriro saltzeagatik zegozkion eskubideei uko egin zien eta, berriki, nazioarteko arte-saio batzuk, hala nola, Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI) txalogarri eta bateragarria, artista munduan barrena urrutiko lurretako eta kultura ezezagunetako artista eta artisauekiko lankidetza emankorretara eraman duena.

Inor ez da ohartu antzezpen-artearen posibilitateez Joseph Beuys bezain era hunkigarriaz. Alemaniar eskultore, ekintzaile, irakasle eta guru hori, gaur egun ere, hil eta urte batzuetara, aro post-modernoan ageri den artista europarrik eraginkorrentzat jo daiteke. Mito, poesia, pentsamendu abstraktu eta balore garrantsitzuetarako dohai germanikoaz horniturik, Beuysek bakarrik sakondu ahal izan zuen giza esperientziaren eta bizitza organikoari buruzko ikuspegi mistikoa eta elkarren eroskundekoa, behin Bigarren Mundu Gerran Alemania ekialdeko fronteko segada hilgarritik itzuli eta gero. Krimeako negu gorrian misio bat betetzen ari zela zauriturik, Beuys bizirik atera zen tatariar nomaden erreskateari esker, gorputz izoztu eta suntsituan koipe eta feldrozko zapiak aplikatu baitzizkioten. Beranduago, bere bizitzaren trauman, eta baita Europako eta Eurasiakoan oinarriturik, Beuysek artea eta politika gizatartzen ahalegindu zen, batez ere ordura arteko artean ezezagunak ziren lanak sortuz: "Forma pentsatzaileak", "Forma mintzatzaileak" eta bereziki "Eskultura soziala", hau da, "nola molda eta itxura dezakegun geure mundua: Eskultura garatuz doan prozesua da; pertsona bakoitza artista bat da". (7) Horrela finkaturik, haren arteak Antzezpen baten forma har zezakeen, edo objektu sentiberen antolaketa gisa agertu, aulkietako angeluak edo geletako izkinak animalien koipez bete zituenean bezala, edo bere burua koipez eta feldroz estali zuenean bezala; azken batean, Krimeako salbatzaileek erabilitako materiale eta metodoak errito bihurtzen dituzten "ekintzak".

una forma de expresión innovadora y vital y, poco más o menos, desfilaban al ritmo del mismo tambor gestualista de acción, volviéndose hacia una abstracción emotiva que gustaban de titular *tachisme* o arte informal.

Las obras de Lucio Fontana incluidas en la exposición y las del poco posterior Tàpies son grandes y meditativas, desprovistas de elementos figurativos pero repletas de una pasión tensamente contenida. El riguroso *Concepto Espacial, Expectativas* de 1959 de Fontana es un lienzo horizontal cuyos rasgos principales son los inexplicables pero sin ninguna duda violentos cortes que se tuercen aleatoriamente a través de su superficie, como parte integrante de su tendencia de aquella época hacia la desmaterialización del objeto. La obra de Tàpies de 1978 *Gran Díptico Marrón*, por el contrario, parece ser el vestigio de algún artificio industrial: dos grandes paneles de madera sobre los que se ha aplicado arena, escayola, óleo y tiza siguiendo unos esquemas arquitectónicos dispersos y con manchas.

Sin embargo, en Estados Unidos, el paso a la segunda generación de expresionistas abstractos se dio con prontitud. Quizá la figura descollante del movimiento que ya se dejaba sentir en 1956, cuando Pollock y la Escuela de Nueva York se hicieron historia y una reacción proto-pop estaba haciéndose notar en una intrigante cornucopia de estilos, es Rauschenberg. Aquí, su *Sin Título* de 1963 de diferentes técnicas, una combinación de óleo, serigrafía, tinta, metal y plástico sobre lienzo que no es en realidad ni una pintura, ni una fotografía ni un dibujo ni un *collage* sino que se aproxima a otro de sus innovadores vehículos creativos, el *assemblage,* presenta un vertiginoso y desorientador amasijo de impresiones visuales que llegan casi hasta el exceso y la saciedad. Con deliberada prodigalidad, las obras de Rauschenberg que van de mediados de la década de los años cincuenta hasta la de los sesenta, deleitadas con los desechos de la vida cotidiana, cubren una sorprendente gama de materiales y emociones, al mismo tiempo que retroceden para mostrar al observador el muy poco festivo resultado del voraz e insaciable consumismo de la sociedad contemporánea.

Las cualidades pictóricas, gestuales y libres, y una sensación más cautivadora de un espíritu alegre, maníaco y codicioso de obras como la composición de técnicas mixtas de 1963 se ven equilibradas por su fundamental y controlador tono de separación. Ansiosas por reaccionar ante el vibrante entorno que las rodea, dichas obras todavía mantienen las distancias, existiendo en el ámbito que Rauschenberg tan célebremente ha definido: "La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida. Ninguno de los dos se puede realizar. (Yo intento actuar en el vacío existente entre los dos)". (6) Esta amplia gama de intereses no sólo se ha visto vívidamente expresada en obras de dos y tres dimensiones, sino que Rauschenberg también abarcó otros fértiles campos afines como la danza y otros espectáculos

Espresionismo Abstraktuaren helburu izpiritual edo hertsiki formalaren aurreko, edo kontrako, erreakzio goiztiarrarekin estuki erlazionatutako beste artista bat ere *Berriaren Tradizioa* erakusketan honetan dago. Cy Twombly, zeinaren 1960ko ekaineko baliabide mixtoko *Titulurik gabeko* lan kaligrafiko finak udako egun epel bateko aire arin mugikorra eta soinu leunak besterik ez baitu iradokitzen, Peter Schjendahl-ek "New Yorkeko Eskolako pintura handia, gai-ukituaren eta alor kosmikoaren behin betiko nahasketan" definitu zuenaren tradizioan irauten duelarik. Izan ere, Twomblyren lanaren nolakotasun izpiritual ezinesanezkoek aurreko mugimendu harekiko lotura sendoak ezartzen dituzte eta, horrekin batera, fintasuneko beste maila batera eramaten dute.

Artistaren pinturei, ia dardartiak pintzelkada sentikor eta korrespondentzia kromatikoetan, elkarketa erromantiko eta aberats, zentzurik onenean modernista eta post-modernista ugari darie. Bertan nabari dira iraganeko zibilizazio eta sentipenen zirrimarrak, beharbada iraganeko kontuen pertzepziorako dugun ezinesanezko sakontasunari, *lacrimae rerum*, erantzunez. Schjemdahl zolitasun handiz ohartu zen Twomblyk gaineratzen ziola "grazia-nota iraunkorra Espresionismo Abstraktuaren sinfonia isilari. Horrek lagundu egin die pintore askori, Brice Marden-etik Terry Winters eta Ross Bleckner-era, zaila eta eztitsua izateko bideak ikusten" (8)

Pop artea New Yorkeko eszenara agertu zenerako, 1962 urtean, mundua aldatuta zegoen. New York zen arte-munduaren hiriburu eztabaidaezina, Dantok aurrikusia zuen bezala, eta Espresionismo Abstraktua eta bere lan iraultzaileak jadanik museoetan eta gorakako arte-literaturan eta arte-promozio sukartsuetan zeuden.

Pop artea izan zen, hala ere, goi eta behe mailako artefaktu eta keinuen baliabide mixtoko konglomerazio zaratatsu eta karrankari hura, 1960ko lehen urteetan komunikabide eta jendearen atentzioa erakarri zuena, eta ez printzipio abstraktuetako eta arte minimalistako forma industrial arruntagoen jokabide lasaiago eta sotilagoa. Azken honek gero eta mugimendu murrizgarriagoetara eramango zuen, Dan Flavin, Carl Andre eta Donald Judd eskultureek, eta Ellsworth Kelly, Robert Ryman eta Robert Mangold pintoreek landutakoen antzerakoak, den-denak erakusketa honetan agerpen ederra dutelarik. Pop Artearen bilduma diren erakusgarri deigarriek (hala nola Roy Lichtenstein-en *Autoan* mihisea (1963), edota Andy Warhol-en urte bereko gehiegizko *Hondamendi laranja*, akrilikoa eta serigrafia mihisearen gainean) komunikabideetako izenburuak bereganatu eta artea ikusteko modua aldatu zuten bitartean, aldi berean joera burutsuagoak ere garatuz joan ziren.

Izan ere, ezer baino gehiago, nazioarteko arte-munduaren emaitzen ezaugarria pluralismoa da une honetan. Gaurko artea representados, el diseño de decorados, colaboraciones arriesgadas, esfuerzos en pseudo-negocios en favor de otros artistas, el rechazo de derechos de autor por la reventa de sus obras e incluso, recientemente, arriesgadas empresas artísticas internacionales como su estupendo y exhaustivo Rauschenberg Overseas Culture Interchange (ROCI), programa Rauschenberg de Intercambio Cultural con el Extranjero, que le ha llevado por todo el mundo y conducido a fecundas interacciones con artistas y artesanos de lejanas tierras y culturas desconocidas.

Nadie se dio cuenta de las posibilidades del arte de representación de una forma tan conmovedora como Joseph Beuys, el escultor activista, profesor y gurú alemán que, incluso ahora varios años después de su muerte, puede ser el artista europeo más influyente de la era posmoderna. Abundantemente dotado del impulso germánico hacia los mitos, la poesía, el pensamiento abstracto y los valores trascendentales, Beuys solamente pudo profundizar su punto de vista de la experiencia humana y la vida orgánica de una forma tan mística e incluso recíprocamente redentora una vez que él regresó de la trampa mortal del frente alemán en el este durante la Segunda Guerra Mundial. Derribado durante una misión en Crimea en pleno invierno, Beuys sobrevivió exclusivamente gracias a que fue rescatado por unos nómadas tártaros que descongelaron su helado y destrozado cuerpo aplicándole grasa y vendajes de fieltro.

Más tarde, sirviéndose del trauma de su propia vida y del de Eurasia y Europa, Beuys trató de rehumanizar el arte y la política, principalmente creando obras como nadie lo había hecho hasta entonces en el arte: "formas pensantes", "formas orales" y, especialmente, "escultura social", que pretenden decir "cómo moldeamos y damos forma al mundo en que vivimos: la escultura es un proceso evolutivo; todos somos artistas". (7) Así definido, su arte podría adoptar la forma de una representación o aparecer como una disposición de objetos sensibles, como cuando él rellenaba los ángulos de una sillas o los rincones de una habitación con grandes montones de grasa animal o se envolvía a sí mismo en grasa y fieltro, "acciones" que hacían todo un rito de los materiales y métodos que sus salvadores crimeos utilizaron.

Otro artista fuertemente ligado a la reacción inicial hacia, o contra, los objetivos espirituales o estrictamente formales de los expresionistas abstractos es Cy Twombly, presente en *La Tradición de lo Nuevo* y cuya delicada obra caligráfica *Sin título (Roma)* de junio de 1960 realizada mediante la combinación de técnicas, no evoca sino la luz suavemente radiante, la brisa y los suaves sonidos de un caluroso día de verano. Este artista permanece dentro de la tradición de lo que Peter Schjeldahl ha denominado "la gran pintura de la Escuela de Nueva York, en su decisiva combinación de estilo práctico y terreno cósmico".

orotarikoa da, estilistikoki, ideologikoki eta geografikoki. Laurogeiko urteetatik aurrera Italian, Alemanian, Espainian eta Britainia Handian pintura "eskola" handiak agertzearekin, hala ere, "erregionalismo globala" epitetoak zentzu handiz iradokitzen ditu identitate nazionalaren mugak garapen berriak definitzerakoan. New Yorkeko Eskolako eta bere kide europarretako iturburu emankorretik joera anitzak sortu eta loratu dira. Gerraosteko artean ez dago garapen-bide bakar bat, baizik eta, hori baino gehiago, harreman estilistiko eta filosofiko fin eta zorrotza, hala nola, Estatu Batuetan 1960ko hasierako urteetan egindako *Happening* baten eta 1970eko edo 1980ko hamarkadan Beuys alemaniarrak buruturiko *ekintza* baten artekoa. Era berean, lotura sendoak daude 1960ko urteetan era berri eta zirraragarri batez elementu arin eta itxuraz banalak erabiltzen dituzten Richard Serrak eta Flavin-ek sortutako sailen, eta Bernd eta Hilla Becher-ek 1980ko *Wassertüme* laneko elkarrekin lotutako irudi anitzen artean.

Joera berri bereziki esanguratsu batek, *new-image painting* izenekoarekin hasi zenak eta hirurogeita hamarreko urteen amaieran Amerikan sortutakoak, eduki sozial eta narratibo garbiaren berragerpenarekin jarraitu zuen, eta orain "pintura txarra" zein 1980ko urteetan arte-testuinguru amerikarrean nagusitu eta Europan paper garrantzitsua bete zuen Neo-espresionismoko forma itxuragabeak barnebiltzen ditu. Pintura "txarrak" nahita mesprezatzen du pintura "ona", hau da, emoziorik gabeko, formalistek bultzatutako arte autoerreferentzial hutsa. Julian Schnabel-ek bere atondugabeko, izara zimurtu baten antzera zintzilikatutako olana birziklatuan (*Henner* lanean bezala) (1987) zirriborratutako hitzek orain dela gutxi arteko arau estetikoak desafiatzen dituzte, eta artistak egokitu zien literatur testuinguruari buruzko ezagutzaren bat eskatzen dute.

Philip Guston-en *funky* itxurako azken pinturak izan ziren, beharbada, pintura "txarraren" lehen inspirazio-bide garrantzitsua, hirurogeiko azken urteetan. Guston-en *Ilargi-argia* olio-pinturak (1978) egur lodien pilaketa kezkagarria aurkezten du, giza zein geografi elkarketak nahastuz, artearen historiako ezaugarriez betetako aldarrikapen indartsua adierazteko, bide batez artistak jatorrizko New Yorkeko Eskolan zituen lotura legendario sendoez ere baliatuz. 1960ko urteetan Pop Arteak izan zuen nagusitasuna onartuta, Guston-ek lunpenproletargoko figuraziorantz emandako aldaketa hain harrigarria izan zen, ezen Hilton Kramer-en berehalako komentaketa ironikoa eragin baitzuen: artista beneragarria "baldarrontzi baten itxura eman nahi zuen mandarina" (9) zelako baieztapena.

Hala ere, Guston aparteko kasua dugu, eta betidanik izandakoa izan zitekeen soilik: bere barne beharrei, eta

Efectivamente, las inefables cualidades espirituales de la obra de Twombly establecen fuertes lazos de unión con aquel movimiento anterior, a la vez que la desplazan hasta otro nivel de refinamiento.

Sus cuadros, casi trémulos en su sensible manejo del pincel y en sus consonancias cromáticas, rezuman un sinfín de asociaciones románticas y significativas, modernistas y posmodernas en su sentido más estricto. En ellos vibran los vestigios de las civilizaciones y sentimientos del pasado, respondiendo quizá a una inefable mordacidad en nuestra percepción de las cosas del pasado o *lacrimae rerum.* Schjeldahl ha observado sagazmente que Twombly añadió un "persistente toque de gracia a la silenciada sinfonía del Expresionismo Abstracto. Ha ayudado a muchos pintores, desde Brice Marden a Terry Winters o Ross Bleckner, a descubrir la forma de ser duros y delicados". (8)

Para cuando el arte pop estalló en el escenario artístico neoyorquino en el declive de 1962, el mundo había cambiado. Nueva York era la capital indiscutible del mundo del arte, como había previsto Danto, y los expresionistas abstractos y sus obras transformativas ya habían pasado a formar parte de los museos, de una literatura del arte en continuo crecimiento y de una ávida promoción artística.

Sin embargo, lo que atrajo la atención de los medios de comunicación y del público al principio de la década de los sesenta fue la estridente y ruidosa conglomeración de artefactos superiores e inferiores del arte pop, y no el revoloteo más tranquilo y sutil de los principios abstractos y de las banales formas industriales del arte minimalista. Este movimiento conduciría a modelos cada vez más restrictivos y reduccionistas, como los analizados por artistas tan diferentes como los escultores Dan Flavin, Carl Andre y Donald Judd o los pintores Ellsworth Kelly, Robert Ryman y Robert Mangold, todos ellos especialmente bien representados en esta exposición. Al mismo tiempo que las llamativas muestras que sintetizan el arte pop (viñetas tan exageradas como el lienzo de Roy Lichtenstein *En el Coche,* de 1963 o el impactante *Desastre Naranja* de Andy Warhol, acrílico y serigrafía sobre lienzo también del mismo año) se adueñaron de los titulares de prensa y cambiaron la forma de ver el arte, se fueron desarrollando otras tendencias serias.

En efecto, lo que caracteriza en estos momentos a las producciones del mundo artístico internacional es, ante todo, el pluralismo. El arte actual es muy variado estilística, ideológica y geográficamente hablando. Sin embargo, con la aparición, a partir de los años ochenta, de importantes "escuelas" de pintura en Italia, Alemania, España y Gran Bretaña en particular, el epíteto "regionalismo mundial" sugiere con sagacidad los límites de la identidad nacional al describir los nuevos rumbos del arte. De la prolífica matriz de la Escuela de Nueva York y de sus equivalentes

ondorioz pintzelkada berri bakoitzean pinturak bere burua birsortzen duelako eskakizunari dedikatutako gerraondoko belaunaldi existentzialista helduko aitzindaria. 1930ko urteetan Errealismo Sozialean eta komiki politikoetan sustraiak zituen formalismoan egina zuen bere bidea, eta orain artista iturburu haietara itzultzen ari zen, bat-bateko iritzi-aldaketa batean "arte abstraktu amerikarra gezurra, iruzurra, izpirituzko pobretasunaren estalkia" zela aldarrikatuz.

Bere bizitzaren amaieran, lagungarri zitzaion umore beltz goyatarrerantz jo zuen artistak, eta teknikoki iraganean erabilitakoaren antzeko dandy-dotoreziaz pintatzen jarraitu zuen, azalera erakarriz ez Claude Monet-en pintzelkada abstraktuek gogora arazten duten lore-urmahel itzaltsua, baizik eta azalera horren azpian ezkutuan dagoenaren bilduma desatsegina, zapata zaharrak, zigarrokinak, bizarra egin gabeko buru ziklopeoak... *Ilargi-argia* obran, artistak Amerikako alderdi iluna islatzen du, Ku Klux Klan eta bere konspirazio arrazista zitala konjuratu eta parodiatzen dituelarik. Bitartean, 1980an hil zen arte, Gustonek kritika kementsuak egiten jarraitu zuen, arte eta etikatik azken jokaldi izugarriaz zituen bisio apokaliptikoetara, bere bizitza distiratsu eta torturatua amaiera goiztiarrerantz zihoala.

Gaur egungo artean, oraingo post-modernismoko neo- eta retro- estiloez beterik, duela mende erdia informalismo europarreko artetik eta New Yorkeko Eskola sortu berritik ateratako joerak elkartu eta aldendu egiten dira, eta aldi berean arte modernoko korronteetatik kanpo geratu ohi diren kultura eta jendeen iragan urrun antropologikoko irudi eta ideiak bereganatzen dituzte. Eduki eta ideologiara egin den itzulpen kementsua Gerhard Richter, Peter Halley, Schnabel eta Mario Merz-en obra anitz eta moldakorretan azter daiteke.

Irudia Schnabel-ek ustegabean egindako mihise trebeetan bezain erraldoi eta keinuzkoa izanik, zein Merz-en inguruzko lanetan bezain kontzeptualki argia, nahiz eta dexente primitibistak izan, magiko eta erakargarria baitira, jatorrizko adierazpide indartsuaren emaitza logiko eta sarkorra izaten jarraitzen dute. Eta, ezbairik gabe, transizio berrien adierazle garbiak ere badira; duela mende erdia baino gehiago, gerraosteko modernismo historiko eta, baita ere, postmodernismo ahistorikoko "maisu zaharrekin" hasi zen aurkikuntza eta eraldaketa prozesu biziaren arrasto ukigarriak dira erakusketa honetara ekarritako Pollock, de Kooning, Rothko, Dubuffet, Fontana, Tàpies, Rauschenberg, Beuys eta beste batzuk; denak bilduta ez badaude ere, belaunaldi desberdinen erakusgarri eta erudu da erakusketa hau.

europeas, han surgido y prosperado múltiples tendencias. No hay una única línea de desarrollo en el arte de la posguerra, sino más bien un fino y astuto vínculo estilístico y filosófico entre, por ejemplo, un *happening* de principios de los años sesenta celebrado en Estados Unidos y una acción representada por el alemán Joseph Beuys en la década de los años setenta o de los ochenta. Asimismo, hay sólidas conexiones entre las innovadoras composiciones seriales de los años sesenta creadas por Richard Serra y Dan Flavin, que incorporan elementos ligeros y aparentemente banales de una manera original y estimulante y obras como Wassertürme (1980) de Bernd y Hilla Becher, que se compone de múltiples imágenes interconectadas.

Una tendencia reciente especialmente significativa y que tuvo sus inicios con la denominada *new-image painting* surgió en Estados Unidos a finales de los años setenta, continuó con el resurgir de un claro contenido social y narrativo, y ahora incluye tanto a la "pintura mala" como a las formas indefinidas del Neoexpresionismo que dominó una buena parte del panorama artístico americano durante la década de los años ochenta y desempeñó un importante papel en Europa. La pintura "mala" menosprecia conscientemente a la pintura "buena", que carece de sentimientos y es el arte puramente autorreferencial apoyado por los formalistas. Las palabras garabateadas por Julian Schnabel sobre la lona alquitranada recogida de la basura, que cuelga suelta a modo de sábana arrugada (como en *Henner* de 1987), desafían incluso a los criterios estéticos del pasado reciente y exigen cierto conocimiento del contexto literario que el autor les ha asignado.

Las últimas pinturas figurativas *funky* de Philip Guston fueron quizá la primera fuente de inspiración importante de la pintura "mala", remontándose por ello a las postrimerías de los años sesenta. *Claro de Luna*, el óleo de 1978 de Guston nos muestra una inquietante aglomeración de gruesos leños, combinando diferentes asociaciones de ideas (tanto de carácter humano como topográfico) para exponer una vigorosa declaración repleta de símbolos de la historia del arte, que también se sirven de los legendarios vínculos del artista con su sólida posición en la primitiva Escuela de Nueva York. Incluso una vez dado el triunfo del arte pop en la década de los años sesenta, el giro de Guston hacia una figuración del "lumpenproletariado" fue tan asombroso que provocó el irónico comentario de Hilton Kramer, que calificó al venerado artista como "un mandarín que simula ser un incompetente". (9)

Sin embargo, el caso de Guston es extraordinario. Guston sólo podía ser lo que siempre había sido: un destacado miembro de la madura generación existencialista de la posguerra entregado a las necesidades internas y con la consiguiente exigencia de que la pintura se recree a sí misma con cada nueva pincelada. Se había abierto camino a tientas en el formalismo

desde sus raíces de los años treinta en el realismo social y en el comic político para volver ahora a aquellas fuentes, manifestando, en un sorprendente cambio de opinión que "el arte abstracto americano es una mentira, una farsa, una tapadera de la pobreza de espíritu".

Al final de su vida, realizó un giro hacia un humor negro, goyesco que corroborase su teoría. Técnicamente siguió pintando con casi la misma distinción y elegancia del pasado, pero ya no sacaba a la superficie un tenue estanque de lirios, evocando las pinceladas abstractas de Claude Monet, sino que por el contrario nos presentaba una poco seductora colección de lo que está latente bajo la superficie: zapatos viejos, colillas de tabaco, cabezas ciclópeas con mandíbulas de barba incipiente... En *Claro de Luna* Guston retrató el lado oscuro de Estados Unidos, ya que evoca y parodia al Ku Klux Klan y su atroz, violenta conspiración racista. Durante todo este tiempo, hasta su muerte en 1980, Guston siguió criticando con gran dureza e influencia todo tipo de cosas, desde el arte y la moral hasta sus apocalípticos puntos de vista de lo terrible de la jugada final de una partida de ajedrez que, al igual que su brillante y atormentada vida, iba acercándose a un fin prematuro.

En el arte contemporáneo, repleto de neoestilos y retroestilos del actual postmodernismo, las tendencias que surgieron hace medio siglo del informalismo europeo y de la incipiente Escuela de Nueva York convergen y divergen, a la vez que se expanden para abrazar imágenes e ideas del pasado antropológico más remoto de culturas y gente que tradicionalmente se han mantenido al margen de la corriente general del arte moderno. El vigoroso retorno al contenido y la ideología en el arte de los últimos tiempos puede ser examinado en las muy diversas y versátiles obras de Gerhard Richter, Peter Halley, Schnabel y Mario Merz.

Bien sea que la imagen es tan monumental y gestual como en los expeditivos lienzos de Schnabel, en ocasiones confeccionados accidentalmente, o bien tan conceptualmente lúcida (aunque mágica y seductora, a pesar de su notable primitivismo) como en las obras ambientales de Merz, estos artistas siguen siendo el fruto lógico y persuasivo de una vigorosa forma de expresión original. Y, con toda certeza, también son claros indicadores de nuevas transiciones; señales tangibles de un proceso de descubrimiento y transformación, vivo y actual, que empezó como una evolución lógica hace más de medio siglo con los grandes "viejos maestros" del histórico modernismo de la posguerra y, de hecho, del posmodernismo ahistórico: Pollock, de Kooning, Rothko, Dubuffet, Fontana, Tàpies, Rauschenberg, Beuys y otros artistas representados en esta edificante exposición, que si bien es muy selectiva también es muy representativa de las diferentes generaciones.

Oharrak

1. Clement Greenberg, "The Situation at the Moment", *Partisan Review*, 5. zkia., 1948ko urtarrila. Berrinprimatua Clement Greenberg, *The Collected Essays and criticism, Volume 2, Arrogant Purpose, 1945-1949* (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986), 192-196

2. Thomas Craven garaiko kritiko polemiko eta chauvinistenetariko bat izan zen. Modernismoaren eta eragin europarraren kontrako erasoek arte-argitalpen arrunten tonua markatu zuten hogeita hamarreko azken urteetan. Arte Erregionalistaren berpizkundea komentatzen ari zela, zera esan zuen 1936an: "Arte amerikarrak gure bizitza nazionaleko proiektu erakargarri gisa zuen ospea garaile moduan berreskuratu izanak ados ez dauden alderdi batzuen haserrea eragin du. Amorruzko adierazpenik zaratatsuenak New Yorkeko pintore kosmopoliten eztarri minduetatik atera dira, baina amerikar herriari jadanik ez zaizkio axola modernista agoniatsu batzuen beharrak... Estatu Batuetako arazo orokorra, estetikari dagokionez, tolerantzia da. Oraintsu arte, Estatu Batuak hain izan dira sinesgarriro toleranteak inportaturiko fetitxe kulturalekin, ezen menpekotasun kolonialez jokatu baitute abstrakzio europar moldagarriarekin". Thomas Craven, "Nationalism in Art", *Forum and Century*, 1936ko ekaina.

3. Arthur C. Danto, "From Pollock to Mappelthorpe: The Media and the Artworld", *Media Studies Journal* (Freedom Forum Media Studies Center, Columbia University, New York, 9. alea, 1, 1995eko negua), 63-64

4. Sam Hunter eta Jackson Jacobus, *Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture* (Harry N. Abrahams, Inc., New York, 1992), 277

5. Ibidem, 278

6. Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg / Art and Life* (Harry N. Abrams, Inc., New York, 1990), 7

7. Peter Schjendahl, "Size Down", *Art Forum*, 1991ko iraila, 73

8. Sam Hunter eta John Jacobus, *Modern Art*, 367

9. Sam Hunter eta John Jacobus, *Modern Art*, 385

Notas

1 Clement Greenberg, "The Situation at the Moment", *Partisan Review* 5, enero 1948. Reeditado en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism, Volume 2, Arrogant Pupose, 1945-1949* (The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986), pp. 192-196

2. Thomas Craven fue uno de los críticos contemporáneos más polémicos y chauvinistas. Sus diatribas contra el modernismo y la influencia europea marcaron el tono de la prensa popular del arte a finales de los años treinta Comentando el renacimiento del arte regionalista afirmó en 1936: "El hecho de que el arte americano haya recuperado triunfalmente su reputación como uno de los atractivos proyectos de nuestra vida nacional ha provocado la indignación de diferentes facciones descontentas. Las explosiones de ira más clamorosas han salido de las doloridas gargantas de los pintores cosmopolitas de Nueva York, pero el pueblo americano ya no se muestra cauteloso ante las necesidades de unos modernistas moribundos... El problema general en Estados Unidos, en materia de estética, es su tolerancia. Hasta hace bien poco, Estados Unidos ha sido tan crédulamente tolerante con los fetiches culturales importados que ha mantenido una servidumbre colonial con la moldeadora abstracción europea". Thomas Craven, "Nationalism in Art", *Forum and Century*, junio, 1936

3. Arthur C. Danto, "From Pollock to Mapplethorpe: The Media and the Artworld", *Media Studies Journal* (Freedom Forum Media Studies Center, Columbia University, Nueva York, Vol. 9, 1, Invierno de 1995), pp. 63-64

4. Sam Hunter y Jackson Jacobus, *Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture* (Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1992), p. 277

5. Ibidem, p. 278

6. Mary Lynn Kotz, *Rauschenberg / Art and Life* (Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1990), p.7

7. Peter Schjendahl, "Size Down", *Art Forum*, septiembre 1991, p. 73

8. Sam Hunter y John Jacobus, *Modern Art*, p. 367

9. Sam Hunter y John Jacobus, *Modern Art*, p.385

Katalogoa

Catálogo

1
Stuart Davis
Klitxea (Cliché), 1955
Olio-pintura mihisearen gainean,
142,8 x 106,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
55.1428

Stuart Davis
Cliché, 1955
Oleo sobre lienzo, 142,8 x 106,6 cm
Soloman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark
55.1428

XRD

2
Josef Albers
Korrotuori omenoldia: ogerpeno
(*Homage to the Squore: Apporition*),
1959
Olio-pinturo mosonitaren goineon,
120,6 x 120,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
61.1590

Josef Albers
Homenoje ol Cuadrada: Aporición
(*Homage ta the Squore: Apporition*),
1959
Oleo sobre Mosonito,
120,6 x 120,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York
61.1590

3
Hans Hofmonn
Ateo (*The Gate*), 1959-60
Olio-pinturo mihiseoren goineon,
190,7 x 123,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
62.1620

Hans Hofmonn
Lo Puerto (*The Gate*), 1959-60
Oleo sobre lienzo, 190,7 x 123,2 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York
62.1620

4
Jackson Pollock
Boso xormotuo
(*Enchanted Forest*), 1947
Olio-pintura mihiseoren goineon,
114,6 x 221,3 cm
Solomon R. Guggenheim
Fundozioo, New York,
Peggy Guggenheim Bildumo,
Venezia
76.2553 PG151

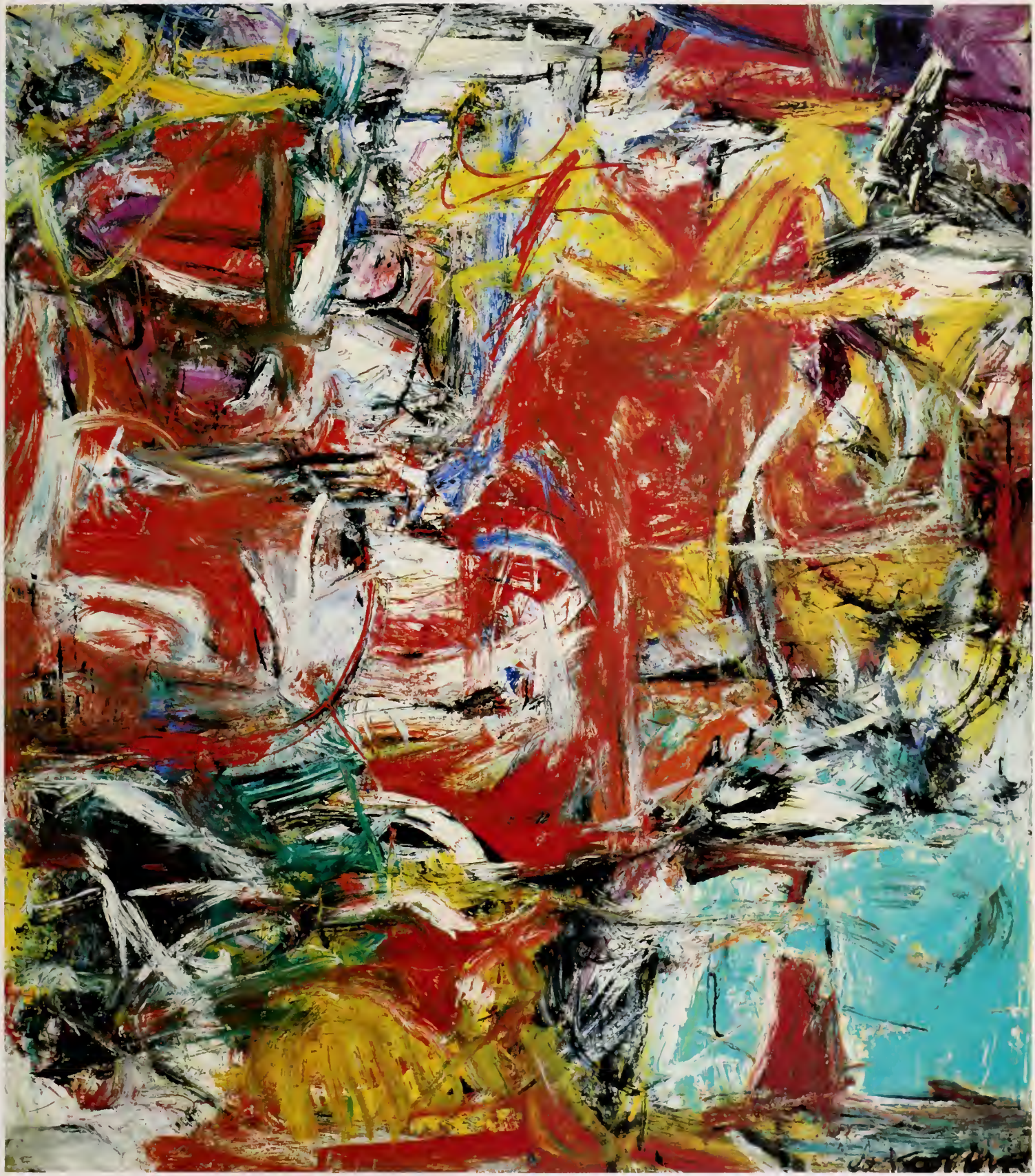
Jockson Pollock
Bosque Encontodo
(*Enchonted Forest*), 1947
Oleo sobre lienzo, 114,6 x 221,3 cm
Lo Fundoción Solomon R.
Guggenheim, Nueva York,
Colección Peggy Guggenheim,
Venecia
76.2553 PG151

5
Clyffard Still
1948, 1948
Olio-pintura mihisearen gainean,
178,6 x 158,3 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
New York,
Dahaintza frakzianariaa, Barbara
eta Danald Janas
92.3986

Clyffard Still
1948, 1948
Olea sobre lienza, 178,6 x 158,3 cm
Solaman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark,
Danacián fraccianada, Barbara y
Danald Janas
92.3986

6
Willem de Kooning
Konposoketo (*Composition*), 1955
Olio-pinturo, esmolteo eto
ikotz-pinturo mihiseoren goineon,
201 x 175,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
55.1419

Willem de Kooning
Composición (*Composition*), 1955
Oleo, esmolte, y carboncillo
sobre lienzo, 201 x 175,6 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York
55.1419



7
Sam Francis
Islada distiratsua (*Shining Back*),
1958
Olia-pintura mihisearen gainean,
202 x 134,6 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
New York
59.1560

Sam Francis
Resplandor (*Shining Back*), 1958
Olea sabre lienza, 202 x 134,6 cm
Salomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York
59.1560

8
Ad Reinhardt
Pintura abstraktuo
(*Abstroct Pointing*), 1960-66
Akrilikoo mihiseoren gainean,
152,4 x 152,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Trukez
93.4238

Ad Reinhardt
Pinturo Abstrocto
(*Abstract Pointing*), 1960-66
Acrilico sobre lienzo,
152,4 x 152,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Por intercombio
93.4238

9
Mork Rothko
Titulurik gobea (18.o)
(Untitled [#18]), 1963
Olio-pinturo mihiseoren goineon,
175,6 x 163,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Mork Rothko Fundoziooren
dohointzo
86.3421

Mork Rothko
Sin Título (#18) (Untitled [#18]),
1963
Oleo sobre lienzo, 175,6 x 163,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción de lo Fundoción Mork
Rothko, Inc.
86.3421

10
Adolph Gottlieb
Loinoo (Mist), 1961
Olio-pinturo mihiseoren goineon,
182,9 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dohointzo, Suson Morse Hilles
78.2401

Adolph Gottlieb
Nieblo (Mist), 1961
Oleo sobre lienzo, 182,9 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción, Suson Morse Hilles
78.2401

11
William Baziates
Akuatikaa (*Aquatic*), 1961
Olia-pintura mihisearen gainean,
167,6 x 198,4 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
New Yark,
Talde ananima baten dahaintza
63.1630

William Baziates
Acuática (*Aquatic*), 1961
Olea sabre lienza, 167,6 x 198,4 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark,
Danación calectiva anánima
63.1630

12
Robert Matherwell
Errepubliko espainiarrari elegia 110 (Elegy ta the Sponish Republic No. 110), Bazko eguno, 1971
Akrilikoo lopitz eta ikatz-pinturoz mihisearen goinean,
208,5 x 289,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New Yark,
Dohointzo, Agnes Gund
84.3223

Robert Matherwell
Elegia o lo República Españala Nº 110 (Elegy to the Spanish Republic No. 110), Domingo de Poscua de 1971
Acrilico con làpiz y corbancillo sobre lienza, 208,5 x 289,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York,
Donoción, Agnes Gund
84.3223

13
Joan Mitchell
Kumeentzako tokia
(*Place far Puppies*), 1976
Olio-pintura mihisearen gainean;
bi panel, bakaitza 161,9 x 130,2 cm;
guztira 161,9 x 260,4 cm
Salamon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dahaintza, Elizabeth eta Janathan
Greenburg
79.2515

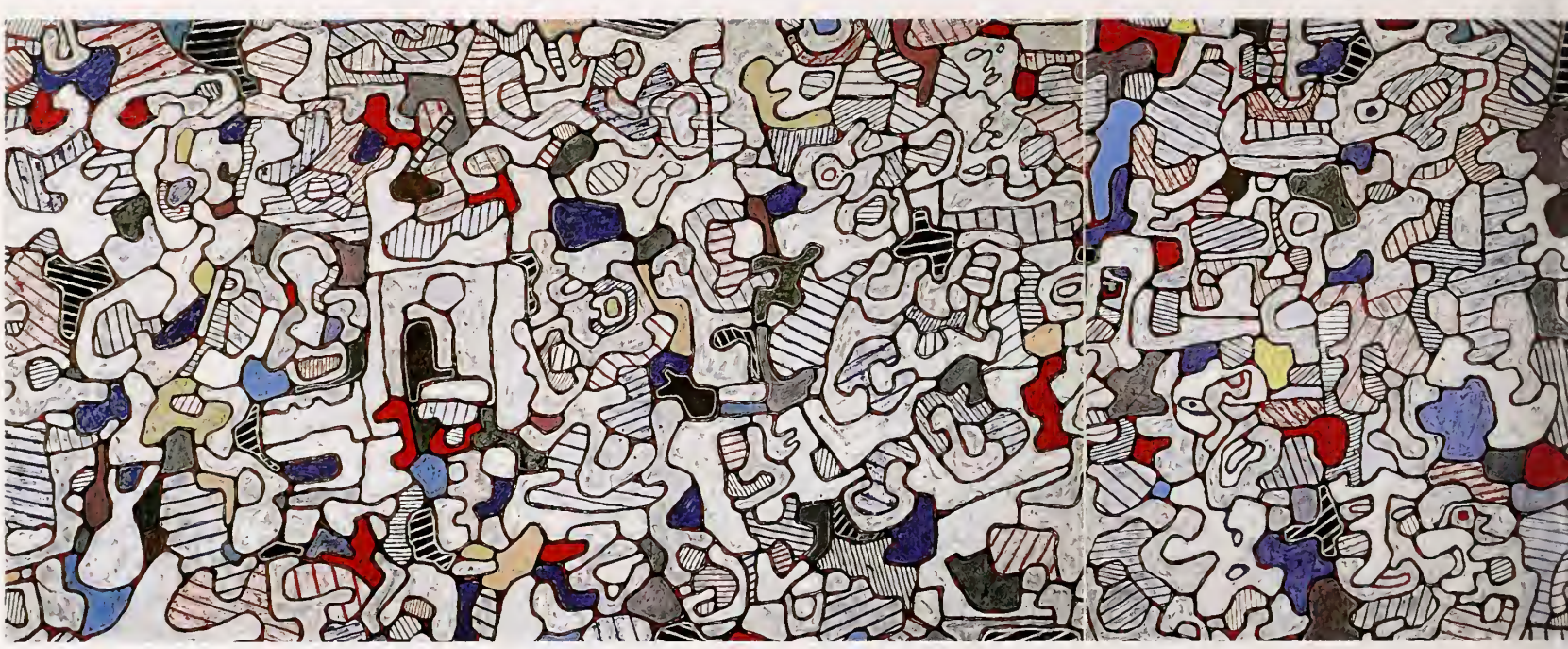
Joan Mitchell
Lugar para las Cacharros
(*Place for Puppies*), 1976
Oleo sobre lienza; das paneles,
cada una de 161,9 x 130,2 cm;
en tatal 161,9 x 260,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Danación, Elizabeth y Janathan
Greenburg
79.2515

14
Philip Guston
Ilorgi-orgio (*Moonlight*), 1978
Olio-pinturo mihiseoren goineon,
172,6 x 211,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Muso Guston-en dohointzo
92.4214

Philip Guston
Cloro de Luno (*Moonlight*), 1978
Oleo sobre lienzo, 172,6 x 211,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Legodo de Muso Guston
92.4214

15
Jean Dubuffet
Nunc Stans, 1965eko maiatzak 16-
ekainak 5
Binila-pintura mihisearen gainean;
hiru panel, bakoitzaren neurria
161,9 x 274 cm;
guztira 161,9 x 821,7 cm
Soloman R. Guggenheim Museum,
New Yark
66.1818.a-.c

Jean Dubuffet
Nunc Stans, 16 de maya-
5 de junia de 1965
Pintura vinilica sabre lienzo;
tres paneles, cada una de
161,9 x 274 cm;
en tatal 161,9 x 821,7 cm
Salamon R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark
66.1818.a-.c



16
Lucio Fontana
Kantzezptu espaziala, iguripenak
(*Cancetta spaziale, attese*), 1959
Ur-pintura mihisearen gainean,
126 x 250,9 cm
Solaman R. Guggenheim Museum,
New Yark,
Dahaintza, Teresita Fantana
andrea, Milan
77.2322

Lucio Fantana
Cancepta Espacial, Expectativas
(*Cancetta spaziale, attese*), 1959
Pintura al agua sobre lienza,
126 x 250,9 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark,
Donación, Sra. Teresita Fantana,
Milán
77.2322

17
Eduardo Chillido
Iru burni, 1966
Altzairuo, 57,5 x 146 x 89,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Donación, Merrill G. y Emita E.
Hastings Fundación, Elizabeth
Hastings Peterfreund, Patrocinador
Kontseiluko kideo, Thomas M.
Messer-en omenez
85.3257.o-.c

Eduardo Chillido
Tres Hierros (Iru burni), 1966
Acero, 57,5 x 146 x 89,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Donación, Fundación de Merrill G. y
Emita E. Hastings, Elizabeth
Hastings Peterfreund, Miembro del
Consejo del Patronato, en honor de
Thomas M. Messer
85.3257.o-.c

18
Antoni Tàpies
Diptiko morroi hondio
(*Gran díptic marró*), 1978
Olio-pinturo, hondarro, kloriono eto igeltsuo zuroren goineon;
bi panel, bakoitzo 195 x 169,8 cm;
guztiro 195 x 339,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dahaintzo, Robert B. Schulhaf senor-emozteak
86.3493

Antani Tàpies
Gron Díptico Marrón
(*Gran díptic morró*), 1978
Oleo, oreno, tiza y escoyolo sobre modera; dos poneles, codo una de 195 x 169,8 cm;
en totol 195 x 339,4 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción, Sr. y Sro. Schulhof
86.3493

19
Jaseph Beuys
Braunkreuz etxea (*Braunkreuz Hous*), 1962-64 ingurukoa Beirateo, zeinaren barruan *Titulurik gabea* (*Untitled*), 1960ka hamarkadako hosierako urteetakoa (1962?), metolezko ertzak dituen kartoizko artxiboo, buruhezurrak, barailak, sagu eta arrotoien hartz ebakar eta haginak, jostorrotz bot, eto ikatzezko zotzok; eto *Brounkreuz etxea* (*Braunkreuz Hous*), 1962-64 ingurukaa?, Braunkreuz-ez (olio-pinturo marroia) pintaturika zur, aglomerotu eto kartaiak, metalez eta eraaleez elkortuak; beirate asaaren neurrio
205,7 x 219,7 x 49,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
91.3942.a,.b

Joseph Beuys
Casa Brounkreuz (*Brounkreuz Haus*), alrededar de 1962-64 Vitrina contenienda *Sin Titulo* (*Untitled*), de camienzas de las añas sesenta (¿1962?), fichera de cartán con accesorios metólicos, cróneos, mandíbulas, dientes incisivos y malares de ratones y ratas, una ogujo, y polas de corbón, y lo *Coso Braunkreuz* (*Brounkreuz Hous*), de alrededar de ¿1962-64?, madera, aglamerada, y cortón pintodo con Braunkreuz (pinturo ol óleo morrón), unido con metal y alambre, can cables eléctricos; tamaña totol de lo vitrino
205,7 x 219,7 x 49,5 cm
Salamon R. Guggenheim Museum, Nueva Yark
91.3942.a,.b

20
Jaseph Beuys
Birjino (Jungfrou), 1979ka apirilak 4
Klariano, tenpero, zura eta xobaio
orbelaren gainean, 85 x 125 cm
Solaman R. Guggenheim Museum,
New Yark

Joseph Beuys
Virgen (Jungfrau), 4 de obril de 1979
Tiza, témpera, madera, y jabán
sabre pizarra, 85 x 125 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark

Alkal
Säure
Salz
Verbindung

21
Cy Twambly
Titulurik gabea (*Erroma*)
(*Untitled [Rame]*), 1960ka ekaina
Olia-pintura, lapitza eta alia-zotza
mihisearen gainean,
95,7 x 101,8 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
New York,
Dohaintza, Michael eta Elizabeth
Rea
91.3975

Cy Twambly
Sin Título (Rama) (*Untitled [Rame]*),
junio de 1960
Olea, lápiz y barra de óleo sobre
lienzo, 95,7 x 101,8 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Donación, Michael y Elizabeth Rea
91.3975

22
Rabert Rauschenberg
Titulurik gabea (*Untitled*), 1963
Olia-pintura, serigrafia, tinta, metala eta plastikaa mihisearen gainean, 208,3 x 121,9 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, New Yark,
Elaine eta Werner Dannheisser-ek eta Dannheisser Fundaziaak emandaka dirulaguntzaz erasia
82.2912

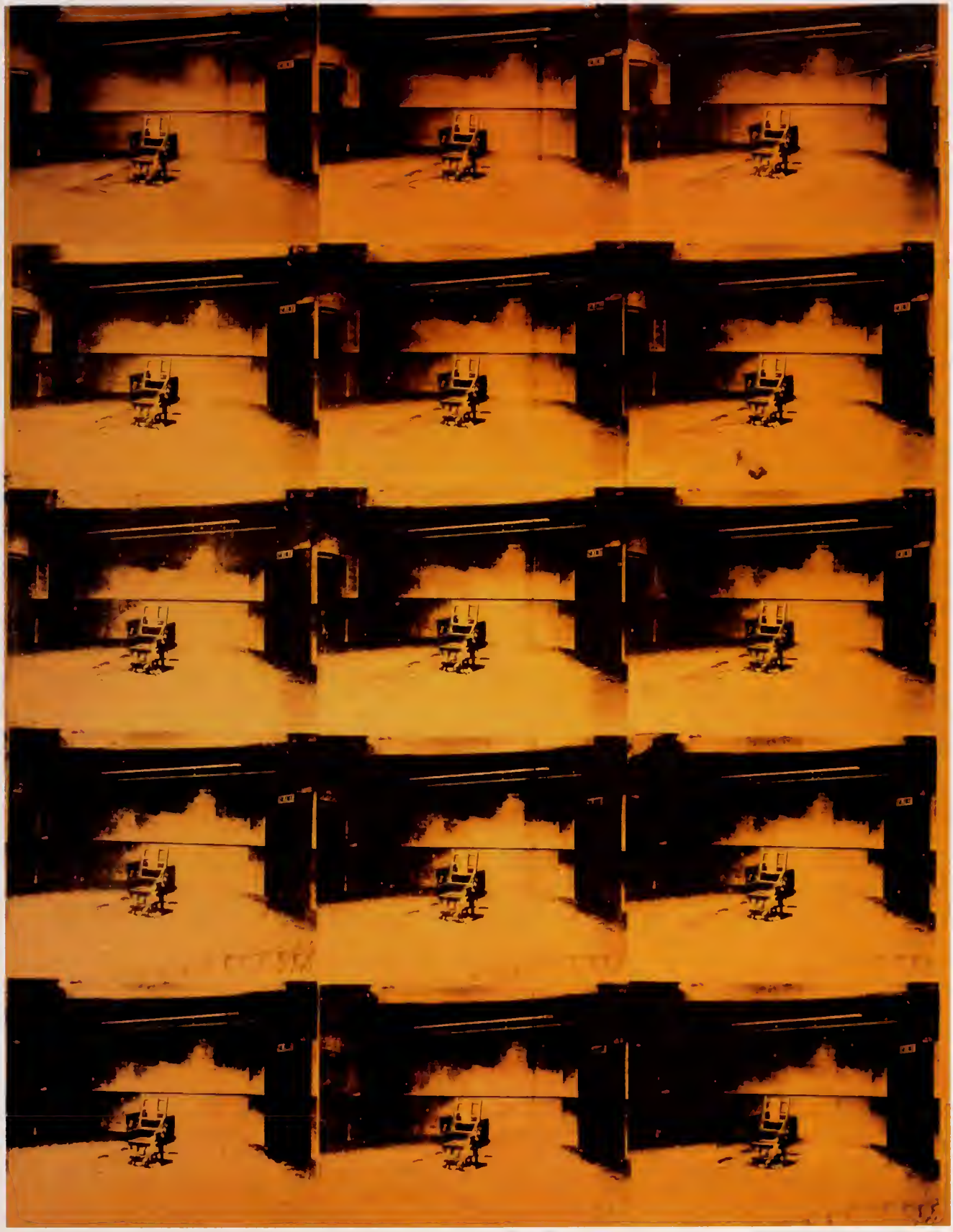
Rabert Rauschenberg
Sin Título (*Untitled*), 1963
Olea, serigrafia, tinta, metal y plástica sabre lienza,
208,3 x 121,9 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Adquirida can fandas apartadas par Elaine y Werner Dannheisser y la Fundación Dannheisser
82.2912

23
Roy Lichtenstein
Autoon (In the Car), 1963
Olio-pintura eta magno mihiseoren
gaineon, 76,2 x 101,6 cm
Mitchell Lichtenstein Bilduma

Roy Lichtenstein
En el Coche (In the Car), 1963
Oleo y magno sobre lienzo,
76,2 x 101,6 cm
Colección de Mitchell Lichtenstein

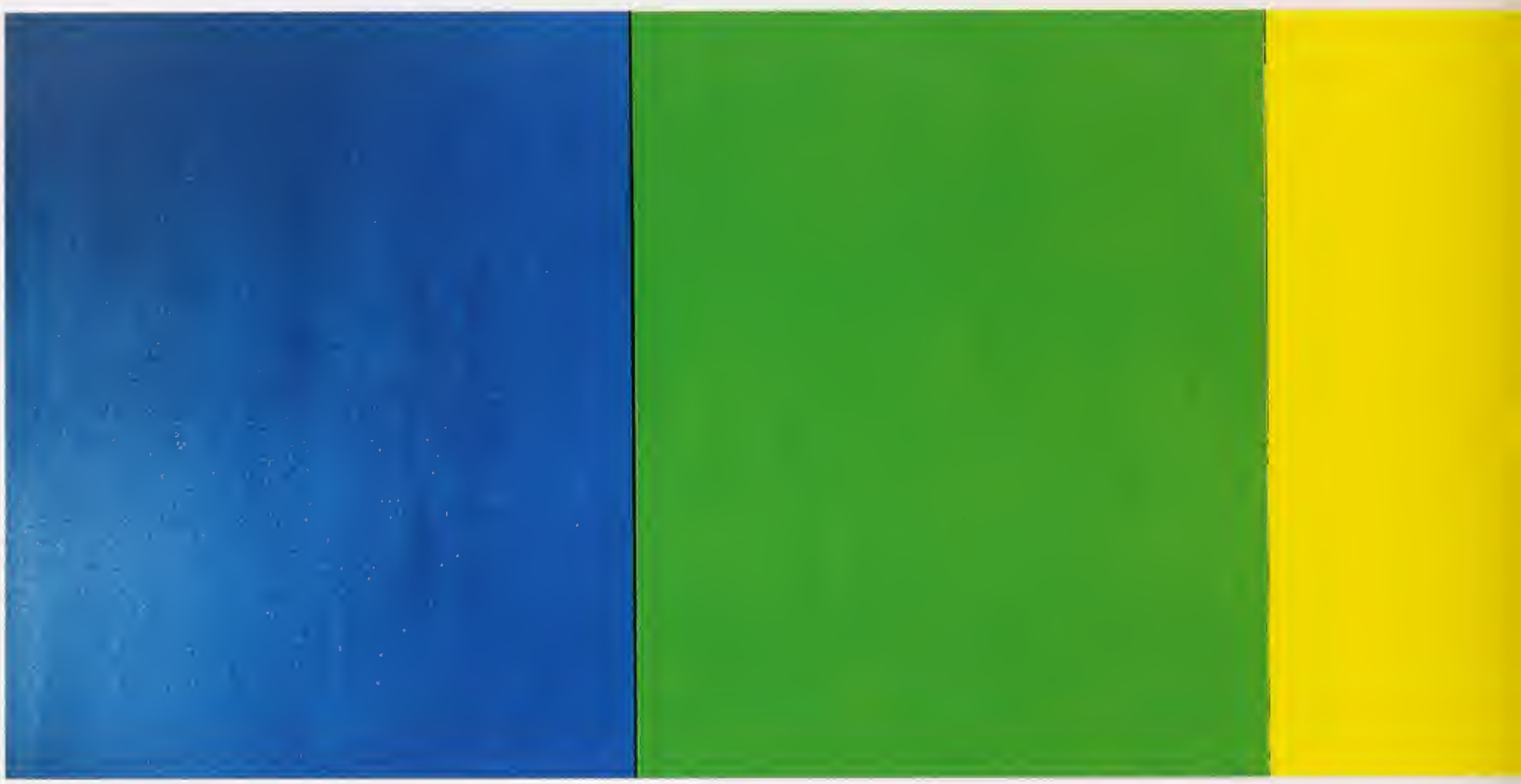
24
Andy Worhol
Hondomendi loronjo
(*Oronge Disoster*), 1963
Akrilikoo eto serigrofio-esmolteo
mihiseoren goineon, 269,2 x 207 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dohointzo, Horry N. Abroms
Fomilioren Bildumo
74.2118

Andy Worhol
Desostre Noronjo
(*Oronge Disoster*), 1963
Acrilico y esmolte de serigrofio
sobre lienzo, 269,2 x 207 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción, Colección de lo Fomilio
Horry N. Abroms
74.2118



25
Ellsworth Kelly
Urdina, berdea, horia, laranja, gorria (*Blue, Green, Yellow, Orange, Red*), 1966
Olio-pintura mihiseoren goineon; bost ponel, bokoitza
152,3 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
67.1833

Ellsworth Kelly
Azul, Verde, Amarillo, Naranja, Rojo (*Blue, Green, Yellow, Orange, Red*), 1966
Oleo sobre lienzo; cinco poneles, cada uno de 152,3 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
67.1833



26
Don Flovin
Hiru naminolo (Gillermo de Ockam-i) (The Naminol Three [ta Williom af Ockham]), 1963
Egunorgiko fluoreszente-orgio, guztiraka altuero 183 cm
3ka edizia batetik 2.a
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Panza Bilduma
91.3698

Dan Flovin
El Tres Naminal (a Guillerma de Ockham) (The Naminol Three [ta Williom of Ockhom]), 1963
Luz diurna fluarescente, 183 cm oltura tatal
Nº 2 de uno edición de 3
Salaman R. Guggenheim Museum, Nuevo York,
Calección Panzo
91.3698

27
Carl Andre
10 x 10 Altstadt kabrezko karratua
(*10 x 10 Alstadt Copper Square*),
Düsseldarf, 1967
Kobre, 0,5 x 50 x 50 cm
Salamon R. Guggenheim Museum,
New Yark,
Panza Bilduma
91.3673

Carl Andre
Cuadrado de Cobre Altstadt 10 x 10
(*10 x 10 Altstadt Capper Square*)
Düsseldarf, 1967
Cabre, 0,5 x 50 x 50 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark,
Colección Panza
91.3673

28
Robert Rymon
Aliotuo (*Allied*), 1966
Olio-pinturo kotoioren gainean,
193 x 193 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Panza Bilduma
91.3839

Robert Rymon
Aliado (*Allied*), 1966
Oleo sobre olgodón, 193 x 193 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Colección Panzo
91.3839

29
Rabert Ryman
Hiru ale (*Three Units*), 1969
Esmaltea kartai andulatuaren gainean; hiru ale, bakaitza
152,4 x 152,4 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, New Yark,
Panza Bilduma
91.3849.a-.c

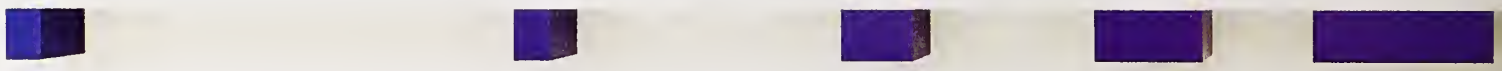
Rabert Ryman
Tres Unidades (*Three Units*), 1969
Enamelac sabre cartán arrugada; tres unidades, cada una de
152,4 x 152,4 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Calección Panza
91.3849.a-.c

30
Robert Mongold
Poligono boten borruko eta konpoko zirkulua 2 (Urdino) (*Circle In and Out of a Polygon 2 [Blue]*), 1973
Akrilikoa eta lapitz beltza mihiseoren gainean,
183,4 x 184 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Ponzo Bildumo
91.3771

Robert Mongold
Círculo Dentro y Fuera de un Poligono 2 (Azul) (*Circle In and Out of a Polygon 2 [Blue]*), 1973
Acrílico y lápiz negro sobre lienzo,
183,4 x 184 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, Nuevo York,
Colección Ponzo
91.3771

31
Donald Judd
Titulurik gabeo (*Untitled*), 1970
Aluminio eta aluminio anodizatua,
20,3 x 642,6 x 20,3 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Ponzo Bildumo
91.3715

Donald Judd
Sin Título (*Untitled*), 1970
Aluminio y aluminio anodizado,
20,3 x 642,6 x 20,3 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Colección Ponzo
91.3715



32
Bruce Nauman
Antzezpen-kutxa argiztatua
(*Lighted Perfarmance Bax*), 1969
Aluminiozko kutxo foko botekin,
198,1 x 50,8 x 50,8 cm
Soloman R. Guggenheim Museum,
New Yark,
Panza Bilduma
91.3820

Bruce Nauman
Caja de Actuoción Iluminada
(*Lighted Perfarmance Bax*), 1969
Caja de aluminia can un faca de luz,
198,1 x 50,8 x 50,8 cm
Salaman R. Guggenheim Museum,
Nueva Yark,
Calección Panza
91.3820

33
Jaseph Kosuth
Garden, karratu, kristalezko, akertua (Clear, Square, Glass, Leaning), 1965
Kristalezka plakak serigrafiaturiko erratulazioarekin; lau plaka, bakaitza 121,9 x 121,9 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, New Yark,
Panza Bilduma, luzatutaka mailegua

Jaseph Kasuth
Claro, Cuadrado, Vidrio, Inclinada (Clear, Square, Glass, Leaning), 1965
Láminas de vidria can ratulacianes serigrafiadas; cuatra láminas, cada una de 121,9 x 121,9 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Colección Panza, Préstamo a larga plaza

CLEAR
SQUARE
GLASS
LEANING

34
Richard Serro
Gerrikoak (*Belts*), 1966-67
Koutxu bulkonizotuo, neoi-hodiak
eta neoi oldogailuo,
213,4 x 731,5 x 50,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Ponzo Bildumo
91.3863

Richard Serro
Cinturones (*Belts*), 1966-67
Gomo vulconizoda, tubos de neón y
tronsformodor de neón,
213,4 x 731,5 x 50,8 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Colección Ponza
91.3863

35
Richard Long
Karrara-ilara (*Carrara Line*), 1985
Marmarezka harriak,
1.430 cm-ka luzera x 135,3 cm-ka zabalera
Salaman R. Guggenheim Museum, New Yark,
Panza Bilduma, luzatutaka mailegua

Richard Lang
Línea Carrara (*Carrara Line*), 1985
Piedras de mármal,
1430 cm de largo x 135,3 cm de ancha
Solaman R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Calección Panza, Préstamo a larga plaza

36
Maria Merz
Niger-ka krakadilaa (*Caccadrilla del Niger*), 1972, 1989an berreginda
Disekatutaka kaimana, metala eta neoizka hadiak, neurri aldakarrak instalakuntzaren arabera
Salaman R. Guggenheim Museum, New Yark,
Artistaren dahaintza
89.3630.a-.e

Maria Merz
Cocodrila del Níger (*Caccadrilla del Niger*), 1972, recanstruida en 1989
Caimán rellena, metal y tubas de neán, dimensianes variables según la instalación
Salamon R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Danación del artista
89.3630.a-.e

37
Jan Dibbets
Sperane erakustaretaka itzala
(*Shadaw in the Sperane Gallery*),
1971ka martxaak 10
Zuribeltzezka argazkiak eta
pintzela paperaren gainean,
guztira 70 x 100 cm
Solamon R. Guggenheim Museum,
New Yark,
Panza Bilduma, luzatutaka
mailegua

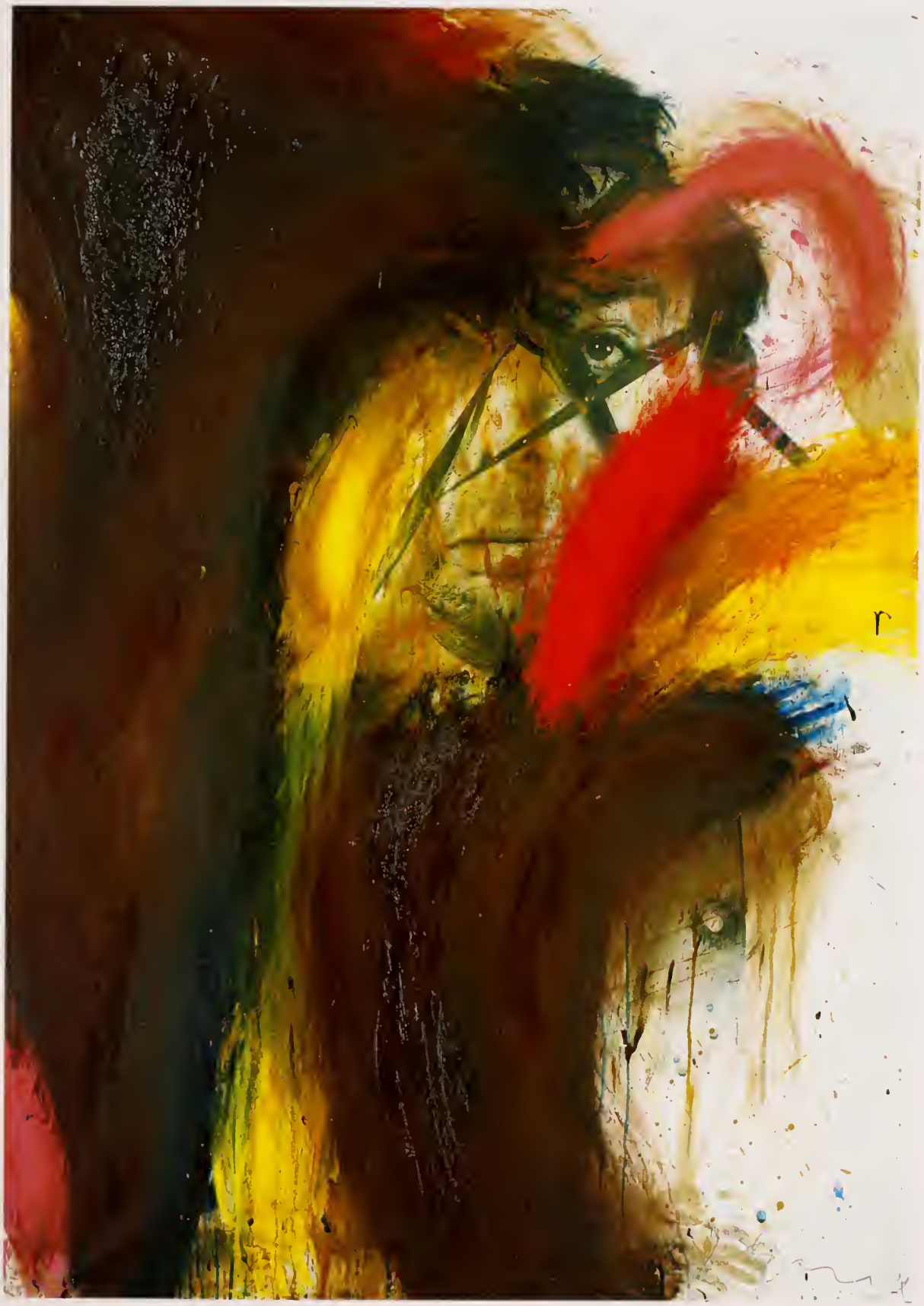
Jan Dibbets
Sambra en la Galería Sperone
(*Shadaw in the Sperane Gallery*), 10
de marzo de 1971
Fatagrafías en blanca y negra y
lápiz sabre papel, en tatal
70 x 100 cm
Solaman R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Calección Panza, Préstama a
larga plaza

38
Bernd eta Hilla Becher
Ur-darreak (*Wassertürme*), 1980
Zuribeltzezko argazkiak taula gainean mantatuak, bakaitzaren neurria 40,3 x 30,5 cm
Salaman R. Guggenheim Museum, New Yark,
Danald Janas-ek emandaka dirulaguntzaz erasia
81.2793.1-.9

Bernd y Hilla Becher
Depásitas de Agua (*Wassertürme*), 1980
Fatagrafías en blanca y negra mantadas sabre tablera, cada una de 40,3 x 30,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva Yark,
Adquiridas con fandas apartadas par Danald Janas
81.2793.1-.9

39
Arnulf Roiner
Titulurik gobea (*Untitled*), 1974
Olio-pinturo orgozki-lihooren
goineon, 170 x 120 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dohointzo, Montedison, U.S.A.
86.3418

Arnulf Roiner
Sin Título (*Untitled*), 1974
Oleo sobre emulsión fotográfica
sobre lino, 170 x 120 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción, Montedison, U.S.A.
86.3418



40
Gerhord Richter
Artoo (Korn), 1982
Olio-pinturo mihiseoren goinean,
205,2 x 201 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Artistoren dohaintzo
84.3195

Gerhord Richter
Moíz (Korn), 1982
Oleo sobre lienzo, 205,2 x 201 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Donoción del ortista
84.3195

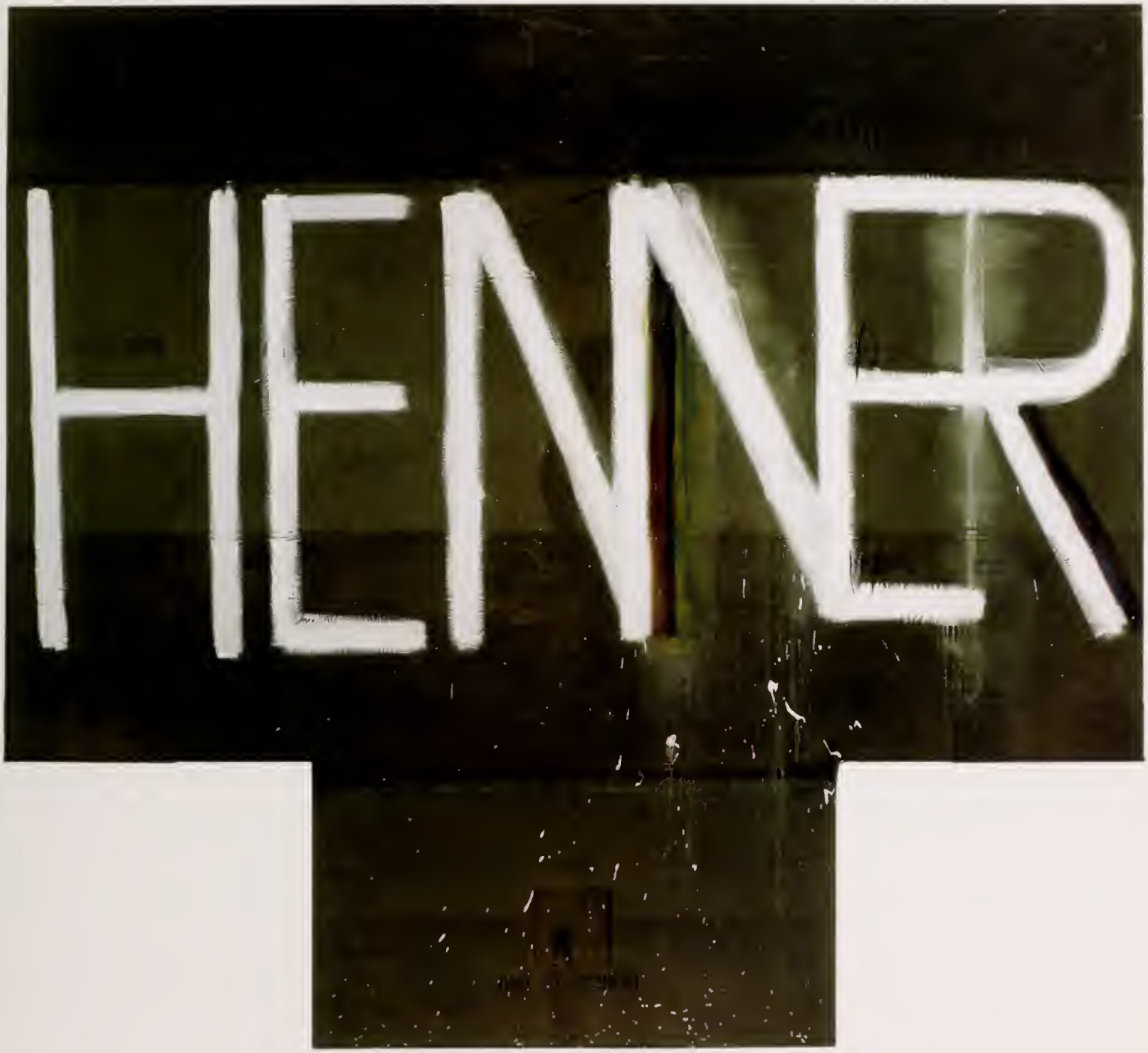
41
Gilbert eta Gearge
Ametsa (*Dream*), 1984
Argazkia, 243,8 x 254 cm
Soloman R. Guggenheim Museum,
New York,
Dahaintza, C.E.D.E.F., S.A., Ginebra
86.3412

Gilbert y Gearge
Sueña (*Dream*), 1984
Montaje en fata, 243,8 x 254 cm
Salamon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Donación, C.E.D.E.F., S.A., Ginebra
86.3412

DREAM

42
Julion Schnobel
Henner, 1987
Imprimozioo eta olio-pinturo
bikeoren goinean, 335,3 x 366 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Dohointzo Peter M. Brant
92.3985

Julian Schnobel
Henner, 1987
Imprimoción y óleo sobre lono
olquitronodo, 335,3 x 366 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nuevo York,
Donoción Peter M. Bront
92.3985


HENNER

43
Peter Holley
Bi geloska eroolez lotuok
(*Two Cells with Conduit*), 1987
Doy-Glo, okrilikoo eto Roll-o-Tex
mihiseoren goineon; bi panel,
goikoo 168 x 394 cm,
behekoa 31,8 x 394 cm,
guztiro 199,7 x 394 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York,
Denise eto Andrew Soul-ek eto
Ellyn eto Soul Dennison-ek
emondako diruloguntzoz erosio
87.3550.1-.2

Peter Holley
Dos Celdos con Conducto
(*Two Cells with Conduit*), 1987
Doy-Glo, ocrílico y Roll-o-Tex sobre
lienzo; dos paneles,
el superior 168 x 394 cm,
el inferior 31,8 x 394 cm,
en total 199,7 x 394 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York,
Adquirido con fondos oportodos
por Denise y Andrew Saul y Ellyn y
Soul Dennison
87.3550.1-.2

Artelanei buruzko iruzkinak

Comentarios sobre las obras de arte

1. Stuart Davis, *Klitxea*, 1955

Klitxea laneko gorriz eta laranjaz pintaturiko gainazal distiratsuan ikusten den marra kaligrafiko beltzak Davisek hogeita hamarreko hamarkadako marrazkietan marra erabiltzeko zuen modua gogorarazten digu. Artistaren ausardia eta funtsezkotasuna, ordea, bere obra berantiarreko ezaugarri dira. *Klitxea* laneko formen antolaketa, garai bereko beste pintura batekoen pare-parekoa da: *Eramateko prest* (Chicago-ko Art Institute-ko Bilduma). *Eramateko prest* laneko forma gorri, urdin, beltz eta zuriek espazio-harremanak arakatzen dituzten bitartean, *Klitxea* laneko gorri-laranjek irudiko lautasuna azpimarratzen dute. "XRD" hizkiak Davisen arte-teorien aipamenak dira. Artistaren idazkiak aztertuz, John R. Lane-k ondorioztatu du "RD"k "arrazoi diferentziala" esan nahi duela, eta "X" ziurrenik "kanpoko harremanez" edo formen perspektiba, kolore,. tamaina eta kokapen erlatiboei buruzko arauez ari dela. Davisek zabaltasuna eta kolorearen garrantzia, eta baita marren luzera ere, azpimarratzen zituen.

Titulu deigarri eta zorrotzak maite zituen. *Klitxeak* oso erabilia den esapidea adierazi ezezik, bat-bateko argazki edo inpresioa ere, frantsezez bezala, esan nahi du. 1955ean, Davisek *Klitxea* lanerako *gouache* estudioa eta izen bereko litografia ere egin zituen.

—V. E. B.

2. Josef Albers, *Karratuari omenaldia: agerpena*, 1959

"Ez kerik, ez lehiorik sabaian, ez estudiorik, ez paletarik, ez astokorik, ez pintzelik, ez mediorik, ez mihiserik. Gorpuzkeraren edo 'matière'-n aldaketarik ez, ez eskuz idatzi izanak, ez trikimailurik, ez 'begien dirdirarik'. Nik, neure lana erarik netralenean egin nahi dut".

Alemania bere jaioterria 1933an Ameriketara joateko utzi aurretik, Josef Albers Bauhausen irakasle izan zen. Ameriketan, Yaleko unibertsitatean eta Black Mountain Collegen, beste batzuen artean, ihardun zuen irakasle. Irakasle izateak lurralde horretan eragin ikaragarria izanarazi zion, eta mota desberdinetako artisten lanetan aurki daiteke eragin hori, besteak beste, Robert Rauschenberg, Michael Loew, Donald Judd, eta oraintsuago, Peter Halley-renetan.

Bere belaunaldiko beste artista zenbaiten antzera, Albers pintatzeko estilo figuratibotik, geometrian oinarritutako abstrakziora igaro zen. *Karratuaren omenez: agerpena*, 1959an pintatua, sinpletasunean lan erakargarria da, bata bestearen gainean jarririk dauden lau karratuk, espatulaz tubotik datorren olioa prestaturik dagoen Masonite taula zurian aplikatuz egina. Albersek 1950ean hasi zuen lan-sail baten parte da, 25 urte luze hartu zizkiona. Lan-saila pintatzeko honako formula honi erabat atxikita egoteak nabarmendu

1. Stuart Davis, *Cliché*, 1955

La caligráfica línea negra que se ve sobre la superficie brillante pintada de color rojo y naranja de *Cliché* nos recuerda la utilización que Davis hacía de la línea en sus dibujos de los años treinta. En cambio, su audacia y su esencialidad resultan típicas de su obra tardía. La disposición de las formas de *Cliché* se corresponde estrechamente con la de otro cuadro de la misma época, *Listo para Llevar* (Colección del Art Institute of Chicago). Mientras que las formas rojas, azules, negras y blancas de *Listo para Llevar* exploran las relaciones espaciales, el rojo-naranja de *Cliché* acentúa el carácter plano de la imagen. Las letras "XRD" hacen referencia a las teorías artísticas de Davis. Estudiando los escritos del artista, John R. Lane ha determinado que "RD" significa "razón diferencial" y que la "X" se refiere seguramente a las "relaciones externas" y órdenes de pautas relativas a la perspectiva, el color y el tamaño y posición relativos de las formas. Davis acentuaba la importancia de la anchura y el color, además de la longitud de las líneas.

Sentía predilección por los títulos llamativos e ingeniosos. *Cliché* no sólo significa una frase manida sino que designa también, como en francés, una foto o impresión instantánea. En 1955 Davis llevó a cabo un estudio para *Cliché* en *gouache*, así como también una litografía de igual título.

—V. E. B.

2. Josef Albers, *Homenaje al Cuadrado: Aparición*, 1959

"Sin blusa, sin lucernario, sin estudio, sin paleta, sin caballete, sin brochas, sin medio, sin lienzo. Sin variación en la textura, o 'matière', sin escritura personal, sin estilización, sin engaños, sin 'chispas en los ojos'. Quiero hacer mi trabajo tan neutro como sea posible".

Josef Albers fue profesor en la Bauhaus antes de abandonar su Alemania natal y trasladarse a América en 1933. En Estados Unidos impartió clases en la Yale University y en la Black Mountain College, entre otras escuelas de arte. En este país su influencia como profesor fue enorme y ello puede detectarse en los trabajos de varios artistas, donde se incluyen a Robert Rauschenberg, Michael Loew, Donald Judd y más recientemente a Peter Halley.

A igual que otros artistas de su generación, Albers cambió desde un estilo figurativo de expresión plástica hasta la abstracción basada en formas geométricas. La obra *Homenaje al Cuadrado: Aparición*, pintada en 1959 es una obra aparentemente sencilla compuesta de cuatro cuadrados superpuestos al óleo y aplicado con una paleta directamente desde el tubo a un panel blanco y provisto de una primera capa de Masonita. Forma parte de una serie iniciada por Albers en 1950 y que le mantuvo ocupado durante 25 años. La serie está

zuen: karratua. Albersek sortu zituen begizko efektuek, kolore disdiratsuen kontrasteak eta atzera-aurrerako planoen ilusioa, ikuslearen ikusmen ahalmenari erronka egitea zuten helburu, begia engainatzea baino behinago. Artistak iradokitakoaren gaineko enfasitik ikusleak lortutako harrera-aldaketa *karratuaren omenez* lan-sailaren oinarri filosofikoa da. Albers ikusmenaren mekanikak eta informaziorik ez duen ikusleari nola begiratu irakasten ahalegindu zen. Oso harro zegoen arte ikasle ez ziren hainbat lagun joaten zitzaizkiolako Yale-n ematen zituen klaseetara.

Karratuaren omenez sailak badu beste berezitasun bat, panel bakoitzaren atzealdean kontu handiz apuntaturiko inskripzioak hain zuzen. Pintatzeko moduaren kodifikazio hori, koloreak emateko era sistematiko murrizkorrarekin batera 1960ko hamarkadaren erdialdeko artearen zati handia aurreratu zuen, pinturari funtsezkoa kenduz, eta (arte kontzeptualaren kasuan) sarritan pintura erabat ezabatuz.
—C. L.

3. Hans Hofmann, *Atea*, 1959-1960

"Puruak ez du pobrea esan nahi izan behar".

Hans Hofmannen bizitzak baieztatzen du gizarteko funtsezko iharduera bezala arteak duen garrantzia, "Irakasleen lidergoa eta artisten garapenerako laguntza eskaintzea betebehar nazionala da, izpirituzko elkartasuna ziurtatzea", idatzi zuen Hofmannek 1931n. "Arteagatik egiten duguna, geure buruagatik eta geure haurrengatik eta etorkizunagatik egiten dugu".

Hofmannen handitasunaren funtsa, batetik asmatu zituen eredu artistikoen iraupen eta zorroztasun amoregaitzean, eta bestetik printzipio horiek mota askotako ikasle talde fidel bati irakasteko gaitasunean datza. Hofmannek arte eskolak sortu zituen eta bertan irakasle aritu zen 1915etik 1958ra bitartean, eta artista talde zabal baten iradokitzaile izan zen, Lee Krasner eta Burgoyne Diller-etik hasita Irene Rice Pereira-raino. Bereziki gogoratua gerraosteko abstrakzioaren oinarrizko arazoak irakasteagatik: bide ez-figuratiboen eta kolorearen erabilpena, eta artistaren trebetasuna horien artean erlazio sofistikatuak ehuntzeko. Ikasle batek, Wolf Kahn pintoreak, gogoratzen duenez: "Erlijio ordena baten antzekoak ginen... perfektotasun formalaren bilaketan". Hofmannen ikasle gehienen iritziz, bilaketa hori berrikuntza formalean zetzan soilik. Hofmannen beraren pintore-lanaren funtsa ez da aurkikuntza orijinala; hori baino gehiago, Hofmannek beste mugimendu batzuk sintetizatzen ditu espresionismoaren eta de Stijl delakoaren artean egindako konbinazio sutsuan. Horrek behartu egiten

definida por una adherencia profunda a una sola fórmula pictórica: el cuadrado. Los efectos ópticos que Albers creó, contrastes de colores brillantes y la ilusión de planos retrocedidos y avanzados, cuya intención no era tanto engañar al ojo sino desafiar las facultades de recepción visual del espectador. Este cambio en el énfasis, desde la percepción, deseado por el artista a la recepción controlada del espectador representa la raíz filosófica de la serie *Homenaje al Cuadrado.* Albers intentó enseñar la mecánica de la visión y mostrar al desinformado espectador *cómo* mirar. Siempre se enorgullecía de que muchos estudiantes quienes no se tenían que ver con el arte asistieran a sus clases en Yale.

Asimismo la serie *Homenaje al Cuadrado* se distingue por las inscripciones de los detalles técnicos, meticulosamente registrados, en la parte posterior de cada panel. Esta codificación de la creación de la pintura, junto con la aplicación sistemática reductora de los colores, se anticipó en gran medida al arte de mediados de los sesenta, cuando los cuadros se despojan de lo trascendental y (en el caso del arte conceptual) a menudo se eliminó la pintura totalmente.
—C. L.

3. Hans Hofmann, *La Puerta*, 1959-1960

"Lo puro no debe significar pobre".

La vida de Hans Hofmann confirma la importancia del arte como una actividad imprescindible de la sociedad. "Fomentar el liderazgo de los profesores y el apoyo a los artistas es una obligación nacional, una garantía de la solidaridad espiritual", escribió Hofmann en 1931. "Lo que hacemos por el arte, lo hacemos por nosotros mismos, por nuestros hijos y por el futuro".

La grandeza de Hofmann se hallaba en la constancia, en el rigor absoluto que concibió sobre las normas artísticas y en su aptitud para enseñar dichos principios a un grupo variado de estudiantes leales. Hofmann fundó y enseñó en escuelas de bellas artes desde 1915 hasta 1958 e inspiró a una amplia gama de artistas, desde Lee Krasner y Burgoyne Diller a Irene Rice Pereira. Se le recuerda sobre todo por su docencia sobre las nociones fundamentales de la abstracción de la posguerra; por la utilización de las formas no figurativas y del color, y por la capacidad del artista para tejer relaciones sofisticadas entre las mismas. Como apunta uno de los estudiantes, el pintor Wolf Kahn: "Eramos como una orden religiosa ... en busca de la perfección formal". Para un gran número de los alumnos de Hofmann, dicha búsqueda consistía únicamente en la innovación formal. Las propias obras de Hofmann como pintor no se centran en descubrimientos originales; por el contrario, el artista sintetizó otros movimientos combinando con brillantez expresionismo y de Stijl. Esto nos obliga a reexaminar la

gaitu "asmakuntza" artistikoaren definizioa birraztertzera, eta artea objektu esanguratsu diskretuen terminotan ikusi behar delako onarpena ezbaian jartzera. Hofmannen kasuan, hori hobeto epai liteke ikasteko baliagarria zaigun eredu gisa.

Atea 1959-60an pintatu zen, bolumen arkitektonikoei nolabaiteko fideltasuna zion lan-sail bateko atal bezala. Hofmannek koloreko errektanguluak erabili zituen, astoko gaineko bere pintura formato esentzialki aldakaitza indartzeko. Nahiz eta *Atea* ezein gaitan oinarriturik ez egon, Hofmannek behin eta berriz zioenez, abstrakzioaren arloan ere, ikasleek naturgairen batean oinarritu beharko lukete beti. Ausardiaz, ikusleak ikus dezake kolore-plano flotagarriek ezarritako erlazio espazial konplexua tituluko atearen antza hartzen hasten dela.
—C. L.

4. Jackson Pollock, *Baso xarmatua*, 1947

Jackson Pollockek 1946-47ko neguan, adierazpen sinbolikoari agur esan zionetik, eta New Yorkeko estudioan lurrean zeutzan prestatu gabeko mihiseen gainean pintura-baldekadak isurtzen hasi zenetik, kritikari askok hartu zuten ekintza hori Europako hegemoniaren amaieratzat eta Arte amerikarraren garaipentzat. 1965eko testu batean, Michael Fried-ek 1947-50 tarteko Pollocken lana zerk egin zuen iraultzaile deskribatu zuen: "Marra, pintura horietan, guztiz gardena da, bai bera bizi den baina egituratzen ez duen ilusionista ez den espaziorako, baita puru antzekoa gorputz gabeko energia den zerbaiten taupadetan ere, horien artean arazorik gabe mugitzen dela ematen duena ... Marra erabiliko da figurazio terminoetan irakurria izateari erronka eginez". Horrela bada, Pollocken marrak, kritikari modernisten esanetan, artea adierazpenetik askatu, irudi/hondo harreman tradizionalak suntsitu, surrealismoaren eragina garaitu, eta espresionismo abstraktua aurkitu zuen, dena tanta bakar batez, *dripping*.

Baina, *Baso xarmatua* gisako lan klasikoaren irakurketa zehatzagoa, desberdina ere zilegi da, berez, desagertutzat jotzen diren gorputzak —surrealistak zein bestelakoak— ez daude Pollocken artetik erabat aparte. *Baso xarmatua* lanak, Pollocken teknikak pintura isuri eta zipristinduz, prozesu fisiko berezia izan duela frogatzen du. Garai horretako lanek artistaren beraren gorputzaren presentzia eta keinuak isladatzen dituzte; batzuetan urratsez edo gainazaletan itsatsitako zigarrokinez osatua, Pollocken lanak ez daude beren aurrekari surrealistengandik guztiz askatuta. Pinturek informe-a dakarte berekin, automatismo surrealistaren alderdi bat, arte espresionista abstraktoari aipamen egiteko. Pollockena bezalako lana, marraren erabilera bereziarekin, hitzez-hitzezko interpretazioari aurka egiten dio; zirriborroarekin, arrain edota kapela bihurtzeari uko egiten dionarekin erka daiteke.

definición de "invento" artístico y a cuestionar el planteamiento de que el arte debe contemplarse en términos de objetos discretos y significativos. En el caso de Hofmann, podría resultar más apropiado considerarlo como un punto de referencia de la docencia.

La Puerta se pintó en 1959-60 como parte de una serie de obras dedicadas en mayor o menor medida a los volúmenes arquitectónicos. Hofmann utilizaba rectángulos de color para reforzar el formato de sus pinturas de caballete. Aunque *La Puerta* carece de sujeto, Hofmann insistía, incluso en la abstracción, en que sus estudiantes se basaran en alguna forma de la naturaleza. El espectador apreciará claramente, que la compleja relación espacial establecida por los planos flotantes de color empieza a parecerse a la puerta del título.
—C. L.

4. Jackson Pollock, *Bosque Encantado*, 1947

Después de que Jackson Pollock abandonara la representación simbólica en el invierno de 1946-47 y empezara a arrojar pintura con cubos sobre lienzos no preparados y apoyados sobre el suelo en su estudio neoyorquino, su acción fue aclamada por los críticos como nada menos que el final de la hegemonía europea en la cultura y el triunfo del arte americano. En un texto de 1965, Michael Fried describió lo que había de revolucionario en la obra de Pollock de 1947-50: "La línea, en estas pinturas, es completamente transparente, tanto con respecto al espacio no ilusorio en que lo habita pero que no estructura, como con respecto a los impulsos de algo como la energía pura e incorpórea que parece moverse sin resistencia a través de ellos ... La línea es utilizada de tal forma que desafía su lectura en términos de figuración". Así, los críticos modernistas comprendieron que la línea de Pollock había liberado al arte de la tarea de la descripción y eliminado la relación tradicional fondo-figura, superado el predominio del surrealismo y fundado el expresionismo abstracto, todo en un único *dripping* (goteo de pintura).

Pero también es posible una lectura distinta, más matizada de una obra clásica como *Bosque Encantado*, en la que los presuntos movimientos eliminados —el surrealismo y otros— no están totalmente ausentes del arte de Pollock. La obra *Bosque Encantado* muestra de qué forma la técnica de Pollock ha sido un proceso extremadamente físico de rodear el lienzo, lanzando y arrojando pintura. Las obras de este período reflejan la presencia y los gestos del propio cuerpo del artista; algunas veces acompañados por las huellas de los pies o por colillas de cigarrillos pegadas a sus superficies, todo ello da fe a la acción de Pollock. Además, las obras del artista no están verdaderamente liberadas de sus predecesores surrealistas. Las pinturas aportan *lo informe*, un aspecto del automatismo

Dagoeneko, mugarik gabeko eta erotikoa den energia gordetzen du, gorputz fisikoa ez duen presentzia.

Pollocken lanen irakurketa formalistak (Fried-erenarena bezalakoak), beren gorpuztasuna ezabatu zuten; hala ere, atzetik zetozen artistek hortaz jabetu ziren. Andy Warhol-en txiza-pinturak, 1960ko hamarkadakoak, Pollocken abstrakzio seminalen Pop imitazioak baino ez dira, eta Claes Oldenburg-en The Store erakusketako tantaka-bustitatako objektuak, Oldenburg-ek berak Pollocken "pinturan zikindutako mundua" deitu zuenetik sortuak direla ematen du. Azkenotan, Jean Paul Gautier moda-diseinatzaileak, 1940ko hamarkadako estiloan eta Pollocken "zipristinduretan" oinarritutako emakumezkoentzako jantzi marradunak sortu ditu.
—I. S.

surrealista, para referirse al arte expresionista abstracto. Una obra como la de Pollock, con su particular uso de la línea, desafía a la interpretación literal; puede vincularse a un garabato que no quiere convertirse en pez o en sombrero. No obstante, conserva una energía erótica e ilimitada, una presencia sin cuerpo físico.

Las interpretaciones formalistas (como las de Fried) de la obra de Pollock suprimieron su corporeidad, que sin embargo fue reconocida por los artistas venideros. Las *Piss Paintings* de los años sesenta de Andy Warhol son pastiches Pop de las abstracciones seminales de Pollock, y los artículos empapados mediante goteo de Claes Oldenburg de su exposición *The Store* parecen surgir de lo que Oldenburg denominaría "el mundo manchado de pintura" de Pollock. Más recientemente, el diseñador de modas Jean-Paul Gaultier creó trajes a rayas para la mujer, inspirados en los años cuarenta y en las "salpicaduras" de Pollock.
—I. S.

5. Clyfford Still, *1948*, 1948

"Neure burua pintatzen dut soilik, ez natura".

Mila bederatzirehun eta berrogeita zortzi, lan honen titulu eta datak Clyfford Stillen artearen hasiera berria adierazten du. 1948an, Stillek bere lan guztiak kendu zituen Betty Parson-en Erakustaretotik (aurreko urtean artistaren bakarkako lehen erakusketa aurkeztu zuen bera) eta izen berriak jarri zizkion bere estudioan. Natura, gogo eta gorputzari egindako erreferentzia guztiak ezabatu, eta *Gari berdea, Aurrikuspena* eta *Pelbis horia* bezalako tituluen ordez zenbaketa sistema neutral bat erabili zuen. Hurrengo bi urteak erretiroaldian eman zituen, bere lana barne gogoetazko sistema autonomo, independentziazko paradigma bihurtzen. Honela deskribatu zuen ondorioa: "Zenbait zientzia edo forma bezain bakarra den inplikazio berri bat... Nire lana ere independientea da orain —bizia, continuum baten bermerik gabea". Harrokeria solipsistiko horrek erakutsi eta baietsi zuen Clement Greenbergek Espresionismo Abstraktuaz egindako kanonizazioa: bere buruaz kanpoko erreferentziarik ez du.

Bere artea naturatik urruntzen ahalegindu zen arren, zaila da Stillen lanetan topografiarik ez ikustea. *1948* lanean, mihisean zehar zabaldu eta elkarren kontra topo eginez mendi zorrotzak eta amildegiak osatzen dituzten plaka tektonikoak daudela dirudi. Odol-gorriez, humus-okreez eta lur-marroiez, hori eta urdinezko fazetez hautsirik, osaturiko paletak jatorrizko sorkuntzaren zentzua indartzen du. Bere pintatzeko modua deskribatzean, Stillek mendi gorrian zebilen eskalatzailea zirudien: "Urdinak eta gorriak edo beltzak beren giro meheetan jauzika, edo beren mugetatik infinitoki harantzago beren indarra eramateko bultzada

5. Clyfford Still, *1948*, 1948

"Yo solamente me pinto a mí mismo, no a la naturaleza".

Mil novecientos cuarenta y ocho, el título y la fecha de esta obra, marcó un nuevo comienzo dentro del arte de Clyfford Still. En 1948 Still retiró todas sus obras de la galería Betty Parsons (donde se había realizado su primera exposición individual el año anterior) y las volvió a titular en su estudio. Suprimiendo todas las referencias verbales a la naturaleza, la mente y el cuerpo, Still reemplazó títulos tales como *Trigo Verde*, *Premonición* y *Pelvis Amarilla* con un sistema de numeración neutral. Pasó los siguientes dos años en una especie de retiro, rehaciendo su trabajo de una forma autosuficiente e internamente reflexiva, en un paradigma de independencia. Describió el resultado en términos de "una nueva implicación, tan singular como cualquier ciencia o forma ... Mi obra es igualmente independiente en el momento-vivo ahora, no demostrado por un continuum". Este concepto solipsístico informó y repitió a la vez la canonización de Clement Greenberg del Expresionismo Abstracto como un arte que no se refería a nada que no fuera a sí mismo.

A pesar de sus esfuerzos para distanciar su arte de la naturaleza, es difícil no distinguir la topografía en las obras de Still. En la obra *1948*, la pintura parece formar placas tectónicas que se esparcen por todo el lienzo y chocan unas con otras, dando lugar a picos y abismos mellados. Su paleta de rojos sangre, ocres y marrones terrosos, cuarteados por facetas minerales de amarillo y azul, refuerza el sentido de la creación primordial. En su descripción de su planteamiento de la pintura, Still parece un escalador surcando un terreno tortuoso: "Cuando los azules y rojos o negros brincan y tiemblan en su

latzetan igotzen ari diren bitartean, ni beraiekin mugitzen naiz".

Eredu historikoak mesprezatuz, Stillek behin esan zuen 1913ko Armory Show eragingarria zela "Mendebaldeko Europaren gainbeheraren ondorio nahastu eta antzuak... amerikar publikoari botata". Bere garaiko artistez ere eskeptikoa zen, eta "indibidualismoari buruz oihuka" eta "mihise zabal batean aurrean itzulipurdika" denbora galtzen irudikatzen zituen. Bere burua New Yorkeko arte-komunitatetik kanpo ezarriz, Still Mendebaldeko Kostaldean bizi izan zen 1940ko urteetan. Eta, New Yorken Subjects of the Artist izeneko eskolarako proiektua lantzen ari bazen ere —William Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko eta beste batzuekin batera—, proiektutik aldendu zen. Diferentzia pertsonal eta profesionalak izan arren, Stillen obra ondo errotuta dago Espresionismo Abstraktuaren testuinguruan, eta Ekintzaren eta Kolore eremuetako pinturaren arteko erdibidean koka daiteke.
—I. S.

6. Willem de Kooning, *Konposaketa*, 1955
"Edukia, esatea nahi baduzu, zertxobait sumatzea da, flash bat bezalako topaketa. Edukia txiki-txikia da".

Willem de Kooningek bakarka egin zuen lehen erakusketaren aurrean, 1948an, Clement Greenberg arte kritikariak "erabateko pintore 'abstraktutzat'" goratu zuen; ikusgai zeuden zuribeltzezko pintura keinuzkoei buruz ohartu zuen: "ez du ematen irudi identifikagarri bat bera ere dagoenik erakusketa honetako hamar pinturetan". Hala ere, 1950ean, De Kooningek hasiera eman zion emakumeen pintura guztiz espresakorren sail bati eta, 1953an erakutsi zituenean, traizio salaketak erakarri zituen abstrakzio hutsaren abokatuen partetik, eta eztabaidarik handiena piztu zuen: zein estilotan pintatu nahi zuen De Kooning, figuratiboa ala ez-figuratiboa? Bien fusioak sostengaezina zirudien garai hartan.

Konposaketa, 1955ean bukatua, arazo horien adibidea da eztabaidaren erdi-erdian. *Konposaketa* delako lanean, figurazio, paisaia eta pintura abstraktuaren alderdi batzuk nahasten zituzten pintorearen beste lan garaikidetan bezala, *Emakumeak* delakoaren ezaugarri batzuk aurki daitezke, hala nola, emakumezkoen anatomiari egindako erreferentzia zatikatu eta nahasiak; gorri bizi, arrosa, urdin turkesa eta laru koloretako paleta; eta Kooningen sinadura daramaten pintzelkada bortitzak. Elementu guztiok *Emakumeak* saileko pinturekin amankomunean izan arren, *Konposaketa* are abstraktuagoa da. Horren azpiko estruktura elkarren ondoan jarrita dauden tenue ambiente o emergen en empujes austeros para conducir su poder infinitamente más allá de las fronteras de su limitado campo, yo me muevo con ellos".

Despectivo con los modelos históricos, Still en una ocasión denominó a la influyente Armory Show de 1913 las "conclusiones combinadas y estériles de la decadencia de Europa Occidental ... vertidas" sobre el público americano. Era igualmente escéptico con los artistas contemporáneos, a quienes imaginaba pasando su tiempo "vociferando acerca del individualismo" y "brincando ante un área amplia de lienzo". Habiéndose establecido fuera de la zona de influencia artística neoyorquina —Still vivió en los años cuarenta principalmente, en la costa oeste— y a pesar de haber estado comprometido en la planificación de las asignaturas de la Artist School for Abstract Art de Nueva York, —con William Baziotes, Robert Motherwell, Mark Rothko y otros— para cuando ésta se inauguró, se había distanciado del proyecto. A pesar de tales diferencias personales y profesionales, la obra de Still está muy arraigada en el contexto del expresionismo abstracto, y se puede considerar como el punto medio entre la *Action Painting* y de la *Color Field Painting*.
—I. S.

6. Willem de Kooning, *Composición*, 1955
"El contenido, digamos, es una visión instantánea de algo, un encuentro, sabe Vd., como un destello. Es un contenido minúsculo, muy pequeño".

Como respuesta a la primera exposición monográfica de Willem de Kooning, en 1948, el crítico de arte Clement Greenberg le definió como "un pintor abstracto absoluto"; de pinturas gestuales en blanco y negro, y observó: "no parece haber ni una sola imagen identificable en ninguno de los diez cuadros expuestos en esta muestra". No obstante, en 1950, de Kooning comenzó una serie de cuadros espantosamente expresivos de mujeres que, cuando fueron expuestos en 1953, dieron lugar a acusaciones de traición por parte de los defensores de la abstracción pura, y levantaron una controversia profunda: ¿en qué estilo pretendía de Kooning pintar, en uno figurativo o no figurativo? En aquel entonces, una fusión de los dos estilos parecía insostenible.

Composición, que se terminó en 1955, muestra claramente las fuentes centrales de dicha controversia. En *Composición*, al igual que en sus otros cuadros contemporáneos que presentan una mezcla de rasgos de la pintura figurativa, paisajista y abstracta, se pueden detectar varios elementos que caracterizaron el cuadro *Mujeres*, tales como referencias fragmentadas y revueltas a la anatomía femenina, una paleta de rojos floridos, rosas, azul turquesa y amarillo rancio, y pinceladas agitadas de la firma de de Kooning. Aunque comparte estos elementos con

errektanguluez osatuta dago; errektangulu horiek erabateko keinuez, testura astun latzez eta irudi sugerikorren ugalketaz karakterizaturiko pintura-gainazal lodi aktibo batez ilundurik daude, eskuinaldeko goi parteko bularretako-antzeko forma gorri-horia. Fokalizazio anitzek, ikusizko erritmoek eta bat-bateko eten eta desjarraipenek eragindako anbiguitateak ugari dira pintura horretan. Horrela, de Kooningen *Konposaketa* delakoari azken zorroztasuna falta zaiola esan daiteke eta horixe da bere indarra. Pintura abstraktuaren eta figuratiboaren inguruko eztabaida kritikoari buruz —oraindik ere Espresionismo Abstraktuaren inguruan jira-biran dabilen eztabaida— De Kooningek adierazi zuen: "Zein da problema? Hau guztia askatasuna da".
—J. A.

7. Sam Francis, *Islada distiratsua*, 1958
"Lore artetik keinuka ari natzaizu, intelektorik gabe —baizik eta zakar dabilen itsasoko garren Edertasunaz".

Sam Francis munduan zeharko bidaiaria izan zen; denboraldi luzeak eman zituen Paris, New York, eta Santa Monica-n, California. Artistaren karreran zehar, bere lanak arte amerikarreko erakusketa iraunkorretan sartu dira. *Hamabi estatubatuar* (1956) eta *Estatu batuetako margolaritza berria* (1958-59) lanek bigarren belaunaldiko espresionista abstraktu nabarmen gisa agertarazi zuten. Hala ere, Francis-en lanak artista sailkatua izateko edozein saiakerari ihes egiten dio, beharbada bere joanetorriak eta iharduera peripatetikoak direla eta.

Bere belaunaldiko kideek ez bezala, beren heziketarako New York inguruan bildu baitziren, Francis kaliforniarrak Berkeley eta San Francisco-n ikasi zuen artea, David Park eta Clyfford Still izan zituela irakasle, biak espresionismo abstraktuaren mugimenduan independentzia eredutzat joak. Francisek 1947an pintatu zituen bere lehen lan ez-figuratiboak, Jackson Pollock bere tanta-egindako pinturak egiten hasi zen sasoian. Nahiz eta hurrengo geldiune naturala New Yorkek izan behar zuela iruditu, Francisek ikasketak Parisen jarraitzea erabaki zuen, bertan erbesteratutako zenbaitekin elkartu zelarik, horien artean Joan Mitchell, eta baita Art Informel izenaz ezagutuko zenaren praktikariekin ere.

1957an, Francisek munduan zeharko bira egin zuen. Tokion, Sofu Teshigahara eskultore eta lorezainak zuzentzen zuen Sogetsu Eskolarako murala pintatu zuen, eta *haboku* japoniar tradizionala aurkitu zuen, hau da, tinta isuriaz egindako pintura. *Islada distiratsua* lana, Francis Parisera itzuli zen sasoi ingurikoa da. Paleta apaleko eta pintura estaltze uniformeko aurreragoko pinturekin erkatuz, koloreak hemen distiratsuak,

las pinturas de la serie *Mujeres*, *Composición* es mucho más abstracto. Su estructura subyacente está compuesta de rectángulos colocados unos al lado de otros, ocultos por una capa gruesa y activa de pintura, caracterizada por gestos ásperos, texturas pesadas y severas y una proliferación de imágenes sugerentes, como la forma de un sujetador en rojo y amarillo en la esquina superior derecha. Hay abundancia de ambigüedades en este cuadro, creadas por sus múltiples enfoques, ritmos visuales, e interrupciones y discontinuidades abruptas. De esta manera, se puede decir que *Composición* de de Kooning carece de una mordacidad final, y ahí está su fuerza. Con referencia al debate crítico que rodea la pintura abstracta y figurativa —un debate que aún ciñe el Expresionismo abstracto— de Kooning observó en una ocasión, "¿Cuál es el problema? Es una cuestión de libertad".
—J. A.

7. Sam Francis, *Resplandor*, 1958
"Te estoy haciendo señales por entre las flores, sin intelecto sólo la Belleza del encrespado mar de llamas".

Sam Francis fue un gran viajero que vivió largas temporadas en París, Nueva York, Tokio y Santa Mónica, California. A lo largo de su carrera, su obra ha sido incluida en exposiciones definitivas del arte estadounidense. Las obras *Doce Estadounidenses* (1956), y *La Nueva Pintura Estadounidense* (1958-59) le definieron como un artista importante de la segunda generación del expresionismo abstracto. Sin embargo, la obra de Francis evita todo intento de clasificación estricta, tal vez debido a las peregrinaciones y actividades peripatéticas del artista.

Al contrario que los miembros de su generación que prefirieron formarse en Nueva York, el californiano Francis estudió arte en Berkeley y San Francisco con David Park y Clyfford Still, ambos considerados como modelos de independencia dentro del movimiento del expresionismo abstracto. Francis pintó sus primeras obras no referenciales en 1947 casi al mismo tiempo en que Jackson Pollock empezaba a realizar sus pinturas "de goteo". Aunque lógicamente, Nueva York hubiera parecido la siguiente parada en la carrera de Francis, éste sin embargo eligió París como lugar para seguir sus estudios, donde se unió a otros expatriados, entre los que se encontraba Joan Mitchell, y a los practicantes de lo que se denominaría Art Informel.

En 1957, Francis realizó una gira alrededor del mundo. En Tokio pintó un mural para la Sogetsu School dirigido por el escultor y maestro en el *ikebana* (arreglo de flores) Sofu Teshigahara y asimismo conoció el tradicional *haboku* japonés (estilo de trazo rápido de la aguada) o las pinturas consistentes en tinta arrojada. La obra *Resplandor* fue realizada poco después

aberatsak, ia lore itxurakoak dira. Francisek espazio ezkor eta bere lan heldua iradokiko zuen orientalismoagatiko —"pintura txinatarraren egitura egituratu gabea" gisa deskribatu zuena— begirune berria islatuz, konposizioak ireki eta pintura ur-jauzi gisa erortzen da urezko bi gorputzetan. Dimentsio biko bere lanetan zuen espazioarekiko kezkak 1960ko hamarkadan espazio fisikoarekin esperimentuak egitera bultzatu zuen. Japonen lanean ziharduela, Francisek zeru eta eski pinturak egin zituen. Lehenak airean zeuden tantakako pigmentu-hodeiak ziren. Azkenak, elurrartean mendilepotik behera zihoazela, aldatz beherako eskiatzaileek atzean utzitako kolorez betetako hauts arrastoak.
—I. S.

8. Ad Reinhardt, *Pintura abstraktua*, 1960-66
"Zerbaiti buruzko pintura on bat bezalakorik ez dago".

Artearen historiaz ondo jantzitako pintorea zen aldetik, Ad Reinhardtek ikuspuntu ezin hobea izan zuen bere garaiei buruzko iruzkinak egiteko. Satiragile trebe eta ipurterrea izan zen. 1940ko eta 1950eko hamarkadetan arteari buruz New Yorken burutu ziren eztabaida autokontzienteak marrazki eta idazki lotsagabeetan parodiatu zituen. Willem de Kooning-ek botatako desafioari ("Arteak inoiz ez nau baketsu edo puru bihurtzen"), Reinhardtek erantzun zion: "Arteak inoiz ez nau arrunt edo odolgaitz bihurtzen". Bere kideen kontra egindako eraso iraingarriek argi erakusten dute, batetik, kide horiek ideial kolektiboak "traizionatu" egin zituztela eta, bestetik, sortzen lagundu zuen espresionismo abstraktuak artista traizionatu zuelako ziurtasuna.

Reinhardten karrera New Yorkeko Eskolako pintore baten garapenaren benetako erakusgarria da. 1930eko urteetan zehar muralegile gisa lan egin zuen WPA (Works Progress Administration) delakoko Arte-Proiektu Federalean, Burgoyne Diller neo-plastizistaren esanetara, eta amerikar artista abstraktuen taldeko kide izan zen. Reinhardten sareantzeko lehen pinturak Piet Mondrianen ereduarekin zorretan daude. Hala ere, Reinhardtek geometria hutsarekin apurtu zuen azkenean, eta Espresionismo Abstraktuaren ekinaldi sortuberrian sartu zen. Baina bere lanak aurkeztu zituenean —era lauean pintaturiko ia diferentzia nabarmenik gabeko gorri edo urdinen pintura-blokeak—, bere kideek "dekoratibotzat" jo zuten, keinuzko pinturaren "gizonezkoen" hizkeran erabateko iraina.

Zaila da gaur egun Reinhardten obra arazo haren argitara ikustea. Artistaren pintura larderiatsuak, orain, 1964an Clement Greenberg berak Post-Painterly Abstraction deitu del regreso de Francis de París. Comparada con sus primeras pinturas, de paleta más apagada y capa de pintura uniforme, el color aquí es brillante, abundante, se podría decir que raya en lo floral. Reflejando la nueva veneración del artista por el espacio negativo y por el orientalismo que inspiraría su obra madura —que él describió como "la estructura sin estructura de la pintura china"— la composición se abre y la pintura cae en cascadas en dos cuerpos acuosos. Su preocupación por el espacio en sus obras bidimensionales le condujo en la década de los sesenta a sus experimentos en el espacio físico. Trabajando en Japón, Francis creó lo que se podría titular como pinturas *Pinturas del Cielo y del Esquí*, es decir, lo primero se trataba de expulsar desde un helicóptero nubes de colores y lo último, esquiadores descendiendo por la montaña dejaban a su paso estelas polvorientas de brillantes colores.
—I. S.

8. Ad Reinhardt, *Pintura Abstracta*, 1960-66
"No hay cosa mejor que un buen cuadro sobre algún tema".

Como pintor muy versado en historia del arte, Ad Reinhardt disfrutó de un singular punto de vista que le permitía comentar sobre su tiempo. Era un hábil satírico y cascarrabias. Parodiaba en caricaturas y escritos irreverentes los tímidos debates que se realizaban sobre el arte en Nueva York durante los años cuarenta y cincuenta. Respondiendo al desafío de Willem de Kooning, "parece que el arte nunca me hace pacífico o puro", Reinhardt contestó, "Parece que el arte nunca me hace vulgar o violento". Sus violentos ataques contra sus colegas revelan su convicción de que ellos habían "traicionado" los ideales colectivos tanto como él había sido traicionado por el movimiento expresionismo abstracto que había ayudado a fundar.

La carrera de Reinhardt es un verdadero ejemplo de la evolución de un pintor de la Escuela de Nueva York. En los años treinta trabajó como muralista con el neo-plasticista Burgoyne Diller en el proyecto artístico federal del WPA (Works Progress Administration) y se unió al grupo de artistas americanos abstractos. Se puede decir que las primeras *Grid Paintings* (cuadriculadas) de Reinhardt han seguido el ejemplo de la obra de Piet Mondrian. Sin embargo, Reinhardt finalmente rompió con la geometría pura, sumergiéndose en la incipiente aventura del expresionismo abstracto. No obstante, al presentar su obra —bloques planos suavemente pintados en rojos o azules apenas diferenciados— sus colegas catalogaron su arte como "decorativo", casi un insulto en el lenguaje "macho" de la pintura heroica.

En la actualidad, es difícil ver la obra de Reinhardt bajo ese prisma. Sus austeras pinturas parecen acercarse cada vez más a lo que en 1964 Clement Greenberg denominó como el apogeo

zuen pintura abstraktuaren une goren haren ondo-ondoan daudela dirudi. Tantaketa dibertigarri eta burutze ekintzarik gabeak, itxuraz mekanikoak, Reinhardten pintura beltzek, *Pintura abstraktua* honek kasu, espresionismo abstraktuak erreferentzialtasunaren inguruan izandako dilema funtsik gabe bihurtzen dute. Pintura beltzen murrizgarritasun zorrotzaren aurrean, Lucy Lippardek honela deskribatu zuen horietariko bati begiratzeko prozesu luze gogorra: "ikusle paziente eta kontzentratuak, zeinaren gogo-begiak ñabardura txikien bila zabalik dauden, eta aztertua izateko zain dagoen objektu autokontzienteak ezarritako hitzarmen sekretu antzekoa". Barra eta karratuak beren presentzia jakinarazi eta berriro iluntasunera itzultzen diren aldetik, obra hauek begiratzearen beraren ekintza daramate beren barruan. Reinhardtek adierazi zuenez, "Gainontzeko guztia mugimendua dago. Arteak geldirik egon beharko luke".
—I. S.

9. Mark Rothko, *Titulurik gabea (18.a)*, 1963
"Badira dena esan behar dutela sentitzen duten pintore batzuk, baina ni ez naiz horietariko bat".

Ad Reinhardt eta Clyfford Still-ekin batera, Mark Rothko espresionista abstraktoa zen, Willem de Kooning, Jackson Pollock eta beste batzuek erabilitako marra eta marrazkia kolore eremuen mesedetan baztertu zuena. 1950eko hamarkadaren hasieran, hortik aurrerako bere lana ordenatuko zuen formatoa lortu zuen: zoruaren kontra metatutako errektangeluak. *Titulurik gabeak (18.a)*, koloredun errektangelu horizontalak, artistaren pintzelkadek leundutako ertzak, marroi koloreko eremu baten gainean daude. Kolore aberatsak, ia errealak, 1950eko hamarkadako Rothkoren lanen laranja disdiratsu, urdin hotz, eta hori leinurutsuen, eta bere buruaz beste egin baino lehenagoko azken lanetako beltz eta grisetan amaituko zen bere paleta beti ilunaren arteko erdibidean daude.

Esan izan da, bestelako ezaugarri formalik ezean, *Color Field-Painting* delakoko koloreak bide-seinale zerutiarraren antzeko zerbait gogorarazten duela, hitz gabekoa eta goitiarra denerantz aparteko arrazoi gabe zuzendua. Nozio hori, Rothkoren lanean gorpuztua eta, era berean, gezurtatua dago. Artistak bere izaera abstraktua baieztatzeko ahaleginak egin bitartean, bere eduki adierazkorrari buruz lehen bezain tinko jarraitu zuen. Pintura, esan zuen artistak, "beste bati munduari buruzko zerbait adieraztea da". Rothkok mundua, etsipenak betirako baztertutako giza itxaropenen terminoetan, eta baita angustiak betirako ilundutako desioen terminoetan ere ikusi zuen; ideia horiek bere pinturetan adierazten ahalegindu zen, eta Friedrich Nietzsche-ren *Tragediaren*

de la pintura abstracta, el arte que el tituló Post-Painterly Abstraction. Libres de salpicaduras que distraen y de acciones que cautivan la atención, aparentemente mecánicas en su factura, las últimas pinturas en negro de Reinhardt, tales como *Pintura Abstracta*, hacen que el dilema del expresionismo abstracto sobre la referencialidad o no referencialidad parezca ilógico. La severa restricción de las pinturas negras impulsó a que Lucy Lippard describiera el largo y duro proceso de contemplar una de estas pinturas como "una especie de unión secreta entre el paciente espectador que se concentra y cuya mente y visión van poco a poco despertando hacia el matiz y fondo, y entre el impasible pero "introvertido objeto" que esperaba para ser penetrado". Igual que las barras y los cuadrados expresan su presencia, sólo para retroceder de nuevo hacia la oscuridad, estas obras transmiten y abarcan la actividad de mirarse a sí mismo. Reinhardt observó, "Todo lo demás está en movimiento. El arte debe permanecer inmóvil".
—I. S.

9. Mark Rothko, *Sín Título (#18)*, 1963
"Hay algunos pintores que creen que deben decir todo, pero yo no me encuentro entre ellos".

A la par que Ad Reinhardt y Clyfford Still, Mark Rothko fue un expresionista abstracto que desechó la línea y dibujo utilizados por Willem de Kooning, Jackson Pollock y otros, en favor de los campos de color. Para los inicios de la década de los años cincuenta, había logrado el formato que ordenaría el resto de su obra durante su vida: rectángulos apilados sobre el suelo. En la obra *Sin Título (#18)*, rectángulos de color horizontales, sus extremos suavizados por el toque del pincel del artista, están suspendidos sobre un campo morado. Los hermosos colores se hallan a mitad de camino entre los brillantes naranjas, fríos azules y amarillos radiantes de las obras de Rothko de los cincuenta y su paleta cada vez más oscura que ya en su último período desembocaría en los negros y grises de la mayoría de sus últimas obras, realizadas poco antes de su suicidio.

Se ha dicho que, dada la escasez de otras características formales, el color en una *Color-Field Painting* permanece como un indicador celestial, que señala vagamente hacia lo no verbal y lo sublime. Esta noción se halla a la vez encarnada y desmentida por la obra de Rothko. Mientras que el artista intentaba afirmar su naturaleza abstracta, se sentía igualmente inflexible acerca de su contenido expresivo. La pintura, decía, "es una comunicación a otra persona acerca del mundo". Rothko veía el mundo en términos de esperanzas humanas que eternamente están siendo reprimidas por la desesperación y las aspiraciones oscurecidas para siempre por la angustia, ideas que él intentaba que sus pinturas pudieran expresar y que

Jaiotza, bere bizitzaren ikuspegitik gertuen zegoen liburuaren irakurketak baieztatu zituen.

Bere karreran zehar, Rothkok ezin izan zituen bateratu artista gisa izan zuen arrakasta eta ezarritako ordena eta burgesiaren kontrako gaitzondoa. New Yorkeko The Four Seasons goi-mailako jatetxerako agindua (azkenean uko egin ziona), jatetxeko bezero dirudunei dispepsia eragin nahian planeatu zen. Hala eta guztiz ere, Meniltar familiaren laguntzaz Houston-eko kaperan egin zituen murelek adinako atseginik ez dio beste ezein proiektuk eman. 1958an, Rothko, Solomon R. Guggenheim Museoko Nazioarteko Sariketako txapeldun izendatu zuten. Sariari uko egin zion gaitzesten zuelako eta, "ohorea gizabanakoaren bizitzako lana adierazten duenagatik besterik eman daitekeen —pinturak lehiatzeko plazara erakartzeko beharrik gabe—" egunaren aurrerapen gisa. Eta hala ere, hamar urte beranduago, plaza horren barruan bere lanak izango zuen garrantziaren arduraz, artistak Mark Rothko Fundazioa sortu zuen, 1986an *Titulurik gabea (#18)* museoari oparitu ziona.
—I. S.

10. Adolph Gottlieb, *Lainoa*, 1961

1941. urtearen inguruan, Adolph Gottliebek bere lehen piktografiak pintatu zituen —sare irregularretan banatutako konposizioak, gelaune bakoitza irudi arketipiko, mitiko eta sinbolikoez beteta—. Gai unibertsalak lantzen jarraitzeko, 1951ean bi alde horizontaletan banatutako irudimenezko paisaiak sortzen hasi zen: zerua, hodeiertzaren gainean flotatzen ari diren forma batzuekin; eta lurra edo itsasoa azpian. Elementu horiek soildu egin ziren 1957tik 1970eko lehen urteetara egin zituen *Burst Paintings* (eztanda) izeneko pinturetan, *Lainoa* delakoan adibidez. Horietan, disko karakteristiko bat flotatzen ari da masa kaligrafiko lehergarri baten gainean. Mihisea goi eta behe aldetan banatzea konstante bihurtu zen Burst pinturetan, artistari goiko eta beheko elementuen arteko harremanen aldaera berezi kontaezinak ikertzeko aukera emanez.

Gottlieben kolore harmonia bereizgarriak, iruditeriaren kemena eta konposizioaren bertikaltasun indartsua *Lainoa* izeneko lanean soildu eta bildu dira. Tituluak adierazten duenez, zuri eta gris argitik ia beltzera doazen ñabardura finez osaturik dago paleta. Forma zirkular zuri bat erdikusten da inguratzen duen auraren barruan; sendotasunez pintaturiko eite ilun dinamiko baten gainean flotatzen ari da. *Lainoa* lanak agerpen nagusia hartzen du Gottlieben esanahi-murrizketaren bidez.
—V. E. B.

fueron confirmadas por la lectura de *El Origen de la Tragedia*, de Friedrich Nietzsche, libro que según él se acercaba con mucho a su punto de vista sobre la vida.

En su carrera, Rothko fue incapaz de reconciliar su éxito como artista con su resentimiento por el sistema establecido y la burguesía. El encargo del restaurante elitista Four Seasons, en Nueva York (que al final rechazó), fue proyectado con la intención de dificultar a sus clientes adinerados la digestión. Sin embargo, ningún proyecto le resultó tan placentero como la creación de los murales para una capilla de Houston, patrocinada por la señorial familia Menil. En 1958 Rothko fue designado vencedor nacional del premio internacional del museo Solomon R. Guggenheim. Rechazó el premio por aversión y anticipándose al día "en que los honores puedan ser concedidos solamente por el significado del trabajo de la vida de un hombre sin atraer a los cuadros al terreno de lo competitivo". Y no obstante, diez años más tarde, pensando en la reputación de sus obras dentro de este terreno, el artista fundó la Fundación Mark Rothko, que en 1986 donaría la obra *Sin Título (#18)* a este museo.
—I. S.

10. Adolph Gottlieb, *Niebla*, 1961

Para 1941, Adolph Gottlieb había pintado sus primeras pictografías —composiciones divididas en cuadrículas irregulares, en cada una de cuyos compartimentos se apreciaban imágenes arquetípicas, simbólicas y míticas. Siguiendo con la expresión de temas universales, en 1951 empezó a crear paisajes imaginarios en los que el campo se divide en dos zonas horizontales: el cielo, con diversas formas flotando por encima del horizonte y por debajo paisaje o mar. Estos elementos se simplificaron en las *Burst Paintings* (estallidos), como la obra *Niebla*, realizada desde 1957 hasta principios de los años setenta. En ellas, un disco queda característicamente suspendido sobre una masa caligráfica y explosiva. Esta división del lienzo en dos segmentos fue una constante en todas las pinturas *Burst*, permitiendo al artista explorar infinitas variaciones peculiares en la relación entre los elementos superior e inferior.

Las características armónicas de Gottlieb, la fuerza de las imágenes y la fuerte verticalidad de la composición han sido simplificadas y condensadas en la obra *Niebla*. Tal y como su título indica, la paleta es rica en matices delicados que abarcan desde el blanco y gris suave hasta casi negro. Una forma blanca y circular se difumina hacia un aura que la rodea, suspendida sobre una forma oscura y dinámica pintada con gran vigor. Con la reducción de medios por parte de Gottlieb, la obra *Niebla* adquiere una presencia dominante.
—V. E. B.

11. William Baziotes, *Akuatikoa*, 1961

"Nire pinturetako gauzek, kolore sinple eta oreka abstraktuei ezezik, giza izaerari, bizitzaren misterioei ere lotuta datorren zerbaiten kontra egin nahi dute".

William Baziotesen pinturak bat-batekoak dira, automatismo surrealistaren izpiritupean sortutako intuiziozko zereginak. Mihise bakoitzak, aldarrikatu zuen artistak 1947an, "produzitzeko berarizko modua du ... Hastapen bakoitzak zerbait dakar gogora ... Orduan iradokipena harrapatu eta erreal egin behar den mamu bihurtzen da". Baziotesek lortu nahi zuen "errealitatea", egoera psikologiko eta hunkigarrietarako kolore eta formak parekoak diren gauzen zeregina beteko duen arlo poetikoan existitzen da soilik. Begizko metaforaren erabilera hori, artistari, poesiarekiko maitasunak Baudelairenak eragin zion artistari. Poetaren "adostasunen" teoriak, naturako gauza guztien oinarrizko baliokidetza eta aukeratutako ezein gauzak, beragandik urrun gelditzen den zerbait irudikatzeko ahalmena aldarrikatu zuen. 1940ko hamarkadaren azken alderantz, Baziotesek bere sinadura formaletako arrazoia aurkitu zuen —forma delikatu, erdizka transluzido, kolore apalek ur-eremuetan zintzilik dauden forma biomorfikoetan—, Baudelaire-ren erreferentzi eta harreman mundua dakartzatenak. "Landaretza, fauna eta gizabanakoenganako enfasiak", dio artistak bere pinturez ziharduela "gu guztiok liluratu eta mistiko egiten gaituen ez-ohiko oroimen eta sentimendu psikikoak eragiten ditu".

Baziotesek naturaganako duen interes bizia, funtsezko egia eta jakinmin zientifikoen lilurak aldi berean eragiten zituen New York School beste artista zenbaitekin konpartitu zuen. Ikerketa utopiko bion artean zubia jarri zuena mikroskopioa izan zen, begitaratu zigun proteinadun formen mundu ikustezinak bizitzaren funtsa argituko duela erakutsi du. Mundu organikoaren ezaugarri metafisikoak ezagutzeko kezkak, itsas-iruditerirako Baziotes-ek duen joera argi lezake, *Akuatikoa* lanean erakutsi den moduan, urez betetako mundu lasaian zehar igeri doazen sugeantzeko formez osatutako pinturan. Ozeanoaren sinbologi-aukerak zenbaezinak dira eta Baziotesek esanahi horietariko batzuk jaso zituen. *Akuatikoa*, artistak itsasoa harreman sinbiotikoen jabe gisa antzemateko duen modu erromantikoaren adierazletzat hartu izan da. Artista aho bete hortz gelditu zen aingiren elkartzeko moduaz: ozeanoan barna igeri egin , inoiz edo behin elkar jo eta, betiere batera. Pinturan ageri diren fintasun handiz elkar-gurutzatutako marrek, urpean barrena beren bideari jarraiki doazen aingira zintzoak irudikatzen dituztela sinestu izan da.
—N. S.

11. William Baziotes, *Acuático*, 1961

"Las cosas en mi pintura tienen la intención de hacer un llamamiento a algo que es un compromiso emocional, que tiene que ver con la personalidad humana y todos los misterios de la vida, no sólo colores o equilibrios abstractos".

Las pinturas de William Baziotes son obras intuitivas libremente improvisadas creadas en el espíritu del automatismo surrealista. Cada lienzo, afirmaba el artista en 1947, "tiene su propia forma de evolucionar ... Cada comienzo sugiere algo ... Entonces la sugerencia se convierte en un fantasma que debe atraparse y hacerse real". Para Baziotes, la "realidad" a que él aspiraba existe solamente en un reino poético, en el que el color y la forma sirvan como análogos de los estados emocionales y psicológicos. Esta utilización de la metáfora visual fue inspirada por el amor a la poesía por parte del artista, especialmente la de Charles Baudelaire, cuya teoría de las "correspondencias" proclamaron la equivalencia fundamental de todas las cosas en la naturaleza y la capacidad de cualquier cosa designada para simbolizar algo más allá de sí misma. Hacia finales de 1940, Baziotes consiguió su motivo formal de firma —formas delicadas, semitranslúcidas, biomórficas suspendidas en campos acuosos de colores apagados— que invoca el mundo de alusión y asociación de Baudelaire. "El énfasis en la flora, fauna y seres", decía el artista sobre su pintura, "produce aquellos extraños recuerdos y sentimientos psíquicos que desconciertan y fascinan a todos nosotros".

Baziotes compartía su gran interés por la naturaleza con otros artistas de la New York School, que simultáneamente estuvieron motivados por su búsqueda de las verdades fundamentales y su fascinación por la investigación científica. Lo que sirvió de puente para estas dos investigaciones utópicas fue el microscopio; el mundo invisible de las formas proteicas que mostraba prometía revelar los orígenes de la vida. Esta preocupación por identificar las características metafísicas del reino orgánico puede iluminar la predilección de Baziotes por la imaginería marina, según se demostró en *Acuático*, una pintura de formas sinuosas nadando a través de un mundo tranquilo y acuoso. Las posibilidades simbólicas del océano son muy amplias y Baziotes se inspiró en muchos de sus significados. *Acuático* se ha interpretado como una expresión de la visión romántica del artista por el mar como dominio de las relaciones simbióticas. El artista se sentía cautivado por la práctica de apareamiento de las anguilas, que nadan en el océano, rara vez en contacto pero siempre juntas. Se cree que las líneas delicadamente entrelazadas en la pintura representan estas fieles anguilas en su trayecto por las profundidades marinas.
—N. S.

12. Robert Motherwell, *Errepublika espainiarrarri elegia 110,* Bazko eguna 1971

"Elegia espainiarrak ez dira «politikoak», baizik eta ahaztu behar ez den heriotza ikaragarria gertatu zelako nire ekinaldi partikularra. Egin ahal izan nituen bezain elokuenteak dira. Baina pinturok bizitza eta heriotzaren arteko harremanen eta kontrastearen metafora orokorrak ere badira".

Robert Motherwellek 21 urte besterik ez zituen Espainiako Gerra Zibila lehertu zenean 1936an, baina bertako izugarrikeriek inpresio ezabaezina utzi zuten artistarengan, beranduago 200 pintura baino gehiagoko sail bat dedikatuko baitzion gai horri. Hiru urteko gerraren ondorio tragikoek —700.000 pertsona baino gehiago hil ziren borrokan, eta historiako lehen aire-bonbardaketa suposatu zuen herritar zibilen aurka— artista askoren erantzuna eragin zuten. Ezagunena, Pablo Picassok 1937an sortutako Guernica pintura monumentala, gertakarien izugarrikeriaren adierazgarri. Motherwellen atzerabegirako ikuspegitik, gerra zuzengabekeria guztien metafora bihurtzen da. Haren *Errepublika espainiarrari elegiak* obraren bidez, giza sufrimenduaren gorazarre erraldoia, eta bizitza eta heriotzaren zirkulu errukigabearen sinbolo abstraktu eta poetikoak egin nahi izan zituen.

Erreferentziarik gabeko ikus-lengoaiaren bidez giza hilkortasunari egindako aipamenak Sinbolismo frantsesari dion mirespena erakusten du, Espresionismo Abstraktuko pintoreekin lotzen zuen sentimendua. Stéphane Mallarmé poeta sinbolistaren ustea, alegia, poemak ez lukeela entitate, ideia edo gertakari jakinik errepresentatu behar, horrek sortzen duen ondorio hunkimenezkoa baizik, ideia iradokitzaile nagusia izan zen Motherwellentzat. *Elegien* direlakoen motif abstraktu amankomuna —bulbo-eiteak zutabeantzekoen artean zapalduak— hondamenaren esperientziari eta erresistentziaren estoikotasunari egindako zeharkako eta bukaera irekiko erreferentziatzat irakur daiteke. Bizitzaren beraren izaera dialektikoa azaltzen da beltza zuriaren gaineko justaposizio hutsaren bidez, zein forma oboideak eta lerrozuzen lodiak elkarrekin kontrastatzean distira egiten baitu. *Elegiei* direlakoei buruz, Motherwellek esan zuen: "Haiek pintatzeko lanean denboraldi bat iragan ondoren, Beltza nire gaietariko bat dela konturatu nintzen —eta, beltzarekin batera, kontrastean duen zuria, nire ustez erabat espainiarra den bizitza eta heriotzaren ikuspegia. Funtsean, heriotzaren beltz espainiarra, Matissek darabilenaren antzeko eguzki-argi distiratsuarekin kontrastean". Horrek, eta *Elegien* direlakoen garapena gogoratuz Motherwellek egindako beste adierazpenek, forma ikonografia baino lehenago zegoela erakusten dute. *Elegiak* direlakoak 1948an Harold Rosenberg-en Espainiako Gerra Zibilarekin zerikusirik ez zuen poema bat

12. Robert Motherwell, *Elegía a la República Española Nº 110,* Domingo de Pascua de 1971

"Las elegías españolas no son «políticas», únicamente son mi particular forma de insistir en que ocurrió una terrible muerte que no debería olvidarse. Son tan elocuentes como he podido hacerlas. Pero los cuadros también son una metáfora general del contraste entre la vida y la muerte y su interrelación".

Robert Motherwell sólo tenía 21 años cuando estalló la Guerra Civil Española en 1936, pero sus atrocidades causaron una impresión indeleble en el artista, que más tarde dedicaría una serie de más de 200 pinturas al tema. Las proporciones trágicas del conflicto que duró tres años —murieron más de 700.000 personas en combate— y que ocasionó por primera vez en la historia el bombardeo aéreo de una población civil, provocaron reacciones en miles de artistas. El más famoso de ellos, Pablo Picasso, creó su pintura monumental *Guernica* en 1937 como expresión de agravio por los acontecimientos. Desde el punto de vista retrospectivo de Motherwell, la guerra se convirtió en una metáfora de cualquier tipo de injusticia. El artista concibió sus *Elegías a la República Española* como majestuosas conmemoraciones del sufrimiento humano y como símbolos abstractos y poéticos del ciclo inexorable de la vida y la muerte.

La alusión de Motherwell a la mortalidad humana a través de un lenguaje visual no referencial, demuestra su admiración por el simbolismo francés, una apreciación que compartía con los pintores Expresionistas Abstractos. Motherwell se inspiró especialmente en la creencia del poeta simbolista Stéphane Mallarmé de que una poesía no debe representar una entidad, idea, o acontecimiento concreto, sino más bien el efecto emotivo que produce. El motivo abstracto común de la mayor parte de la *Elegías* —un dibujo alterno de formas bulbosas, comprimidas entre formas de columnas— puede entenderse como referencias indirectas y abiertas a la experiencia de la pérdida y de la resistencia estoicas. La naturaleza dialéctica de la vida misma se expresa a través de la yuxtaposición del negro y el blanco, que reverbera en las formas de bloques ovoides y rectilíneos que contrastan. Con referencia a las *Elegías*, Motherwell dijo, "Tras un período de tiempo dedicado a la pintura de estos cuadros, descubrí el color Negro como uno de mis temas —y con el negro, el blanco como contraste, un sentido de la vida y la muerte que para mí es muy español. Son esencialmente el negro español de la muerte contrastado con el resplandor de una luz del sol, similar a los de Matisse". Esta y otras observaciones que Motherwell hizo respecto a la evolución de las *Elegías* indicaron que la forma precedió la iconografía. Dado que las *Elegías* datan de un esbozo a tinta hecho en 1948 para acompañar a una poesía de Harold Rosenberg que no guardaba ninguna relación con la Guerra Civil Española y cuya

ilustratzeko egindako tinta-zirriborro baten ondorio direnez gero, eta beren konposaketa-sintaxia gero eta biziago bihurtuz joan zenez gero, itxura guztien arabera saileko lan bakoitzaren "esanahia" subjektiboa dela eta denboraren eraginez garatu egiten dela dirudi.
—N. S.

13. Joan Mitchell, *Kumeentzako tokia*, 1976
"Musikak, poemek, paisaiek eta txakurrek bultzatzen naute pintatu nahi izatera".

1950. urtean, Espresionismo Abstraktuaren unerik gorenean, Joan Mitchell Chicagotik New Yorkera aldatu zen, eta han pintatzen eta artearen historia eta literatura frantsesa ikasten jarraitu zuen. Greenwich Village-ko artista baten bizimodu bohemioa eginez, pintura, poesia eta musika alorretako bere parekoekin tratatzen zen, eta askotan ibiltzen zen Cedar Street Tavern-en. Willen de Kooning eta Franz Kline-ren estudioak bisitatu zituen, eta bigarrenaren pintura zuri-beltzek, Mitchellek esan zuenez, "gogoa astindu zidaten". Gizonezkoa nagusi zen giro horretan, Mitchellek Mendebalde erdiaz eta Mexikoko udez gogoratzen zituen paisaietan sustraituriko abstrakzio modu bat garatu zuen. Artistaren pintatzeko keinuzko estiloa, hala ere, erabat urbanoa zen, eta bat zetorren Harold Rosenbergek, 1952an, *action painting* deitu zuenarekin. Hala ere, badirudi Mitchell arduratu zela bere trebetasunak pinturarako hurbilketa fisiko horretara moldatzeaz; behin kazetari bati esan zionez, bere arrakastaren arrazoia bere burua, emakumea zen aldetik, "lehiaketa nagusiko" parte hartzailetzat ez izatean zetzan. Baina 1951n Leo Castelli-k eta The Club espresionista abstraktuen taldeko kideek antolatutako Ninth Street Show garrantzitsuan sartu izanak garbi erakutsi zion New Yorkeko Eskolako bigarren belaunaldiko ordezkari nagusi bat zela.

Kumeentzako tokia artistaren heldutasuneko lanaren adierazgarri da. Paisaia iradokita dago bai tituluan, baita konposizio horizontalean ere. Mitchellek askotan elkartzen zituen mihiseak bere pintatze eremua zabaltzeko helburuz. Lan honetan bi daude, bien gainazalak erabat estaltzen dituzten pintzelkada irregularren bidez elkarturik. Loditasun horretan, kontu handiagoz maneiatutako pintura eta tonu argiagozko zuloek alderik alde zulatutako urdin ilunezko pintzeldaken egitura bat nabarmentzen da. Paleta, Mitchellek tonu epelen gainetik urdin eta berdeetarako zuen joera handiaren erakusgarri tipikoa da. Koloreztapen horrek, eta 1967tik hil arte artista Vétheuil-en, Frantzia —Claude Monet-ek bere lehen estudioa izan zuen herria— bizi izanak Mitchellen obraren eta Inpresionismoaren arteko konparazioak eragin ditu.
—I. S.

sintaxis composicional se volvió cada vez más intensa, parece todavía más evidente que el "significado" de cada obra de la serie es subjetivo y que evoluciona con el tiempo.
—N. S.

13. Joan Mitchell, *Lugar para los Cachorros*, 1976
"La música, los poemas, el paisaje y los perros producen en mí el deseo de pintar".

En 1950, durante el auge del Expresionismo Abstracto, Joan Mitchell se mudó de Chicago a Nueva York, donde siguió pintando y empezó a estudiar historia del arte y literatura francesa. Llevando la vida bohemia del Greenwich Village, se codeó con otros compañeros de los campos de la pintura, de la poesía y la música y frecuentaba la Cedar Street Tavern. Visitó los estudios de Willem de Kooning y Franz Kline, cuyos cuadros en blanco y negro, según decía, le alucinaron. En este entorno predominantemente masculino, Mitchell evolucionó hacia una forma de abstracción que tenía su origen en el del paisaje del Medio Oeste y en los veranos en México que ella recordaba. Sin embargo, su estilo pictórico gestual era completamente urbano y asociado a lo que Harold Rosenberg apodó en 1952 como *Action Painting*. Sin embargo, Mitchell parece haber sido cautelosa al afirmar su propia habilidad con ese planteamiento físico con respecto a la pintura; en una ocasión relató a un entrevistador que ella atribuía su éxito al hecho de que nunca se consideró parte de "la gran competencia", por ser mujer. Su inclusión, en 1951, en la *Ninth Street Show*, organizada por Leo Castelli y los miembros del grupo expresionista abstracto The Club, demostró ser una de las mejores exponentes de la segunda generación de la Escuela Neoyorquina.

La obra *Lugar para los Cachorros* es un ejemplo de su maduración artística. El paisaje se evoca tanto en el título como en la composición horizontal. A menudo, Mitchell unió un lienzo con otro con el objeto de extender su campo pictórico. En esta obra hay dos lienzos, sus planos están cosidos con una pincelada uniforme por toda la tela además de otras pinceladas aplicadas de forma irregular. De este espesor sobresale una estructura de pinceladas en azul oscuro que es atravesada por huecos de pintura más delicada y tonos ligeros. La paleta es típica de la fuerte tendencia de Mitchell por los azules y verdes más que por los tonos cálidos. Este colorido junto con el hecho de que ella viviera en Vétheuil, Francia —el lugar del primer estudio de Claude Monet— desde 1967 hasta su muerte, ha llevado a establecer comparaciones entre la obra de Mitchell y el Impresionismo.
—I. S.

14. Philip Guston, *Ilargi-argia*, 1978

"Arte abstraktutik jaso genuen mitoan bada zerbait irrigarri eta miserablea dena: pintura autonomoa, purua eta berezkoa izatea da ... Baina pintura bada «ezpurua». Gu irudi-egile eta irudiek eramandakoak gara".

Philip Gustonen hasierako nahia komiki-marrazkigilea izatea zen. Los Angeles-en hazia, Manual Arts High School-era joan zen Jackson Pollock bere lagunarekin. Nahiz eta hilabete batzuen buruan alde egin zuen, 1930ean Arte Modernoko Arensberg bilduma ikustea epifania izan zen beretzat, pintore izateko zuen nahia indartu baitzion. 1935etik 1940ra mural figuratiboak egin zituen WPAko Arte-Proiektu Federalatentzat (Work Progress Administration), era berean, XV. mendeko arte italiarragatik grina piztu zion bideari ekin ziola. Hiriko gaietako bere muralen artean, zaborrontzien estalki eta makilekin armaturik zeuden hiriko umeen eszenak ikus zitezkeen, miresten zuen Paolo Uccello-ren guda handietako pinturen omenez.

1974an, Gustonek John Simon Guggenheim Fundazioko beka bat jaso zuen, irakaskuntza utzi eta, bidaiatu eta New Yorkera itzultzeko aukera eman ziona. Bertan, abstrakzioari jarraitu zion, New Yorkeko Eskolako bigarren belaunaldiko pintore garrantzitsuenetariko bat bilakatu arte. Hala eta guztiz ere, 1960ko hamarkadan, lanak berak eta estiloak ere, gero eta gutxiago asetzen zuen, hamarkadaren amaierarako narratibarekin topo egin zuen arte.

Artistaren pintura figuratibo berriak 1970ean erakutsi ziren lehenengo aldiz New Yorkeko Marlborough Gallery-n. Kritikak aurkakoak izan ziren: Hilton Kramer-ek, esate baterako, *Baldarrontzi baten itxura eman nahi duen mandarina* izenburupeko artikuluan gogor egin zion. Harrera hori bazter utziz, eta Robert Storr-ek "etxeko atxiloketa kritikoa" deitu zuenarenpean, artista bere bizitzako aldirik emankorrenean murgildu zen. Bere iruditeria —zapatak, zuhaitzak, zigarroak, gereziak— arrunta zen, baina adierazmoldea guztiz apartekoa. *Ilargi-argia* obrak hodeiertzaren gainetik lebitazioz altxatutako enbor saila itxuratzen du. Bertan, artistaren hastapeneko lanen oihartzuna aurki daiteke enborren muturren formetan, WPAko muraletako umeen ezkutuak imitatuz; baita konposizioan ere, pintura abstraktuetako pintzelkada gogortuetako erdialderatutako taldeekin erka daitekeen horretan.
—I. S.

14. Philip Guston, *Claro de Luna*, 1978

"Hay algo ridículo y mezquino en el mito que heredamos del arte abstracto: que la pintura es autónoma, pura y por ella misma ... Pero la pintura sí es "impura". Nosotros somos creadores de imágenes y estamos acosados por las imágenes".

La ambición más temprana de Philip Guston fue la de dibujante de comics. Educado en Los Angeles, asistió al Manual Arts High School con su amigo Jackson Pollock. Aunque dejó la escuela de arte apenas transcurridos algunos meses, una visita que hizo en 1930 a la colección de arte moderno Arensberg fue como una epifanía que consolidó su deseo de convertirse en pintor. Desde 1935 a 1940 trabajó en murales figurativos para el Proyecto Artístico Federal de la WPA (Works Progress Administration) apasionándose al mismo tiempo por el arte italiano del siglo XV. Entre sus murales de temática urbana, escenas de niños callejeros armados con tapas de cubos de basura y estacas son como un homenaje a aquellos cuadros de grandes batallas creados por Paolo Uccello a quien tanto admiraba.

En 1947 Guston recibió una beca de la John Simon Guggenheim Foundation, que le permitió dejar la enseñanza, viajar y regresar a Nueva York. Allí, siguió la línea del movimiento abstracto hasta convertirse en uno de los más importantes pintores de la segunda generación de la Escuela de Nueva York. Sin embargo, en la década de los sesenta, su insatisfacción con la facilidad de su estilo y de su propia obra fue aumentando hasta que, al final de la década, redescubrió la narrativa.

En 1970 y en la Marlborough Gallery de Nueva York se expusieron por primera vez las nuevas pinturas figurativas del artista. Las críticas le fueron desfavorables: Hilton Kramer, por ejemplo, le atacó ferozmente en un artículo titulado: *Un Mandarín que simula ser un incompetente.* A pesar de esta acogida, y sufriendo lo que Robert Storr denominaría "un arresto domiciliario por la crítica", el artista inició uno de los períodos más productivos de su vida. Sus imágenes —zapatos, árboles, cigarros puros, cerezas— eran corrientes, pero su forma de representarlas era desconocida. La obra *Claro de Luna* describe un conjunto de troncos que levitan sobre un horizonte. En él, se pueden hallar reminiscencias de su obra más temprana en la forma de los extremos de los troncos, que imitan a los escudos de niños en sus murales del WPA, y en la composición, que es comparable a los grupos centralizados de pinceladas coaguladas de sus pinturas abstractas.
—I. S.

15. Jean Dubuffet, *Nunc Stans*, 1965eko maiatzak 16-ekainak 5

"Nire arma (pintura) gauzen izenak ezabatzeko makina baten autzekoa da ... arrazoi guztia suntsitu eta gauza guztiak anbiguotasun eta nahasmendura itzultzeko".

Jean Dubuffet arte-munduan sartu aurretik, hizkuntzekin ziharduen. Haurtzaroan, amerikar indioenganako lilura sentitzen zuelarik, alfabeto pseudo-aborigena asmatu zuen; geroago, ikasle zaletua zen aldetik, hizkuntza batzuk ikasi zituen (gehienak hilak), hieroglifikoak barne Mugimendu surrealistako partaide zen aldetik, bere interes berezia ez zen hizkuntzak zibilizatzeko duen gaitasuna, baizik eta giza-jokabide okerra edo are joera anarkikoak kodifikatzeko erabiltzen ziren heinean. Komunikatzeko sistema esoteriko eta idiosinkratikoen atzetik zebilela, Dubuffet *Art Brut* edo *Raw Art* kontsideratzen zuenarekin zoratuta geratu zen: autodidakten isurpen adierazkorrak, instituzionalizatuak, kriminalak zein umeak izanda. (Bere *Art Brut* bilduma Lausanne hiriari utzi zion 1974an). Bere artea lantzeko *Art Brut* delakoaren metodoak zein modua bere egin zituen, erakusketa batean lehenengo aldiz bere pinturak aurkeztu zituenean, 1944an, eta arrakasta lortu zuten ikusleen artean, pinturek gordetzen zuten berezko ume-irudimen eta *graffiti* itxuragatik. Artista irrazionaltasuna maite zuten surrealisten metodoen aurka jotzeko adina ez-konformista izanik, sinestezina da Frantzian gerra-osteko artistarik ospetsuen bilakatu izana.

Norbere estiloaz jantzitako eskizofrenikoaren antzera, Dubuffetek urteen joanean aldaketa handia jasan zuen, hasi bere pintura irregular eta zirriborratuetatik erdibideko lurrezko errunetaik pasatuz, bere azken garaiko puzzle itxurako pintura eta eskultura argietaraino. Hala ere, Dubuffeten obran zehar, bere marraketaren nolakotasun eskuzko eta automatikoa iraunkor mantentzen da. *Nunc Stans* Nanterre-ko (Frantzia) Letren Fakultateko atalondorako agindu zioten, baina ez zuten sekula ezarri bertan. *Hourloupe* sail ospetsuko azkenetariko lana da, Dubuffetek 1962an telefonoz ari zela boligrafo gorriz zirriborro txiki batzuk eginez hasi zuena. Sail horretako lanetan kolore primarioak darabiltza, eta baita puzzle itxurako konposizioak ere. Lehenengoen artean, elementuak bereiztea ez da lan nekeza; beranduagokoetan, berriz, pertsonak zein objektuak, idazmakinak txorrotak, labeak eta eskailerak esaterako, gero eta arranditsuago bilakatu ziren, gero eta azalera apaingarri eta bateratuagorantz joz.

Ez da harritzekoa sailean hizkuntzalaritzak bere funtzioa bete izana. Besteak beste, *Nunc Stans* laneko kiribildutako iruditeria-tirak Mayen kodea gogorarazten du. Titulu hori, eta baita bere saileko gainontzeko lanetakoa ere, Dubuffetek asmatutako terminoak dira. Inongo hiztegik jasotzen ez dituen termino horiek Dubuffet-en *L'Hourloupe* (1962) liburuan

15. Jean Dubuffet, *Nunc Stans*, 16 de mayo-5 de junio de 1965

"Mi arma (la pintura), funciona como una máquina para abolir los nombres de las cosas ... una máquina para aniquilar toda la razón y devolver todas las cosas a la ambigüedad y a la confusión".

Jean Dubuffet era un gran conocedor de las lenguas mucho antes de que se iniciara en el arte. En su infancia, encaprichado con los indios norteamericanos, inventó un alfabeto pseudoprimitivo; más tarde, siendo un hombre de letras aficionado, estudió varias lenguas (la mayoría de ellas lenguas muertas), incluyendo jeroglíficos. Como participante en el movimiento surrealista, su especial interés no estribaba en la capacidad de la lengua para civilizar sino en las formas que era utilizada para codificar la conducta antisocial o incluso las tendencias anarquistas. Buscando los sistemas esotéricos e idiosincrásicos de la comunicación, Dubuffet quedó prendado por lo que él consideró como *Art Brut* o *Raw Art:* las efusiones expresivas de los autodidactas, las personas institucionalizadas, tanto criminales como niños. (En 1974 donó su extensa colección del *Art Brut* a la ciudad de Lausanne.) Adoptó los métodos y el estilo del *Art Brut* en la creación de su propio arte, que cuando fue expuesto por primera vez en 1914 causó sensación entre el público por sus imágenes intencionalmente infantiles y su dibujo a modo de *graffiti*. Dado que el artista fue tan extremadamente inconformista como para desafiar incluso los métodos de los surrealistas amantes de lo irracional, no deja de ser irónico que se convirtiera en uno de los artistas más populares de la Francia de la posguerra.

Casi como un autodenominado esquizofrénico, Dubuffet cambió radicalmente a lo largo de los años, pasando de sus garabatos y descuidados dibujos a las runas terrosas de su período intermedio o las pinturas brillantes y esculturas semejantes a rompecabezas de su último período. Sin embargo, en toda la obra de Dubuffet sigue siendo consecuente la calidad manuscrita, casi automática de su línea. *Nunc Stans*, es una de las últimas obras pertenecientes a la serie encargada para el vestíbulo de la Faculté des Lettres en Nanterre, Francia, y pertenece a la serie monumental *Hourloupe*, que Dubuffet inició en 1962 con un pequeño garabato que trazó con bolígrafo rojo mientras hablaba por teléfono. En las obras de la serie se utilizan colores primarios y composiciones parecidas a los rompecabezas. En las primeras, los elementos son fácilmente descifrables, pero en las obras posteriores las personas y los objetos, como, por ejemplo, las máquinas de escribir, grifos, hornos y escaleras, iban haciéndose menos discretos, fundiéndose cada vez más en superficies decorativas y unificadas.

No es de extrañar que la lingüística desempeñe un importante papel en la serie. La banda en espiral de las

aipatzen dira, bere ideiak zabaldu eta bere artea dokumentatzeko idatzi zuen lanetako batean, alegia.
—I. S.

16. Lucio Fontana, *Kontzeptu espaziala, iguripenak,* 1959
"Gizartean kontzientzia berri bat sortzen ari da, eta jadanik ez da beharrezkoa gizona, etxea edo natura irudikatzea. Geure irudimenaz sentsazio espazialak sortu behar dira".

Hogeigarren mendean zehar zientzia eta teknologiaren arloan emandako aurrerapenei Lucio Fontanak zien begiruneak eragin zion bere artea baliabide eta metodoen barietate zabal batean buruturiko ikerketa sail bihurtzea. Eskultore bezala, harri, metal, keramika eta neonarekin esperimentatu zuen; pintore gisa, bidimentsioko gainazalaren mugapenak gainditzen ahalegindu zen. 1946ko *Manifiesto blancorekin* (*Manifestu zuria*) hasitako manifestu sail batean, Fontanak arte "espazialista" delakoa egiteko asmoa iragartzen du, hau da, teknologia laugarren dimentsioa lortzen konprometituko lukeen artea. Arkitektura, eskultura eta pinturaren kategoriak lotu nahi zituen hizkuntza estetiko berritzailea sortzeko.

1947. urtetik aurrera, Fontanaren esperimentuak *Concetti spaziali* (Kontzeptu espazialak) izenarenpean agertu ziren sarritan, zeinen artean kategori-progresioa hedatzen den. Artistaren eskultura polikromoek kolorea ekarri zuten, izatez pinturari zegokiola uste bazen ere, hiru-dimentsioko arlora. Haren *Pietre* (harriak) sailarekin, 1952an hasitakoa, alderdi eskulturala pinturarekin nahasi zuen, mihiseetako azaletan enpaste gogorra eta koloretako kristala sartuz. Haren *Buchi* (zuloak) zikloan, mihiseetako azala zulatu egin zuen, bidimentsionaltasunaren mintza apurtuz pintura-lanaren atzeko espazioa argitzeko. 1958. urteaz geroztik, Fontanak purufikatu egin zituen bere pintura-lanak azal mate, monokromatikoak sortuz eta, era horretara, ikuslearen arreta mihisearen azala arrailatzen zuten ebaketetan gunetuz. *Konzeptu espaziala, iguripenak* bezalako pintura-lanak daude *Tagli* (ebaketak) direlako horien artean, zeinaren ertz bortitzek berrindartzen duten pintura-lana objetua, eta ez soilik azala, delako ideia.

Fontanaren aldarrikapen asko Lehen Mundu Gerraren aurretik egindako adierazpen Futuristaren oihartzun dira. Artistak materialeak espazioarekin integratzeko duen gogoak, keinuaren bidez mugimenduak adierazteko beharrak, eta izaeraren egoeretan duen interesak (lan honetako tituluan "iguripenak" hitzaren erabilera, kasu), Umberto Boccioniren lanaren ezagutza hurbila aditzera ematen dute, eskultore,

imágenes de la obra *Nunc Stans*, por ejemplo, recuerda a un código Maya. Su título y el de sus series son términos inventados por Dubuffet. Aunque no se encuentren en ningún diccionario, se mencionan en el libro ilustrado *L'Hourloupe* (1962) de Dubuffet, uno de los muchos trabajos que escribió con el fin de diseminar sus ideas y de documentar su arte.
—I. S.

16. Lucio Fontana, *Concepto Espacial, Expectativas,* 1959
"Se está generando una nueva conciencia en la humanidad de modo que ya no es necesario representar un hombre, una casa o la naturaleza. Es preciso entonces crear sensaciones espaciales con nuestra propia imaginación".

El respeto de Lucio Fontana por los adelantos de la ciencia y de la tecnología a lo largo del siglo XX, le condujo a plantear su arte como una serie de investigaciones con una amplia variedad de medios y métodos. Como escultor, experimentó con la piedra, los metales, la cerámica y el neón; como pintor, intentó trascender los confines de la superficie bidimensional. En una serie de manifiestos, que comenzaron con el *Manifiesto Blanco* de 1946, Fontana anunció sus objetivos sobre un arte "espacialista", capaz de emplear la tecnología para lograr una expresión de la cuarta dimensión. Quería aunar las categorías de la arquitectura, la escultura y la pintura para crear un nuevo idioma, estético e innovador.

A partir de 1947 a los experimentos de Fontana se les denominaba a menudo *Concetti spaziali* (Conceptos espaciales), entre los cuales se desplegó una progresión en categorías. Las esculturas policromadas del artista introducían el color, considerado del dominio de la pintura, en el ámbito de lo tridimensional. Con su *Pietre* (piedras), iniciada en 1952, fusionó lo escultórico con la pintura, incrustando las superficies de sus lienzos con una espesa capa de empaste y vidrio coloreado. En el ciclo *Buchi* (agujeros), perforó la superficie de sus lienzos, rompiendo la membrana de la bidimensionalidad con objeto de resaltar el espacio tras el cuadro. A partir de 1958, Fontana depuró sus cuadros, creando superficies mate, monocromáticas, enfocando la mirada del espectador a los cortes que desgarraban la "piel" del lienzo. Entre estos *Tagli* (cortes) se encuentran pinturas como *Concepto Espacial, Expectativas*, cuyos violentos rasgones subrayan la idea de que el cuadro es un objeto, no solamente una superficie.

Muchas de las manifestaciones de Fontana se hacen eco de las declaraciones futuristas de antes de la Primera Guerra Mundial. El deseo del artista de que sus materiales se integren con el espacio, su necesidad de expresar el movimiento a través del gesto, y su interés por los estados del ser (demostrado en su uso de la palabra "expectativas" en el título de esta obra), indican la familiaridad del artista con las obras de Umberto

pintore eta teoriko futurista nabarmen hori iradokitzaile bezala aipatzen baitu Fontanak.
—J. B.

17. Eduardo Chillida, *Iru Burni*, 1966
"Eskulturak bere inguruan mugitzen den eta bizitza ematen dion guztiari adi begiratu behar dio".

Hogeigarren mendea baino lehen, artisten ez zuten metala zuzenean lantzen eskultura egiteko bide gisa. Horren ordez, igeltsuan landu eta buztinez moldatzen zituzten geroago burdinolan artisau arituek metalezko bihurtuko zituzten originalak. Hortaz, Eduardo Chillidaren eskultura, altzairua kolpatuz eta landuz lortutako forma abstraktuez osatua, hurbilketa erabat modernoaren erakusgarri da. Chillidarentzat, bere materialeak irudikatzerako bide baino gehiago, bere obraren osotasuneko kontzepzio eta formaren berezko osagaiak dira. Artistaren lan egiteko modua Julio González espainiarraren artean sustraiturik dago, hain zuzen 1920ko azken urteetan metalezko eskulturak zuzenean osatzeari ekin zion lehen artistatzat hartua dagoena. (Denboraldi labur batez, Gonzálezek Pablo Picassoren metalezko eskultura batzuetan parte hartu zuen).

Eskalaren zentzu *heroikoz* eta masa, espazio eta materialeekiko sentiberatasun handiz burutua, Chillidaren eskultura abstraktua bat dator 1940ko azken urteetako eta 1950eko hamarkadako artearen sentiberatasun tachistarekin. Lanaren ezaugarri fisikoak azpimarratuz, *Iru Burni* lanaren gainazala gordina eta azidoak herdoildua da. Ikusleak lanari angelu desberdinetatik begiratzen dionean, elkarrekin lotutako altzairuzko atalek espazioan osatzen dituzten harremanak aldatuz doazela dirudi. Chillidak forma bolumetrikoetan duen interesaren iturria, neurri batez, 1943tik 1947ra arkitekturan aritu izana da. Geroago, arte-eskolara sartu zen. Soldaturiko metalezko lehen eskulturak nahikoa delikatuak ziren, eta hizkera kubistako linealasunetik hurbil zeuden. Baina laster garatuko zuen espainiar tradizioari (eta Euskal Herrian eta Katalunian bereziki indartsua) lotuta zirudien burdina lantzeko teknika bat. 1960ko hamarkadan, Chillidak handitu egin zuen bere lanen eskala, eta agindu publiko batzuk ere burutu zituen. Obra handiak lantzen lortutako esperientzia eskala guztietan aplikatu zuen, eta erlatiboki txikia den *Iru Burni* obrak ere egituraren zentzu handia du.
—I. S.

Boccioni, un destacado escultor, pintor y teórico futurista a quien Fontana citó como fuente de inspiración.
—J. B.

17. Eduardo Chillida, *Tres Hierros*, 1966
"La escultura debe mirar siempre, y estar atenta, a todo lo que la circunda y anima".

Antes del siglo XX, los artistas no trabajaban directamente con el metal como material escultórico. Por el contrario, esculpían el yeso y moldeaban originales en arcilla que posteriormente serían sometidos a un proceso de fundición por artesanos. Así, la escultura de Eduardo Chillida consistente en formas abstractas, que se han logrado golpeando y doblando el acero, representa un planteamiento moderno en su quintaesencia. Chillida considera sus materiales no como un vehículo para representar sino como una parte inherente de la concepción total de la obra y de su forma. Las raíces de su método de trabajo se encuentran en el arte del español Julio González, a quien se le considera generalmente como la persona responsable de los primeros avances hacia la escultura realizada directamente en metal a finales de la década de los veinte. (Durante un período corto, González colaboró en varias de las esculturas metálicas de Pablo Picasso.)

Ejecutada con un sentido *heroico* de la escala y una tremenda sensibilidad por la masa, el espacio y los materiales, la escultura abstracta de Chillida coincide con la sensibilidad del arte de los últimos años de los cuarenta y de los cincuenta. Acentuando las propiedades físicas de la obra, la superficie de *Tres Hierros* es tosca y carcomida por el ácido. Puesto que el espectador ve la obra desde varios ángulos, las interrelaciones de los miembros de acero entrelazados en el espacio, parecen cambiar. El interés de Chillida por las formas volumétricas puede derivarse en parte de sus primeros años de formación, entre 1943 y 1947, en la arquitectura. Sus primeras esculturas metálicas fueron relativamente delicadas y consecuentes con un idioma cubista de formas lineales pero pronto desarrolló una técnica que parece hacer referencia a la tradición española de estructuras en hierro forjado, especialmente arraigada en el País Vasco y en Cataluña. A los largo de los años sesenta, Chillida aumentó la escala de su trabajo y ejecutó una serie de encargos públicos. La experiencia de trabajar a escala monumental se ve en todas sus obras, de forma que incluso la obra *Tres Hierros* posee un sentido majestuoso de estructura.
—I. S.

18. Antoni Tàpies, *Diptiko marroi handia,* 1978

"Nire ideia eta esperientzia politiko ugari nire pinturetatik atera daitezke, nahiz eta ezkutaturik egon eta ez egon argi adierazita berehala antzeman daitekeen kode bisualaren bidez".

Katalunian jaioa, Antoni Tàpies kultura eta politika bateratzetik datorren Espainiako gerraosteko artistarik entzutetsuenetakoa da. Hastapenetan eragin ziotenen artean Joan Miró pintorea eta Joan Brossa poeta egon ziren. 1948-1956ra bitartean *Dau al Set* aldizkaria argitaratu zuen oinarri surrealistako faxismoaren aurkako talde bateko partaide izan zen. Tàpiesek zera idatzi zuen: "Surrealismoak, niretzat eta Franco-ren garaiko gerraosteko beste artista batzuentzat, abangoardia artistikoaren eredua, aurrerakuntza, eta modernitatea esan nahi du, geure lanetan garatu nahi genuen guztia". Bere izpiritua baliabide arruntagoez baliatuz adierazi ahal izateko, Tàpiesek egungo Art Informel eta espresionismo abstraktuaren mugimenduetara jo zuen. Artistaren heldutasuneko estiloa bere larritasun politikoko terminoen bitartez deskribatu zuen: "Neure ezaugarria da nolabait bortizki lan egitea. Piezari kolpeak emanez eta torturatuz azkar lan egitea. Baina garai hartako giroa ere halakoxea zen: 1950eko hamarkadan Franco-ren erregimenak unerik ilunena ezagutu zuen". Kataluniako kulturaren aurkako Franco-ren errepresioa eta katalanera erabiltzeko debekua egon arren, Tàpiesen karrera loratu egin zen, agian, nazioarteko abstrakzioaren goi-mailako hizkuntza sotilean, bere ikuspuntu nazional politikoak arrakastaz adierazteko izan zuen gaitasunaren ondorioz.

Liburuzale amorratu gisa, Tàpiesek, literatura katalaneko eskuizkribu historiko eta literaturako liburutegi garrantzitsua bildu zuen. Idazkiok izan dira bere artearen inspirazio-bidea; esate baterako, Tàpiesek altxor moduan gordetako *Teologia naturalis* kopia bitxiak, Ramon de Sibiuda, erdi-aroko pentsalari kataluniarrak idatziak, izpiritu eta materiaren arteko bateratasuna proposatzen du, artistaren ibilbidean zehar interes nagusia izango zen berbera. Bere lanean, materialeak erabiltzeko eran agertzen da hori, marmol-hautsezko tonak bere pinturetarako molde etereo bihurtuz. Liburua, bai objektu gisa baita idazmenari lotuta datorren iruditeria gisa ere, Tàpiesen lanetan zehar azaltzen da. *Diptiko marroi handia*-ren azalera, adibidez, sibolo eta marken bitartez dago inskribatua. Lanaren egiturak liburukia irudi lezake, urteen poderioz zahar kolorea hartutakoa, nekez zabaldua, eta era mistikoan kamustua. Liburuak gehienetan, gizabanako askok goza dezaten inprimatzen dira, eta Tàpiesek antzerako nahia adierazten du bere lanari dagokionez: "Nire arteak, osotasunean, giza-alderdia du zalantzarik gabe, zabalkunde handia izateko dudan intentzioagatik besterik ez bada".

—I. S.

18. Antoni Tàpies, *Gran Díptico Marrón,* 1978

"Muchas de mis ideas y experiencias políticas pueden inferirse de mi pintura, aunque estén disimuladas y no han sido expresadas de manera obvia por medio de un código visual inmediatamente reconocible".

Natural de Cataluña, Antoni Tàpies ha surgido de la confluencia de la cultura y la política para convertirse en uno de los artistas de la posguerra más renombrados. Entre sus primeras influencias hay que destacar al pintor Joan Miró y al poeta Joan Brossa. De 1948 a 1956 fue miembro del grupo anti-facista con inspiraciones surrealistas que publicó la revista *Daul al Set*. Tàpies escribiría, "el surrealismo representó para mí y para otros artistas del período franquista de la posguerra un modelo de la vanguardia artística, del progreso y de la modernidad, que nosotros queríamos desarrollar en nuestra obra". En la búsqueda de la expresión de este espíritu a través de más medios actuales, Tàpies se inclinó por los movimientos contemporáneos del Art Informel y el expresionismo abstracto. El artista describía su estilo maduro en términos de su inmediatez política: "Es una característica mía el trabajar algo violentamente, con rapidez, martilleando y torturando la pieza, pero es que la atmósfera de los tiempos de entonces era algo parecido: los años cincuenta constituyeron uno de los momentos más oscuros del régimen franquista". A pesar de la represión ejercida por Franco a la cultura catalana y la prohibición de la lengua catalana, la carrera de Tàpies floreció, tal vez como resultado de su capacidad para introducir con éxito sus puntos de vista políticos en el lenguaje elitista y sutil de la abstracción internacional.

Bibliófilo apasionado, Tàpies reunió una importante biblioteca y manuscritos históricos de literatura catalana. Estos escritos han sido fuente de inspiración en el arte de Tàpies; por ejemplo, el prólogo de una rara copia muy apreciada por el artista de *Teologia naturalis*, escrita por el pensador catalán de la Edad Media, Ramon de Sibiuda propone una simultaneidad del espíritu y la materia, interés que predomina en toda la carrera del artista. Esto se ve reflejado en su obra en la forma en que utiliza los materiales, transformando toneladas de polvo marmóreo en una matriz etérea para sus pinturas. También en la obra de Tàpies se manifiestan tanto el libro como objeto como las imágenes relacionadas con la escritura. Por ejemplo, en la superficie de la obra *Gran Díptico Marrón*, aparecen símbolos y marcas grabados. La estructura de la obra da la impresión de un tomo de gran tamaño, con un color sepia adquirido con el paso del tiempo, abierto verticalmente y místicamente obtuso. Los libros generalmente se imprimen para ser disfrutados por muchos, y Tàpies expresa una aspiración parecida con su obra: "Todo mi arte tiene claramente un aspecto social, aunque sólo sea porque mi intención es que sea ampliamente difundido".

—I. S.

19. Joseph Beuys, *Braunkreuz etxea*, 1962-64 ingurukoa

"Nire historia pertsonalak bakarrik du interesik neure bizitza eta neure pertsona lanabes gisa erabiltzen saiatu naizen aldetik, eta hori oso gazte nintzenetik izan dela uste dut".

Joseph Beuys mitoan eta kulturaren prozesuan interesaturik zegoen. Artistaren arterako funtsezko gertakaria, II. Mundu Gerran bera zihoan abioia jo zutenean tatariar tribu batek izoztuta hiltzetik salbatu zuen, koipe eta feldrozko zapiak jarri baitzizkioten. Beuysen eskulturek erlikien zantzua dute, eta bere obra fetixtizatu egin zuen bere eguneroko bizitzaren bitxikeria gisa, kontzienteki beiratetan sartuz, etnografi museo bateko objektuak bailiran. Gainera Beuysek bere obra diskurtso didaktiko gisa zabaldu zuen, irakurketak eskainiz eta jendaurreko antzezpenak eginez. Iharduera horiek "eskultura sozialak" bezala ikusten zituen, zeinetan gizabanakook "geure mundua moldatu eta itxuratu egiten dugun" dagokigun erantzunkizun sozialaz.

Braunkreuz etxea izeneko beirateak bi objektu dauzka, bakoitzak bere historia duela. Beuysek Anthony d'Offay bere agenteari kontatu zionez, kartoizko artxibo prefabrikatua Düsseldorf-eko Kunstakademie-koa zen, eta barruko marraskari-hezurrek mastodonte eta mamuta adierazten dituzte. Horrela, artelana Burdin Aroko lanabes batez eta sua egiteko zuloez osatutako arkeologi-indusketa txiki bihurtzen da, kutxako orratzak eta ikatzezko zotzek horixe adierazi nahi dutela baitirudi.

Beuysek esan zuenez, gainontzeko objektuak berak egin zituen; beiratea, esaterako, *Braunkreuz etxea* izenekoa, bere umeentzak egin zuen. Hala ere, bere artearekin duen lotura azpimarratu zuen: elektrifikazioa adierazten duten kable eta terminaleen bidez. 1960ko hasierako urteetan, beiratea osatu zen garaian, Beuys Fluxus-en bazkide zen; horko kideentzat artea energien trukaketa komunikatiboa zen, aldi berean eroale eta txinparta. Energia eta beroa —gerra garaiko esperientziaren oiroigarri eta biziaren sostengu den epeltasunarekin batera— gai garrantzitsuak dira Beuysen obran. Iradoki zuen bezala, *Braunkreuz etxe* txikiagoa nolabaiteko aztiaren etxe edo egoitza izpiritual gisa ikus daiteke. Braunkreuz izena ("gurutze marroia" esan nahi duena) bere artean sarritan erabiltzen zuen odol lehorraren koloreko pintura industrial bati eman zion Beuysek. Termino horrek, artistak bere lanak gurutzeantzeko marka batez sinatzeko moduari ere erreferentzia egiten dio.

—I. S.

19. Joseph Beuys, *Casa Braunkreuz*, alrededor de 1962-64

"Mi historia personal es sólo de interés en la medida en que he intentado utilizar mi vida y mi persona como una herramienta, y creo que esto ha sido así desde que era muy joven".

Joseph Beuys se interesó por el mito y la creación de la cultura. Fue de vital importancia en su trayectoria artística la extraordinaria historia que le ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial cuando el avión que pilotaba fue derribado y una tribu de tártaros le salvó de morir congelado, envolviéndole en grasa y fieltro. Las esculturas de Beuys tienen cierto sentido de reliquia y convirtió en una práctica habitual el transformar sus obras en fetiches así como las fruslerías de su vida cotidiana, colocándolas tímidamente en una vitrina, como si fueran objetos de un museo etnográfico. Posteriormente Beuys diseminó su obra mediante discursos didácticos, dando charlas y realizando acciones públicas. Consideraba estas actividades una "escultura social", en la que los individuos "moldeaban y daban forma al mundo en que vivimos" de una manera socialmente responsable.

La vitrina *Casa Braunkreuz* contiene dos objetos, cada uno con su propia historia. Como Beuys contara a su marchante Anthony d'Offay, el archivador prefabricado procedía de la Kunstakademie de Düsseldorf y los huesos de roedor del interior representan un mastodonte y un mamut. Así la pieza se convierte en un pequeño emplazamiento arqueológico que incluye una herramienta de la Edad de Hierro y restos de una hoguera, como se podría considerar que representan la aguja y las varillas de carbón de la caja.

Beuys dijo que inicialmente realizó el otro objeto, que, al igual que la vitrina, se titula *Casa Braunkreuz*, para sus hijos. Sin embargo remarcó la conexión con su arte a través de sus cables y bornes, que representan la electrificación. A principios de los años sesenta, en la época en que se montó la vitrina, Beuys estaba afiliado a Fluxus, cuyos miembros interpretaron el arte como un intercambio comunicativo de energías, que es tanto conductor como chispa. La energía y el calor, junto con el homenaje al calor como fuente de vida que retrocede a su experiencia en la guerra, son temas importantes en la obra de Beuys. Sugería que la *Casa Braunkreuz* más pequeña, podría contemplarse como la casa de un chamán o morada espiritual. Beuys otorgó el nombre Braunkreuz (que significa "cruz marrón") a una pintura industrial, del mismo color que la sangre seca que frecuentemente utilizó en su arte. El término también se relaciona con la forma en la que Beuys firmó y selló su obra: con una marca cruciforme.

—I. S.

20. Joseph Beuys, *Birjina*, 1979ko apirilak 4

Bigarren Mundu Gerraren ondorioen gainean lan egiten zuen artista alemaniarra zen aldetik, Joseph Beuysek artearen sendatze-ahalmenean jarria zuen fedea. Artistaren karisma handiak, inguratu zuten guztiek sentitu ahal izan baitzuten, gerraosteko figura europarrik nabarmenenetariko bat bihurtu zuen Beuys. Bere obraren norabide soziala gero eta handiagoa zen neurrian, Beuysek Fluxus-ekin zuen harremana bertan behera utzi eta, 1967an, Düsseldorfeko Kunstakademie-n *Deutsche Studentenpartei* delakoa sortu zuen, artista zein irakasle bezala zuen zeregina testuinguru politiko berrietara zabalduz. Ikasleekin zuen konpromezuak, gizarte-aldaketaren aldeko gurutzadak eta ingurugiroagatiko ardurak Alemaniako Partidu Berdearen sorrerarekin zerikusia izan zuten.

Beuysek ekintzaile eta pedagogo gisa jokatzen zuen papera *Birjina* lanean islatzen da: 1979ko apirilaren 4an Vienako Galerie Nächst St. Stephan-en izan zen jendaurreko eztabaidari jarraituz arbelaren gainean egindako marrazkia da. Eztabaidaren abiapuntua, Lichtenstein jauregi barrokoak hiriko arte modernoko museoaren egoitza izateko aproposa ote zen izan zen. Lehenago, Beuysek piztua zuen eztabaida arropa garbitu berria galerian zintzilikatuz; *Basisraum Nasse Wäsche* izeneko ekintza horren bidez, jauregia gaur egungo artea erakusteko arropa bustia lehortzeko bezain desegokia zela adierazi nahi zuen.

Apirileko irakurketan, Beuysek arbela, klariona, mahai bat, aulki bat eta zintzilikaturiko bonbila bat erabili zituen. Hitz egiten ari zela, xaboia egiteko eskemak eta formulak idatzi zituen arbelean. Artistaren bakarrizketa tipikoa xaboiaren kimikarekin hasi zen (azidoa eta lixiba ar eta emeekin konparatuz), eta bukatu zuen garbitze lana "emakumezkoei tradizionalki dagokiena" zela esanez. Beuysek jadanik garatua zuen bere artegintzan emakumeen nozio oso tradizionala: "etorkizuneko aukerak gizonezkoek baino irekiago" zituzten izaki arrunt, intuikor, birsortzailetzat zituen. *Birgina* lana eragin zuen eztabaidan, xaboiaren inguruko hizkera amatasunaren hizkerarekin jarri zuen harremanetan, eta birjintasuna garbitasunarekin, eta amatasuna ez-purutasunarekin lotu zituen. Garbitasun eta birjintasun nozioak arte-munduaren eragile zikin eta politikoen aurrean jarri zituen, azken horiekiko mesprezua garbi utziz.

Eztabaidaren ondoren, lagungarri izan zituen elementuak galerian kokatu ziren Beuysen beraren esanetara, eta geroago bukatutako artelan bilakatu zen *Birgina* izenez ere ezaguna, gaurregun Guggenheim Museoko bilduman. *Birgina* arbelean, Beuysek instalazioko gaiak errepikatu eta horretako materialeak era piktorikoagoan erabili zituen.

—I. S.

20. Joseph Beuys, *Virgen*, 4 de abril de 1979

Puesto que Beuys era un artista alemán que trabajaba en las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, creía fervientemente en el poder curativo del arte. Su increíble carisma, corroborado por aquellos que le conocieron, hizo de Beuys una de las figuras más importantes de la posguerra. A medida que su trabajo iba adquiriendo una orientación cada vez más social, rompió su relación con Fluxus y en 1967 fundó el *Deutsche Studentenpartei* en la Kunstakademie de Düsseldorf, ampliando tanto su arte como su papel de profesor hacia un nuevo contexto político. Su participación en el mundo de los estudiantes, la lucha por un cambio social, y el interés por el medio ambiente contribuyeron finalmente a la fundación del Partido Verde Alemán.

El papel de Beuys como activista y pedagogo se refleja en la obra *Virgen*, un dibujo sobre pizarra que realizó después de protagonizar un debate público celebrado en la Galerie Nächst St. Stephan, de Viena el 4 de Abril de 1979. El debate fue el resultado de una controversia local en torno a la elección del Palais Lichtenstein de estilo barroco para albergar el museo de arte moderno de la ciudad. Con anterioridad, ese mismo año, Beuys había avivado el debate colgando cuerdas con ropa mojada en la galería, sugiriendo con esa acción, titulada *Basisraum Nasse Wäsche*, que el palacio no era el entorno apropiado para la exposición de arte contemporáneo, de la misma manera que no lo era para secar la ropa.

En la conferencia del mes de abril, Beuys utilizó un panel negro, una tiza, una mesa, una silla, y una bombilla colgada del techo como accesorios. Mientras hablaba, dibujaba gráficos y anotaba fórmulas para la fabricación del jabón sobre la pizarra. Su monólogo típicamente idiosincrásico empezaba con la química del jabón (con el ácido y la lejía comparados con el macho y la hembra) y terminaba con el lavado, descrito como "el dominio tradicional de las mujeres". Beuys ya había desarrollado en su arte una noción más bien tradicional de las mujeres como seres terrenales, intuitivos, reproductores con "una mayor apertura a las posibilidades del futuro" que los hombres. En el debate relacionado con la obra *Virgen*, unió el lenguaje del jabón con el de la maternidad y relacionó la virginidad con la limpieza y la maternidad con la impureza. También contrastó su noción de la limpieza y la virginidad con los motivos impuros y la política del mundo del arte, por cuyo desprecio era bien conocido.

Tras el debate, los accesorios fueron reinstalados en la galería bajo su supervisión, convirtiéndose así en una obra de arte duradera también denominada *Virgen*, actualmente en la colección del Guggenheim Museum. En la pizarra de la obra *Virgen*, Beuys reiteraba los intereses de la instalación y utilizaba sus materiales de una forma más pictórica.

—I. S.

21. Cy Twombly, *Titulurik gabea (Erroma)*, 1960ko ekaina

"Horrela, marra bakoitza beretako esperientzia da bere historia propioarekin. Ez du ilustratzen: bere trazaketa propioaren somaketa da"

Cy Twomblyk 1960ko hasierako urteetan egindako pinturak mihise zurien gainean pastel, lapitz eta pinturazko oldar haserretan egindako zirrimarrak eta urradurak dira. Pigmentuak pintura-hodiak lauskitzearen ondorio dira, eta gainazalean erdi zintzilik dauden globuluen antzekoak dira edo, *Titulurik gabea* lanean bezala, mihisean irristatu eta pastel eta lapitzezko lohidurek inbaditutako pintura-isurketak. Robert Rauschenbergek eta Jasper Johnsek bezala, Twomblyk ere espresionista abstraktuen pintura-erabilera halabeharrezko askatzailea erabili zuen, baina haien asmo heroiko edo helburu unibertsalistarik gabe. Twomblyk eta bere kideek eguneroko bizimodutik ateratako ikonografia erabili zuen (zenbaki eta hizkien irudikapenak, kasu), eta *aurkitutako objektuak* ekarri zituzten beren lanetara, txantiloiz pintatzea bezalako metodo arruntak erabiliz. Arduragabekeria eta profanazioa iradokitzea, Twomblyren lanek hain berezko duten ezaugarria (komun publikoetako *graffiti* sexualen konparazioak iradokitzen dituzte), Rauschenbergen lanetan ere ageri da, Twomblyk Italia bisitatu zuenean bidailagun izan baitzuen 1953an.

1957an, Twombly Erroman finkatu zen, eta han pintore kaligrafikoen eskola txiki bat sortarazi zuen. Heldutasuneko pinturetako elementu nagusiak —hormaren antzeko gainazalean *graffiti* itxurako idazketa egitea, eta baliabideen ezaugarri materialei enfasia ematea— kontinenteko pintoreen funtsezko planteiamenduekin bat datoz, bereziki Informale delakoarekin zerikusirik zutenekin (Art Informel-en pareko italiarra). Twomblyren obra bere etxeordeari zein tradizio neoklasiko zabalagoari egindako erreferentziez beterik dago; askotan aipatzen ditu gai mitologikoak, pinturako maisu zaharrak, eta toki eta gertakari anekdotikoak pinturetan azkar idatzitako titulu, hitz edo esaldien bidez. Paisaia idilikoek eta plazer bakanalekin duten zerikusiak etengabe inspiratu dute Twombly. *Titulurik gabea* lanaren paleta, adibidez, XVIII. mendean Boucher-ek edo Fragonard-ek pintatutako *fête champêtre* baten oihartzun urruna da, zeinean hautseztutako ileez eta masaila arrosez hornitutako gazte sentsualak oihaneko soilune batean ihutika dabiltzan, zeharkako aipamen erotikoez beteriko irudia izanik. Twomblyren pinturan, zipristin eta zirrimarren sexu-karga lehergarria plano eta grafiko modernoez osaturiko lengoaia hermetikoak zaildua ageri da, Roberta Smith arte kritikariaren arabera, "gizabide gehiegizko bibliofilo bat, bat-batean —grafikoki, ia lizunki— hizkuntzak" hitz egiten hasiko balitz bezala.

—J. B.

21. Cy Twombly, *Sin Título (Roma)*, junio de 1960

"Por tanto, cada línea es la experiencia con su singular historia. No ilustra, es la percepción de su propia realización".

Las pinturas de Cy Twombly de comienzos de los años sesenta consisten en lienzos blancos en los que ha realizado garabatos y rasguños en ráfagas furiosas de pastel, lápiz y pintura. Los pigmentos se estrujan del tubo, y se quedan como glóbulos que cuelgan débilmente de la superficie o, como en *Sin Título*, eyaculaciones de pintura que se escurren del lienzo y son invadidas por manchas de pastel y lápiz. Al igual que Robert Rauschenberg y Jasper Johns, Twombly ha explotado el uso aleatorio liberador de los expresionistas abstractos, pero sin sus pretensiones heroicas u objetivos universalistas. Tanto Twombly como sus colegas han utilizado una iconografía de la vida cotidiana (tal como las representaciones de números y letras) y han incorporado *objetos encontrados* en sus obras, mediante la utilización de métodos tan comunes como el estarcido. La insinuación del descuido y la profanación, tan inherente a los cuadros de Twombly (invocan comparaciones con los *graffiti* de carácter sexual en los aseos públicos) también está presente e las obras de Rauschenberg, con quien Twombly viajó a Italia en 1953.

En 1957, Twombly se afincó en Roma, donde inspiró a una pequeña escuela de pintores caligráficos. Algunos de los elementos de sus cuadros maduros —la escritura en forma de *graffiti* en una superficie que sugiere un muro y un énfasis en las propiedades materiales del medio— encajan en los planteamientos principales de los pintores continentales, especialmente los que están asociados con Informale (el equivalente italiano de Art Informel). La obra de Twombly está repleta de referencias a su casa adoptiva así como a una tradición neoclásica más amplia; a menudo alude a temas mitológicos, a los Grandes Maestros de la pintura, así como a lugares y acontecimientos locales a través de sus títulos y palabras o frases escritas de prisa en las superficies de sus cuadros. Los paisajes idílicos y sus connotaciones con los lugares bacanales han sido una fuente de inspiración constante de Twombly. La paleta de su *Sin Título*, por ejemplo, hace una alusión tenue a una pintura del siglo XVIII de un *fête champêtre* de Boucher o Fragonard en la que jóvenes sensuales con pelos aclarados con polvo y tez rosada retozan en calveros silvanos, siendo el motivo repleto de indirectas eróticas. En la obra de Twombly, la carga explosiva sexual de salpicaduras y garabatos se ve complicada por un lenguaje de cuadros y gráficos modernos como si, según el crítico de arte Roberta Smith, "de repente, un bibliófilo excesivamente erudito [hablase] gráficamente, casi de forma obscena, en distintas lenguas".

—J. B.

22. Robert Rauschenberg, *Titulurik gabea*, 1963

"Pinturak bizitza eta artea biak biltzen ditu. Bietariko bat ere ezin da egin. (Ni bien arteko hutsunean ahalegintzen naiz lan egiten)".

Robert Rauschenbergek 1950eko hamarkadan garatu zituen *combines*, pintura eta eskulturaren alderdiak dimentsio biko euskarridun objektuei artistak dien atxikipenaren bitartez lotzen dituzten lan heterogeneoak. *Titulurik gabea* obrak, mihiseari atxekitako metalezko motore-estalki eta plastikozko platerarekin artistaren denboraren multimediako esperimentuen testigantza eskaintzen du. Lan hori serigrafia prozesuaz egin zituen lehenengoetariko ikeketen artean dago. 1962tik 1964ra bitartean Rauschenbergek herri-komunikabideetatik irudiak hartu eta beroriez baliatuz serigrafiak egin zituen. Lan egiteko irrikitan, *collages* egin zituen gogokoen zituen gaien erreprodukzioak zenbait euskarri bilakatu zituen, eta kolore orbainak eta tintazko lohiduretan sartu. Titulu gabeak higaduraren munduan (kohete biak eta motore estalkia) aurrerakuntza teknologikoaren aipamenak, artearen historia (beheragoko mailako eskultura klasikoa), eta produktu amerikarren firma (Coca-Colaren iragarki-taulak) biltzen ditu. Irudion arruntkeria sasoi hartan, espresionismo abstraktuaren seriotasun nabariarekiko mutiko bihurri baten erantzuntzat hartu zen. Jasper Johns-en arteak antzeko erreakzio kritikoarekin topo egin zuen. Hala ere, ondorengo hamarkadetako hoztasunarekin erkatuz, Pop Arteak, esate baterako, pinturazko keinuei uko egiteak, baita gaiari dagokion esanahirik txikieneko aukerak ere, Rauscehnberg eta Johns-en pinturaren erabilera espresionista nabarmendu zuten, eta bi artistok beraien aipamen autobiografikoetarako iruditeria aukeratu zutela argitu zuten. Rauschenbergen *combines* eta serigrafiazko pinturak artistaren interesen balizko egunkari gisa hartu izan dira. *Titulurik gabea* lanean, adibidez, Rauscehnbergek bere lagun Merce Cunningham-en irudia sartu du, zeinean erdigunean kokaturik dagoen errektangelu zuri batean dantza egiten ari den.

—J. B.

23. Roy Lichtenstein, *Autoan*, 1963

"Emakumeek beren burua atontzen dute era horretara, horixe da makilajea ... Betidanik nahi izan dut norbait komikiko marrazki gisa makilatu".

Elkarrekin zerikusirik izan gabe, Roy Lichtenstein eta Andy Warhol komiki-liburuetako irudiak pintatzen hasi ziren 1960 inguruan. Nahiz eta beren lanean komikietako marrazkiak sartzen zituzten mende honetako lehen artistak ez izan —Stuart Davis, Kurt Schwitters, Eduardo Paolozzi eta bestek egina zuten hori—, beren lanak herri-artearen muinetaraino iritsi ziren. Kopuru handitan erreproduzituak, komikiak kontsumituak izateko eginda daude; errealitatea guztiek erraz

22. Robert Rauschenberg, *Sin Título*, 1963

"La pintura está relacionada tanto con el arte como con la vida. Ninguno de los dos puede hacerse. (Yo intento actuar en el espacio de los dos)".

Fue en los años cincuenta cuando Robert Rauschenberg creó sus *combines*, obras heterogéneas que unen aspectos tanto de la pintura como de la escultura por medio de la fijación del artista de objetos a soportes bidimensionales. La obra *Sin Título*, con su tapa de motor metálico y fuente de plástico unidos al lienzo da fe de los experimentos multimedia del artista de ese período; esta obra se sitúa también entre sus primeras investigaciones en el proceso de serigrafiado. Desde 1962 a 1964 Rauschenberg recortó imágenes de la prensa popular y realizó serigrafías en base a los mismos. En el frenesí de la actividad, hacía *collages* de sus temas preferidos en diversos soportes e integrándolos por medio de manchas de color y tinta manchada. La obra *Sin Título* incluye referencias a los progresos tecnológicos de la locomoción (los dos cohetes y la tapa del motor), a la historia del arte (una escultura clásica en parte inferior a la derecha), y a productos americanos de firma (el panel de Coca-Cola). La banalidad de estas imágenes se consideró en el momento como la respuesta de "un chico malo" a la gran seriedad del expresionismo abstracto. El arte de Jasper Johns se encontró con una parecida reacción crítica. Pero la comparativa frialdad del Pop Art de la siguiente década —por ejemplo, su negación al gesto pictórico y a su elección más inexpresiva de temática— destacó el uso expresionista de la pintura de Rauschenberg y de Johns y estableció claramente que ambos artistas eligieron la imaginería por sus referencias autobiográficas. Los *combines* y serigrafías de Rauschenberg han sido denominados como un verdadero diario de sus intereses. Por ejemplo, en la obra *Sin Título*, Rauschenberg incluyó una imagen de su amigo Merce Cunningham quien baila en el centro rodeado de un rectángulo blanco.

—J. B.

23. Roy Lichtenstein, *En el Coche*, 1963

"Las mujeres se dibujan a si mismas de esta forma, eso es lo que realmente es el maquillaje ... Yo siempre he querido maquillar a alguien como un dibujo de comic".

Independiente el uno del otro, Roy Lichtenstein y Andy Warhol empezaron a pintar sus imágenes de comic hacia 1960. Aunque no fueron los primeros artistas de este siglo en incorporar tiras cómicas a sus obras —ya lo hicieron en su día Stuart Davis, Kurt Schwitters, Eduardo Paolozzi y otros— su obra llega a la esencia del arte popular. Reproducidos en grandes cantidades, los comics se realizan para su consumo y representan la realidad en un sistema homogeneizado de signos

irakurtzen duten zeinu-sistema homogeneoan sartzen dute. Iruditeria hori beren obretarako aukeratzearekin, Pop artistek komikietako marrazkien erakargarritasun handia desbideratu eta berrindartzen dute aldi berean. Are garrantzitsuago, iharduera artistikoaren oinarria originaltasunetik aldendu zuten, benetakotasunaren arazoa eztabaidagarri bihurtuz mundu zabaleko onarpenaren erakargarritasunarekin konparatuta.

Lichtensteinen lehen marrazki-irudiak Bugs Bunny, Donald Ahatea eta Mickey Mouse superizarren irudikapen abstraktu-espresionistak izan ziren. 1961. urtearen inguruan, pertsonaia batzuk mihisearen gainean pintatuz, alderdi interpretatiboa utzi eta berak "sinbolo bidimentsionalak" deitu zituenetatik, hau da, kolore primario, ingerada beltz eta *Benday* puntuetan oinarritutakoetatik, aipamenak egiten hasi zen zuzenean. Lichtensteinen *Benday* puntuek inprimaketa komertzialeko metodoak imitatzen badituzte ere, kontu handiz pintaturik daude, eskuz eta banan-banan. Lan intentsiboko metodo hori Georges Seurat-en puntilismoarekin konparatua izan da, nahiz eta bakoitzaren helburuak guztiz desberdinak izan. Seurat kolore-somaketaren izaeraz aritzen zen, eta Lichtenstein merkatal gizarteko erreprodukzioaren izaera ikertzen ari zen.

Autoan artelanak iturri orokorragoetaranzko aldaketa bat suposatzen du Liechtensteinen obran. Nobela arrosa batzuetatik jasoa, pinturak gizon harrapari bat eta emakumezko eder eta harro baina ikaratu bat erretratatzen ditu. Goi mailako kultur ihardunean melodrama merkeaz baliatzea pop artearen funtsezko ironia da. Hala ere, Lichtensteinek kritika soziala egin nahi ote zuen —zenbaitek sujeritu duten bezala— dudazkoa dirudi. Lan honen izpirituak, Grace Kelly erako ilehori eta auto azkarrarekin, gehiago dirudi hizkera eta glamourraren zentzu bereziki amerikarraren ospakizuna. Lichtenstein 1970eko hamarkadaz geroztik gai askotan, batik bat artearen historiako iturrietatik edanez, ihardun duen arren, 1960ko hamarkadan finkatu zuen komiki-marrazkietako estiloan pintatzen jarraitzen du.
—I. S.

de fácil lectura para todos. Al apropiarse de este tipo de imágenes en sus obras, los artistas Pop absorbieron y reforzaron el atractivo que tenía el comic para las masas. Y lo que es más importante, desplazaron la originalidad de sus actuaciones artísticas sometiendo a discusión el tema de la autenticidad en comparación con el atractivo de ser un nombre universalmente conocido.

Las primeras imágenes de tiras cómicas de Lichtenstein fueron dibujos abstracto-expresionistas de las superestrellas Bugs Bunny, el Pato Donald, y Mickey Mouse. Para 1961, al pintar estos y otros personajes sobre el lienzo, había abandonado su planteamiento interpretativo y empezó a citar directamente desde el léxico de lo que él había denominado "símbolos bidimensionales" basados en los colores primarios, perfiles en negro y tramas de puntos *Benday*. Aunque las tramas de puntos *Benday* de Lichtenstein imitan los métodos de la impresión comercial, en realidad están pintados a mano uno a uno, con sumo cuidado. Este método muy laborioso ha sido comparado con la práctica del puntillismo de George Seurat, aunque sus intenciones fueron muy diferentes. Seurat abordó la naturaleza de la propia percepción del color, mientras que Lichtenstein exploró la naturaleza de la reproducción en una sociedad comercial.

La obra *En el Coche* representa un cambio en la obra de Lichtenstein hacia fuentes más genéricas. Copiada de una novela rosa de gran tirada, la pintura retrata a un hombre depredador y una bella y orgullosa mujer, que sin embargo está asustada. Esta porción de melodrama barato en un entorno de elevado nivel cultural es una ironía fundamental del arte pop. Sin embargo, parece cuestionable —como algunos han sugerido— la intencionalidad de una crítica social por parte de Lichtenstein. El espíritu de esta obra, con su rubia a lo Grace Kelly y el flamante automóvil, parece ser más la celebración de un lenguaje típicamente americano y un sentido del "glamour". Aunque Lichtenstein desde los años setenta se ha inspirado en una gran diversidad de temas, basándose en concreto en fuentes histórico-artísticas, sigue pintando en el estilo de los comics que él mismo estableció en los años sesenta.
—I. S.

24. Andy Warhol, *Hondamendi laranja*, 1963

"Egiten ari nintzen guztia heriotza izan behar izan zuela konturatu nintzen".

Andy Warholek sorkuntza estetikoko prozesuari utzi egingo ziola iragarri zuen 1963an: "Uste dut norbaitek gai izan beharko lukeela nire pintura guztiak nire ordez egiteko", esan zion G. R. Swenson arte kritikariari. Espresionista abstraktuek figura heroikotzat, munduaren ikuskera poetikoa keinuzko abtsrakzioaren bidez jakinarazteko gai zen artistatzat zeukaten. Warholek, beste Pop artista batzuek bezala, egunkarietatik hartutako irudiak, publizitate-argazkiak eta iragarkiak erabili zituen bere lanetarako gai gisa; serigrafia ere, erreprodukzio masiborako teknika, bere egin zuen. Eta espresionista abstraktuak ez bezala, beren artearen gailur izpirituala bilatzen baitzuten, Warhol bere garaiko masa-kulturaren zeinuekin lerrotu zen. Tradizionalki ustez degradaturiko gaien erabilpena —pertsonaia famatuen gurtzapenetik janarien etiketetara— kultura amerikarraren baiespentzat zein "behekoari" inkontzienteki egindako atxikipentzat hartu ohi da. Heriotza eta hondamendiak bezalako gaietan etengabe ikertzen aritzea da Warholen artearen beste dimentsio bat.

Warhol heriotza bortitzen berri —suizidioak, auto-istripuak, hilketak eta exekuzioak— ematen zuten erreportaiez kezkaturik zegoen. Hirurogeiko hasierako urteetan pinturak sortzen hasi zen, *Hondamendi laranja*, kasu, heriotzaren inguruko irudiak sailka errepikatuz. "Irudi lazgarri bat behin eta berriro ikusten duzunean", komentatu zuen, "irudiak ez du inolako efekturik sortzen". Baina *Hondamendi laranja* obrak, 15 aldiz errepikaturiko aulki elektrikoko irudia erakusten baitu, aurreko baieztapen hori gezurtatu zuen. Warholen pinturak komunikabideetan gertakari tragikoak behin eta berriz agertzeaz hitz egiten dute, eta beharbada heriotzaren irudi hori errepikapenaren bidez exortzizatzeko saio bihurtzen da. Hala ere, Hurrengo biktimaren zain dagoen aulki hutsaren patetikotasuna ere azpimarratzen du, laranja tonu kirrinkariak "ISILIK" iragarkiaren oihartzuna eta gelako aulki isolatuaren horrorea areagotzen dituelarik.

Warholek heriotzaz eta hondamendiez egindako pinturek *vanitas* gaiaren —heriotzak denok eramango gaitu— garrantzia azpimarratzen dute artistaren obran. Zinemako idoloen irudietan ere konnotazio hori dago: izar horietatik asko hilik zeuden (literalki edo zinemetako takiletan) artistak pinturok egin zituen garaian. Warholen *vanitas* erako iruditeriak estilo bereziki amerikarra du: hondamendi amerikarrak, produktu amerikarren kontsumoa (zinemako izarrak barne) bildu zituen eta, Sidra Stich arte-historiagileak adierazi duenez, hiltzeko era bereziki amerikarra, elektrokuziozko exekuzioa, kasu.

—J. B.

24. Andy Warhol, *Desastre Naranja*, 1963

"Me di cuenta de que todo lo que hacía debía haber sido la muerte".

Andy Warhol anunció su desvinculación del proceso de creación artística en 1963: "Creo que alguien debería ser capaz de hacer todas mis pinturas por mí", comentó al crítico de arte G.R. Swenson. Los expresionistas abstractos habían considerado al artista como una figura heroica, capaz de impartir su visión poética del mundo a través de la abstracción gestual. Warhol, al igual que otros artistas Pop, utilizó imágenes impresas recortadas de periódicos, fotografías publicitarias y anuncios como temas para sus cuadros; y adoptó la serigrafía, una técnica de producción masiva, como medio. A diferencia de los expresionistas abstractos, quienes buscaban una cumbre espiritual en su arte, Warhol se alineó con los signos de la cultura contemporánea de masas. Su adopción de temas, considerados tradicionalmente degradados —desde la adoración de los famosos hasta las etiquetas de marcas de alimentos— se ha interpretado como una afirmación exuberante de la cultura norteamericana o como una adhesión inconsciente de lo "bajo". La inspección perpetua por parte del artista de los temas de la muerte y los desastres, sugieren otra dimensión más de su arte.

Warhol se preocupó de los reportajes en los noticiarios de muertes violentas —suicidios, accidentes de coche, asesinatos y ejecuciones. A principios de la década de los sesenta comenzó creando pinturas, tal como *Desastre Naranja*, con la aplicación en serie de imágenes que tratan sobre el tema de la muerte. "Cuando ves una imagen espantosa una y otra vez", comentó, "realmente no tiene ningún efecto". Sin embargo, *Desastre Naranja*, con su silla eléctrica repetida 15 veces, desmiente dicha afirmación. La pintura de Warhol evoca la reiteración constante de sucesos trágicos en los medios de comunicación y se convierte, quizás, en un intento de exorcizar esta imagen de la muerte a través de la repetición. No obstante, resalta también el patetismo de la silla vacía, esperando a su próxima víctima. El tono chocante de naranja sólo acentúa el horror de la silla aislada en una sala en la que un letrero grita "SILENCIO".

Los cuadros sobre la muerte y los desastres de Warhol subrayan la importancia del tema de *vanitas* —que la muerte nos llevarán a todos— en su obra. Incluso su imágenes de estrellas de cine llevan dicha connotación: muchas de las estrellas estaban muertas (literalmente, o en las taquillas) cuando el artista creó sus cuadros. La imaginería de *vanitas* de Warhol tiene un tono típicamente americano: recogió los desastres americanos, el consumo de productos americanos (incluyendo a las estrellas de cine), y, como el historiador de arte Sidra Stich ha señalado, los modos únicamente americanos de la muerte, como la ejecución por electrocución.

—J. B.

25. Ellsworth Kelly, *Urdina, berdea, horia, laranja, gorria*, 1966

"Paneletako arrastoak gutxiago interesatzen zaizkit panelen beraien presentzia baino".

Jasper Johns eta Frank Stella mihisearen lautasuna azpimarratzen ahalegindu zirenean, amerikar muina diren iruditeria eta sentiberatasun estetikoa erabili zituzten. Johnsen banderak eta Stellaren marra-diseinuak guztiz egokiak izan ziren artistek burutu nahi zuten irudikeriaren eta perspektiba-artifizioaren ukoa artikulatzeko. Haien aberkide den Ellsworth Kellyk, hala ere, Frantzian eman zituen bere formazio urteak; han Parisko Eskolako artisten obraren eragina jaso eta sentiberatasun desberdina, europarragoa beharbada, garatu zuen.

Kaligrametan gertatzen den bezalatsu, non poemako hitzen antolamenduak poemaren gaia irudikatzen duen, Kellyren *Urdina, berdea, horia, laranja, gorria* izeneko lanaren osagarriak espektro kromatikoa osatzeko moduan antolaturik daude. Lana bost panel monokromoz osaturik dago, zein bere aldetik egina; urdin, hori eta gorri kolore primarioetan egindakoak, berde eta laranja kolore sekundarioetan egindakoekin alternatzen dira. Paleta-aukera horrek Mendebaldeko Europako pinturaren oinarrizko koloreei erreferentzia sinbolikoa egiten die eta, bide batez, pintura hori bat-batean Giotto eta Errenazimentu goiztiarrera itzulitako tradizioan kokatzen du. Gainera, László Moholy-Nagy, Josef Albers eta bestek hogeigarren mendeko abstrakzio geometrikoaren tradizio europarrean egindako kolore-aukerari erreferentzia egiten dio. Aldi berean, Kellyren obraren soiltasun murrizgarriak zerikusia du Jean Arp-en erliebe eta Henri Matisse-ren ebakikorrekin, zeinetan koloreak eta eiteak alferrikakoa egiten duten azalean marraztea.

1960ko urteetan, abstrakzio geometrikoa indar nagusia zen Amerikako artean, eta Espresionismo Abstraktutik Clement Greenberg arte kritikariak *Post Paintirly Abstraction* (pinturagintza-ondoko abstrakzioa) deitu zuenerako transizioan lagundu zuen. Kelly, Estatu Batuetan lan egin eta espresionismo abstraktuak ekarritako ukimenezko gainazala baztertzen bide zuten Kenneth Noland, Jules Olitski eta beste artista batzuekin elkartua zegoen. Baina Kellyren pinturen Hard Edge errealitate-gaia da beren nolakotasunik amerikarrena, eta Amerikako *ikusizko* kulturaren pragmatismoaren ezaugarri izan den mintzaira lauarekin konpara daiteke, Shaker Furniture, Grant Wood eta Jimmy Stewart-en fimeetatik (janzki marradunez jantzitako funtsezko gizona) Johns eta Stellaren lan goiztiarretara.

—C. L.

25. Ellsworth Kelly, *Azul, Verde, Amarillo, Naranja, Rojo*, 1966

"Estoy menos interesado en las manchas sobre el lienzo que en la presencia de los paneles en sí".

Cuando Jasper Johns y Frank Stella intentaron atraer la atención a la planitud del lienzo, lo hicieron con la imaginería y sensibilidad estética que representan la quintaesencia americana. Las banderas de Johns y los dibujos rayados de Stella constituyeron la forma más idónea de articular su rechazo a la ilusión y el artificio de la perspectiva. Su compatriota, Ellsworth Kelly, sin embargo, se educó en Francia bajo la influencia de artistas de la Escuela de París, y desarrolló una sensibilidad distinta, quizá europea.

Al igual que en la poesía concreta, donde la palabras de un poema se colocan sobre el papel de una forma particular que se parece al tema tratado en la misma, los elementos del *Azul, Verde, Amarillo, Naranja, Rojo* de Kelly se disponen para conformarse al orden del espectro cromático. La obra se compone de cinco paneles monocromos, construidos individualmente en los colores primarios azul, amarillo y rojo, intercalando, de forma alterna, los colores secundarios verde y naranja. Dicha elección de paleta hace una referencia simbólica a los colores básicos de la pintura de la Europa Occidental, colocando, de esta forma, el cuadro en una tradición que se remonta, aproximadamente, a Giotto y la primera parte del Renacimiento. Asimismo, hace referencia a la elección de colores de László Moholy-Nagy, Josef Albers y otros artistas que pertenecen a la tradición europea de abstracción geométrica del siglo veinte. Al mismo tiempo, la sencillez reductiva de la obra de Kelly establece una vinculación con los relieves de Jean Arp y los recortables de Henri Matisse, donde el color y la forma hacen que un dibujo en la superficie resulte totalmente supérfluo.

Para la década de los sesenta, la abstracción geométrica se había convertido en una fuerza dominante en el arte norteamericano y había contribuido a la transición desde el expresionismo abstracto a lo que el crítico de arte Clement Greenberg llamaba *Post-Painterly Abstraction* (abstracción post-pictórica).

A Kelly se le incluyó en el grupo de Kenneth Noland, Jules Olitski y otros artistas que parecían rechazar las superficies táctiles preferidas por los expresionistas abstractos. Pero la claridad y realismo de los cuadros de Kelly son su rasgo más americano y pueden comparase con la franqueza que ha caracterizado el pragmatismo de la cultura visual americana, desde los muebles de Shaker, Grant Wood, y las películas de Jimmy Stewart (el hombre quintaesencial del traje rayado), hasta los primeros cuadros de Johns y Stella.

—C. L.

26. Dan Flavin, *Hiru nominala (Gillermo de Ockam-i)*, 1963

"Badakit nire fluorezente-argien sistemaren edozein atal egokiro errepika nezakeela ... Ez dut garapen estilistiko eta egiturazkoarik antzematen ... soilik aldaketak enfasi partitiboan funtsezko aldaketarik gabe aldatzen eta gaineratzen".

Dan Flavinen arte esperientzialeko entitateak fluorezente-argiko hodiak dira, dendetan ohizko neurrietan erosi eta horman, zuzenki zintzilikatuak. Lanek espresionista abstraktuen mugarik gabeko artea sortzeko desioa nabarmentzen dute; Barnett Newman-ek ikusleei kolorez inguratuta zeudela sentitzeko bere pinturetatik gertu geldi zitezen esaten zien moduan, Flavinen eskulturek bere ikuslegoa argitan biltzen ditu. Murgiltze hori obrarentzat hain funtsezkoa izan zen, Kenneth Baker-ek, Flavinen konektatu gabeko lan baten aurretik igarotzen, hauxe idatzi baitzuen: "Argia obratik kanpo zegoela esatea, egia esan ez da ezer esatea. Ni neu, obratik kanpo sentitu nintzela esatera tentatua nago".

Bere lehenengoetariko lan batean isladatzen denez, *Hiru nominala* (*Gillermo de Ockham*-i), Flavin-ek bere kide Mel Bochner-i 1966ko azaroaren 1ean idatzi eta zera zion: "bidali, urte batzuetan neurekin izan dudan aforismo zahar zoragarria bidali dizut". Ockham-en labaina izenaz ezaguna, aforismo horrek —"Entia non multiplicanda praeter necessitatem" ezein izate beharrizanik ezean, ez litzatekeela bikoiztu behar dioelarik—, arte minimalista osoaren esaera da; Flavinena barne. Minimalismoaren hasierako karakterizazioetako batean, 1965ean Richard Wollheim-ek bihotzeraino biluzik zegoen arte moduan, edertu gabea, fabrikan egina eta funtsean edukirik gabeko bezala deskribatu zuen. Adierazpiderik sinpleenetako nozio hau Minimalismoaren lorpen orokorrari ere aplikatzen zaio, horrek lanaren, berorren espazioaren, eta ikuslearen arteko hiru bide zehatzeko elkarrekintzara mugatu baitzuen.

(1)+(1+1)+(1+1+1) progresioari sinpleari jarraiki eginda, *Hiru nominala* trinitateaz hitz egiten du. Lan horren argitasunezko ezaugarriak presentzia izpirituala ere iradokitzen du, teologo, filosofo eta logikoa izan zen Ockham-ek (1285-1349 gutxi gorabehera), bere bizitza osoko obran seinalatu zituen kezkekin zerikusia eduki lezakeena. Haren printzipioek teoria sinpleei eman zieten sinesgarritasuna konplexuen aurka, eta fenomeno ezezagunak kantitate ezagunen terminoen bitartez azaldu zituzten. Hortaz, Ockham-ek marra argia egin zuen zientzia eta erlijioaren artean, ezagupen eta sinismenaren artean (Aita Sainduak hala erabakita gartzela-zigorra ekarri ziona). Era berean, Flavinek, bere idazlan ugarietan, metafora bazterrera utzi zuen informazio prosaiko zehatzaren mesedetan, barne-hausnarketako sistema baten barruan bere obraren esanahi eta historia bilduz.

—I. S.

26. Dan Flavin, *El Tres Nominal (a Guillermo de Ockham)*, 1963

"Ahora sé que puedo reiterar cualquier parte de mi sistema de luz fluorescente como adecuado ... No percibo ningún desarrollo estructural o estilístico ... sólo cambios en el énfasis partitivo que se modifica e incrementa sin cambios intrínsecos".

Las entidades en el arte experimental de Dan Flavin son las luces de los tubos fluorescentes, comprados en comercios en tamaño estándar y colgados directamente en la pared. Las obras recuerdan el deseo de los expresionistas abstractos de crear un arte sin fronteras; así como Barnett Newman indicara a los espectadores que se acercaran mucho a sus pinturas con el fin de que se sintieran envueltos por el color, las esculturas de Flavin envuelven a su público en la luz. El hecho de que esta inundación de luz fuera tan vital para la obra instó a Kenneth Baker, al encontrarse con una obra de Flavin desconectada, a escribir, "Decir que la luz estaba ausente de la obra es realmente no decir nada. Mi tentación es decir que yo mismo me sentí ausente de la obra".

Al reflexionar sobre una de sus primeras obras, *El Tres Nominal (a Guillermo de Ockham)*, Flavin escribió a su colega Mel Bochner el 1 de noviembre de 1966, "adjuntando un precioso aforismo consolador que he conservado durante años". Conocido como *Ockham's Razor* (La Maquinilla de afeitar de Ockham), ese aforismo "Entia non multiplicanda praeter necessitatem" (los principios [entidades] no deben multiplicarse innecesariamente) se conoce como una máxima de todo el arte minimalista, incluido el de Flavin. En una de las primeras caracterizaciones del minimalismo, Richard Wollheim lo había descrito en 1965 como un arte desnudado hasta su esencia, sin adornos, fabricado en la industria y fundamentalmente sin contenido. Esta noción de los medios de expresión más simples también se aplica al logro global del minimalismo, que reduciría el arte a una rigurosa interacción en tres sentidos entre la obra, su espacio y el espectador.

Configurado de acuerdo con una simple progresión de (1) + (1+1) + (1+1+1), la obra *El Tres Nominal* habla de una trinidad. La calidad de iluminación también sugiere una presencia espiritual, que puede relacionarse con asuntos que el teólogo, filósofo y lógico Ockham (aproximadamente 1285-1349) abordó en toda su obra. Sus principios dieron mayor crédito a las teorías sencillas que a las complejas y explicaron fenómenos desconocidos en términos de cantidades conocidas. Por ello, Ockham diferenció claramente entre la ciencia y la religión, el conocimiento y la fe (que fue la causa por la que el Papa le enviara a la cárcel). Asimismo, Flavin, en sus numerosos escritos, evita la metáfora en favor de la información estrictamente prosaica, acercándose al significado y a la historia de su obra dentro de un sistema autorreflexivo.

—I. S.

27. Carl Andre, *10 x 10 Alstadt kobrezko karratua*, 1967
"Nire lanak ez dira ideia edota kontzepzioen pertsonifikazioa".

Carl Andreren lanak egungo artearen barruan funtsezko transizio-lekua betetzen du. Artistak berak, Constantin Brancusi-rengandik Henry Moore-rengana doan tarteko tradizioan ezartzen du, nahiz eta historikoki bere lana keinu ideazionalen testuinguru berriagoan, Frank Stellaren hasierako pinturekin hasi zena, sartzen da. Guggenheim museoko bildumak Andreren obraren zati garrantzitsua gordetzen du, *10 x 10 Alstadt kobrezko karratua* lana interaktiboarena barne, zeinean espazioa, lanak eta ikusleak, bertatik ibiltzeko askatasuna duenak, biek, definitzen duten.

Lan horrek Andreren eskultura lanen ezaugarri nabarmenenak biltzen ditu, prefabrikatutako materialak, unitate modularren erabilera, eta hirugarren dimentsioaren artikulazioa bezalakoak, espazio negatibo zein positiboaren kontsiderazioaren bitartez. Andreren asmoa XX. mendeko eskulturaren hiztegia, karratua, kubo, marra eta diagramaren pareko hitzetara murriztea izan da. Berorrek aitortutako, formaren ikerketatik egitura eta tokiarenera iragaite prozesuan, Andrek tokia eta ikuslearen arteko harremana nabarmendu zuen. Bere moldaketa sasi-industrial eta antzerki-aurkakoek esistitzen diren ideiak eta presentzia fisikoaren mugak saiatzearen artean diraute.

Olerkigintzak funtzio inportantea betetzen du Andreren lanean, bere eskultura lanen baliokide linguistikoekin egin dituen esperimentuek erarik argienean erakutsi dutenez. 1960ko hamarkadatik aurrera poemak egin zituen, olerkigintza zehatza izenaz ezagutzen den tradizioan sartuko liratekeenak; eta hitzak, beraiek pintatuko balute bezala kokatu ditu orrian. Andrek eredu sinpleen eta arrazionalenen atzetik egin duen bilaketa saiatuak, filosofia etiko eta praktika artistikoa ditu beregan.
—C. L.

28. Robert Ryman, *Aliatua*, 1966

Robert Ryman, 1952an, jazz musikaria izateko asmotan New Yorkera joan, eta laster interesatu zen pinturaz. Hasiera batean txunditu zuten obren artean, Mark Rothkorena zegoen; Rymanen arabera, pintore horrek "pintura biluzia aurkezten zuen". Pintura biluziaren arlo horretan murgildurik, Ryman pintura monokromatikoak egiten hasi zen; denboraren poderioz kolorea alde batera uzten joan zen, harik eta 1965. urtearen inguruan bere heldutasunezko lanaren formatora iritsi zen arte. *Aliatua* Winsor eta Newton olio-pintura zuri hotzez pintaturik dago, hain zuzen ere 1965-66ko *Winsor* sailean gogokoen izan zituenetariko batez. Rymanek esan duenez, zuria erabiltzen du "neutrala delako, pintura horrek beste elementu batzuei nagusitzen uzten die: gainazala, gainazaleko kolore sotilak, textura, pintura bere osotasunean". *Aliatua* lanaren

27. Carl Andre, *Cuadrado de Cobre Altstadt 10 x 10*, 1967
"Mis obras no son la encarnación de ideas o conceptos".

La obra de Carl Andre ocupa un puesto importante de transición en el arte contemporáneo. El mismo artista la sitúa en una tradición que abarca desde Constantin Brancusi hasta Henry Moore, aunque históricamente se halla dentro del contexto más reciente de los gestos imaginarios, empezando por las primeras pinturas de Frank Stella. La colección del Museo Guggenheim cubre una extensa variedad de la obra de Andre, incluyendo la obra interactiva *Cuadrado de Cobre Altstadt 10 x 10*, en la que el espacio se define tanto por la obra como por el espectador que puede caminar libremente por ella.

Este trabajo incorpora los rasgos característicos de la escultura de Andre, como el uso de materiales prefabricados, el empleo de unidades modulares, y la articulación en tres dimensiones por medio de una consideración de su espacio tanto positivo como negativo. Andre quiso reducir el vocabulario de la escultura del siglo XX a fonemas básicos como cuadrados, cubos, líneas y figuras. En su reconocida transición desde la exploración de la forma hasta la de la estructura y la del lugar, Andre ha puesto especial atención en la relación entre el lugar y el espectador. Sus composiciones pseudoindustriales y poco afectados flotan entre ser ideas y probar los límites de la presencia física.

La poesía juega un papel importante en la obra de Andre, manifestada más literalmente por sus experimentos con los equivalentes lingüísticos a su escultura. Desde los años sesenta ha creado poemas y en la tradición de la poesía concreta, ha colocado las palabras sobre la página como si fueran esbozos. La búsqueda constante de Andre por los modelos más sencillos y racionales encarna una filosofía moral así como una práctica artística.
—C. L.

28. Robert Ryman, *Aliado*, 1966

Cuando en 1952 Robert Ryman se trasladó a Nueva York con la intención de convertirse en un músico de jazz, pronto se interesó por la pintura. Entre las obras que primero le impresionaron se encontraban las de Mark Rothko, de quien Ryman dijo, "presentó la pintura en un estado desnudo". Moviéndose en este reino del desnudo pictórico, Ryman empezó a realizar pinturas monocromáticas, rechazando con el tiempo el color, de forma que hacia 1965 había dado con el formato de su obra madura. La obra *Aliado* está pintada con pintura al óleo Winsor y Newton de un blanco frío, una de las preferidas de Ryman en sus series *Winsor* de 1965-66. Utiliza el blanco, dice el artista, "porque es neutro, es una pintura que permite que otras cosas sean el centro de atención de la obra: la superficie, los colores sutiles de la superficie, la textura, la

gainazala estaltzen duten pintzelkada lauak mihisearen ertzean geratzen dira, euskarriarekiko begirunez bezala. Pintaturiko arloa pinturaren planoaren gainean flotatzen egotearen irudi hori espresionista abstraktu baten lanaren mamua bezalakoa da.

Zuriz, eta batzuetan beltzez, pintatzeak irteerarik gabeko bide artistikoa dela irudi luke. Aitzitik, artista askok hurbilketa bati atea ixteko zein beste bati irekitzeko erabili duten ikono modernista klasikoa da. Kazimir Malevich-en iritziz, 1918aren inguruan lehen pintura erabat zuria egin baitzuen —Aleksander Rodchenko-k bat erabat beltza egin zuen urtea—, bere pinturak abstrakzio geometrikoaren bukaera markatu, eta "itsaso zuri aske" mistikoa, zeinean "infinitoa zuregandik harantzago dagoen" sinbolizatu zuen. Barnett Newman-ek bere *Gurutzearen egotialdiak* (1958-66) pintura monokromatikoko zikloa trazendentzia izpiritualezko nota zuri purutik hurbil burutu zuen. Beste muturrean, Ad Reinhardt-ek, sublimearen intoleranteak, bere nihilismo adierazkorrari gaineratzen zaizkion pintura beltzak egin zituen: "Nire lanaren oinarri, ez dut ezer jartzen". Bere aurrekariekin konparatuta, Rymanen hurbilketak sinpleki pragmatikoa dirudi: zuria oso erabilgarria da atentzioa figurazio piktorikoko materialeetan gunetzeko. Eta karratuaren eite perfektu neutralak konposizio arazoak baztertzen ditu. Hala ere, pintura hauek zer komunikatzen duten galdetzean, Rymanen erantzuna zuria lehenengoz landu zutenen oihartzuna da: "Ilustraziozko esperientzia, atsegin eta ongizatezko esperientzia, eta zehaztasunezkoa".
—I. S.

29. Robert Ryman, *Hiru ale*, 1969

"Arazoa inoiz ez da zer pintatu, nola pintatu baizik. Pinturaren nola beti izan da irudia, azken emaitza".

Robert Rymanen lanak karratu eta zuriak izatea, pinturako elementuen araketa sotil eta sakonaren azaleko ezaugarria besterik ez da. Fenomenologi ikerkuntzaren baliokidearen bila, artistak era honetako galderak planteiatzen ditu: zertan dira desberdinak esmaltea eta olio-pintura; lihoa eta kotoia edo hotzean laminaturiko altzairua; "Arches" markako papera eta "Classico edo Millbourne" markakoa? Pintura paperaren barrura sartzen da, ala horren gainean geratzen da, lagun axolagabe baten gisa? Eta pisuarekin zer gertatzen da? Pintzelkadak gogorki ala leunki aplikatuta daude, ala arrabolez zabaltzen dira? Rymanek bere somaketa-interesen arabera deskribatu du bere ikerketa: "Oinarrizko arazoa da ... pinturarekin zer egin ... ez naiz prozedura teknikoez ari ... pintura ikusteaz baizik. "Ikuste" hori hain konplexua izan daiteke, ezen pintatzeko posibilitateak infinituak baitira".

pintura como un todo". La superficie de *Aliado* está cubierta con pinceladas lisas y uniformes, que se detienen tan sólo un poco antes del extremo del lienzo, como por deferencia al soporte. Esta imagen de un campo pintado suspendido dentro del plano del cuadro es como el fantasma de una obra de un expresionista abstracto.

La pintura blanca, o incluso la negra, podría parecer un callejón sin salida artístico pero por el contrario, es una imagen modernista clásica que ha sido utilizada por los artistas tanto para cerrar la puerta a un planteamiento como para abrírsela a otro. Para Kazimir Malevich, quien realizó la primera pintura toda en blanco hacia 1918 —el año en que Aleksander Rodchenko expuso una pintura toda en negro— su cuadro marcó el final de la abstracción geométrica y simbolizó un "mar blanco y libre" místico, en el que "el infinito se sitúa más allá de uno mismo". Barnett Newman finalizó su ciclo de pintura monocromática *Las Estaciones de la Cruz* (1958-66) con una nota blanca y pura de trascendencia espiritual. Por el contrario, Ad Reinhardt, intolerante con lo sublime, realizó obras en negro que adoptan su nihilismo expresivo: "Como base en mi trabajo, no pongo nada". Comparado con sus antecesores, el enfoque de Ryman parece simplemente pragmático: el blanco es útil para centrar la atención en los materiales de representación pictórica y la forma neutral y perfecta del cuadrado elimina los problemas de la composición. Sin embargo, al preguntarle qué es lo que cree que estas pinturas comunican, la respuesta de Ryman evoca a aquellos primeros pintores que trabajaron con el blanco: "Una experiencia ... de ilustración, una experiencia de deleite y bienestar, y de certeza".
—I. S.

29. Robert Ryman, *Tres Unidades*, 1969

"La cuestión nunca es qué se va a pintar, sino solamente el cómo se va a hacerlo. El cómo de la pintura ha sido siempre la imagen, el producto final".

Que las obras de Robert Ryman sean cuadradas y blancas son sólo características obvias de una exploración sutil y en profundidad de los elementos de la pintura misma. En la búsqueda de qué es lo que equivale a la investigación fenomenológica, el artista plantea preguntas como: ¿en qué se diferencia el esmalte de la pintura al óleo, el lino del algodón o del acero laminado en frío, el papel de la marca "Arches" del "Classico o del Millbourne"? ¿La pintura está absorbida por el papel, o reposa sobre ella, como un compañero indiferente? ¿Y qué ocurre con el peso? ¿Las pinceladas se aplican ligera o vigorosamente, o se dejan lisas por medio de un rodillo? Ryman ha definido su investigación en términos de su interés perceptivo: "El problema básico ... es qué hacer con la pintura ... no estoy hablando de procedimientos técnicos ... sino de ver

Nahiz eta aurrekari minimalisten oinarria espresionismo abstraktuan eta Post-Painterly Abstraction delakoan dagoen, mugimendua batez ere eskulturaren inguruko ikerketa gisa garatu zen. Ryman izan zen, Robert Mangoldekin batera, bere obretako itxurazko baliabide murrizkorrengatik eta somaketan jarritako enfasiagatik, minimalismoaren garapenean eragina izan zuen pintore urrietarik bat. Rymanen hurbilketa eskulturaltzat uler daiteke materialeetan jarritako interesagatik; eta pinturaren loditasuna eta pintatzeko gainazalaren sakontasuna, fisikoki neurtuak izan daitezkeen zerbait bezala ikusten ditu.

Rymanen arazo tipikoki minimalista kokapenagatik erakusten duen interesa da: "Pintura espazioarekin (horma, sabaia, zorua, argia) eta ikuslearekin elkarrekintzan dago. Elkarrekintza da esperientziari hasiera ematen diona". Trukaketa horren pizgarri gisa, instalazioa artistaren pinturetarako, eskulturarako bezain inportantea da. Rymanek konparatu du bere obra ikustea Dan Flavinena ikustearekin: "Ezin da Flavin bat, adibidez, armairutik atera eta esan: hemen dago Flavin bat. Ikus daitekeen guztia hodi pare bat da. Horman egon behar du, kokapen jakin batean". Rymanen lan batzuk hormaren zuriarekin ia nahasten dira; beste batzuk, berriz, *Hiru ale* obraren kasuan bezala, kartoi epelezko hondoa eta pintzelkada zabalak dituztela, hormatik hurbil hegan dabiltzala dirudi. Argiztapenarekin ere kezkaturik dago Ryman, eta nahiago du bere obrak argi naturalez argituak erakutsiak izatea. Eguna aurrera doan neurrian argia ere aldatzean, obraren itxura ere aldatu egiten da, bide batez erreprodukzioa saihestuz eta pertsonalki ikusia izatea eskatuz.
—I. S.

la pintura. Esta "visión" puede ser tan compleja que las posibilidades para pintar son infinitas".

Aunque los precedentes minimalistas se apoyan en el expresionismo abstracto y en la abstracción post-pictórica, el movimiento se desarrolló principalmente como una investigación escultórica. Ryman es uno de los pocos pintores, junto con Robert Mangold, cuyas obras, a través de sus medios aparentemente reduccionistas y del énfasis en la percepción, perfilaron el orden minimalista. El planteamiento de Ryman puede contemplarse como escultórico en su enfoque sobre los materiales, y ha tratado el espesor de la pintura y la profundidad de la superficie pictórica, como propiedades que pueden ser físicamente medidas.

Una preocupación típicamente minimalista de Ryman es su interés por la ubicación: "La pintura se interrelaciona con el espacio (la pared, el techo, el suelo, la luz) y con el espectador. Es la interrelación la que inicia la experiencia". Al originar dicho intercambio, la instalación es tan importante para sus pinturas como para la escultura. El artista ha comparado la contemplación de su obra a la de Dan Flavin: "Por ejemplo, uno no puede sacar del armario un Flavin y decir: he aquí un Flavin. Todo lo que se puede ver es un par de tubos. Tiene que estar en la pared, en una situación". Algunas de las obras de Ryman casi convergen con el blanco de la pared; otras como *Tres Unidades*, con su cálido fondo de cartón y amplias pinceladas, parecen palpitar cercanas por encima de ella. Ryman también está interesado por la iluminación y prefiere que sus pinturas se expongan a la luz natural. Según va cambiando la luz a lo largo del día, también cambia el aspecto de una obra, con lo que se evita la reproducción y se exige la contemplación en persona.
—I. S.

30. Robert Mangold, *Poligono baten barruko eta kanpoko zirkulua 2 (Urdina)*, 1973

"Dena esanda eta eginda dagoen garaian, irudien egilea naiz ez gehiago ezta gutxiago ere".

1963an Yale-ko Unibertsitatetik Arte Ederretako Masterra delako bat jaso eta denbora gutxira, Robert Mangoldek arduradun bezala lan egin zuen New Yorkeko Arte Modernoko Museoan.

Han emandako hilabeteak gogora ekarriz, Mangoldek aipatu zuenez, pinturarik handienak ere erakargarritasuna galtzen hasi ziren ordutako ikustaldi etengabearen ondoren. Hala ere, Mondrian-enak izan ziren salbuespena eta "denbora aurrera joan ahala gero eta hobeak" ziruditen benetan.

Beharbada, Peter Mondrianen joera erredukzionistak iradokiturik, Mangoldek kanpoko erreferentzia guztiak ezabatu zituen bere pinturetatik eta, horren ordez, barne harreman

30. Robert Mangold, *Círculo Dentro y Fuera de un Polígono 2 (Azul)*, 1973

"A fin de cuentas, yo soy un creador de imágenes, ni más ni menos".

Poco después de recibir un Master en Bellas Artes de Yale en 1963, Robert Mangold trabajaba como guarda en el Museum of Modern Art de Nueva York. Recordando los meses que estuvo ahí, Mangold comentó que incluso los cuadros más importantes pierden su atractivo tras varias horas de contemplación ininterrumpida. No obstante, los cuadros de Mondrian fueron la excepción y mejoraban con el tiempo.

Inspirado, quizá, por la tendencia reductivista de Piet Mondrian, Mangold vació su cuadro de toda las referencia externa, centrándose en su lugar, en las relaciones formales internas. Por este motivo, su obra se define a menudo como minimalista. Pero mientras la pintura y la escultura minimalistas se basan en progresiones matemáticas

formaletara bildu zituen. Hori dela eta, haren lana minimalistatzat hartu ohi da sarritan. Baina pintura eta eskultura minimalista asko aurremugatutako progresio matematiko, konfigurazio zurrun eta materiale industrialetan oinarrituta dagoen bitartean, Mangolden obra guztiz asistematikoa da. Mangolden eta bere garaikideen arteak bereizten dituena haren izaera idiosinkratiko eta intuitiboa da. Haren konposaketa geometrikoak distorsionatuak dira sarri askotan: bidimentsioko gainazal batean marraztutako zirkulu edo karratu perfektua dirudiena, nolabait itxuraldatua da mihisearen mugekin bat etortzeko. Diseinuen permutazio ugarietan arakatzeko helburuz Mondrianek sailak osatuz lan egiten zuen bitartean, Mangold ez da mugatu estrategia jakin batera, eta askotan irudi bakarrak egiten ditu. Beraren paletak, okre bero, urdin saturatu, oliba-berde eta txokolate-marroiez osatuak, gehiago gogorarazten dizkigu fresko italiarrak artista minimalistek erabili ohi dituzten loturagabeko tonu hotzak eta komertzialki nahastutako koloreak baino.

1973an Mangoldek *Poligono baten barruko eta kanpoko zirkulua* lanaren lau bertsio egin zituen gutxienez; bi, mihisearen gainean egin zituen, eta beste bi Masonite gainean. Lauetan, barruko marra grafitozkoa euskarriaren goi, ezker eta beheko mugekin trukagarri bihurtzen da. Aldi berean, zirkuluaren erdia zirriborraturik dago gainazal akrilikoan, eta beste erdiak segida du pinturaren eskuinaldeko bazter kurbatu bezala. Mangoldek desafiatu egiten ditu ikusleak mentalki irudi horiei buelta ematera, abstrakzio geometrikoaren konposaketazko ñabarduretan sakontzeko helburuz. Ikuskeraren oinarri kontzeptualetan egindako enfasi hori da, hain zuzen, Mangold benetan lotzen duena minimalistekin, beren ikusleengan kontzientzia pertzeptualeko maila ezezagunak eragin baitzituzten.
—N. S.

31. Donald Judd, *Titulurik gabea*, 1970
"Espazio erreala gainazal lauaren gainean pintatzea baino indartsuago eta espezifikoagoa da funtsean".

1960ko hasierako urteetan, forma erreduktiboek, errepikapen serialak eta fabrikatzeko materiale eta metodoek markatutako estetika berriaren aitzindarietariko bat izan zen Donald Judd. Ondorioz etorri zen estilo murrizgarri hori, neurri batez espresionismo abstraktuaren subjektibotasuna errefusatzera eraman zuena, minimalismo izenez ezagutu zen (Juddek gustoko ez zuen terminoa). *Specific Objects* 1965eko saio ezagunean, bere artea "hiru dimentsioko lana" zela zioen, termino hori pintura eta eskultura kategoriek inposatutako mugapenak gainditzeko erabiliz. Artistaren arabera, "objektu espezifikoek" ilusiozko espazioa errefusatzen dute hiru dimentsioko espazio errealaren alde. Amaitzeko, oinarri eta

predeterminadas, en configuraciones rígidas y en materiales industriales, la obra de Mangold es más bien poco metódica. La diferencia entre el arte de Mangold y el de muchos de sus contemporáneos está en su naturaleza idiosincrásica e intuitiva. Con frecuencia, sus composiciones geométricas están distorsionadas: lo que parece un círculo o un cuadrado perfecto, dibujado en una superficie bidimensional, se retuerce parcialmente con el fin de ajustarse a los límites de la forma del lienzo. Aunque ha desarrollado series de cuadros para explorar las diversas permutaciones de tales diseños, Mangold no se ha limitado a una estrategia concreta y a menudo crea imágenes únicas. Su paleta, que consiste en ocres cálidos, azules saturados, verde oliva y marrones, entre otros matices, recuerda más a los frescos italianos que los tonos fríos y distantes o los colores comerciales utilizados frecuentemente por los artistas minimalistas.

En 1973, Mangold creó al menos cuatro versiones de *Círculo Dentro y Fuera de un Polígono*; dos fueron llevadas a cabo sobre lienzo y dos en Masonita. En las cuatro, la línea interior de grafito se hace intercambiable con los bordes superior, izquierdo e inferior del soporte. Del mismo modo, la mitad del círculo está perfilada sobre la superficie acrílica, mientras que la otra mitad continúa como el borde curvado en la parte derecha de la pintura. Mangold desafía a sus espectadores a que inviertan tales imágenes en sus mentes con el fin de comprender las matizaciones de composición de la abstracción geométrica. Es dicho énfasis en la base conceptual de la visión lo que une a Mangold y los minimalistas, que elevaron a su público a niveles de conciencia perceptiva sin precedentes.
—N. S.

31. Donald Judd, *Sin Título*, 1970
"El espacio en sí es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura sobre una superficie plana".

A principios de los años sesenta, Donald Judd se destacó como uno de los principales exponentes de una nueva estética caracterizada por formas reduccionistas, las repeticiones en serie y materiales y métodos de fabricación industriales. Este estilo consistentemente frugal, que en parte dio lugar a un rechazo a la subjetividad del expresionismo abstracto, se conoció como minimalismo (un término que a Judd nunca le gustó). En su conocido ensayo de 1965, *Specific Objects*, se refería a su arte como "una obra tridimensional", utilizando el término para evitar las limitaciones impuestas por las categorías de la pintura y la escultura. Según el artista, "los objetos específicos" rechazan el espacio ilusorio en favor del verdadero espacio

pedestalak ezabatu zituen bere lanetatik, formak berak eta lana esperientziatzeko somaketak betetzen duen papera azpimarratuz. "Nire lana forma berri bat zen lurraren gainean, espazioa modu zabal eta indartsuan sortzen. Erlazioak antzekoa izan beharko luke hormarekin", idatzi zuen.

Bere baliabideak hasierako urteetan erabiltzen zituen metale industrialetatik harantzago zabaldu zituen, latorria, kobrea, aluminio anodizatua eta beste materialeak ere erabiltzeko; horrela, Juddek forma geometrikoan oinarritutako hiztegi aberatsa garatu zuen. 1960ko urteen erdialdean, lerrozuzeneko unitateak, espazio ekidistanteen arabera antolatu beharrean, progresio matematiko jakin batzuen arabera ordenatzen hasi zen. *Titulurik gabea* obra Fibonacci sekuentziaz baliatzen da (progresio horretako zenbaki bakoitza aurreko bien gehiketaren ondorio da: 1, 1, 2, 3, 5, etabar) formak osatu eta espazioan kokatzeko.
—G. M. K.

32. Bruce Nauman, *Antzezpen-kutxa argiztatua*, 1969
"Honako beste arrazoiketa hau egin behar izan nuen. Begiratzeko gauza ez hain inportantea egiten saiatu ere egin behar izan nuen".

Bruce Naumanen arteak eskultura, argazkigintza, bideoa, ekintza eta marrakigintzaren alderdirik orotarikoenak biltzen ditu. Artistak, era berean askotariko obra duen Man Ray aipatu zuen, formak ideien ondoren (eta ez alderantziz) doazen diziplina mota "erlajatu" horren eredu gisa. Artista gaztea mendebaldeko kostaldean bize zelarik, bere hasierako obra sentiberatasun minimalista hotzak leundutako *Californiako Funk* delakoaren nahasketa zen. Hiz-joku eta puzzleengatik sentitzen zuen interes bereziak laster hartu zuen nagusitasuna artistaren obran. 1966-67ko argazki-sail batean, esaterako, figura erretorikoak irudikatu zituen *Porrotera condenatua* eta artistaren rolean ironikoki arakatu zuen *Auto-erretratua iturri gisara*. Naumanen obrak transizioaldi bat izan zuen 1960ko hamarkadan, artista figuratik eta hitzez-hitzeko esanahitik aldenduta "espazio mentala" deitu zuen abstrakzio-arlorantz zuzenduz.

Hogeigarren mendeko artearen probokazio handietariko bat Marcel Duchamp-en *Zarata izkutuaz* (1916) obra izan da, bere barruan objektu sekretua gordetzen duen hari-mataza bat. 1960ko urteetan, Naumanek izkutaketa eta probokaziozko antzeko arazoak ikertu zituen. 1968an egindako marrazki batek proposatzen du oihu baten grabaketa hormigoizko bloke baten barruan sartzea; urte bereko eskultura batek "silent" hitza azpialdean grabatuta duen altzairuzko xafla eskaintzen du. *Antzezpen-kutxa argiztatua* lanean, aluminiozko kutxa argitu baten barruan izkutaturiko zerbait dagoela ematen du, eta nork zer irudikatzen duenari buruzko misterio sentsazioa somatzen da.

tridimensional. Con ese fin, eliminó de su obra las bases y los pedestales, remarcando las formas por sí mismas y el papel de la percepción en la forma de experimentar la obra. "Mi obra sobre el suelo era una forma nueva que creaba un espacio lleno de amplitud y fuerza. La relación con la pared podría ser la misma", comentó el artista.

Ampliando el uso de sus materiales más allá de los metales industriales que utilizó en sus primeros años hasta llegar a incluir el latón, el cobre, el aluminio anodizado y otros, Judd desarrolló un rico vocabulario basado en la forma geométrica. A mediados de los sesenta, empezó a ordenar unidades rectilíneas de acuerdo con progresiones matemáticas específicas en lugar de utilizar espacios equidistantes. La obra *Sin Título* utiliza la secuencia de Fibonacci (una progresión en la que cada número es la suma de los dos anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, etc.) como sistema para dar dimensión y espaciar las formas.
—C. M. G.

32. Bruce Nauman, *Caja de Actuación Iluminada*, 1969
"Tuve que llevar a cabo este otro razonamiento. Se trata igualmente de un intento de realizar una cosa menos importante para contemplar".

El arte de Bruce Nauman abarca las formas más dispares de la escultura, la fotografía, el video, la acción y el dibujo. El artista ha citado a Man Ray, cuya obra es igualmente diversa, como modelo de esta forma de disciplina "relajada" en la que las formas siguen a las ideas, y no viceversa. Cuando era joven y mientras vivía en la costa oeste, las primeras obras del artista fueron un híbrido del *California Funk* suavizado por la fría sensibilidad minimalista. Su interés por los juegos de palabras y los rompecabezas pronto ocupó un lugar predominante en sus obras. En una serie de fotografías de 1966-67, por ejemplo, representó figuras retóricas como en *Sentenciado al Fracaso* y desarrolló con ironía el papel del artista, como en *Autorretrato como Fuente*. La obra de Nauman experimentó una transición en los años sesenta, distanciándose de la propia figura del artista y el significado literal, hacia la experiencia del espectador y hacia el ámbito de la abstracción que él denominó "espacio mental".

Una de las grandes provocaciones del arte del siglo XX es la obra *Con Ruido Oculto* (1916) de Marcel Duchamp, una madeja de bramante con un objeto secreto envuelto en él. Durante los años sesenta, Nauman investigó temas similares de encubrimiento y provocación. Un dibujo de 1968 propone la introducción dentro de un bloque de hormigón de un grito grabado en una cinta, una escultura del mismo año incluye una enorme plancha de acero con la palabra "silent" (silencio) escrita en la cara orientada hacia abajo. En *Caja de Actuación Iluminada* parece que hay algo escondido dentro de una caja de aluminio iluminada, y se percibe una sensación adicional de

Lana lurrean finkatuta dago, zutabe baten antzera, eta Philip Leider kritikari kontenporaneoak *gestalt* unetzat deskribatu duena ezartzen du ikuslearekin. Aldi berean, argiak adigunea tokiz aldatzen du. "Hori kontutan hartuz, ikusleak yo-yo antzera burua mugituz bi zatitan banaturiko eskultura gisa hartzen du", idatzi zuen Leiderek. Artistak nolabaiteko identifikazio eta parte hartze fisiko hori ondorengo lan-sailean garatu zuen: ibiltzeko zailak diren gelak eta korridoreak, ikuslea alienatzen duen neonezko argiak argituak edo jagote-kamera batez begiratuak. Espazio horiek berekin daramaten babesgabetasun eta klaustrofoboa, Naumanek bere estudioko arlo pribatuaren ordez erakustaretoaren testuinguru publikora pasatzen denean sentitzen duenaren parekoak dira.
—I. S.

33. Joseph Kosuth, *Garden, karratu, kristalezko, okertua,* 1965

"Artea deskribatzen denean, esanahia sortu eta subjetibotasuna osatzen den era ere deskribatzen ari da. Beste hitzetan esanda, errealitatea deskribatzen ari da".

To Remind (Gogora ekartzea) 1988an idatzitako izeneko saio batean, Joseph Kosuthek kontzeptualismoaren kontua argi utzi zuen, esanez historiagileek horren eta minimalismoaren arteko mugak ezabatzen badituzte ere, iharduera kritiko eta berezkoa da. Baliteke minimalistek beren jomuga artistikoak esperientzia bisualak katalizatzera mugatu izana, baina, Kosuthek baieztatu zuenez, haien helburua mendebaldeko kultur produkzioaren historia luzeko bira berri bat besterik ez zen. Nahiz eta haien lanei "objektu" deitu, haien artea pintura eta eskulturaren tradizioen barruan geratu zen. Kontzeptualistek eman zuten benetako pauso erradikala objektuez ahaztea eta esanahia hizkuntzan duen ideia hutsen artea egitea izan zen.

Garden, karratu, kristalezko, okertua Kosuthen lan goiztiarrak artistaren geroagoko lanean funtsezkoak diren arazoak ukitzen ditu: ahozko/begizko tautologia eta gardentasunaren gaia. Kristalezko oihartzuneko lau hitzek begibistan uzten dituzte obraren alderdiak, eta egitura sintaktikoa sortzen dute. Horrela, arte lanaren bidez logika kontzeptualeko lotura perfektu batek esanahia kontatu eta, simboliko baino gehiago garden egiten du. Kosuthek logika kontzeptualaren espiral perfektu bat sortzen du, figuroazioaren gaia figuratioa bera irateko moduan. Artelana, bestalde, Marcel Duchampen pentsamenduari, edo, zehazkiago, egile horren *La Mariée mise à nu par ses célibataires meme (Le Grand Verre)*

misterio acerca de qué es lo que se está representando y por quién.

La obra se asienta firmemente sobre el suelo, como una columna, estableciendo lo que el crítico contemporáneo Philip Leider ha descrito como un momento *gestalt* con el espectador. Al mismo tiempo, la luz distrae al espectador. "Teniéndola en cuenta, proporciona la sensación de una escultura dividida en dos partes que el espectador «visualiza» moviendo la cabeza arriba y abajo como un yoyo", escribiría Leider. El artista desarrolló esta especie de identificación y participación física en una serie posterior de obras: habitaciones y pasillos que a menudo son difíciles de recorrer, iluminados por un brillo de neón que aliena al espectador, o provistos de una cámara de vigilancia. La vulnerabilidad y la claustrofobia que estos espacios imponen es parecida a lo que Nauman dijo que siente como artista cuando el ámbito privado del estudio se sustituye por el contexto público de una exposición.
—I. S.

33. Joseph Kosuth, *Claro, Cuadrado, Vidrio, Inclinado,* 1965

"Cuando se describe el arte, también se está describiendo cómo se produce el significado y cómo se forma la subjetividad. En otras palabras, se está describiendo la realidad".

En un ensayo de 1988 titulado *To Remind* (Recordar), Joseph Kosuth eliminó cualquier duda respecto al conceptualismo, argumentando que mientras los historiadores puede que difuminen los límites entre aquél y el minimalismo, se trata de una práctica crítica y perfectamente separada. Los minimalistas puede que hayan reducido sus objetivos artísticos para catalizar la experiencia visual, pero afirmaba Kosuth, su objetivo era sólo un nuevo giro en la larga historia de la producción cultural occidental. Aunque denominaron a sus obras "objetos", su arte permaneció dentro de las tradiciones de la pintura y la escultura. El paso verdaderamente radical dado por los conceptualistas fue el de desvincularse de los objetos en favor de un arte de ideas puras cuyo lugar de significado se encontrase en el lenguaje.

Una de las primeras obras de Kosuth, *Claro, Cuadrado, Vidrio, Inclinado* conlleva temas que son centrales en su arte posterior: la tautología oral/visual y el tema de la transparencia. Las cuatro palabras sobre el vidrio evocan los aspectos visuales de la obra y crean una estructura sintáctica. Así, el significado se narra y se hace transparente, más que simbólico, mediante la obra de arte. Kosuth crea una perfecta espiral de la lógica conceptual, de forma que el objeto de la representación es la representación en sí. La obra puede también contemplarse como una referencia oblicua hacia el pensamiento de Marcel Duchamp, o más concretamente, hacia

(1915-23) Modernismoaren ikonoa den obrari egindako zeharkako erreferentzia gisa ere ikus daiteke. Idazki batzuetan, Kosuthek aipatu zuen egindako objektuak arte bezala erabiltzeko Duchampen estrategia, itxura estetikoaren garrantziarekin apurtuz eta kontzeptuaren alde eginez.

Bere eskulturazko naturaren poderioz, *Garden, karratu, kristalezko, okertua* ezin da ikusi benetako obra kontzeptual gisa, bereziki artistaren garai bereko Art As Idea As Idea sailarekin konparatuta. Lan horiek hiztegitik ateratako definizioen fotostato handituak dira, denak gardentasun edo ikustezintasun ezaugarriak dituzten hitzenak, hala nola, "ura", "esanahia" eta "ideia". Bakoitzarekin batera, erakusketa egin nahi izanez gero jabeari lana berregiteko baimena ematen dion ziurtagiria egoteak fotostatoak berak objektu bezala duen garrantzi txikia azpimarratu nahi du.

Gainera, Kosuthek artea egiteko, merkaturatzeko eta erakusteko bide tradizionalak desafiatu zituen iharduera batzuen bidez. Artistak, 1967an, Museum of Normal Art sortu zuen New Yorken, bizitza laburreko erakustoki alternatiboa baitzen, eta bertako kontzeptualki bideratutako programaren zuzendaria izan zen. 1969tik 1973ra, Kosuthek Art & Language artista inglesen taldearen iharduerretan ito zuen bere identitatea, eta taldearen egunkariaren editore amerikarra izan zen.
—I. S.

34. Richard Serra, *Gerrikoak*, 1966-1967

"Nire lanaren osotasunean ageri da eraikuntz prozesua. Materiale, forma eta testuinguruari dagozkion erabakiak begibistakoak dira".

Richard Serrak *Gerrikoak* lana egin zuen —bulkanizatutako kautxu multzoak korapilaturik, neon hodiez egindako kiribil irregularrak argiturik—, Italian ikasten urte bat igaro ostean, han Arte Povera-ren hastapenen zalantza gabeko lekuko izan zela. Mugimendu horretan parte hartu zuten artisten antzera, Serrak materiale ez-tradizionalak erabili zituen bere eskultura lanetan, kasu honetan, horman gakoetatik zintzilikatutako gerrikoak. Piezaren nolakotasun antropomorfikoak adierazten duenez (gerrikoek irudi malgu edota krokagailu okertuak iradokitzen dituzte), Serrak, Eva Hesse eta Bruce Nauman-ek giza gorputzari buruz egindako gogoeta eskulturalak ere ezagutzen zituen.

Serraren estiloa erabat aldatuko zen hurrengo urteetan. Apurka-apurka, bere piezak hazi egin ziren, barrualdeetarako egindako giza-mailako lanetatik hasi, kanpoan ezarri ziren eskultura lan monumentaletaraino. Altzairu edo berunezko lan astun eta finkoak egiten jarraitu bazuen ere, horiek ekintza inplizituaren zentzua gordetzen dute. Bere lanean zehar, su obra *La Mariée mise à nu par ses célibataires même (Le Grand Verre)* (1915-24), un icono del modernismo. En varios escritos, Kosuth se ha referido a la estrategia de Duchamp de utilizar objetos prefabricados como arte, como la negación de la importancia del aspecto estético en favor del concepto.

Por mor de su naturaleza escultórica, la obra *Claro, Cuadrado, Vidrio, Inclinado* no puede contemplarse como una obra verdaderamente conceptual, especialmente cuando se compara con la serie concurrente del artista *Art As Idea As Idea* (Arte Como Idea Como Idea). Estas obras consisten en fotocopias ampliadas de definiciones del diccionario de palabras como "agua", "significado", e "idea", todas ellas propiedades transparentes o invisibles. El hecho de que cada una vaya acompañada por un certificado, que permite a su propietario rehacer la obra con vistas a una exposición subraya la insignificancia de la propia fotocopia en cuanto a objeto.

Kosuth puso en duda los planteamientos tradicionales acerca de la creación, la comercialización y la exhibición del arte por medio de diversidad de actividades. En 1967, fundó el Museum of Normal Art de Nueva York, un espacio de exposiciones alternativo y efímero, y dirigió su programa de orientación conceptual. Desde 1969 a 1973, se sumergió en las actividades del grupo de artistas Art & Language desempeñando la labor de director americano del periódico del colectivo en Estados Unidos.
—I. S.

34. Richard Serra, *Cinturones*, 1966-67

"En todo mi trabajo se revela el proceso de construcción. Son patentes las decisiones materiales, formales y contextuales".

Richard Serra creó *Cinturones* —conjuntos enmarañados de tiras de goma vulcanizadas iluminadas por un rizo irregular de tubos de neón— poco después de su regreso tras un año de estudios en Italia, donde indudablemente tuvo la posibilidad de ser testigo de los inicios del Arte Povera. Al igual que los artistas que se unirían a ese movimiento, Serra empleó en su escultura materiales no tradicionales, en este caso, los cinturones suspendidos de ganchos en la pared. La calidad antropomórfica de la obra (los cinturones sugieren figuras lánguidas o arreos torcidos) indica que Serra también estaba familiarizado con las reflexiones escultóricas contemporáneas sobre el cuerpo humano realizados por Eva Hesse y Bruce Nauman.

El estilo de Serra cambiaría radicalmente en los años siguientes. Poco a poco sus piezas fueron creciendo desde obras a escala humana realizadas para interiores, hasta las esculturas monumentales ubicadas en el exterior. Aunque pasó a realizar obras aparentemente fijas y de gran peso, de acero o plomo, sus obras conservan un sentido de una acción implícita. En toda la

Serraren gorputzarekiko sentiberatasunak, ekintzetarako gaitasunak, eta somaketarako funtsezko paperak mugigaitz iraun dute bere obran zehar.
—N. S.

35. Richard Long, *Karrara-ilara*, 1985
"Materiale arruntak gustoko ditut: eskura dagoen edozer, baina bereziki harriak. Harriak munduaren lehengaia direlako ideia gustoko dut".

Richard Longek arte bihurtu du txangoaren tradizio inglesa. Txangoan joatea, mendian ibilaldi luzea egitea da, basotxoetan zehar, erreka arrokatsuen gainetik, edo ote eta txilarrezko aldapetan behera, baserriko bidezidorretatik ardien arrastoari jarraituz, edo zuzenean lurraren gainean ibiliz. Horretarako propio diseinatutako mapak existitzen dira, norabideak adierazten dituzten zeinuen (harri-pilak izaten dira) berri eta guzti, bidaiariari bere bidea aurkitzen laguntzen dioten lurreko buiak bezala aritzen direnak. Longen lanean, mapak egiteko bide fisiko bakar bihurtzen da txangoa, eta arteak dokumentu eta mugarriaren zeregina betetzen du.

Long, Michael Heizer, Robert Smithson eta beste artista batzuk baserrira itzuli ziren 1960ko urteetan. Lur-mendiak lekualdatu eta maneiatzen zituzten garaikideek ez bezala, Longek eragin apaleko eskuhartzea aukeratu zuen. Bere lehen lanetariko batean, *Marra bat ibilian egina* (1967) artista belartza bateko belarra zapaltzen ibili zen. Geroztik, Irlanda eta Tanzania, Italia eta Islandia, Peru eta Nepal bezalako leku desberdinetan ibili eta lan egin du. Horietariko bakoitzean, Longek lurra markatzen du materiale edo mugimenduen bidez. Himalaiako goi mendietan, adibidez, harriak elkartu eta ilaran utzi zituen, balizko ibiltariak aurkitu ahal izateko. Baina Irlandan, erreka zeharkatzeko ekintza bera zen artelana —korrontean desagertuz zihoazen artistaren urrats lohiak—.

Aire zabaleko esperientzia iragankor horiek erakustaretora edo museora eramateko, Longek argazkiak, mapak, testuak eta beste dokumentu batzuk erakusten ditu, eta batzuetan bertako marra eta zirkuluak birsortu egiten ditu. Artelan batzuk erakusketarako propio sortuak dira, eta tokian tokiko materialeez eginda daude. Horietariko bat, *Karrara-ilara*, bere materialearen bidez dago historiari lotuta: Erromako eskulturgintzan, katedrale gotikoetan eta Errenazimenduko artean erabilitako marmol italiar famatua. Artelana harrobiko hondakinez osaturik dago, eta harri bakoitza bere eite, kolore eta ezaugarrien arabera artistak aukeratu eta bere horretan, zizelkatu eta aldatu gabe, kokatu du.
—I. S.

obra de Serra ha sido constante su sensibilidad para con el cuerpo, su capacidad para las acciones, y su función primordial en la percepción.
—N. S.

35. Richard Long, *Línea Carrara*, 1985
"Me gusta la idea de los materiales corrientes, cualquier cosa que se encuentre a mano, pero especialmente las piedras. Me gusta la idea de que el mundo está compuesto de ellas".

Richard Long ha hecho un arte de la tradición inglesa del paseo campestre. Se trata de dar un largo paseo por el campo, por bosquecillos, por arroyos pedregosos, o descendiendo colinas de tojos y brezos, siguiendo los senderos de las ovejas y los caminos de granjas o caminando a través de los campos. Existen mapas especiales diseñados sólo con tal objeto, haciendo referencia a la ubicación de las señalizaciones (consistentes, típicamente, en montones de piedras), que actúan como boyas de tierra firme para ayudar al viajero a navegar en el campo. En la obra de Long, el paseo se convierte en una manera única y física de levantar planos, tanto con lo que el arte sirve de registro como de hito.

Durante los años sesenta, Long, Michael Heizer, Robert Smithson y otros artistas dirigieron su atención al campo. A diferencia de sus contemporáneos que manipulaban y movían montañas de tierra, Long optó por una intervención en la que el impacto fuera mínimo. En una de sus primeras obras, *Una Línea Hecha Andando* (1967), pisoteó hierba en una pradera. Desde entonces, ha andado y trabajado en lugares tan distintos como Irlanda y Tanzania, Italia y Groenlandia, Perú y Nepal. En cada emplazamiento, Long marca la tierra utilizando materiales o movimientos. Por ejemplo, en las alturas del Himalaya reunió piedras y las dejó dispuestas en una línea a la espera de que algún transeúnte poco frecuente las encontrara. Pero en Irlanda, la acción de Long consistente en vadear un río —las pisadas turbias del artista que desaparecían en la corriente— era por sí mismas la obra de arte.

Para poder llevar estas experiencias exteriores y temporales a una galería o museo, Long expone fotografías, mapas, textos y otras documentaciones y algunas veces recrea sus líneas y círculos. Algunas obras se han creado específicamente para la exposición y se han realizado con materiales de la zona. Una de esas obras, *Línea Carrara* está ligada a la historia a través de su material, el famoso mármol italiano utilizado en la escultura de Roma, en las catedrales góticas y en el arte renacentista. La obra está compuesta por desechos de cantera y cada una de las piedras fue seleccionada por el artista por su forma, color y carácter e instalada tal cual, sin cincelar, ni cambiar.
—I. S.

36. Mario Merz, *Niger-ko krokodiloa*, 1972 1989an berreginda

"Kontraesana lantzen dut neona eta mihisea, kristala eta argizaria, teknologia elektrikoa eta buztina. Dena da kontraesanezkoa, hori gabe bizitzarik ez dagoelako".

Solomon R. Guggenheim Museoan 1989an egin zuen erakusketarako, Mario Merzek Frank Lloyd Wright-en biribilgu espirala bere artearen mikrokosmos bihurtu zuen. Barruan, biribilguko zoruaren gainean, Merzek metalezko euskailu metalikoez loturiko kristalezko xaflez egindako bi igloo eraiki zituen. Museoko arrapalarik garaienetik zintzilik, Honda motor gorri bat zegoen. Tartean, nonahi, artistak beruna, soka, egunkaria eta neona bezalako materiale desberdinekin duen bizitza guztiko lotura azaltzen zen. *Niger-ko krokodiloa* lana eraikuntzaren kanpoaldean jarrita zegoen. Orohar hartuta, artelanek "Mad Max" filme futuristan azaldutakoaren antzerako nomaden munduaren giza-bertsioa konjuratzen zuten, teknologiako elementurik garaienak eta apalenak naturako elementuekin nahastuz.

Merzen artea 1960ko urteetan itxuratu zen, eta New Yorkeko abangoardiaren aurka italiarren burututako kontraiaultzaren ondorio da. Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio eta beste batzuek antzeko materiale eta estrategiak erabili zituzten, bai pop artearen bitarteko distantziak laburtzeko, baita Minimalismoaren praxis sistemikoa eteteko ere. Germano Celant eragin handiko kritikariak, izenak jarri zion berberak, azaldu zuenez, Arte Povera delakoak asmakuntza artistikoarekiko eta aldaketaren alkimiazko prozesuarekiko fede ia magikoa izan zuen, eta baliabiderik arrunt eta zuzenenak erabili zituzten "bizidunen antolaketa harrigarria" esperientziatzeko. *Niger-ko Krokodiloa* obrako narrazti disekatua eta neonezko zenbakiak interes horren adierazle gisa ikus daitezke. Merz liruratuta dago Fibonacci sekuentziarekin: elementu bakoitza aurreko bien gehiketaren ondorio duen zenbaki-saila (1, 1, 2, 3, 5, etabar). Sekuentzia hori, itsas-maskorretatik ananetara doazen izaki organiko askoren azpiko egitura eta haziera prozesuekin erlazionatuta dago. Hortaz, 1970. urteaz geroztik erregulartasunez ageri da Merzen artean. Krokodiloa oso berea duen gaia da artistarentzat, 1970eko urteetan spray-z pintaturiko mihiseetan ageri baita. Sistema matematiko arrazioanalaren beste muturrean, Merzen arabera krokodiloak "ezezagunaren, eskuragarritasun ezaren zentzua", eta mitikoa edo antzinakoa ekartzen ditu.

—I. S.

36. Mario Merz, *Cocodrilo del Níger*, 1972, reconstruido en 1989

"Yo trabajo con la contradicción —neón y lienzos, vidrio y cera, tecnología eléctrica y barro. Todo es una contradicción porque sin ella la vida no existe".

Para su exposición de 1989 en el Solomon R. Guggenheim Museum, Mario Merz transformó la rotonda espiral de Frank Lloyd Wright en un microcosmos de su arte. Dentro, sobre la parte inferior de la rotonda, Merz levantó un par de iglúes realizados en láminas de vidrio unidas por abrazaderas metálicas. En la rampa más elevada del edificio se hallaba encaramada una moto Honda de color rojo. En medio y en cada rincón, el museo divulgaba la implicación del artista con materiales tan diversos como plomo, paja, periódicos y neón. La obra *Cocodrilo del Níger* se encaramaba por el exterior del edificio. En conjunto, las obras conjuraban una versión humana del mundo nómada representado en la película futurista "Mad Max", combinando las más altas y las más bajas tecnologías con elementos de la naturaleza.

El arte de Merz se perfiló durante los años sesenta y surgió de la contrarrevolución italiana frente a la vanguardia neoyorquina. Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Gilberto Zorio y otros desplegaron materiales y estrategias similares en desmenuzar las distancias mediadoras del pop art y para interrumpir la praxis sistémica del minimalismo. Como el influyente crítico Germano Celant, quien acuñó el nombre, lo definió, el Arte Povera profesaba una fe casi mágica en la invención artística y en el proceso alquímico del cambio y dependía de los medios más humildes y directos para experimentar "la asombrosa organización de los seres vivos". El reptil disecado y los numerosos tubos de neón en el *Cocodrilo del Níger* pueden ser contemplados como una expresión de ese interés. Merz está fascinado por la secuencia de Fibonacci, una serie de números en la que cada término iguala la suma de los dos anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, etc. La secuencia está relacionada con la estructura subyacente y con los procesos de crecimiento de muchas formas orgánicas, desde las conchas de mar hasta las piñas. De ahí que, desde 1970 haya aparecido con regularidad en el arte de Merz. El cocodrilo también es un motivo familiar, que aparece en lienzos de los años setenta pintados con pistola pulverizadora. En contraste con el sistema matemático racional, Merz dijo que el cocodrilo aporta "un sentido de lo desconocido, de indisponibilidad" e implica lo mítico o lo antiguo.

—I. S.

37. Jan Dibbets, *Sperone erakustaretoko itzala*, 1971ko martxoak 10

"Nire obra denbora guztian martxan dagoen erloju bat bezalakoa izatea nahi nuke; horretaz gehiago ez pentsatzeko bezain sinple egin nahi nuke, errealitatetik kenduak lanak bere kabuz beste errealitate bihurtzeko moduan".

Ipar Europako klima grisean argia oso salgai garestia da, eta artean bereziki estimatua da. Jan Vermeer-ek argi tanta bat jarri zuen emakume baten perlazko belarritakoan; Pieter Saenredam-ek eguzkiargitan bainatu zuen eliza baten barrualdearen geometria zabala; Piet Mondrian-ek abstrakzioan berdindu zuen paisaia. Pintore historiko horiengandik (Saenredamengandik batik bat) asko ikasi izana aldarrikatu eta gero, Jan Dibbets artista kontzeptual holandarrak neurtu eta marraztu egiten ditu argiak espazioan egiten dituen bidaiak. Bere lana argazki sail, filme eta bideoez osaturik dago, eta horien bidez "Mondrianek biluzten hainbeste lan hartutakoa atzera janztea zuen helburu".

Bere karrera pintore gisa hasi eta gutxira, Dibbets konturatu zen mihisearen gainean lan egitea artea esperientzia bisualean puntalatzeko bere interesaren aurkako muga materiala zela. Argiaren denboraz gaineko ilusiozko izaera eta aldakortasuna eskuratu nahi zituen, eta 1967. urtearen inguruan azgazkigintzara itzuli zen. *Itzal pieza* (1970) obra izan zen arazo horiek ikertzeko egindako lehenengoetariko bat, eta bertan zintaz adierazi zuen argi izpi batek Galerie Yvon Lambert-eko horma batean zehar eta egun osoan egindako bidaia. Ondoriozko zinta-trazeriak deskribatzen zituen, batetik, denboraren iragaitea eta, bestetik, lurrak eguzkiaren inguruan egindako errotazio fisikoa. Egunargiko ikerketa horretatik, *Sperone erakustaretoko itzala* obra barruan daraman argazki-oinarriko saila atera zen. Antzeko lanak egin zituen New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museoa eta artistaren estudioan denboraldi jakinetan (bost minututan behin, adibidez) ateratako argazkien bidez. Eragin handiko Sol Lewitt-ek bezala, Dibbetsek bere burua bere lanetik urruntzeko bideak bilatu zituen, artistaren eskua bere obratik ezabatuz. Artistak bere lana beste batzuek burutuko dituzten instrukzio-sail gisa ikusten zuen; horixe gertatzen da *1970ko egunik laburrena egunargitzetik ilunabarrena fotografiatua* titulua daraman obrarekin, Dibbetsen planaren arabera 1970eko abenduaren 21ean burutua.

Artistaren estudio-saila kamera ilun edo marrazketa makina bateko tresneriaren extrapolazio bezala ikus daitezke, ikustearen mekanika eredu sinpleenaren arabera prezeski erreproduzitzen duelako. Aldi berean, Dibbetsen lanak ez dira egite fenomenologiko hutsak. Mende honen hasierako fotografia esperimentala gogoratuz, *Sperone erakustaretoko itzala* hautatu

37. Jan Dibbets, *Sombra en la Galería Sperone*, 10 de marzo de 1971

"Me gustaría que mi obra tuviera la cualidad de un reloj que no se parara nunca. Me gustaría hacerla tan sencilla que a penas se piensa más sobre ella para que, traducidas de la realidad, sus piezas se convirtieran en otra realidad por sí mismas".

En los brumosos climas del norte de Europa, la luz es una mercancía inapreciable y, por supuesto, en el arte es algo que se aprecia mucho. Jan Vermeer captó una gota de esta luz en la perla del pendiente de una mujer; Pieter Saenredam inundó con luz solar la vasta geometría interior de una iglesia; Piet Mondrian decoloró el paisaje hacia la abstracción. Afirmando haber aprendido mucho de estos históricos pintores (de Saenredam en concreto), el artista holandés conceptual Jan Dibbets mide y traza los viajes de la luz en el espacio. Su obra consiste en series de fotografías, películas, y videos, en los que busca "vestir lo que Mondrian se ha esforzado tanto en desvestir".

Habiendo comenzado su carrera como pintor, Dibbets pronto se percató de que trabajar sobre el lienzo le suponía una coacción material frente a su interés cada vez mayor por los apuntalamientos del arte en la experiencia visual. El artista quería dirigir la luz en términos de su naturaleza ilusoria y mutabilidad a través del tiempo, y hacia 1967 regresó a la fotografía. En *Porción de Sombra* (1970), una de sus primeras exploraciones sobre esos temas, Dibbets delimitó con una cinta adhesiva los recorridos de un rayo de luz a través de una pared de la Galerie Yvon Lambert de París a lo largo del día. La tracería de cintas restante describía a la vez el paso del tiempo y por extensión la rotación física de la tierra alrededor del sol. De este estudio diurno surgió la serie basada en fotografías que incluye la obra *Sombra en la Galería Sperone*. También se realizaron obras semejantes haciendo fotografías a intervalos determinados (por ejemplo, cada cinco minutos) en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y en el estudio del artista. Al igual que su célebre colega Sol LeWitt, Dibbets buscó la manera de distanciarse de su obra, eliminando la mano del artista de lo que produce. A menudo consideraba sus obras como series de instrucciones para que las siguieran otros, como en el caso de la obra expuesta en el Museo Guggenheim, titulada *El Día más Corto de 1970 Fotografiado desde el Amanecer hasta la Puesta de Sol*, que se realizó en el Museo el 21 de diciembre de 1970, según el programa de Dibbets.

Los estudios seriados del artista pueden considerarse extrapolaciones en una cámara oscura o una máquina de dibujo porque reproducen precisamente la mecánica de la visión según sus modelos más sencillos. Al mismo tiempo, las obras de Dibbets no son sólo hechos fenomenológicos. Recordando la fotografía experimental de la primera parte de este siglo, con

zen argiaren presentzia elusiboa edo materia erreala harrapatzeko. Artelanean, argia printz gisa ageri da hasieran, eta, gero, bere forma argitsuaz iluntasuna bultzatzen duen bloke bihurtzen da.
—I. S.

38. Bernd eta Hilla Becher, *Ur-dorreak*, 1980
"Ikuspuntu edo gramatika bat eskaini nahi genuen, jendeak estruktura desberdinak ulertu eta konpara ditzan".
—Bernd Becher

1990. urtean, Bernd eta Hilla Becher senar-emazteek sari bat jaso zuten Veneziako Bienalean. Nahiz eta haien iharduera bakarra argazkigintza izan, saria beste kategoria batean eman zieten: eskulturgintzan. Bienaleko epaimahaiaren keinu zorrotz horrek garbi adierazten du existitzen diren parametro estetikoetatik harantzago geratzen den arte mota bat sortzen artistek lortu duten arrakasta.

1957. urteaz geroztik Becher senar-emazteak Europan eta Iparramerikan barrena bidaiatzen aritu ziren, industri-arkitekturaren zuribeltzezko argazkiak ateratzen: ur-dorreak, ikatz-ziloak, labe garaiak, kare-labeak, ale-igogailuak, prestategiak, meategiko tresneriak, olio-birfindegiak eta antzekoak. Argazkiok, tipologia funtzionaletan soilik oinarritutako eta sare edo lerrotan antolatutako sailetan prestatu zituzten. Horren bidez arkitekturaren ezaugarri eskulturalak iradoki eta indartzen dituzte; beren argazkietako irudiei "eskultura anonimoak" deitzen zieten, funtzioa baita arkitekturaren formak nagusiki mugatzen dituena. Ihardunbide horren bitartez, artistek eraikuntza mota jakinetan aurkitzen dituzten estruktura eta materiale aldakuntza desberdinak azalarazten dituzte. Hemen erakusten den sekuentziako ur-dorreak, esaterako, metalezkoak dira denak, nahiz eta forma aldetik oso desberdinak izan. Horrelako desberdintasunak sailetik sailera irauten duten ezaugarriek azpimarratuak dira: argazkiak angelu beretik aterata daude normalean, argia uniformeki banatuta dago, eta argazkiek neurri berdin-berdina dute.

Argazkiek, bereziki estruktura suntsitu berrietakoak, historialdi jakinei erreferentzia egiten diete, batik bat XIX. mende bukaerako industri iraultzari. Gure industriondoko gizartetik ikusita, irudiok galdutako garaiari buruzko gogoeta nostalgikotzat interpreta daitezke. Baina alderdi kritikorik ere badute. Becher senar-emazteen proiektuaren izaera bizi eta obsesiboak islatu eta azalarazten du industri ekoizpenaren funtzionamendu gupidagabea, ekonomia zein ingurugiroarentzat izugarrizko inplikazioak izan dituen fenomenoa.

Becher senar-emazteen lanaren sail-errepikapenak, industrigintzan gunetzeari loturik, Minimalismoarekiko

Sombra en la Galería Sperone se pretendió captar la presencia fugaz, o la materia esencial de la luz. En esta obra, la luz aparece primero como una astilla y luego se transforma en una losa, empujando a la oscuridad con su forma luminosa.
—I. S.

38. Bernd y Hilla Becher, *Depósitos de Agua*, 1980
"Queríamos ofrecer un punto de vista o, mejor dicho, una gramática para que las personas entiendan y contrasten estructuras diferentes".
—Bernd Becher

En 1990, Bernd y Hilla Becher, un matrimonio que trabaja en equipo, fueron galardonados en la Bienal de Venecia. Aunque la fotografía represente su medio exclusivo de expresión, dicho premio se les concedió en otra categoría: la escultura. Este gesto ingenioso del jurado de la Bienal es testimonio del acierto de estos artistas en la creación de una forma de arte que trasciende los parámetros estéticos existentes.

Desde 1957, los Becher han viajado por Europa y América del Norte, tomando fotografías en blanco y negro de la arquitectura industrial: torres de agua, silos de carbón, altos hornos, hornos de cal, elevadores de grano, plantas de preparación, equipos mineros, refinerías de petróleo y otras instalaciones similares. El matrimonio agrupa sus fotografías en series basadas exclusivamente en tipologías funcionales y las dispone en forma de cuadrículas o filas. Esto sirve para invocar y reforzar las propiedades escultóricas de la arquitectura; así, han denominado los temas de sus fotografías "esculturas anónimas", cuyas formas se determinan principalmente por la función que desempeñan. A través de dicho método, los artistas revelan las diversas variaciones estructurales y materiales encontrados en tipos concretos de edificios. Las torres de agua de la secuencia presentada aquí, por ejemplo, están construidas todas ellas en metal, aunque difieren mucho en su forma. Tales diferencias quedan remarcadas por las constantes que prevalecen de una serie a otra: las fotografías fueron tomadas normalmente desde el mismo ángulo, la luz está uniformemente distribuida, y los positivados tienen exactamente el mismo tamaño.

Las fotografías, especialmente aquellas de estructuras demolidas, hacen referencia a épocas históricas concretas, de un modo particular a la transformación industrial de finales del siglo XIX. Al contemplarlas desde nuestra sociedad posindustrial, estas imágenes pueden interpretarse como reflexiones nostálgicas de una época perdida. Pero no dejan de tener un tono crítico. La naturaleza intensa y obsesiva del proyecto de los Becher refleja y revela el orden implacable de la producción industrial, un fenómeno que ha tenido enormes implicaciones para la economía y para el medio ambiente.

konparazioak eragin ditu. Artistek, edozein sailkapenetik ihes eginik, ez lukete nahitaez onartuko analogia hori. Adierazgarria da, hala ere, Becherrei buruzko iritzi finenetariko bat Carl Andre eskultore minimalistak egin izana.
—N. S.

La repetición serial de la obra de los Becher, y su enfoque sobre la industrialización, han dado lugar a que se establezcan comparaciones con el minimalismo. Los artistas, que huyen de cualquier catalogación, no estarían necesariamente de acuerdo con esa analogía. Es significativo, sin embargo, que uno de los mejores comentarios que se ha escrito sobre los Becher haya sido de Carl Andre, un escultor minimalista.
—N. S.

39. Arnulf Rainer, *Titulurik gabea*, 1974

"Neure buruaren maniki fotografiko baten kontrako eraso batetik jaioa, neure gorputz atalez pintatzearen ondorioa beti izan da ukimenezko keinu (itxuraldatuen) altxorra".

Pinturari 1940ko azken urteetan ekin ziola, Arnulf Rainerrek gerraosteko arte-mugimenduetako estilorik nagusienak esperimentatu zituen laster, adierazpide keinuzko eta piktorikoa bere proiektu propioa aurrera eramateko erabiliz. Artistaren lehen harremanak Surrealismo eta automatismoarekin gertatu ziren, eta horiexek izan ziren 1951-52ko sailen oinarri: *Mikroegiturak, zentralizazioak, deszentralizazio bisualak eta margolan itsuak.* 1950eko hamarkadaren hasierako urteetan, *Action Painting* estilo trinkoa nagusitu zitzaion artistaren ordura arteko lanaren lerrotasunari, eta gainazal monokromatiko haietatik abiatuta garatu zuen bere *Overpaintings* direlakoen teknika. *Overpaintings* horiekin batera, koloreak emozioekin dituen harremanak ikertzen, eta bere aurpegi eta gorputzeko argazkiekin esperimentatzen hasi zen. 1964an, droga aluzinagarriak hartzen hasi zen, gorputzaren kontzientzia handiagoa lortzeko helburuz.

Rainer ezagunagoa da bere *Overpaintings* direla eta, 1954tik 1975era egindakoak. Horietan, aldez aurretiko irudi bat (artistak berak sortua edo askotan beste artista batek egina) *Action Painting* delakoaren lainoaren azpian desagertzen da. Titulurik gabeko pintura honen hasiera artistaren irudiaren azgazki bat izan zen; geroago, keinuzko pintzelkaden bonbardaketa batek eta trinkoki aplikatutako pinturak irudi hori desagertarazi zuten. Zaplastekoen ondoriozko esku-arrastoak, tantak, labainduriko marrak, eta zipristindurak estudioko ohizko ihardueratik harantzago doan ekintza baten lekuko dira. Izan ere, Rainerrek, 1951etik bere arteari buruz asko idatzi duenak, funtsean erasoaren pareko den metodo baten berezko zailtasunak deskribatzen ditu. Pintura eskuz aplikatuta duten obrei buruz idatzi du: "Hala ere problema handi bat nuen, sailka lan egiten nuelako beti. Nire kolpeak hain izan ziren gogorrak ... odola pinturaren barruan geratzen baitzen".

Artistaren autorretratuen proiektuen iturria, 1960ko azken urteetan Vienako tren geltokira egiten zituen bisitetan zegoen; han, orduak eta orduak eman zituen pasaporteetako argazkiak

39. Arnulf Rainer, *Sin Título*, 1974

"Nacido desde un ataque impulsivo de bofetadas sobre un maniquí fotográfico de mi mismo, pintar con mis propios miembros siempre ha dado lugar a un tesoro de gestos táctiles (transformados)".

Habiendo iniciado su carrera como pintor a finales de la década de los cuarenta, Arnulf Rainer comenzó rápidamente a experimentar con los estilos de los movimientos artísticos de la posguerra, extrayendo la expresión gestual y pictórica para dar forma a su propio proyecto singular. Sus primeros contactos fueron con el surrealismo y el automatismo, que sirvieron de base para su serie de *Microestructuras*, *Centralizaciones*, *Descentralizaciones Opticas*, y *Pinturas Ciegas*. Durante la primera parte de la década de los cincuenta, el carácter lineal de su obra se vio eclipsado por el estilo denso de la *Action painting*, a partir de cuyas superficies monocromáticas desarrolló la técnica de sus *Overpaintings* y al mismo tiempo también empezó a explorar la relación entre el color y las emociones y a experimentar con fotografías de su propia cara y cuerpo. En 1964, comenzó a consumir drogas alucinógenas con el fin de lograr una mayor conciencia del cuerpo.

Rainer es más conocido por las *Overpaintings*, realizadas desde 1954 a 1975. En ellas, una imagen preexistente (creada por él o a menudo generada por otro artista) desaparece bajo una mancha de *Action Painting*. Esta pintura, sin título, se inició a partir de una imagen fotográfica del artista que luego fue tachada con un bombardeo de pinceladas gestuales y pintura densamente aplicada. Huellas de manos producidas por bofetadas, gotas, líneas azotadas y salpicaduras atestiguan una acción que va más allá de la práctica habitual del estudio. En efecto, Rainer, que desde 1951 ha escrito ampliamente sobre su propia obra, describe la dificultad intrínseca de un método que, en esencia, representa un ataque. Sobre sus obras realizadas con pintura aplicada a mano, ha escrito: "De todas formas, yo tenía un gran problema porque siempre trabajo con series. Mis golpes fueron tan violentos que ... la sangre se mezclaba con la pintura".

Sus proyectos de autorretratos se originaron a raíz de unas incursiones furtivas, a finales de la década de los sesenta, en la estación de ferrocarril de Viena, donde pasaba horas en un

ateratzeko kabinatxo batean sarturik, kameraren aurrean keinuka: "Tabernan baso bat ardo edan eta gero, polizia gaitzikorren begiradapean, lanean hasi nintzen. Aurpegiko giharre eta nerbioetan nolabaiteko urduritasuna, adierazpen ugaritasuna behar izan nituen. Egun osoan zehar hartaz pentsatzen egon nintzen". Lortu nahi zuena, transmogrifikazio fisiologikoa eta "sofritu zuen norbaiten aurpegikera" ziren; bere kanpoko itxura aldatu nahi zuen eta, bide batez, bere izaera ere aldatu. *Titulurik gabea* obra, ahalegin bitxi horretan isuritako frustrazio eta kontzentrazioaren lekuko gisa ikus daiteke, eta aldi berean Yves Klein-en gaur egungo artearekin erlazionaturiko gorputzaren hizkera abstraktu mota bat bezala ere bai. Maila pertsonalagoan, Rainerrek autoerretratuen sail hau "identifikazioaren bilaketarekin" parekatu zuen.
—I. S.

40. Gerhard Richter, *Artoa*, 1982

"Benetan konprometituta egon behar da pintorea izateko. Behin horrekin obsesionaturik, pinturak gizartea alda lezakeela pentsatzera ere irits daiteke. Baina grina desagertuta, ez dago zer eginik. Orduan hobe da guztiz geratzea. Pintura, funtsean, ergelkeria hutsa delako".

Beharbada ez du argazkigintzaren antzik, baina horixe da Gerhard Richterren pintura abstraktuaren iturria. Ekialdeko Alemanian hazita, errealismo sozialista nagusi zen eta modernismoa burgesiaren dekadentziaren adierazletzat hartua zegoen herrian, 1959an *Documenta* gure garaiko artearen nazioarteko erakusketa bisitatu zuenean, Richter, bere hitzetan, "ingenuoa" zen. Han gehien harritu zuena Lucio Fontana eta Jackson Pollocken obraren "lotsagabekeria" izan zen; haien "labainkada eta lohidurak ez ziren itxura formalistak, baizik eta egia mingotsa, askapena", zeinean zehar "eduki berri bat bere kabuz azaltzen ari baitzen". Ikusi zuenak pintatzeko zuen gogoa baietsi eta, aldi berean, aldi berean, abstrakzio-forma aski sofistikatuak egiteko aukerak murriztu zituen. Richterrentzat, bere belaunaldiko artista alemaniar askorentzat bezala, ezinbestekoa zen zerbait berria, ez iraganarekiko ezta adierazpide subjektiboekiko lotularik gabea, sortzea. Beranduago, Richterrek argazkigintzan aurkitu zuen konpromezu horren irtenbidea, horren bidez erralitatetik hartutako egiazko aipamenak, apaindura deskriptibo edo pertsonalik gabeak, jaso baititzake.

Düsseldof-en lanean ari zela, 1960ko urteetan, jende, paisaia, animalia eta abioien argazkietan oinarritutako pinturak egin zituen. Pop artearekin erlazionaturik daude, baina pintura horiek herriaren onarpena lortutako irudietatik atera beharrean, gai anonimoak eta iturri ez-profesionalak erabiltzen dituzte. Errealitateko irudi objektiboa jasotzeko gaitasunean zuen sinimena gero eta handiagoa izan zen, eta "Bat batean,

fotomatón, haciendo muecas delante de la cámara: " Tras beber un vaso de vino en la cafetería y vigilado de cerca por un policía suspicaz, empecé a trabajar. Fue necesaria una cierta agitación y abundancia de expresiones en los músculos y nervios de la cara. Llevaba todo el día pensando en ello". Lo que pretendía era un estado de transmogrificación fisonómica y el semblante de alguien que hubiese sufrido"; quería cambiar su aspecto exterior y, de esta forma, cambiar su carácter. Se podría considerar *Sin Título* como un testimonio de la frustración y concentración vertidas en este esfuerzo peculiar, así como una clase de lenguaje corporal abstracto relacionado con el arte contemporáneo de Yves Klein. A un nivel más personal, Rainer equiparó esta serie de autorretratos con "la búsqueda de la identificación".
—I. S.

40. Gerhard Richter, *Maíz*, 1982

"Para ser pintor uno debe estar verdaderamente comprometido. Una vez obsesionado con esto, uno llega al punto en el que cree que con la pintura se podría cambiar la humanidad. Pero cuando la pasión te abandona, no hay nada más que hacer. Entonces es mejor parar todo porque básicamente la pintura es pura idiotez".

Puede que no se parezca a una fotografía, pero esa es la fuente de la pintura abstracta de Gerhard Richter. Educado en la Alemania Oriental, donde el realismo socialista dominaba el arte y el modernismo tachaba a la burguesía de decadente, Richter era, según sus propias palabras, "ingenuo" cuando visitó la exposición internacional de arte contemporáneo de *Documenta*, en 1959. Lo que más le impresionó allí fue la "desvergüenza" de la obra de Lucio Fontana y Jackson Pollock, cuyos "vapuleos y manchas no eran bromas formalistas, sino más bien una verdad amarga, la liberación" a través de la cual "un nuevo contenido se estaba expresando a sí mismo". Lo que vio confirmó su profesado deseo por la pintura, mientras que también redujo las opciones a unas formas bastante sofisticadas de la abstracción. Para Richter, al igual que muchos artistas alemanes de su generación, era indispensable crear algo nuevo, sin vinculaciones con el pasado ni a formas subjetivas de la expresión.

Cuando trabajaba en Düsseldorf en los años sesenta, Richter creó pinturas basadas en las fotografías de personas, paisajes, animales y aviones. Estas están relacionadas con el arte pop, pero más que dibujar a partir de imágenes que habían alcanzado gran aceptación popular, en ellas se utilizan motivos anónimos y toma como fuente de inspiración a aficionados. La convicción de Richter en su propia capacidad para capturar una imagen objetiva de la realidad creció con el tiempo hasta el punto de que, "De repente, me di cuenta de que la copia de fotografías tenía mucho más que ver con la pintura que todo lo que yo había pintado anteriormente". En ese momento, Richter

konturatu nintzen azgazkiak kopiatzeak aurretik pintatua nuen guztiak baino zerikusi handiagoa zuela pinturarekin". Orduan, Richterrek aske sentitu zuen bere burua abstrakzioaren eremuan mugitzeko.

Artoa lanean, 1960ko eta 1970eko urteetan Richterrek garatutako abstrakzio-hurbilketa batzuk erabiltzen dira. Lan hori egiteko, lehenengo kolore primarioetan geometrikoki diseinaturiko oinarri bat egin zuen, 1966-74an egin zituen *koloretako eskemekin* zerikusia duen prozesua. Oinarri horren goialdean, mihise guztian zehar espatulaz eta pintzelkada askeez egindako pintura-geruzen "oihan artifiziala" pintatu zuen. Ondorioa, eskuz egindako arrastoen itxura mekanikodun egitura trinko sargaitza da. Richterrentzat bere artea errealitatearekin zerikusirik duen zerbait izan arren, *kitsch* ukituez eta adierazpide pertsonalez betetzen du. Abstrakzioa Ritcherren baliabideetariko bat besterik ez da; estiloaren euskarriari ihes eginik, bere lanetariko asko egiteko orduan irudi fotografikoez baliatzen da oraindik.
—I. S.

41. Gilbert eta George, *Ametsa*, 1984

"Geure erakusketara jendeak bere bizitza ekartzea nahi dugu, ez bere arte-ezagutza. Benetako arteak ezagutzaren hesiak gainditu behar ditu eta haietan zehar hitz egin behar du. Arteari buruzko artearen aurka gaude. Soka pilo bat horma batean itsatsirik ez dira arte, amarru dira. Arteak zibilizazioa aurrera eramateko benetako funtzioa duela sinisten dugu".

1965. urteaz geroztik, Gilbert eta George elkartu eta elkarrekin bizitzen eta lan egiten hasi zirenean, hainbesteraino batu zituzten beren nortasunak ezen ez baitugu batetaz hitz egiterik bestea kontutan hartu gabe; ez goitizen, ez bakarkako biografia, ez bereiziriko lan-gorputzak, ez ziren oztopo izan haien arteko batasunerako. Areago, ez zuten bereizketarik egin beren arte eta beren bizitzaren artean; haiek dira, izan, beraien arte lan propioak. 1967an, jendaurreko agerpenak egiten hasi ziren "bizirik dauden eskulturak" moduan: negozio-gizonen janzkera zuzena soinean, aurpegia eta eskuak metalezko geruza batez estaliak agertzen zituzten beren buruak kultur ekitaldietan (geroago museo eta erakustaretoetan ibiltzen hasi ziren), herri kulturako artearen ikuskizuna islatzen zuten brontzezko estatua errobotizatuen papera betez. Haien artearen mugak zabaldu egin dira, argazkigintza, marrazkigintza, pintura, testu idatziak, filmeak eta antzezpena ere lantzeko. Artisten presentzia nabarmenki sentitzen da beren lanean, askotan autorretratoak ere erabiltzen dituztelarik.

Ametsa izeneko argazki handian, bi artistak ageri dira Londreseko East End-eko (Gilbert eta George bizi diren eta beren gizonezko modeloak aurkitzen dituzten tokia) gazte eder

se sintió libre para moverse en el ámbito de la abstracción.

En la obra *Maíz* se emplean algunos de los varios enfoques sobre la abstracción que Richter desarrolló en los años sesenta y setenta. Empezó su obra *Maíz* trazando un fondo diseñado geométricamente en colores primarios, un proceso relacionado con sus *Colour Charts* de 1966-74. En la parte superior de ese fondo, compuso una "selva artificial" de capas de pintura deslizadas por todo el lienzo con una espátula y de pinceladas sueltas y "flotantes". El resultado es una estructura densa e impenetrable de marcas hechas a mano y de aspecto mecánico. Mientras que Richter sigue contemplando su arte como algo análogo a la realidad, lo reviste de ciertos aspectos de *kitsch* y de una expresión personal. La abstracción permanece sólo como uno de los medios de Richter; evitando el dominio del estilo, sigue trabajando a partir de imágenes fotográficas para crear muchas de sus obras.
—I. S.

41. Gilbert y George, *Sueño*, 1984

"Queremos que la gente traiga su vida a nuestra exposición, y no sus conocimientos sobre el arte. El verdadero arte debe comunicarse a través de las barreras del conocimiento y superarlo. Estamos en contra del arte sobre el arte. Un montón de cordones pegado a una pared no es arte, es un engaño. Creemos que el arte tiene una función primordial para hacer progresar a la civilización".

Desde 1965, cuando Gilbert y George se conocieron y empezaron a vivir juntos, sus identidades se fusionaron de tal modo que nunca pensamos en uno sin el otro; sin apellidos, ni biografías individuales o conjuntos de obras separados que impidan su identidad como pareja. Además, no separan su vida de su arte; ellos son sus propias obras. En 1967, iniciaron una serie de apariciones públicas como "esculturas vivientes"; vestidos a modo de hombres de negocios, con las caras y las manos cubiertas con una patina metálica, se pavoneaban en acontecimientos culturales (más tarde harían una gira por museos y galerías) y actuaban como estatuas robotizadas de bronce, reflejando el espectáculo del arte en la cultura popular. La gama de sus actividades artísticas ha crecido con el tiempo hasta llegar a incluir la fotografía, el dibujo, la pintura, textos escritos, películas y acciones. La presencias de los artistas en su obra, con numerosos autorretratos, es clara.

En el gran *collage* fotográfico *Sueño* aparecen los dos artistas junto a un hermoso joven del East End londinense (donde residen Gilbert y George y donde encuentran muchos de sus modelos masculinos) que interpreta el papel del arquetipo de juventud e inocencia. En sus papeles de mecenas y adoradores, explotan con humor la tradición de las imágenes eclesiásticas

batekin batera, gaztetasun eta inozentziaren arketipo gisa azaltzen baita. Saindu eta elizkoien roletan, kristal-eztainuzko leihoetako eliz-iruditeriaren tradizioa erabat ustiatu dute, 1970ekoen hasieratik argazki-lanetan irudikatuz. Erabiltzen duten teknika —kolore hitsez tindaturiko eta sare modernista batez estalitako zuribeltzezko argazkiak nahastea— erlojioko, herri-kulturako eta arte goreneko gaiak sintetizatzen ditu, beren mezua ahalik eta zuzenen irudikatzeko helburuz. *Ametsa* delakoan, eta baita antzeko lan askotan ere, Gilbert eta Georgek East End-eko gizarteko eta hiriko esperientzia homosexual britainiarreko ezaugarriak erabiltzen dituzte, beren esperientzia pertsonaletatik iragazirik, gure garaiko alegoriak sortzeko. Haien irudi propioak ere erabiltzen dituzte, talde handiago bateko ordezkari sinboliko gisa agertzeko.
—J. A.

42. Julian Schnabel, *Henner*, 1987

"William Gaddis-en The Recognitions *delakoan santu kristau guztien zerrenda dago. Denboraren gainetik iraun zuten pertsonaia guzti horien izenen irudizko biblioteka antzeko zerbait zen. Gainera, hitz horiek literaturako ondare bihurtzeko izan zuten bidea izan zen. Dibertigarria izan zitzaidan «Pelutxezko hartzen askaria» bezalako hitzak «Clemente, Erromako Aitasantua» edo «Spinoza» hitzen ondoan".*

Julian Schnabel-ek 1980ko hasierako urteetan fama lortzeko izan zuen modu azkar eta gaztea, pintura expresionista heriokoaren agerpenaren eredu da, bi hamarkadatan estetika minimalista eta kontzeptuala nagusitu ondoren. Schnabelen presentzia bizitza-baino-handiagoak; "maitasun", "tristura", "hilkortasun" eta "suntsipenari" buruzko erretorika erakargarriak; eta enpaste gogorreko, torturaturiko bere pinturek sona handiko artista bihurtu zuten. Ospetsu egin zen plater hautsietako pinturekin, zati-zati egindako baxera pusketez betetako mihiseak, zeinen gainean pigmentu-geruza lodi zurrunbilatsuek Juan Bataiatzailea eta Oihaneko Errege mitikoa bezalako kondairazko pertsonaiak erakusten baititu. Lan horietaz gain, Antonio Gaudí arkitekto kataluniarraren mosaikozko banku handien eraginez, Schnabelek lotsagabeki egin zituen pinturak belus beltzaren gainean, *kitsch*-aren baliabiderik funtsezkoena. Pintura horien ondoren, irudi erraldoi ia figuratiboak burutu zituen Kabuki antzerkiaren teloi birziklatuaren gainean.

1987an, Schnabel *Henner* bezalako pinturak egiten hasi zen, zeinetan idatzitako hitz eta izenak obraren gaia bera baitziren; bide horretatik gehiegizko iruditeriatik nahita bilatutako soiltasunera, eta pinturazko narratibatik zeharkako aipamen linguistikora iragan zen. Saila, William Gaddis-ek 1952an idatzitako *The Recognitions* nobela nahasiaren izen berekoa, Sevillako monastegi karmeldar abandonatu batean erakutsi zen en vidrieras, que su obra fotográfica ha imitado desde los primeros años de la década de los setenta. Su técnica —*collages* de fotografías en blanco y negro, teñidas en colores llamativos y revestidas con una rejilla modernista— sintetizan la cultura religiosa popular y los motivos *high art* a fin de presentar su mensaje del modo más directo posible. En *Sueño* y muchas obras similares, Gilbert y George utilizan detalles de la sociedad del East End y de la experiencia homosexual urbana británica, filtrados a través de sus propias experiencias, para crear alegorías contemporáneas. Incluyen sus propias imágenes para asignarse el papel de representantes simbólicos de un grupo más amplio.
—I. S.

42. Julian Schnabel, *Henner*, 1987

"En The Recognitions *de William Gaddis, hay una lista de todos los santos cristianos. Era una especie de biblioteca imaginaria de los nombres de todos estos caracteres que traspasó el límite del tiempo. Además, era la forma en la que estas palabras estaban colocadas sobre las páginas. Me hacía mucha gracia ver palabras como «La comida campestre de los ositos» junto a «El papa Celemente de Roma» o «Spinoza»".*

La rápida ascensión a la fama del joven Julian Schnabel en los primeros años de la década de los ochenta, parecía paradigmática de la emergencia heroica de la pintura neoexpresionista, tras dos décadas de dominio de las estéticas minimalista y conceptual. La presencia acaparadora de Schnabel, su retórica seductora del "amor", la "tristeza", la "mortalidad" y la "destrucción", y sus pinturas fuertemente empastadas y torturadas, le convirtieron en una celebridad del arte. Empezó a destacar con sus pinturas de platos rotos, lienzos salpicados de cascos de vajillas rotas sobre los que las capas gruesas y turbulentas de pigmento representan figuras legendarias como Juan Bautista y el mítico Rey de la Selva. Además de estas obras, inspiradas por los voluminosos bancos de mosaico del arquitecto catalán Antonio Gaudi, Schnabel ejecutó descaradamente pinturas sobre ante negro, el medio *kitsch* más refinado. Tras estos cuadros, pintó enormes imágenes cuasifigurativas en telones de foro reciclados de Kabuki.

En 1987, Schnabel empezó a ejecutar pinturas como *Henner*, en la que las palabras y los nombres propios sirven como temas, señalando para él un cambio radical de una imaginaria del exceso a otra de una austeridad deliberada y desde la narrativa pictórica a una referencia oblicua y lingüística. La serie, que lleva el mismo nombre que la novela incoherente de William Gaddis *The Recognitions* de 1952, fue expuesta por

lehen aldiz, 1988an. Mihisearen ordez, Schabelek armadako jeep-en gaineko eta aldeetako olana erabili zuen, gaur egun suntsitutako XIV. mendeko klaustroa 1810etik 1978ra militarrek hartua izan zela metaforikoki gogoratuz. Gurutze-antzeko testu-pinturek —Henner, Inazio Loiolakoa, Santa Clara, Clemente aitasantu Erromakoa, Spinoza eta Gauezko ehiza bezalako izenak dituztenak— gurutz-bidearen geldialdiez Schnabelek zuen bertsioa irudikatzen dute, nahiz eta, Gaddisen nobelari jarraituz, erlijiozko maisu-lan flamenkoen faltsutzaile bati ere erreferentzia egiten dion, zeinek, apaiz baten semea izanik, orijinaltasuna Jainkoaren parean jartzen baitu. Schnabelen sailak nobelako egia eta iruzur, sinismen eta susmo, beldur eta desiraren arteko nahasketa eta batetortzeak inbokatu nahi ditu atal linguistiko iradokigarri, santuen izen eta gertakari izugarrien pinturen bidez.
—N. S.

43. Peter Halley, *Bi gelaska eroalez lotuak*, 1987
"Stucco delako egitura moteletako sabaien zantzua da... Day-Glo delako pintura «aurrekontu murritzeko mistikotasunaren» adierazlea da. Erradiazioaren ilunabarra da".

Bi gelaska eroalez lotuak lanak Brice Marden, Kenneth Noland eta Ellsworth Kelly-ren *hard edge* pinturen antza dauka, baina artista horien obra "abstraktutzat" har daitekeen bitartean, Peter Halley-k "diagramatiko" izena nahiago du, bere obraren antolaketa zehatz eta zorrotza dela medio. Karratu, barra eta errektanguluez osatzen duen hizkeraren bidez, geometriak gure mundua kutsatzeko duen erari buruzko erreferente kodifikatuak sortzen ditu. Kapitalismo berantiarreko kulturako bizitza, Halley-ren beraren idazki kritikoen arabera, sare geometrikoek hesitu eta mugatu dute: gogoratu labirinto urbanoa, bulego-dorrea, apartamentu-eraikuntza garaiak, espetxeratze-erakundeak, aparkalekua. Halley-ren morfologi ikerketen beste alderdi bat abstrakzio geometrikoa tradizionalki nola hauteman den aztertzea da. Arte minimalistaren ezaugarri formalak ekarriz —kolore-plano zurrunak, eite unitarioak eta konposaketa ez-iherarkikoak—, eta horietan sentiberatasun narratiboa proiektatuz, Halley-k ezbaian jarri zuen arte horren balizko neutraltasuna.

Idazle eta artista den aldetik, Halley-k Michel Foucault eta Jean Baudrillard teorizatzaile frantsesen testuak erabili ditu kultura eta artearen kritika bikoitza artikulatu eta oinarritzeko. Foucaultek gizarte industrialduaren antolaketa geometrikoari eta, bereziki, bazterketa-bide instituzionalei buruz egindako azterketak iradoki zion Halley-ri karratu minimalista bat espetxeko gela bihurtzea, irudiari hiru barra bertikal gaineratuz. Industriosteko kulturaz —informazio

primera vez en 1988 en un monasterio carmelita abandonado en Sevilla. En lugar de lienzos, Schnabel utilizó lonas alquitranadas de los techos y laterales de jeeps del ejército, recordando metafóricamente la ocupación entre 1810 y 1978 del claustro, ahora en ruinas, que se remonta al siglo XIV. Las pinturas de texto en forma de crucifijo, con nombres como Henner, Ignacio de Loyola, Santa Clara, el Papa Clemente de Roma, Diaspora, Spinoza y Caza Nocturna, representan en conjunto la versión de Schnabel de las Estaciones de la Cruz, pero también se refieren al relato de Gaddis sobre un falsificador de obras maestras religiosas flamencas, quien, como hijo de un pastor protestante, equipara la originalidad a Dios. La serie de Schnabel invoca los ámbitos entremezclados y solapados de la verdad, el engaño, la fe y la suspicacia, y el miedo y el deseo de la novela, a través de su cuerpo de fragmentos lingüísticos evocadores, nombres piadosos y acontecimientos profanos.
—N. S.

43. Peter Halley, *Dos Celdas con Conducto*, 1987
"La textura de estuco evoca los techos de los moteles ... La pintura Day Glo refleja un «misticismo económico». Es el resplandor de la irradiación".

Dos Celdas con Conducto se parece a las pinturas *hard-edge* de Brice Marden, Kenneth Noland y Ellsworth Kelly, pero aunque la obra de dichos artistas se puede describir como "abstracta", Peter Halley prefiere la designación "diagramática" para sus composiciones precisas y austeras. Ha concebido su vocabulario de cuadrados, barras y rectángulos como referencias codificadas al modo en que la geometría se difunde por nuestro mundo. La vida de la cultura capitalista reciente, según las propias críticas de Halley, se ha inscrito y circunscrito en tejidos geométricos: pensemos, por ejemplo, en las redes urbanas, los bloques de oficinas, las torres de apartamentos, las instituciones penitenciarias, los aparcamientos. Las investigaciones morfológicas de Halley también se centran en la forma tradicional de percibir la abstracción geométrica. A través de la evocación de los atributos formales del arte minimalista —planos rígidos de color, formas unitarias y composiciones sin jerarquía— y trazando sobre éstos cierta sensibilidad narrativa, Halley cuestiona la supuesta neutralidad de dicha manifestación artística.

Como autor y artista, Halley se ha remitido a los trabajos de los teóricos franceses, Michel Foucault y Jean Baudrillard, para articular y sustanciar su doble crítica de la cultura y del arte. El análisis de Foucault sobre la organización geométrica de la sociedad industrial, y especialmente de las formas institucionales de confinamiento, inspiró a Halley para transformar un cuadrado minimalista en celda de prisión,

sistema, komunikabideen adierazpen, eta irudia produktuaren gainetik ezartzen duen ekonomiarekiko menpekotasuna— Baudrillard-ek buruturiko gogoetari erantzunez, Halley pasatu zen espazio itxien irudikapen eskematizatuak egitera, eroale elektroniko, telefoniko eta fibra optikozko sare baten bidez munduari konektatuak. *Bi gelaska eroalez lotuak* delakoa bi zati diskretotan banatzeak arkitekturako sekzio bat iradokitzen du; gaineko karratuek hiriko bizitoki prototipikoak irudikatzen dituzte, azpiko marrak haiek elkarrekin konektatzen dituzten hodi, kable eta eroaleen azpimundu ezkutu, teknologikoa adierazten duen bitartean. 1981ean hasita, gelaska-eta-eroeleei buruzko pinturek Halley-k 1980koetako kulturako geometria "erakargarritzat" deskribatutakoa, bideojolasetako espazio irrealak adierazia, erakusten dute. Day-Glo koloreek eta ersatz stucco pinturak —*Roll-a-Tex* izenez ezaguna— gaur eguneko errealitate sozialaren adierazgarri bihurtzen dituzte mihise hauek, zeinetan artifizioek esperientzia enpirikoa ordezkatzen duten.
—N. S.

añadiendo a la forma tres barras verticales. Como respuesta a las exploraciones de Baudrillard en la cultura postindustrial —su dependencia de los sistemas de información, la representación de los medios de comunicación, y una economía que concede más privilegios a la imagen que al producto— Halley cambió hacia pinturas esquematizadas de espacios cerrados, unidos al mundo a través de una red de conductos electrónicos, telefónicos y de fibra óptica. La división de *Dos Celdas con Conducto* en dos partes discretas sugiere una sección arquitectónica: los cuadrados superiores representan viviendas urbanas prototipo mientras la línea inferior señala el mundo tecnológico oculto de tuberías, cables y alambres que las conectan. Iniciadas en 1981, las pinturas de celdas y conductos demuestran lo que Halley ha descrito como la geometría "seductiva" de la cultura de la década de los ochenta, personificada por el espacio irreal del videojuego. Los colores Day-Glo y la pintura estuco sucedáneo —conocida por el nombre de *Roll-a-Tex*— convierten estos lienzos en emblemas de la realidad social actual, en la que el artificio sustituye a la experiencia empírica.
—N. S.

Artisten biografiak

Biografías de los artistas

Josef Albers, 1888-1976

Josef Albers 1888ko martxoaren 19an jaio zen Bottrop-en (Alemania). Büren-en Magisteritza ikasi zuen 1905etik 1908ra bitartean, eta geroago Westfaliako ikastetxeetan eskolak ematen ihardun zuen 1913tik 1915era. Berlingo Königliche Kunstschule delakoan 1913tik 1915era ikasi ondoren, arte-irakasle titulua lortu zuen. Albersek Essen-en eta Munich-en egin zituen arte-ikasketak, eta 1920an Weimar-ko Bauhaus delakoan sartu zen. Han, kristal gaineko pintura landu zuen hasiera batean, eta 1929an, *Bauhausgeselle* gisa, beira-tailerra birrantolatu zuen. 1923an, *Vorkurs* delakoa irakasten hasi zen, diseinu-ikastaro oinarrizko bat. Bauhaus Dessau-ra lekualdatu zenean, 1925ean, *Bauhausmeister* (irakasle) bihurtu zen. Beira eta metala lantzeaz gain, altzari eta tipografiak ere diseinatu zituen.

Bauhausek ateak itxi behar izan zituenean, 1933an, Albers Estatu Batuetara joan zen. Urte horretan bertan, Black Mountain-eko (Ipar Carolina) unibertsitate esperimental sortu berriko arte-sailaren ardura hartu zuen, eta hantxe aritu zen eskolak ematen 1949 arte. Mexikora egin zituen bidaia anitzetatik lehena 1935ean burutu zuen, eta 1936an egin zuen bakarkako lehen erakusketa New Yorken, J. B. Neumann-en New Art Circle delakoan. 1939an estatubatuar nazionalizatu zen. 1949an, *Karratuari omenaldia* sailari hasiera eman zion.

Estatu Batuetako zenbait unibertsitatetan eskolak eta mintzaldiak eman zituen, eta 1950etik 1958ra Yale-ko unibertsitateko Diseinu Saileko buru izan zen. Pintura, grabatuak, muralak eta arkitektura-lanak egiteaz gain, Albersek poesia argitaratu zuen, eta baita arteari buruzko artikulu eta liburuak ere. Teorilari eta irakasle izan zen aldetik, beraz, artista gazteen belaunaldi batzuengan eragin nabarmena izan zuen. 1965etik 1967ra, Albersen erakusketa garrantzitsu batek, New Yorkeko Museum of Modern Art delakoak antolatuak, Hegoamerika, Mexiko eta Estatu Batuak korritu zituen. 1971n, haren obraren erretrospektiba bat egin zen New Yorkeko Metropolitan Museum-ean. Albersek New Haven-en bizi eta lan egin zuen harik eta, 1976ko martxoaren 25ean hiri horretan bertan hil zen arte.

Carl Andre, j. 1935

Carl Andre Quincy-n (Massachusetts) jaio zen, 1935eko irailaren 16an. 1951tik 1953ra Andover-ko (Massachusetts) Phillips Akademy-an ikasi zuen, eta han Patrick Morganek irakatsi zion artea. Gambier-ko (Ohio) Kenyon College-an denboraldi labur batez ibili ondoren, Andrek nahikoa diru irabazia zuen Boston Gear Works delakoan lan eginez Inglaterra eta Frantziara joateko 1954an. Hurrengo urtean Estatu Batuetako Armadako Inteligentzian sartu zen, Ipar Carolinan. 1957an New Yorken bizitzen hasi zen, eta argitaletxe baterako argitalpen-laguntzaile bezala lan egiten. Handik

Josef Albers, 1888-1976

Josef Albers nació el 19 de marzo de 1888 en Bottrop (Alemania). De 1905 a 1908 estudió magisterio en Büren y posteriormente impartió clases en colegios de Westfalia entre 1908 y 1913. Tras asistir a la Königliche Kunstschule de Berlín entre 1913 y 1915, obtuvo el título de profesor de arte. Albers estudió arte en Essen y Munich, e ingresó en 1920 en la Bauhaus de Weimar. Allí se centró en un principio en la pintura sobre cristal y en 1929, en calidad de *Bauhausgeselle*, reorganizó el taller de vidrios. En 1923 comenzó a impartir el *Vorkurs*, un curso elemental de diseño. Al trasladarse la Bauhaus en 1925 a Dessau, pasó a convertirse en *Bauhausmeister* (profesor). Además de trabajar el vidrio y el metal, diseñó muebles y tipografías.

Cuando en 1933 la Bauhaus se vio obligada a cerrar sus puertas, Albers emigró a Estados Unidos. Ese mismo año pasó a encargarse del departamento de arte de la recién creada Universidad Experimental de Black Mountain (Carolina del Norte), donde continuó impartiendo clases hasta 1949. En 1935 llevó a cabo el primero de sus múltiples viajes a Méjico y en 1936 tuvo lugar en Nueva York su primera exposición individual, en el New Art Circle de J.B. Neumann. En 1939 se nacionalizó estadounidense. En 1949 Albers inició su serie *Homenaje al Cuadrado*.

Impartió clases y conferencias en distintas universidades de Estados Unidos y entre 1950 y 1958 dirigió el departamento de diseño de la Universidad de Yale. Además de pintar y realizar grabados, murales y encargos arquitectónicos, Albers publicó poesía, así como artículos y libros sobre arte. En calidad de teórico y profesor ejerció, por tanto, una importante influencia sobre varias generaciones de artistas jóvenes. Desde 1965 a 1967 una importante exposición de Albers organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York, recorrió Sudamérica, Méjico y Estados Unidos. En 1971 tuvo lugar una retrospectiva de su obra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Albers vivió y trabajó en New Haven hasta su muerte, acaecida en esa ciudad el 25 de marzo de 1976.

Carl Andre, n. 1935

Carl Andre nació el 16 de setiembre de 1935 en Quincy (Massachusetts). Desde 1951 a 1953 acudió a la Phillips Academy en Andover (Massachusetts), donde estudió arte con Patrick Morgan. Después de una breve estancia en el Kenyon College, en Gambier (Ohio) Andre trabajó en el Boston Gear Works donde obtuvo el suficiente dinero como para viajar a Inglaterra y Francia en 1954. Al año siguiente se enroló en el Departamento de Inteligencia de la Armada de los Estados Unidos, en Carolina del Norte. En 1957 se estableció en Nueva York y trabajó como ayudante en una compañía editorial. A

gutxira zurezko eskulturak egiten hasi zen, Brancusi-ren eta Frank Stella lagunaren pintura beltzen eraginpean. Eskultore gisa egindako lanaz gainera, Andrek poesi liburu batzuk idatzi ditu, eta 1959an nobela labur bat burutu zuen. 1960tik 1964ra merkatal trenen gidari eta ikustailea izan zen Pennsylvania-ko Railroad (New Jersey-n).

Andreren bakarkako lehen erakusketa 1965ean izan zen, New Yorkeko Tibor de Nagy Erakustaretoan. Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd eta beste batzuekin batera, *Egitura primarioak* izeneko eskultura minimalista erakusketan parte hartu zuen, New Yorkeko The Jewish Museum, 1966an. Hurrengo urtean, New Yorkeko eta Los Angelesko Dwan Gallery-etan, eta Düsseldorf-ko Galerie Konrad Fischer delakoan egin ziren Andreren obraren bakarkako erakusketak. Guggenheim Museoak, Andreren erakusketa erretrospektibo bana aurkeztu zuen New Yorken 1970ean eta Kunsthalle Bern-en 1975ean. Andrek instalakuntzak prestatu zituen Portland-eko (Oregon) Center for the Visual Arts delakoarentzat eta Minneapolis College of Art and Dessign delakoarentzat 1973an eta 1976an hurrenez. 1977an *Harri landa itxurako eskultura* delakoa burutu zuen Hartford-en. Austin-eko (Texas) Laguna Gloria Art Museoak antolatutako Andreri buruzko erakusketa erretrospektibo bat Estatu Batuetan eta Kanadan zehar erakusten hasi zen 1978an. Gaur egun Andre New Yorken bizi eta lanean aritzen da.

William Baziotes, 1912-1963

William Baziotes jatorri greziarreko gurasoengandik jaio zen 1912ko ekainaren 11n, Pittsburgh-en. Reading-en (Pennsylvania) hazi zen, eta bertan Case Glass izeneko enpresarentzat lan egin zuen 1931tik 1933ra, enkarguak egiten. Garai hartan, arratsaldetan marrazketa eskolak hartzen zituen, eta bizitza osorako adiskide bihurtuko zitzaion Byron Vazakas poeta ezagutu zuen. Vazakasek Baudelaire eta poeta sinbolisten obra ezagutarazi zion Baziotesi. Baziotesek Matisseren erakusketa ikusi zuen New Yorkeko Museum of Modern Art delakoan 1931n, eta 1933an hiri horretara joan zen pintura ikastera. Baziotesek National Academy of Design delakoan ikasi zuen 1933tik 1936ra.

Taldekako lehen erakusketa 1936an egin zuen, New Yorkeko Municipal Art Gallery-n, eta urte horretan bertan WPA Arte Proiektu Federalak lana eman zion arte irakasle bezala Queens Museum-ean. Baziotesek WPAko astoko-sailean lan egin zuen 1938tik 1941era. New Yorkera emigratutako surrealistekin elkartu zen amerikar artistetarik lehenengoetariko bat izan zen, 1930eko azken urteetan eta 1940ko hasierakoetan. 1940. urtearen inguruan, Baziotesek Matta, Jimmy Ernst eta Gordon Onslow-Ford ezagutu zituen. Garai hartan, automatismo surrealistarekin esperimentatzen hasi zen. 1941ean, Mattak

continuación, influenciado por Brancusi y por las pinturas negras de su amigo Frank Stella, empezó a realizar esculturas en madera. Además de su trabajo como escultor, Andre ha escrito varios volúmenes de poesía y en 1959 finalizó una novela corta. Desde 1960 a 1964 trabajó como guardafrenos y conductor para la Railroad de Pennsylvania (Nueva Jersey).

La primera exposición individual de Andre tuvo lugar en 1965 en la Tibor de Nagy Gallery de Nueva York. En 1966 participó con Flavin, Sol LeWitt, Donald Judd y otros en la *Estructuras Primarias*, una muestra de escultura minimalista en el Jewish Museum de Nueva York. En 1967 se organizaron exposiciones monográficas de su trabajo en la Dwan Gallery de Nueva York y Los Angeles, y en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf. En 1970, el Guggenheim Museum de Nueva York, y en 1975 el Kunsthalle de Berna, presentaron sus retrospectivas. Andre preparó las instalaciones para el Portland Center for the Visual Arts (Oregón) y el Minneapolis College of Art and Design, en 1973 y 1976 respectivamente. En 1977 realizó la obra *Escultura de Campo de Piedras*, en Hartford. En 1978 una retrospectiva organizada por el Laguna Gloria Art Museum de Austin (Texas) inició la gira por todos los Estados Unidos y Canadá. Actualmente Andre reside y trabaja en la ciudad de Nueva York.

William Baziotes 1912-1963

William Baziotes nació el 11 de junio de 1912 en Pittsburgh, de padres griegos. Se educó en Reading (Pennsylvania) donde trabajó en la compañía Case Glass entre 1931 y 1933, como recadero. En este mismo período acudía a clases de dibujo por las noches y conoció al poeta Byron Vazakas, quien se convirtió en su amigo para toda la vida. Vazakas introdujo a Baziotes en el conocimiento de la obra de Baudelaire y los poetas Simbolistas. En 1931 Baziotes vio la exposición de Matisse en el Museum of Modern Art de Nueva York y en 1933 se desplazó a esta ciudad para estudiar pintura. Desde 1933 a 1936 asistió a la National Academy of Design.

En 1936 formó parte de su primera exposición de grupo en el Municipal Art Gallery de Nueva York, y fue contratado por el Proyecto Artístico Federal del WPA como profesor de arte en el Queens Museum. Desde 1938 a 1941 trabajó en la división de pintura del WPA. Fue uno de los primeros artistas americanos en contactar con los emigrantes Surrealistas de Nueva York a últimos de los años treinta y principios de los cuarenta. Alrededor de 1940 Baziotes conoció a Matta, Jimmy Ernst y Gordon Onslow-Ford. En este período empezó a experimentar con el automatismo surrealista. En 1941 y por mediación de Matta, Baziotes conoció a Robert Motherwell con quien

Robert Motherwell aurkeztu zion Baziotesi, eta bien artean adiskidetasun estua sortu zen. André Masson-ek, Motherwell, Hare eta beste batzuekin batera, 1942an New Yorkeko Whitelaw Reid Mansion-en egin zen *First Papers of Surrealism* delako erakusketan parte hartzera gonbidatu zuen Baziotes. 1943an, taldekako bi erakusketatan esku hartu zuen Peggy Guggenheim-en Art of This Century-n, New Yorken, eta toki horretan bertan egingo zuen bere bakarkako lehen erakusketa hurrengo urtean. Motherwell, Rothko eta Hare-rekin batera, Baziotesek The Subject of the Artist izeneko eskola sortu zuen New Yorken 1948an. Hurrengo hamarkadatik aurrera, Baziotesek irakasle-lanpostu asko bete zituen: Brooklyn-eko Museum Art School-en eta New Yorkeko Unibertsitatean 1949tik 1952ra; Museum of Modern Art-eko People's Art Center delakoan 1950etik 1952ra; eta Hunter College-en 1952tik 1962ra. Baziotes New Yorken hil zen 1963ko ekainaren 6an. Solomon R. Guggenheim Museoak haren obraren oroimenezko erakusketa bat aurkeztu zuen 1965ean.

Bernd Becher, j. 1931
Hilla Becher, j. 1934

Bernd Becher 1931ko abuztuaren 20an jaio zen Siegen-en (Alemania). Stuttgart-ko Staatlichen Kunstakademie-n pintura eta litografia ikasi zituen 1953-56an, eta tipografia Düsseldorf-eko Staatlichen Kunstakademie-n, 1957tik 1961era. Hilla Wobeser 1934ko irailaren 2an jaio zen Postdam-en (Alemania); Düsseldorfeko Kunstakademie-n ikasi zuen pintura, eta bertan ezagutu zuen Bernd Becher. Bi artisten arteko lehen lankidetza 1959an izan zen, eta 1961ean ezkondu egin ziren. Argazkigintzan *freelance* moduan hasi ziren lanean, industri-argazkigintzaren arloan batik-bat.

Ur-biltegien lehen argazki-sailetik artistak ez dira irudikatze arkitektonikoetatik aldendu. Beren gaiekiko leialtasuna mantendu dute: industri eta etxe-egiturak, gasolina-biltegiak, ziloak eta antzekoak. Erakustareto batean egin zuten lehen erakusketa 1963an izan zen, Siegen-go Galerie Ruth Nohl-en, eta 1968. urtearen inguruan Estatu Batuetan eta Alemaniatik kanpoko hiri europarretan erakutsi zuten. 1972an New Yorkeko Sonnabend Gallery-rekin bat egin zuten, eta geroztik oso harreman estua izan dute. 1974an Londreseko Institute of Contemporary Arts-ek Bechertarren lanen erakusketa bat antolatu zuten, Inglaterran zehar ikusgai ibili zena. 1977an Kassel-go *Documenta 6* delakoan parte hartzeko gonbitea jaso zuten. 1981ean Eindhoven-go (Holanda) Stedelijk van Abbemuseum-ek artisten obraren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuen. 1985ean, Essen-go Museum Folkwang-en, Pariseko Musée d'Art Moderne-n eta Lieja-ko (Belgika) Musée d'Art Moderne-n erakutsi zuten. 1991n artisten eskultura arloko *Golden Lion*-a jaso zuten Veneziako Biennale-n.

mantuvo una estrecha amistad. André Masson invitó a Baziotes a participar junto con Motherwell, Hare y otros en la exposición *First Papers of Surrealism* de 1942 en la Mansión Whitelaw Reid de Nueva York. En 1943 participó en las exposiciones de dos grupos en la Art of This Century, de Peggy Guggenheim de Nueva York, donde el año siguiente tendría lugar su primera exposición individual. En 1948 y junto a Motherwell, Rothko y Hare, Baziotes fundó en Nueva York la escuela de The Subjects of the Artist. Durante la siguiente década, Baziotes ocupó varios cargos como profesor en el Brooklyn Museum Art School y en la Universidad de Nueva York desde 1949 a 1952; en el People's Art Center, The Museum of Modern Art, desde 1950 a 1952; y en el Hunter College desde 1952 a 1962. Baziotes murió el 6 de junio de 1963 en Nueva York. En 1965 el Solomon R. Guggenheim Museum presentó una exposición conmemorativa de su obra.

Bernd Becher, n. 1931
Hilla Becher, n. 1934

Bernd Becher nació en Siegen, Alemania el 20 de agosto de 1931. Estudió pintura y litografía en la Staatlichen Kunstakademie, de Stuttgart entre los años 1953 y 1956 y tipografía en la Staatlichen Kunstakademie de Düsseldorf desde 1957 a 1961. Hilla Wobeser nació en Potsdam, Alemania el 2 de setiembre de 1934 y estudió pintura en la Kunstakademie de Düsseldorf, donde conoció a Bernd Becher. Los dos artistas colaboraron por primera vez en 1959 y en 1961 se casaron. Empezaron a trabajar como fotógrafos *freelance*, centrándose en la fotografía industrial.

Desde su primera serie de fotografías de depósitos de agua, los artistas no se han apartado de las descripciones arquitectónicas. Han permanecido fieles a sus temas: tanto a las estructuras industriales como a las domésticas, depósitos de gasolina, silos, estructuras de casas y temas análogos. Bernd y Hilla Becher expusieron por primera vez su obra en una galería en 1963, concretamente en la Galerie Ruth Nohl de Siegen y para 1968 expusieron en Estados Unidos, así como en ciudades europeas fuera de Alemania. En 1972 los artistas se unieron a la Sonnabend Gallery de Nueva York, con la que han mantenido una estrecha relación. En 1974, el Institute of Contemporary Arts de Londres organizó una exposición de obras de los Becher que viajó por todo el Reino Unido. En 1977 fueron invitados a participar en la *Documenta 6*, en Kassel. En 1981 el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven (Países Bajos), organizó una retrospectiva de las obras de los artistas. En 1985 realizaron exposiciones en el Museum Folkwang de Essen, el Musée d'Art Moderne de París y el Musée d'Art Moderne de Lieja, Bélgica.

(1969an artistek beren argazkietako gai arkitektonikoari "eskultura anonimoa" deitu zioten). Veneziako instalazioa 1991n geroxeago berregin zen, Koloniako Kunstverein-en. *Tipologiak* izeneko instalazio hori 1994an erakutsi zen berriro, Toronto-ko Ydessa Hendeles Foundation-en. Bi artistak argazkigintzako irakasleak dira Düsseldorfeko Staatlichen Kunstakademie-n.

Joseph Beuys, 1921-1986

Joseph Beuys 1921eko maiatzaren 12an jaio zen Krefeld-en (Alemania). Kleve bere jaioterrian eskolakumea zelarik, Beuysek askotan bisitatu zuen Achilles Moortgat artistaren estudioa, eta hasierako inspirazio-bidea Wilhelm Lehmbruck eskultorearen argazkietatik jaso zuen. Txiki-txikitatik artezaleturik egon arren, Beuys medikuntza ikasten hasi zen 1940an, baina ikasketok eten egin behar izan zituen armadara joateko. Hegazkin bonbardari bateko pilotoa izatea egokitu zitzaion 1943an, eta bere abioia bertan behera bota zuten Errusia hegoaldeko lurralde mortu batean, artistaren geroagoko obran oihartzunik izango zuen esperientzia.

Gerratik itzultzean, Beuysek buru-belarri arteari ekitea erabaki zuen. 1947an Düsseldorf-eko Staatliche Kunstakademie-n sartu zen, eta Joseph Enseling eta Ewald Mataré-ren esanetara ikasi zuen. Beuys-ek ikasketa horiek amaitu eta gero, 1951ean, van der Grinten anaiek, Beuysen babeslerik garrantzitsuenek, handitzen jarraituko zuen bilduma bateko lehen lanak erosi zituzten. 1961ean, Düsseldorf-eko Staatliche Kunstakademie-ko eskultura monumentaleko irakasle izendatu zuten Beuys. 1962an, Fluxus-ekin lanean hasi zen, Nam June Paik eta George Maciunas eta, geroaro, Robert Morris-ekin lankidetzan hasi zen. Urte horretan bertan, Beuys Kassel-go *Documenta* 3 erakusketan sartu zuten (eta ondoren *Documenta 4, 5* eta *7*an ere bai). Hurrengo urtea merkatal erakustareto batean egiten zioten lehen erakusketaren lekuko izan zen.

Beuysek Deutsche Studentenpartei izenekoa sortu zuen 1967an, Beuysek hurrengo hamarkadan antolatuko zituen talde politiko ugarietariko bat. 1972an, Düsseldorfeko Kunstakademie-ko irakasle lanpostutik bota zuten, ohizko matrikulazio prozeduran onartuak izan ez ziren ikasle guztiei bere eskoletara joaten uzteagatik. Hurrengo urtean, Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung delakoa sortu zuen. Artistaren karrerako une horretan jendaurreko irakurtaldietara dedikatzen hasi zen. 1976an Beuys Alemaniako Bundestag-erako hautagai aurkeztu zen. 1978an Berlingo Academie der Künste-ko kide izendatu zuten. 1979an, Estatu Batuetako museo batean egiten zuen

En 1991 los artistas obtuvieron el premio *Golden Lion* a la escultura, en la Bienal de Venecia. (En 1969 los artistas habían denominado el tema arquitectónico de sus fotografías "escultura anónima"). La instalación de Venecia fue reformada más tarde en 1991 en una muestra retrospectiva en el *Kunstverein* de Colonia. La instalación *Tipologías* se expuso de nuevo en 1994 en la Ydessa Hendeles Foundation de Toronto. Ambos artistas son profesores de fotografía en la Staatlichen Kunstakademie de Düsseldorf.

Joseph Beuys, 1921-1986

Joseph Beuys nació en Krefeld, Alemania, el 12 de mayo de 1921. Durante su época escolar en su ciudad natal de Kleve, Beuys solía visitar el estudio del artista Achilles Moortgat y se sintió inspirado por primera vez por las fotografías del escultor Wilhelm Lehmbruck. A pesar de su temprano contacto con el arte, Beuys empezó los estudios de medicina en 1940, aunque estos esfuerzos se vieron interrumpidos al ser llamado a filas. En una misión como piloto de un bombardero en 1943, su avión fue derribado sobre en una zona desolada al sur de Rusia, una experiencia que repercutiría en toda su obra posterior.

Al regresar de la guerra, decidió dedicarse plenamente al arte. En 1947 se matriculó en la Staatliche Kunstakademie, Düsseldorf, donde estudió con Joseph Enseling y Ewald Mataré. En 1951, una vez licenciado, los hermanos van der Grinten, los mecenas más importantes del artista, adquirieron las primeras obras de una colección que seguiría aumentando. En 1961 Beuys fue designado profesor de escultura monumental en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf. En 1962 empezó a trabajar con Fluxus, colaborando con Nam June Paik y George Maciunas y más tarde con Robert Morris. Ese mismo año se le incluyó en la *Documenta 3* de Kassel, (y posteriormente en las *Documenta 4, 5* y *7*). Al año siguiente tuvo lugar su primera exposición en una galería comercial.

En 1967 Beuys fundó el Deutsche Studentenpartei, uno de los numerosos grupos políticos que organizó a lo largo de la siguiente década. En 1972 fue suspendido de su cargo como profesor en la Kunstakademie de Düsseldorf por admitir en su clase a todos los estudiantes que habían sido rechazados por el procedimiento formal de solicitud. Al año siguiente fundó la Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäire Forschung. A esas alturas de su carrera, Beuys empezó a centrarse en sus ponencias públicas. En 1976 fue candidato para el German Bundestang. En 1978 fue nombrado miembro de la Academie der Künste de Berlín. En 1979 realizó su primera exposición museística en Estados Unidos y fue agasajado con una amplia retrospectiva en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. En 1980, Beuys participó en la XXXIX *Bienal* de Venecia y al mismo tiempo

lehen erakusketa eskaini zioten: erakusketa errestrospektibo zabala New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museoan. 1980an, Beuysek Veneziako 39. *Biennale*-n parte hartu zuen. Garai beretsuan, Andy Warholek bere autorretratuak erakutsi zituen. Urte berean, Estokolmoko Royal Academy of Arts-eko kide izendatu zuten. *Documenta 7* zabaldu zenean, Beuysek *7000 haritz* lehenengoak landatu zituen, urte batzuetan jarraipena izan zuen ekintza. Artistari Duisburg hiriko *Wilhelm-Lehmbruck* saria eman zioten 1986ko urtarrilaren 12an. Beuys Düsseldorfen hil zen 1986ko urtarrilaren 23an.

1991n, Düsseldorfeko Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen delakoak Beuysen obraren erakusketa zabala antolatu zuen. 1994. urtea Pariseko Centre Georges Pompidou-n egin zen Beuysen obraren erakusketa erretrospektiboaren lekuko izan zen. Erakusketa hori Zürich-eko Kunsthaus-ek antolatu zuen, eta geroago Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia delakoan ere erakutsi zen.

Eduardo Chillida, j. 1924

Eduardo Chillida 1924ko urtarrilaren 10ean jaio zen Donostian. Madrilgo Unibertsitatean 1943tik 1947ra arkitektura ikasi ondoren, marrazkigintzan eta eskulturgintzan nagusiki lan egiten hasi zen. Parisera joan zen 1948an, eta Pablo Palazuelo-ren adiskide min bilakatu zen, eta horrekin batera erakutsi zuen 1949ko Salon de Mai delakoan. 1950ean, Chillida Villaines-sous-Bois-en (Frantzia) bizi zen, hurrengo urtean Hernanira bizitzera joan, eta han José Cruz Iturberekin adiskidetu zen.

Chillidaren bakarkako lehen erakusketa Madrilgo Galería Clan izenekoan izan zen, 1954an. Donostia hiriak Alexander Fleming-en omenezko oroitarria agindu zion 1955ean. 1966an, bakarkako erakusketa askoren arteko lehena eskaini zioten Pariseko Galerie Maeght-en. Veneziako *Bienalean* Eskulturako Nazioarteko Sari Nagusia irabazi zuen 1958an. Urte horretan bertan joan zen Estatu Batuetara lehen aldiz, eta han James Johnson Sweeney, Mies van der Rohe eta Edgar Varèse konpositorearekin elkartu zen. Chillida 1959an itzuli zen Donostiara. Nina Kandinsky-k *Kandinsky* saria eman zion 1960an. Chillida Greziara joan zen 1963an, eta hurrengo urtean Pittsburgh-eko Carnegie International-eko Eskultura Saria jaso zuen. 1966an, Alemaniako bi museoren sariak jaso zituen: *Nordhein-Westfalen* saria prestigiatsua, eta *Wilhelm-Lehmbruck* saria. Urte horretan burutu zen Chillidak Estatu Batuetan egindako lehen erakusketa erretrospektiboa, Houston-go The Museum of Fine Arts delakoan. Martin Heidegger filosofoarekin topo egin zuen 1968an, eta horren ondorioz *Der Kunst und der Raum* libururako ilustrazioak egin zizkion.

Chillidaren obraren erakusketa erretrospektibo bana egin ziren Basilea, Zürich eta Munich-en, 1969an. Urte horretan, Andy Warhol expuso los retratos de Beuys. En el mismo año fue nombrado miembro de la Real Academia de las Artes de Estocolmo. En la inauguración de *Documenta 7* , Beuys plantó el primero de los *7000 robles,* una acción que se repetiría a lo largo de varios años. El artista fue galardonado con el premio *Wilhelm-Lehmbruck* de la ciudad de Duisburg el 12 de enero de 1986. Beuys murió en Düsseldorf el 23 de enero de 1986.

En 1991, el Kuntsammlung Nordrhein-Westfalen de Düsseldorf organizó una extensa exposición de la obra de Beuys y en 1994 la retrospectiva organizada por el Kunsthaus de Zurich fue expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, y en el Centre Georges Pompidou de París.

Eduardo Chillida, n. 1924

Eduardo Chillida nació el 10 de enero de 1924 en la ciudad vasca de San Sebastián. Una vez finalizados los estudios de arquitectura en la Universidad de Madrid, desde 1943 a 1947, empezó a dedicarse al dibujo y a la escultura. En 1948 se desplazó a París y entabló una estrecha amistad con Pablo Palazuelo, con quien expuso en el Salon de Mai en 1949. En 1950 Chillida residió en Villaines-sous-Bois, Francia, antes de desplazarse a Hernani, cerca de San Sebastián, donde hizo amistad con José Cruz Iturbe.

La primera exposición individual de Chillida tuvo lugar en 1954 en la Galería Clan de Madrid. La ciudad de San Sebastián le encargó la ejecución de un monumento a Alexander Fleming, en 1955. En 1966 se le ofreció la primera de las muchas exposiciones individuales en la Galerie Maeght de París. En 1958 y en la *Bienal* de Venecia obtuvo el Gran Premio Internacional en Escultura. Ese mismo año efectuó su primer viaje a los Estados Unidos, donde conoció a James Johnson Sweeney, Mies van der Rohe y el compositor Edgar Varèse. En 1959 Chillida regresó a San Sebastián. En 1960 fue galardonado por Nina Kandinsky con el premio *Kandinsky*. Viajó a Grecia en 1963 y el año siguiente obtuvo el Premio de Escultura en el Carnegie International de Pittsburgh. En 1966 fue galardonado con dos premios por dos museos alemanes: el prestigioso premio *Nordrhein-Westfalen* y el premio *Wilhelm-Lehmbruck*. Ese mismo año tuvo lugar en Estados Unidos en el Museum of Fine Arts de Houston (Texas), la primera retrospectiva de Chillida. En 1968 Chillida conoció al filósofo Martin Heidegger, con quien participó en la ilustración del libro *Der Kunst und der Raum*.

En 1969 se organizaron las retrospectivas de la obra de Chillida en los museos de Basilea, Zürich y Munich. Ese

UNESCOk Parisen duen egoitzarako eskultura bat egiten hasi zen, eta hurrengo urtean Washington-go Mundu-Bankuaren agindu bat bete zuen. 1971n irakasle bisitaria izan zen Cambridge-ko (Massachusetts) Carpenter Center-en, eta urte horretan bertan Barcelonara joan zen Sala Gaspar-en eskaini zioten bakarkako erakusketa izan zela eta. Chillida eta de Kooning-ek *Andrew W. Mellon* saria ex-aequo jaso zuten, Pittsburgh-eko Carnegie Institute-ko Museum of Art delakoan erakusketa nagusi bat egitea barne baitzuen, 1979an. Chillidak Donostian bizi eta lan egiten du.

Stuart Davis, 1894-1964

Stuart Davis Philadelphian jaio zen 1894ko abenduaren 7an, eta, 1901ean, bere familiarekin batera East Orange-ra (New Jersey) joan zen. Bere familiaren bidez, artista laster jarri zen Robert Henri, John Sloan, William Clackens eta beste artista errealistarekin harremanetan. 1909an bigarren mailako ikasketak utzi zituen artista izateko asmotan; New Yorkeko Henri School-en matrikulatu, eta han aritu zen 1912ra arte. 1910ean New Yorkeko Independents ekin erakutsi zuen, eta 1913an zenbait akuarela aurkeztu zuen *Armory Show*-n, eta han harrituta geratu zen Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Henri Matisse eta Pablo Picasso bezalako artista moderno europarren obrarekin. Urte horretan bertan ilustratzaile gisa lanean hasi zen *The Masses*-erako. Eskualde horrek pintura garrantzitsu batzuetarako gaiak eskaini zizkion.

Davisen bakarkako lehen erakusketa 1917an izan zen, New Yorkeko Sheridan Square Gallery-n. Artistak kubismotik eratorritako kolore ez-figuratibo eta irudi anitzekin esperimentatu zuen. Hogeiko hamarkadan Whitney Studio Club-en erakutsi zuen, eta Edith Halpert-en Downtown Gallery-n lehenengoz erakustea lortu zuen; gerora ere han jarraituko zuen erakusten, 1962ra arte. 1928an Davis Parisera joan zen urtebetez bizitzera. New Yorkera itzuli zenean, Davisek eskolak eman zituen Art Student League-n, 1931-32an, eta artelanetako proiektu publikoan parte hartu zuen 1933an. Hurrengo urtean Artists' Union-eko lehendakari hautatu zuten, eta elkarteko aldizkaria ere, *Art Front*, 1935-36an zuzendu zuen. 1935etik aurrera, Davisek mural batzuk egin zituen WPA (Works Progress Administration) delako Arte-Proiektu Federalarentzat. American Artists' Congress-eko kide sortzailea izan zen 1936an, eta geroago bertako idazkari eta lehendakari postuak bete zituen. 1940tik 1950era artistak New Yorkeko New School for Social Research-en eman zituen eskolak.

Davisen eragina nabarmena izan zen Arshile Gorky eta Willem de Kooning bezalako artista gazteagoengan, eta Pop Artearen aitzindaria izan zen. Bere bizitzan zehar bakarkako museo-erakusketa ugari eskaini zizkioten. New Yorken hil zen 1964ko ekainaren 24an.

mismo año empezó una escultura para el edificio de la UNESCO de París y un año después llevó a cabo un encargo para el Banco Mundial de Washington. En 1971 fue catedrático invitado en el Carpenter Center de Cambridge (Massachusetts) y a finales de ese año viajó a Barcelona con ocasión de su exposición individual en la Sala Gaspar. En 1979 Chillida y de Kooning compartieron el premio *Andrew W. Mellon*, teniendo lugar una importante muestra de la obra de ambos artistas en el Museum of Art, Carnegie Institute de Pittsburgh. En la actualidad Chillida trabaja y reside en San Sebastián.

Stuart Davis, 1894-1964

Stuart Davis nació en Filadelfia el 7 de diciembre de 1894 y en 1901 se trasladó con su familia a East Orange, New Jersey. A través de su familia entró en contacto rápidamente con Robert Henri, John Sloan, William Clackens y otros artistas realistas. En 1909 Davis dejó los estudios secundarios para hacerse artista, matriculándose en la Henri School de Nueva York, a la que asistió hasta 1912. En 1910 expuso con los Independents en Nueva York y en 1913 presentó acuarelas en el *Armory Show* donde se sintió impresionado ante la obra de artistas modernos europeos como Paul Cézanne, Vincent van Gogh, Henri Matisse y Pablo Picasso. Ese mismo año comenzó a trabajar como ilustrador para *The Masses*.

La primera exposición individual de Davis tuvo lugar en 1917 en la Sheridan Square Gallery de Nueva York. El artista experimentó con colores no imitativos e imágenes múltiples derivadas del cubismo. En los años veinte expuso en el Whitney Studio Club y en 1927 consiguió su primera exposición en la Downtown Gallery de Edith Halpert, donde siguió exponiendo hasta 1962. En 1928 Davis se marchó a vivir un año a París. A su regreso a Nueva York impartió clases en la Art Students League en 1931 y participó en el proyecto público de obras de arte en 1933. Un año después fue elegido presidente de la Artists' Union, de cuya revista, *Art Front*, fue director en 1935. A partir de 1935, Davis realizó varios murales para el proyecto artístico federal de la WPA (Works Progress Administration). Fue miembro fundador del American Artists' Congress en 1936 y posteriormente desempeñó en él los cargos de secretario nacional y presidente. Entre 1940 y 1950 el artista impartió clases en la New School for Social Research de Nueva York.

Davis ejerció notable influencia sobre artistas más jóvenes como Gorky y Willem de Kooning, además de ser precursor del Pop Art. Durante su vida, se le dedicaron numerosas exposiciones museísticas individuales. Murió en Nueva York el 24 de junio de 1964.

Willem de Kooning, j. 1904

Willem de Kooning 1904ko apirilaren 24an jaio zen Rotterdam-en. 1916tik 1925era Rotterdameko Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen delakoan egin zituen gaueko ikasketak eta, bitartean, merkatal-arte eta dekorazio enpresa baten aprendiz ibili zen lehenengo, eta gero arte-zuzendari batentzat lan egin zuen. 1924an, Belgikako museoak bisitatu zituen, eta Brussela eta Antwerp-en ikasi zuen. De Kooning Estatu Batuetara joan zen 1926an, eta Hoboken-en (New Jersey) finkatu zen denboraldi labur batez. Etxe-pintatzaile bezala lan egin zuen New Yorkera joan baino lehen, 1927an; hiri horretan, John Graham, Stuart Davis eta Gorky-rekin elkartu zen. Merkatal-artean eta lan bitxi batzuetan aritu zen harik eta, 1935-36an WPA Arte-Proiektu Federalak mural eta astoko sailean lana eman zion arte. Geroztik, pintura izan zuen iharduera bakarra. 1930eko azken urteetan, haren lan abstraktu eta figuratiboek Picasso eta baita estudiokide izan zuen Gorkyren kubismo eta surrealismoaren eragina jaso zuten hasiera batean.

1938an de Kooningek hasieran eman zion *Emakumeen* lehen sailari, eta horixe bilakatuko zitzaion bere gairik errekurrenteena. New York School of Abstract Expresionism delakoa osatuko zuten beste pintore batzuekin batera, taldekako erakusketetan parte hartu zuen 1940ko urteetan. De Kooningen bakarkako lehen erakusketa New Yorkeko Egan Gallery-n burutu zen1948an, eta 1946an hasitako eta artista handiaren fama emango zioten zuribeltzezko diseinuzko abstrakzio batzuk izan zituen ikusgai. 1950eko lehen urteetako *Emakumeen* ondoren, hiri paisaia, hiribide, baserri paisaia abstraktuak eta, 1960koetan, *Emakume* sail berri bat.

De Kooningek 1968an bisitatu zuen Holanda, lehen aldiz 1926tik, Amsterdameko Stedelijk Museoak eskaini zion erakusketa erretrospektibo nagusiaren irekiera izan zela eta. Erroman, 1969an, de Kooningek bere lehen eskulturak burutu zituen —buztinez modelatu eta geroago brontzez funditutako irudiak—, eta 1970-71n tamaina naturaleko irudi-sail bati ekin zion. Minneapolisko Walker Art Center-ek 1974an de Kooningen marrazki eta eskulturekin antolatutako erakusketa Estatu Batuetan zehar ibili zen, eta 1978an The Solomon R. Guggenheim Museoak artistaren obra berrienen erakusketa garrantzitsua apailatu zuen. Chillidarekin batera, 1979an, de Kooningek *Andrew W. Mellon* saria jaso zuen, eta horregatik zegokion erakusketa Pittsburgheko Museum of Art, Carnegie Institute delakoan ere bai. De Kooning The Springs, East Hampton, Long Island-en bizi da, 1963an han finkatu zenetik.

Willem de Kooning, n. 1904

Willem de Kooning nació el 24 de abril de 1904, en Rotterdam. Entre 1916 y 1925 estudió por las noches en la Academie voor Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen, Rotterdam, alternando dicha actividad con su trabajo como aprendiz en una compañía de arte y decoración comerciales y para un director de arte. En 1924 visitó museos en Bélgica y posteriormente estudió en Bruselas y Amberes. En 1926 de Kooning viajo a los Estados Unidos y se estableció por breve tiempo en Hoboken, (Nueva Jersey). Trabajó como pintor de brocha gorda antes de desplazarse a Nueva York , en 1927, donde conoció a John Graham, Stuart Davis y Gorky. Se dedicó al arte comercial y trabajó en varios empleos hasta 1935-36, fecha en la que fue empleado en las divisiones de pintura con caballete y murales del Proyecto Artístico Federal del WPA. Desde entonces se dedicó plenamente a la pintura. A finales de los años treinta, tanto su trabajo figurativo como el abstracto estuvieron principalmente influenciados por el cubismo y el surrealismo de Picasso y también por Gorky con quienes compartió un estudio.

En 1938 de Kooning inició sus primeras series de *Mujeres*, tema principal recurrente en sus obras posteriores. Durante los años cuarenta participó con otros artistas en exposiciones de grupo formando el New York School of Abstract Expressionism. La primera exposición individual de de Kooning que tuvo lugar en la Egan Gallery de Nueva York en 1948, incluía diversas abstracciones en blanco y negro repetidas que había iniciado en 1946 y que le habían otorgado el renombre de un artista importante. A las *Mujeres* de los primeros años cincuenta sucedieron los paisajes urbanos abstractos, avenidas, paisajes rurales y en los años sesenta un nuevo grupo de *Mujeres*.

En 1968 de Kooning visitó los Países Bajos por primera vez desde 1926 con motivo de la apertura de su retrospectiva más importante en el Museo Stedelijk de Amsterdam. En 1969 de Kooning realizó en Roma sus primeras esculturas —figuras modeladas en arcilla y más tarde fundidas en bronce— y en 1970-71 empezó las series de figuras de tamaño natural. En 1974 el Walker Art Center de Minneapolis organizó una muestra de los dibujos y esculturas de de Kooning realizando una gira por todos los Estados Unidos, y en 1978 el Solomon R. Guggenheim Museum organizó una importante exposición de su trabajo más reciente. En 1979 de Kooning y Chillida recibieron el premio *Andrew W. Mellon*, teniendo lugar una exposición de la obra de ambos artistas en el Museum of Art, Carnegie Institute de Pittsburgh. En la actualidad de Kooning reside en The Springs, East Hampton (Long Island), donde se estableció en 1963.

Jan Dibbets, j. 1941

Jan Dibbets, Gerardus Johannes Maria Dibbets izenez jaio zen, 1941eko maiatzaren 9an, Weert-en (Holanda). Bisschoppelijk College-n ikasi zuen 1953tik 1959ra, eta bere arte-hezkuntza Tilburg-eko Academie voor Beeldende en Bouwende Kunsten-en jaso zuen 1959tik 1963ra. Eindhoven-en, pinturazko eskola pribatuak hartu zituen Jan Gregoor-ekin 1961etik 1963ra, eta 1967an Londresko St. Martin School of Art-era joan zen. Handik gutxira, Amsterdam-era aldatu zen, eta 1968az geroztik han bizi da.

1960ko hamarkadaren erdian, Antwerp-en artista gisa eta gero Enschede-n irakasle gisa lan egin zuen bitartean, Dibbetsek pintura abstraktuak egiten ihardun zuen. Erakustareto batean egin zuen lehen erakusketa 1965ean izan zen, Amsterdam-eko Galerie 845 eta Galerie Swart-en. 1967an, British Council-en beka jaso zuen urtean, ospea emanego zioten azgazkigintza-lanetara itzuli zen. 1968an, Artistak Bir-hezteko Nazioarteko Institutuaren sortzaileetariko bat izan zen, Amsterdam-en, eta Düsseldorfeko Galerie Konrad Fischer-en erakutsi zuen lehen aldiz. 1971n, Dibbetsek *Guggenheim International Award Exhibition* delakoan parte hartu zuen. Artista Holandarren ordezkaria izan zen Veneziako *Biennale*-n, 1972an. Urte horretan bertan, Kassel-go Documenta 5 delakoan sartua izan zen. Hurrengo urtean, artista New Yorkeko Leo Castelli Gallery-rekin harremanetan hasi zen. Dibbetsen lehen erakusketa garrantzitsua museo batean, 1980an izan zen, Eindhoven-go Stedelijk Van Abbemuseum-en; erakusketa hori, geroago, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris-era, eta Berna-ko Kunsthalle-ra joan zen. 1982an, berriro gonbidatu zuten Documenta-n parte hartzera. 1983tik aurrera, Dibbets irakasle bezala aritu da Düsseldorfeko Staatliche Kunstakademie-n. 1987an, Minneapolis-eko Walker Art Center-ek Dibbetsen obraren erakusketa bat antolatu zuen; erakusketa hori Estatu Batuetako eta Europako museo batzuetan, Salomon R. Guggenheim Museum barne, izan zen ikusgai. 1990ean Barcelonako Fundació Espai Poblenou-n erakusketa bat eskaini zioten. Artistak nazioarteko erakusketak egiten jarraitzen du. Jan Dibbets Amsterdamen bizi da gaur egun.

Jean Dubuffet, 1901-1985

Jean Dubuffet Le Havre-n jaio zen 1901eko uztailaren 31n. Gaztaroan arte-eskolak hartu zituen eta 1918an Parisera joan zen Académie Julien delakoan ikastera, baina sei hilabete geroago bertan behera utzi zuen aipatutako ikastegia. Garai hartan Suzanne Valadon, Dufi, Léger eta Max Jacob ezagutu zituen, eta arte psikopatikoari buruz Hans Prinzhorn-ek idatzitako liburuak txundituta utzi zuen. Italiara joan zen 1923an, eta Hegoamerikara 1924an. Hamar urtez-edo

Jan Dibbets, n. 1941

Jan Dibbets nació en Weert, Países Bajos, el 9 de mayo de 1941, siendo su verdadero nombre Gerardus Johannes Maria Dibbets. Entre 1953 y 1959 estudió en el Bisschoppelijk College y recibió su formación artística en la Academie voor Beeldende en Bouwende Kunsten de Tilburg entre 1959 y 1963. Estudió pintura con Jan Gregoor en Eindhoven entre los años 1961 y 1963 y en 1967 asistió al St. Martin's School of Art de Londres. Poco después, se trasladó a Amsterdam donde lleva viviendo desde 1968.

A mediados de los sesenta, mientras trabajaba como artista en Amberes y luego como profesor de arte en Enschede, Dibbets realizó pinturas abstractas. Su obra se expuso por primera vez en 1965 en la Galerie 845 y en la Galerie Swart de Amsterdam. En 1967, obtuvo una beca del British Council y ese mismo año empezó sus obras fotográficas por las que es tan conocido. Fue uno de los fundadores del Instituto Internacional para la Re-educación de los Artistas de Amsterdam, creado en 1968 y expuso por primera vez en ese mismo año en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf. En 1971 Dibbets participó en la *Guggenheim International Award Exhibition*. El artista representó a los Países Bajos en la *Bienal* de Venecia de 1972. Ese mismo año fue incluido en la *Documenta 5* , en Kassel. Al año siguiente Dibbets empezó a relacionarse con la Leo Castelli Gallery de Nueva York. En 1980, Dibbets realizó su primera exposición importante en el Stedelijk Van Abbemuseum, de Eindhoven; luego dicha exposición viajaría al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris y al Kunsthalle de Berna. En 1982 fue de nuevo invitado a participar en *Documenta*. Desde 1983, Dibbets es profesor de la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. En 1987 el Walker Art Center de Minneapolis (EE UU) organizó una exposición de la obra de Dibbets que viajó a diversos museos de Estados Unidos y Europa, incluido el Solomon R. Guggenheim Museum. En 1990, su obra fue expuesta en la Fundació Espai Poblenou, de Barcelona. Actualmente, Jan Dibbets reside en Amsterdam y sigue exponiendo por todo el mundo.

Jean Dubuffet, 1901-1985

Jean Dubuffet nació en El Havre el 31 de julio de 1901. Asistió a clases de arte en su juventud y en 1918 se trasladó a París para estudiar en la Académie Julien, que abandonó al cabo de seis meses. Durante aquella época Dubuffet conoció a Suzanne Valadon, a Dufy, a Léger y a Max Jacob, sintiéndose fascinado por el libro de Hans Prinzhorn sobre el arte psicopático. Viajó a Italia en 1923 y a Sudamérica en 1924. Abandonó la pintura durante unos diez años, trabajando como delineante industrial

pintatzeari utzi zion, eta bitartean industri-delineatzaile lanetan eta, geroago, familiaren ardo-negozioan aritu zen. Artista izateko bere burua prestatu zuen 1942an.

Dubuffeten bakarkako lehen erakusketa Pariseko René Drouin Erakustaretoan izan zen 1944an. Berrogeiko urteetan Charles Ratton, Jean Paulhan, Georges Limbour eta André Breton-ekin izan zituen harremanak. Garai horretan erabili zituen estilo eta gaiak Klee-ri zor dizkio. 1945etik aurrera Art Brut biltzen hasi zen, hau da, burutiko gaixoen tankerako formakuntzarik gabeko pertsonek egindako lan espontaneo eta zuzenak. Pierre Matisse Gallery-ren bidez, New Yorken bakarkako lehen erakusketa egin zuen.

Dubuffet New Yorken bizi izan zen 1951etik 1952ra. Geroago Parisera itzuli zen eta, han, bere obraren erakusketa erretrospektibo bat burutu zen, 1954an, Cercle Volney delakoan. Museo batean egin zuen lehen erakusketa erretrospektiboa 1957an izan zen, Leverkusen-go Schloss Morsbroich-en (Alemania). Geroztik, Dubuffeten erakusketa garrantzitsuak egin ziren Pariseko Musée des Arts Decoratifs delakoan, New Yorkeko Museum of Modern Art-en, Chicagoko Art Institute-an, Amsterdameko Stedelijk-en, Londreseko Tate Gallery-n eta Solomon R. Guggenheim Museum-en. *L'hourlope* delako pinturak, 1962an hasitako pintura-saila, Veneziako Palazzo Grassi-n erakutsi zituen 1964an. *Prospectus et tous écrits suivants*, Dubuffeten idazkien bilduma bat, 1967an argitaratu zen. Urte horretan bertan hasi zen bere arkitektura-egiturak egiten. Handik gutxira, aire zabalean jarriak izateko ziren eskultura monumentalak egiteko aginduak burutzen hasi zen. Lehen antzerki-atrezzoak, "praktikagarriak" izenekoak, 1971n egin zituen. Dubuffeten erretrospektiba garrantzitsu bat 1980-81ean aurkeztu zen Berlingo Akademie der Künste-n, Vienako Museum Moderner Kunst-en eta Koloniako Joseph-Haubrich-Kunsthalle-n. 1981ean Solomon R. Guggenheim Museoak artistaren laurogei urteak ospatu zituen erakusketa baten bidez. Dubuffet Parisen hil zen 1985eko maiatzaren 12an.

Dan Flavin, j. 1933

Daniel Nicholas Flavin Jamaican jaio zen 1933ko apirilaren 1ean. Denboraldi batez, apaizgorako ikasketak egin zituen. Soldadutzan, berriz, Flavinek artea ikasi zuen Korean, Maryland-eko Unibertsitatearen Zabalkunde Programaren bidez. New Yorkera itzultzean 1956an Hans Hofmannen School of Fine Arts delakoan ibili zen denbora gutxiz, eta artearen historia ikasi zuen New School for Social Research-en. Columbia-ko Unibertsitatean marrazkigintza eta pinturako eskolak hartu zituen 1959an; urte horretan bertan hasi zen muntaiak eta *collages* egiten, pintatzeaz gainera. Flavinen hasierako pinturek espresionismo abstraktuaren eragina

y, posteriormente, en un negocio familiar de vinos. Decidió hacerse artista en 1942.

La primera exposición individual de Dubuffet tuvo lugar en la Galerie René Drouin de París en 1944. Durante los años cuarenta se codeó con Charles Ratton, Jean Paulhan, Georges Limbour y André Breton. Su estilo y temática de esa época son deudores de Klee. A partir de 1945 coleccionó Art Brut, obras espontáneas y directas realizadas por personas sin formación como, por ejemplo, pacientes mentales. La Pierre Matisse Gallery le hizo posible en 1947 su primera exposición individual neoyorquina.

Los años 1951 y 1952 Dubuffet vivió en Nueva York. Posteriormente regresó a París, donde tuvo lugar en 1954 una retrospectiva de su obra en el Cercle Volney. Su primera retrospectiva en un museo se realizó en 1957 en el Schloss Morsbroich de Leverkusen (Alemania). Desde entonces tuvieron lugar exposiciones importantes de Dubuffet en el Musée des Arts Décoratifs de París, en el Museum of Modern Art de Nueva York, en el Art Institute de Chicago, en el Stedelijk Museum de Amsterdam, en la Tate Gallery de Londres y en el Solomon R. Guggenheim Museum. Sus pinturas de *L'hourloupe*, serie iniciada en 1962, fueron expuestas en el Palazzo Grassi de Venecia en 1964. En 1967 se publicó una colección de escritos de Dubuffet titulada *Prospectus et tous écrits suivants*. Ese mismo año comenzó a hacer sus estructuras arquitectónicas. Poco después inició numerosos encargos de esculturas monumentales destinadas a exponerse al aire libre. En 1971 produjo sus primeros atrezzos teatrales, denominados "practicables". Una importante retrospectiva de Dubuffet se presentó en 1980-1981 en la Akademie der Künste de Berlín, el Museum Moderner Kunst de Viena y la Joseph-Haubrich-Kunsthalle de Colonia. En 1981 el Solomon R. Guggenheim Museum conmemoró los ochenta años del artista con una exposición. Dubuffet murió en París el 12 de mayo de 1985.

Dan Flavin, n. 1933

Daniel Nicholas Flavin nació el 1 de abril de 1933 en Jamaica. Durante un tiempo estuvo estudiando para ser sacerdote. Durante el servicio militar Flavin estudió arte a través del Programa de Divulgación de la Universidad de Maryland, en Korea. A su regreso a Nueva York en 1956 asistió por breve tiempo a la Hans Hofmann School of Fine Arts y estudió historia del arte en el New School for Social Research. En 1959 recibió clases de pintura y dibujo en la Columbia University; este año empezó a hacer montajes y *collages* además de pintar. Las primeras pinturas de Flavin reflejan la influencia del expresionismo abstracto. Su primera exposición individual de

islatzen dute. Eraikuntza eta akuarelen bakarkako lehen erakusketa New Yorkeko Judson Gallery-n izan zen, 1961ean.

New Yorkeko The American Museum of Natural History-n jagole lanean ari zela, 1961eko udan, Flavin argi elektrikoak zituzten eskulturetarako zirriborroak egiten hasi zen. Urte horretan bertan egin zituen bere lehen argi-eskulturak; "ikonoak" izena jarri zien. 1963an, koloretako hodi fluoreszenteekin lan egiten hasi zen. Artistaren eskultura lanak *Argi zerbait* izeneko bakarkako erakusketan ikusi ahal izan ziren 1964an New Yorkeko Kaymar Gallery-n. 1967an, Flavin gonbidatutako diseinu-irakasle izan zen Ipar Carolinako Unibertsitatean, Greensboro-n. Eskulturak gela-neurriko argi-inguru bihurtuak zituen 1968. urtearen inguruan: urte horretan erakustareko oso bat argi ultramorez diseinatu zuen Kassel-eko (Alemania) *Documenta 4* delakoan. Kanadako National Gallery-k Flavinen obraren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuen 1969an, Ottawa-n; erakusketa hori New Yorkeko Jewish Museum-era joan zen 1970ean. Flavinek Europan egindako erakusketa ugarien artean, bakarkakoak izan zituen Kolonian, 1974an; eta Basilean, 1975ean. Aginduz egindako lan asko burutu ditu, beste batzuen artean New Yorkeko Grand Central Satation-eko trenbide batzuen argiztaketa, 1976an. Dan Flavin Garrison-on-Hudson eta Bridgehampton-en (New York) bizi da eta lan egiten du.

Lucio Fontana, 1899-1968

Lucio Fontana 1899ko otsailaren 19an jaio zen, Rosario de Santa Fé-n (Argentina), Milan-go aita eta Argentinako amarengandik. Milanen bizi izan zen 1905etik 1922ra, eta gero Argentinara itzuli zen. 1926an Rosario de Santa Fé-ko Salón Nexus delakoan parte hartu zuen, eta hurrengo urtean herri horretako monumentu-leihaketa batean garaile atera zen. Italiara itzulita, Fontana Milango Accademia di Belle Arti di Brera-ra sartu, eta bi urtez ibili zen han. Egin zioten bakarkako lehen erakusketa Milanen izan zen, 1930ean, Galleria del Milione delakoan; 1934an, erakustareto horretako bazkide ziren eskultore abstraktu talde batekin elkartu zen. Urte horietan zehar, Fontanak hilarriak egiteko agindu batzuk bete zituen. 1935ean Parisen finkatu zen, eta hau Abstraction-Création taldean sartu eta keramikagintzan hasi zen. Bi urte geroago, Fontanaren keramiken bakarkako erakusketak egin ziren Galleria del Milione-n eta Pariseko Galerie Jeanne Bucher-Myrbor-en. Garai hartan, Miró, Brancusi eta Tristan Tzara ezagutu zituen Parisen.

Fontana Argentinara itzuli zen 1940an, eta Banderari egingo zitzaion monumentu baterako eskulturak egiten aritu zen. Eskulturako Lehen Saria jaso zen Buenos Airesko Salón Nacional de Bellas Artes-en, 1942an. 1946an, Fontana Academia de Altamira izenekoaren sortzaileetariko bat izan zen, eta bere

construcciones y acuarelas se celebró en la Judson Gallery de Nueva York en 1961.

En el verano de 1961, mientras trabajaba como vigilante en el American Museum of Natural History de Nueva York, Flavin empezó a realizar bocetos para esculturas en los cuales incorporó luces eléctricas. A finales de ese mismo año realizó sus primeras esculturas de luces; las denominó "iconos". En 1963 empezó a trabajar con tubos fluorescentes coloreados. Su escultura fue expuesta en una exposición individual, *Algo de Luz*, en la Kaymar Gallery de Nueva York, en 1964. En 1967 Flavin fue profesor invitado de diseño en la Universidad de Greensboro (Carolina del Norte). Alrededor de 1968 había desarrollado su escultura, creando entornos iluminados del tamaño de una sala: ese mismo año configuró una completa galería en luces ultravioleta en *Documenta 4* en Kassel, (Alemania). En 1969 la National Gallery of Canadá, en Ottawa organizó una retrospectiva de la obra de Flavin; en 1970 la exposición viajó al Jewish Museum de Nueva York. Entre las numerosas exposiciones de Flavin por Europa, se organizaron dos individuales en Colonia en 1974 y en Basilea en 1975. Llevó a cabo muchos encargos, entre los cuales se incluye la iluminación de varias vías en el Grand Central Station de Nueva York, en 1976. Actualmente Dan Flavin reside y trabaja en Garrison-on-Hudson y Bridgehampton (Nueva York).

Lucio Fontana, 1899-1968

Lucio Fontana nació el 19 de febrero de 1899 en Rosario de Santa Fe (Argentina), de padre milanés y madre argentina. Residió en Milán desde 1905 a 1922, año en el que regresó a Argentina. En 1926 participó en el Salón Nexus de Rosario de Santa Fe y un año después ganó un concurso local de diseño de monumentos. A su regreso a Italia, en 1928, Fontana asistió a la Accademia di Belle Arti di Brera de Milán, en la que estuvo dos años. Su primera exposición individual se abrió en Milán en 1930, en la Galleria del Milione; en 1934 se unió a un grupo de escultores abstractos italianos asociados con esta galería. Durante esos años Fontana realizó varios encargos relacionados con el diseño de sepulcros. En 1935 se estableció en París, donde se unió al grupo Abstraction-Création y empezó a trabajar como ceramista. Dos años más tarde se realizaron en la Galleria del Milione y en la Galerie Jeanne Bucher-Myrbor de París exposiciones individuales de Fontana. En este tiempo conoció en París a Miró, Brancusi y Tristan Tzara.

En 1940 Fontana regresó a Argentina y trabajó en esculturas para un monumento a La Bandera. En 1942 obtuvo el Primer Premio de Escultura en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. En 1946, fue uno de los fundadores de la Academia de Altamira y con un grupo de sus estudiantes

ikasle-talde batekin batera *Manifiesto Blanco* delakoa argitaratu zuen. Milanen finkatu zen berriro 1947an, eta keramika lanari jarraitu zitzaion. 1949an, Milango Galleria del Naviglio-n *ambiente spaziale* (espaziozko giroa) bat sortu zuen.

1950eko urteetan, Fontanari bakarkako erakusketa ugari dedikatu zizkioten Milanen, eta Luciano Baldessari arkitektoarekin hainbat proiektutan lan egin zuen. Leverkusen-go Städtisches Museum-en *Monochrome Malerei* erakusketan parte hartu zuen, eta bere lanaren bakarkako erakusketa bat Düsseldorf-eko Galerie Schmela-n egin zioten, 1960an. Hurrengo urtean, artistak New York bisitatu zuen, Martha Jackson Gallery-n eskaini zioten bakarkako erakusketa izan zela medio. Minneapolis-ko Walker Art Center-en 1966an egin zuen erakusketa erretrospektiboan *ambiente spaziale* bat aurkeztu zuen. Urte horretan bertan Fontanak Milango La Scala-rako jantziak eta dekoratu-diseinuak burutu zituen. Europan bakarkako erakusketa batzuk eskaini zizkioten 1967an. Fontana 1968ko irailaren 7an hil zen Commabio-n (Italia).

Sam Francis, j. 1923

Samuel Lewis Francis San Mateo-n (Kalifornia) jaio zen 1923ko ekainaren 25ean. 1941etik 1943ra psikologia eta medikuntza ikasi zituen Californiako Unibertsitatean, Berkeley-n. Aireko Armadan zerbitzatzen ari zela ospitaleratu zutenean hasi zen pintatzen, 1944an. Handik gutxira, Francis David Park-en ikasle izan zen California School of Fine Arts delakoan, San Franciscon. Artistaren lehen lan abstraktua 1947koa da. 1948tik 1950era ikasketak bukatu zituen Berkeleyn, eta arteko lizentziatura eta masterra eskuratu zituen. 1950ean, Francis Parisen finkatu zen, eta han Académie Fernand Léger-en denboraldi labur batez ikasi zuen eta Jean-Paul Riopelle pintore kanadiarrarekin eta artista amerikar gazteekin adiskidetu zen.Eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa Pariseko Galerie du Dragon-en izan zen 1952an. 1956an Kunsthalle Basel-erako mural bat egiten hasi zen (1958an amaitu zuena), eta bakarkako lehen erakusketa egin zuen New Yorkeko Martha Jackson Gallery-n.

1957 eta 1958an artistak bi aldiz bidaiatu zuen munduan zehar, New York, Mexiko, Tailandia eta Indian geldialdiak eginez, eta Japonen denboraldi luzeago batez egonik. Tokion zegoela, Francisek mural bat pintatu zuen Sofu Teshigahara eskultore eta lore-apaintzailearen Sogestsu Eskolarako. Japoniarrek bereziki mirestu zituzten Francisen abstrakzioaren eta beren *haboku*-ren (botatako tintaz egindako pinturak) arteko harremanak. The Museum of Modern Art-ek antolatu eta 1958-59an Europan zehar ibili zen *Pintore amerikar berriak* izeneko erakusketan parte hartu zuen. Kassel-en (Alemania) egin zen *Documenta 2* delakoan, eta Sao Pauloko *Bienalean* ere esku hartu zuen 1959an. Urte horretan bertan

publicó el *Manifiesto Blanco.* En 1947 se volvió a establecer en Milán y plasmó el resumen de su obra en cerámica. En 1949 creó un *ambiente spaziale* (ambiente espacial) en la Galleria del Naviglio de Milán.

Durante los años cincuenta Fontana realizó numerosas exposiciones individuales en Milán, y trabajó en varios proyectos con el arquitecto Luciano Baldessari. Participó en la exposición *Monochrome Malerei* en el Städtisches Museum de Leverkusen y en 1960 llevó a cabo una exposición individual de su trabajo en la Galerie Schmela de Düsseldorf. Al año siguiente el artista visitó Nueva York con ocasión de su exposición individual en la Martha Jackson Gallery. En 1966 presentó un *ambiente spaziale* en su retrospectiva en el Walker Art Center de Minneapolis. Ese mismo año Fontana elaboró los diseños del decorado y trajes para La Scala de Milán. En 1967 se realizaron en Europa varias exposiciones individuales sobre su trabajo. Fontana murió el 7 de setiembre de 1968, en Commabio (Italia).

Sam Francis, n. 1923

Samuel Lewis Francis nació el 25 de junio de 1923 en San Mateo, California. Desde 1941 a 1943 realizó los estudios de psicología y medicina en la Universidad de California, en Berkeley. Empezó a pintar en 1944 mientras se hallaba hospitalizado durante su servicio en las Fuerzas Aéreas. Poco después Francis estudió con David Park en la California School of Fine Arts de San Francisco. Su primer trabajo abstracto data de 1947. Entre 1948 y 1950 estudió en Berkeley, recibiendo el B.A. y el M.A. en Arte. En 1950 Francis se estableció en París, donde por poco tiempo asistió a la Académie Fernand Léger y se hizo amigo del pintor canadiense Jean-Paul Riopelle y otros jóvenes artistas americanos. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1952 en la Galerie du Dragon de París. En 1956 empezó un mural para la Kunsthalle Basel (finalizado el 1958) y tuvo lugar su primera exposición individual en Nueva York en la Martha Jackson Gallery.

Durante 1957 y 1958 el artista viajó por todo el mundo pasando temporadas en Nueva York, Méjico, Tailandia e India y permaneciendo un período prolongado en Japón. Aprovechando su estancia en Tokio, Francis pintó un mural para la Sogestsu School del escultor y experto en el arte de arreglar flores Sofu Teshigahara. Los japoneses admiraban especialmente la relación entre la abstracción de Francis y su *haboku* (pintura de tinta arrojada). Se le incluyó en la exposición *La Nueva Pintura Americana* del Museum of Modern Art la cual circuló por Europa en los años 1958-59. En 1959 participó en la *Documenta 2*, en Kassel (Alemania) y en la *Bienal* de Sao Paulo. Ese mismo año realizó un mural para el

New Yorkeko 55. kale eta Park Avenue-ren artean dagoen Chase Manhattan Bank-erako mural bat burutu zuen.

Bere lehen litografiak Zürich-en egin zituen 1960ean, eta inprimaketarako interesa areagotu egin zitzaion; Los Angeles-eko Tamarind Lithography Workshop-en lan egin zuen 1963an. Hurrengo urtean, bere lehen eskulturak egin zituen Kyoto-n. Francisek estudio bat eraiki zuen Santa Monican 1965ean. 1966an airezko koloretako iragarkietan eta bi urte beranduago koloretako argien proiekzioetan esperimentatu zuen. Francisen obraren erakusketa erretrospektibo garrantzitsu bat aurkeztu zen Buffalo-ko Albright-Knox Art Gallery-n 1972an; erakusketa hori Estatu Batuetan zehar ibili zen hurrengo urtean. Francis Santa Monican bizi da eta egonaldi ugari egiten ditu Japonen.

Gilbert, & George
Gilbert, j. 1943
George, j. 1942

Gilbert 1943an jaio zen Italiako Dolomitietan. Austriako Wolkenstein eta Hollein Arte Eskoletan, eta Municheko Akademie der Kunst-en ikasi zuen. George 1942an jaio zen Devon-en (Ingalaterra); ikasketak Dartington-go Hall College of Art-en eta Oxford-eko School of Art-en egin zituen. Gilbert eta George ikasle zirela elkartu ziren St. Martin's School of Art-en, eta Londresen elkarrekin bizi eta lan egiten dute 1968tik.

Londresko Spital Fields izeneko langile-auzotegira bizitzera joan, eta Gilbert eta Georgek artearen elitismoaren aurka matxinatu ziren: beren etxeari "Art for All" (Artea denentzat) jarri zioten izena, eta beren burua "eskultura bizitzat" jo zuten. Artisten hasierako lana ekintzaren ingurukoa zen arren, laster itzuli ziren bideogintza, argazkigintza eta marrazkigintzara. Oso goiz, 1969an, Amsterdameko Stedelijk Museum-ek erakusketa bat eskaini zien artistei, eta 1972. urtearen inguruan prestijiozko erakustaretotan ageri ziren sarritan, hala nola, Londresko Anthony d'Offay-n, New Yorkeko Sonnabend-en eta Düsseldorfeko Konrad Fischer-en. Zuribeltzezko argazki-muntaien erabilera 1971n eman zuten ezagutzera, eta hirurogeita hamarreko azken urteen inguruan, hain ezagun bihurtu diren sare-antzeko argazki konbinaketak garatu zituzten. Bikoteak Kassel-go (Alemania) *Documenta 5* delakoan parte hartzeko gonbitea jaso zuen 1972an, eta geroago Documenta 6 eta 7.ean ere sartuak izan ziren. 1980an, Eindhoven-go Stedelijk van Abbemuseum-ek artisten karrera-erdiko obraren erakusketa erretrospektiboa antolatu zuen, geroago Düsseldorfeko Kunsthalle-ra, Pariseko Centre Georges Pompidou-ra eta Londreseko Whitechapel Art Gallery-ra joango zena.

1980ko hasierako urteetan, Gilbert eta George bere argazkietan kolore biziak erabiltzen hasi ziren, argazkion

Chase Manhattan Bank de la Fifty-fifth Street y Park Avenue de Nueva York.

En 1960, Francis hizo sus primeras litografías en Zürich y se interesó cada vez más por la grabación; y en 1963 trabajó en el Tamarind Lithography Workshop de Los Angeles. Un año después, realizó sus primeras esculturas en Kyoto. En 1965 montó un estudio en Santa Mónica. En 1966 experimentó con la publicidad aérea en color y dos años más tarde con proyecciones de luces a color. En 1972 se presentó una retrospectiva importante en la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo (Nueva York); viajando por los Estados Unidos un año después. Actualmente Francis reside en Santa Monica y con frecuencia en el Japón.

Gilbert & George
Gilbert, n. 1943
George, n. 1942

Gilbert nació en los Dolomitas italianos, en 1943. Estudió en la Wolkenstein School of Art y la Hollein School of Art, de Austria y en la Akademie der Kunst, de Munich. George nació en Devon, Inglaterra, en 1942. Asistió al Dartington Adult Education Centre, de Devon; el Dartington Hall College of Art y a la Oxford School of Art. Gilbert y George se conocieron en su época estudiantil en la St. Martin's School of Art y viven y trabajan juntos en Londres desde 1968.

Al mudarse al barrio obrero de Spital Fields de Londres, Gilbert y George se rebelaron contra el elitismo del arte, denominando a su casa "Art for All" (Arte para Todos) y declarándose ellos mismos como "esculturas vivientes". Aunque los primeros trabajos giraron en torno a la acción, pronto optaron por el video, la fotografía y el dibujo. En 1969 fueron agasajados con una exposición en el Stedelijk Museum, de Amsterdam y para 1972 sus obras se exponían con relativa frecuencia en las galerías más prestigiosas como la de Anthony d'Offay de Londres, Sonnabend de Nueva York y Konrad Fischer de Düsseldorf. Su utilización de montajes fotográficos en blanco y negro surgió por primera vez en 1971 y para finales de los setenta habían evolucionado hacia las combinaciones fotográficas de cuadrículas tan conocidas actualmente. En 1972, el dúo fue invitado a participar en la *Documenta 5* en Kassel (Alemania) y posteriormente fueron incluidos en las *Documenta 6 y 7*. En 1980, el Stedelijk van Abbemuseum, de Eindhoven organizó una retrospectiva de la obra de los artistas y que asimismo viajó a la Kunsthalle Düsseldorf, al Centre Georges Pompidou de París y a la Whitechapel Art Gallery, de Londres.

En los primeros años de la década de los ochenta, Gilbert y George añadieron a sus fotografías una gama de colores brillantes, remarcando su aspecto liso, estilizado y

komiki-antzeko itxura trebe eta estilizatua azpimarratuz. Garai horretako lanaren edukia hiriko bizitzaren, eta gizarte modernoarekin lotutako esperantza eta beldurrarren ingurukoa da. 1986an, Gilbert eta Georgek *Turner* saria jaso zuten, eta urte berean erakusketa nagusi bat eskaini zieten Londreseko Hayward Gallery-n. 1988an, Gilbet eta Georgek gaixotasun eta suntsipenaren inguruko hogeita bost lan handi erakutsi zituzten Anthony d'Offay Gallery-n, HIESaren aurkako elkarte batentzat. Hurrengo urtean, artistek *Margolan kosmologikoak* delakoa sortu zuten, 1990etik 1993ra Europako hamar museotan ibilitakoa. Gilbert eta Georgek Moscu-n ere erakutsi zuten, 1990ean. 1992an, artisten ekoizpenik handiena, *Margolan demokratiko berriak*, Danimarkako Aarhus Kunstmuseum-en erakutsia izan zen. Horixe zen Gilbert eta Georgek Eskandinavian egindako lehen erakusketa. Ondoren, Pekin-go Museo Nazionalean eta Shangai-ko Arte-Museoan bakarkako erakusketa bana eskaini zieten 1993an. 1994an, Lugano-ko Museo d'Arte Moderna-n erakutsi zuten. Gaur egun, Gilbert eta Georgek Londresen bizi eta lan egiten dute.

Adolph Gottlieb, 1903-1974

Adolph Gottlieb 1903ko martxoaren 14an jaio zen New Yorken. 1920an Art Students League-n ikasi zuen artea, John Sloan eta Robert Henri-rekin; 1921etik 1923ra Pariseko Academie de la Grande Chaumière-n eta beste estudio-eskola batzuetan ikasi, eta Berlin eta Munich-era bidaiatu zuen. New Yorkera itzultzean, 1923an, eta ondoren bigarren mailako ikasketak bukatu zituenean, Gottliebek Art Students League-ko Parsons School of Design-en, Barnett Newman-ekin adiskidetu zen eskola; Cooper Unions-en eta Educational Alliance Art School-en ikasi zuen. 1930eko hamarkadan artistak bakarkako lehen erakusketa egin zuen, New Yorkeko Dudensing Gallery-n. Milton Avery eta Mark Rothko-rekin lotuko zuen adiskidetasun estua 1930eko hasierako urteetan hasi zen. 1935etik 1940ra artistak The Ten delakoarekin erakutsi zuen, pintura espresionista eta abstraktuaren aldeko taldea. 1936an, Gottliebek WPA (Works Progress Administration) delako Arte-Proiektu Federaleko astoko sailean lan egin zuen eta hurrengo urtean Tucson (Arizona) inguruko basamortura joan zen. 1939an New Yorkera itzuli, eta udak Gloucesterren (Massachusetts) ematen hasi zen, ordutik 1946ra arte.

New York School-eko kide izanda, Gottliebek erakusketa ugari egin zuen 1940ko hamarkadatik hil zen arte. 1957an bakarkako erakusketa bat eskaini zioten New Yorkeko Jewish Museum-en, eta 1963an Minneapolis-eko Walker Art Center-en; azken erakusketa hori urte berean aurkeztuko zen Sao Pauloko *Bienalean*. 1968an Solomon R. Guggenheim Museum eta Whitney Museum of American Art-ek artistaren

"caricaturesco". El contenido de la obra de este período se centraba en la vida urbana y en la esperanza y el temor asociados con la sociedad moderna. En 1986, Gilbert y George fueron galardonados con el premio *Turner* y ese mismo año realizaron una importante exposición en la Hayward Gallery, de Londres. En 1988 expusieron en la Anthony d'Offay Gallery veinticinco obras de gran tamaño con una temática relacionada con la enfermedad y la destrucción para una asociación benéfica en favor del SIDA. Al año siguiente los artistas crearon *Los Cuadros Cosmológicos*, que viajaron por diez museos europeos diferentes entre los años 1990 y 1993. En 1990, Gilbert y George también expusieron en Moscú. En 1992 la más extensa de sus producciones, *Los Nuevos Cuadros Democráticos*, se expuso en el Aarhus Kunstmuseum de Dinamarca. Esta fue la primera exposición de los artistas en Escandinavia. En 1993 le siguió una exposición individual en la National Art Gallery, de Pekín y en el Art Museum de Shanghai. En 1994, se les concedió una exposición en el Museo d'Arte Moderna de Lugano. Actualmente Gilbert y George residen y trabajan en Londres.

Adolph Gottlieb, 1903-1974

Adolph Gottlieb nació en Nueva York, el 14 de marzo de 1903. En 1920 estudió arte en el Art Students League con John Sloan y Robert Henri y desde 1921 a 1923 asistió a la Académie de la Grande Chaumière, en París a otras escuelas-taller y asimismo viajó a Berlín y a Munich. Al regresar a Nueva York, en 1923 y finalizar más tarde los estudios secundarios, Gottlieb continuó su formación en la Parsons School of Design, en el Art Students League, donde hizo amistad con Barnett Newman, en la Cooper Unions y en la Educational Alliance Art School. En los años treinta el artista realizó su primera exposición individual en la Dudensing Gallery, en Nueva York. Su estrecha amistad con Milton Avery y Mark Rothko se inició a principios de los años treinta. Desde 1935 a 1940 expuso con The Ten, un grupo de artistas dedicados al expresionismo y a la pintura abstracta. En 1936 Gottlieb trabajó en la división de caballetes del Proyecto Artístico Federal del WPA (Works Progress Administration) y un año después se trasladó al desierto, cerca de Tucson, Arizona. Ya en 1939 regresó a Nueva York y pasó los veranos en Gloucester (Massachusetts) desde 1939 a 1946.

Asociado a la New York School, Gottlieb expuso en numerosas ocasiones desde los años cuarenta hasta su muerte. En 1957 se organizó una exposición individual en el Jewish Museum, en Nueva York y en 1963 en el Walker Art Center, en Minneapolis; siendo esta última presentada más tarde y ese mismo año en la *Bienal* de Sao Paulo. En 1968 el Solomon R. Guggenheim Museum y el Whitney Museum of American Art, en Nueva York organizaron conjuntamente una

obraren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuten New Yorken. 1946tik 1960ra Provincetown-en (Massachusetts) eman zituen udaldiak, eta geroago East Hampton-era (Long Island) aldatu zuen ohitura hori. Gottlieb New Yorken hil zen, 1974ko martxoaren 4an.

Philip Guston, j. 1913

Philip Guston 1913ko ekainaren 27an jaio zen Montreal-en. 1919an haren familia Los Angelesera aldatu zen, eta han Guston Manual Arts High School-era joan eta bere gelakide Pollock-en adiskide egin zen. 1930ean Los Angeleseko Otis Art Institute-ra joan zen beka bati esker, baina handik hilabete batzuetara utzi eta marrazketa eta pintura bere kabuz ikasten jarraitu zuen. Garai hartan, Giorgio de Chirico-ren lanek sakonki harritu zuten Guston. 1934an Mexikora joan zen eta José Clemente Orozco eta Diego Rivera-ren muralak aztertu zituen. New Yorkera aldatu zen 1936an, eta urte horretatik 1940 arte WPA Arte-Proiektu Federalean lan egin zuen. 1941etik 1945era Iowa Estatuko Unibertsitatean irakatsi zuen, Iowa hirian. New Yorken eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa Midtown Galleries-en izan zen 1945ean. Guston artista egoilea izan zen Washington-go Unibertsitatean, San Louis-en, 1945etik 1947ra, eta Europara bidaiatu zuen 1948-49an John Simon Guggenheim Foundation-en dirulaguntzari, *Prix de Rome* bati eta American Academy of Arts and Letters-eko beka bati esker.

1940an, Guston gai sozial eta politikoen pintore figuratibo nagusitzat jo zuten. Hala ere, 1950erako bere laneko elementu figuratibo guztiak ezabatu zituen. 1950eko hasierako urteetako abtrakzioek kolore argitsuez egindako pintzelkada gurutzatuetako guneak erakusten dituzte; ezaugarri inpresionistek umore moderatuari utzi zioten tokia 1960ko mihiseetan. Hamarkada horretako azken urteetan Guston figuraziora itzuli zen, eta bere pintura berrienak marrazki bizidunetakoaren antzeko iruditeria satirikoz eta komentaketa sozialez osaturik dago.

Guston irakasle aritu da New Yorkeko Unibertsitatean, Pratt Institute-n, Brooklyn-en, Yale Summer School, Norfolk-en, Connecticut-en, Columbiako Unibertsitatean eta beste ikastetxe batzuetan. Artistari dedikaturiko erakusketa nagusien artean, erretrospektibo bana izan zuen Solomon R. Guggenheim Museum 1962an, The Poses Institute of Fine Arts-en, Brandeis Unibertsitatea, Waltham, Massachusetts-en, 1966an; bakarkako erakusketa bat New Yorkeko Jewish Museum-en, 1966an; eta marrazkien erretrospektiboak New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-en, 1973an. 1947tik 1967ra Gustonek Woodstock (New York) eta New York hiriaren artean ibili da. 1967tik Woodstock-en finkatu zuen bizitokia.

retrospectiva de la obra del artista. Desde 1946 a 1960 pasó los veranos en Provincetown (Massachusetts), y posteriormente se desplazó a East Hampton, Long Island. Gottlieb murió en Nueva York el 4 de marzo de 1974.

Philip Guston n. 1913

Philip Guston nació el 27 de junio de 1913, en Montreal. En 1919 su familia se desplazó a Los Angeles donde Guston asistió a la Manual Arts High School y se hizo amigo de su compañero Pollock. En 1930 al obtener una beca entró en el Otis Art Institute de Los Angeles pero lo abandonó a los pocos meses y continuó estudiando dibujo y pintura por su cuenta. Durante este período Guston estaba especialmente impresionado por los trabajos de Giorgio de Chirico. En 1934 viajó a Méjico y estudió los murales de José Clemente Orozco y Diego Rivera. En 1936 se trasladó a Nueva York, donde trabajó hasta 1940 en la división de murales del Proyecto Artístico Federal del WPA. Desde 1941 a 1945 impartió clases en la Universidad del Estado de Iowa, en la ciudad de Iowa. En 1945 tuvo lugar su primera exposición individual en las Midtown Galleries de Nueva York. Desde 1945 a 1947, Guston participó como artista residente en la Universidad de Washington, de St. Louis y durante 1948-49 viajó por Europa gracias a una beca de la Fundación de John Simon Guggenheim, el *Prix de Rome* y una donación de la American Academy of Arts and Letters.

En los años cuarenta Guston destacaba como pintor figurativo de temas políticos y sociales. Sin embargo, hacia 1950 eliminó los elementos representativos de su obra. Sus abstracciones de los primeros años cincuenta representan zonas centralizadas de pinceladas superpuestas en colores luminosos; sus cualidades impresionistas dan paso a un estilo cada vez más sobrio en los lienzos de los sesenta. A finales de 1960 Guston retornó a la figuración, y sus pinturas recientes se caracterizan por la imaginería y la crítica social de los dibujos.

Guston impartió clases en la Universidad de Nueva York, Pratt Institute, Brooklyn, Yale Summer School, Norfolk, Connecticut, Universidad de Columbia y otros centros. Sus exposiciones principales incluyen en 1962 retrospectivas en el Solomon R. Guggenheim Museum, y en 1966 en el Poses Institute of Fine Arts, Universidad de Brandeis, Waltham, Massachusetts, una exposición individual en el Jewish Museum de Nueva York y en 1973 una retrospectiva de dibujos en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. Desde 1947 a 1967 Guston repartía su tiempo entre Woodstock (Nueva York) y la ciudad de Nueva York. Desde 1967 vive de un modo permanente en Woodstock (Nueva York).

Peter Halley, j. 1953

Peter Halley, 1953ko irailaren 26an jaio zen New York hirian. Bere ikasketa arautuak Andover-ko (Massachusetts) Phillips Academy-n hasi zituen, 1967tik 1971ra ikasten aritu zelarik. Han egon zen bitartean Josef Albers-en *Interaction of Color* irakurri zuen, bere karreran zehar eragin handikoa suertatuko zitzaion obra. 1976an Yale-ko Unibertsitatean lizentziatu zen Artearen Historian. Halleyk urtebete eman zuen New Orleansen, 1973an, eta han hiriko eragin "ez-mendebaldekoen" inspirazioa jaso zuen. Urte horretan bertan Halley merkatal materialeak erabiltzen hasi zen bere artean. Oso hurbil sentitzen dituen Robert Smithson-en idazkien berri ere izan zuen. Halleyk M.F.A. (Arte Ederretako Masterra) jaso zuen New Orleanseko Unibertsitatetik 1978an. Eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa urte horretan bertan izan zen, New Orleanseko Contemporary Art Center-en.

Halleyk sei hilabete eman zituen Hego Lousianako Unibertsitatean, Lafayette-n, diseinuko irakasle bezala, 1978an, eta aldian behin irakasten jarraitu du bere karrera osoan zehar. 1980an Halley New Yorkera aldatu zen, eta hango bakarkako lehen erakusketa P.S. 122 delakoan izan zen. Garai hartan Halley *New Wave* musikako Pop gaietara eta arazo sozialetara bideratu zituen bere urratsak, bere arterako eredu gisa erabiliz. 1980ko hasierako urteetan, Halley *Arts Magazine* delakorako idazten hasi zen, eta teoria kontemporaneoan murgildu zen. Artistaren idatzien bilduma 1988an argitaratu zen. Jean Baudrillard-en Simulazioaren teoriak inspiraturik, Halleyren beraren filosofia Neo-Geometric Conceptualism delakorako oinarri bihurtu zen, Halley, Ashley Bickerton eta Jeff Koons-ekin zerikusia duen terminoa.

1984an, Halley East Village Gallery International with Monument delakoan sartu zen. Erakustareto horren laguntzaz, Halleyren karrera abiatzen hasi zen. 1986an *Neo-Geo* artistek Sonnabend Gallery-n egindako erakusketak taldeak izango zuen arrakasta iragarri zuen. 1989. urtearen inguruan, artistaren karrera ondo finkatuta zegoen, eta Estatu Batuetako zein Europako erakustareto garrantzitsuetan erakusten ari zen. Garai horretan, Halley kolorearekin esperimentalagoa izaten hasi zen. 1989an, Krefelder Kunstmuseem, Museum Haus Esters, Saint-Etienne-ko Maison de la Culture et de la Communication eta Londreseko Institute of Contemporary Art-en erakutsi ziren Halleyren pinturak. 1992an, artistak bere bakarkako lehen erakusketa izan zuen Estatu Batuetako museo batean: Des Moines Art Center-en. Aldi berean, erakusketa erretrospektibo bat Europan zeharko ibilaldia egiten ari zen: Bordeleko Musée d'Art Contemporain, Lausanne-ko Musée d'Art Contemporain, Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, eta Amsterdam-eko Stedelijk Museum. Gaur egun, Halley New Yorken bizi da eta lan egiten du.

Peter Halley, n. 1953

Peter Halley nació en Nueva York el 26 de setiembre de 1953. Empezó su primera formación artística en la Phillips Academy de Andover, Massachusetts, a la que asistió desde 1967 a 1971. Mientras se hallaba allí tuvo ocasión de leer *Interaction of Color* de Josef Albers, que le influiría a lo largo de su carrera. En 1976, el artista se licenció en Historia del Arte por la universidad de Yale. En 1973, Halley pasó un año en Nueva Orleans donde se inspiró en las influencias "no occidentales" de la ciudad. Fue también en este período cuando Halley empezó a utilizar los materiales comerciales en su arte. También se puso al corriente de los escritos de Robert Smithson, con quien el artista siente una gran afinidad. En 1978 Halley obtuvo el M.F.A. (Master en Bellas Artes) por la universidad de Nueva Orleans. Ese mismo año realizó su primera exposición individual en el Contemporary Art Center de Nueva Orleans.

En 1978, Halley pasó un semestre dando clases de dibujo en la Universidad de Southern Louisiana de Lafayette y ha seguido impartiendo clases a lo largo de su carrera. En 1980 Halley regresó a Nueva York donde realizó su primera exposición individual en la P.S. 122. En este tiempo Halley sentía gran interés por el Pop y los temas sociales tratados en la música *New Wave* y utilizó ésta como modelo para su arte. A principios de la década de los ochenta Halley empezó a escribir para la *Arts Magazine* y se comprometió con la teoría contemporánea. En 1988 se publicó una colección de sus ensayos. Inspirado por la teoría de la Simulación de Jean Baudrillard, la propia filosofía de Halley se convirtió en la base para el Neo-Geometric Conceptualism, término asociado a la obra de Halley, Ashley Bickerton y Jeff Koons.

En 1984 se relacionó con la galería East Village International with Monument y el marchante también artista, Meyer Vaisman. Con el apoyo de la galería, la carrera de Halley empezó a despegar. En 1986 una exposición de los artistas Neo-Geo en la Sonnabend Gallery anunciaba el creciente éxito del grupo y hacia 1989 éste ya se había consolidado, realizando exposiciones con galerías famosas en Estados Unidos y Europa. Por aquella época, Halley empezó a experimentar más con el color. En 1989 se llevó a cabo una exposición de las pinturas de Halley en el Krefelder Kunstmuseem, en el Museum Haus Esters, en la Maison de la Culture et de la Communication de Saint-Etienne, y en el Institute of Contemporary Art, de Londres. En 1992 el artista realizó su primera exposición individual en un museo estadounidense, en el Des Moines Art Center. Asimismo, simultáneamente una muestra retrospectiva viajaba por Europa, concretamente al Musée d'Art Contemporain de Burdeos; al Musée d'Art Contemporain, de Lausana; al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid; al Stedelijk Museum, de Amsterdam. Actualmente Halley reside y trabaja en Nueva York.

Hans Hofmann, 1880-1966

Hans Hofmann Weissenburg-en (Bavaria) jaio zen, 1880ko martxoaren 21ean. Haurtzaroan Munichen igaro zuen, eta ikasketak ere bertan hasi zituen, arte-eskola askotan ikasle ibili zelarik. Philip Freudenberg arte-bildumatzaile berlindarraren mezenasgoari esker, Hofmann Parisen bizi ahal izan zen 1904tik 1914ra. Parisen, Académie de la Grande Chaumière delakoan ikasle ibili zen, Matisserekin batera. Picasso, Braque eta beste kubista batzuk ezagutu zituen, eta Robert Delaunay-rekin adiskidetu zen; pintore hori izan zen Hofmannengan koloreekiko interesa piztu zuena. 1909an Sezesioarekin erakutsi zituen bere lanak Berlinen, eta 1910ean aurkeztu zuen bakarkako lehen erakusketa, Paul Cassirer-en erakustareto berlindarrean. Denboraldi horretan estilo kubistan pintatu zuen.

Lehen Mundu Gerra piztu zenean, Hofmann Munichen zegoen. Bertan geratu zen eta, 1915ean, arrakasta handia lortuko zuen arte-eskola ireki zuen. 1930eko udan, Hofmannek eskolak eman zituen Berkeley-n, Californiako unibertsitatean. 1932an berriro ere Californian aritu zen irakasle, eta uda hartan bertan egin zuen bere lehen erakusketa Estatu Batuetan, San Franciscoko California Palace of the Legion of Honor delakoan, hain zuzen ere. Munichen zuen eskola 1932an itxi, eta Estatu Batuetan bizitzea erabaki zuen. Lehen eskola New Yorken ireki zuen 1933an; ondoren, 1934an, Hans Hofmann School of Fine Arts izenekoa etorri zen. 1935ean, udako ikastaroak sortu zituen Princeton-en (Massachusetts).

Marrazkigintzari dedikatutako denboraldi luze baten ondoren, Hofmann pinturaren alorrera itzuli zen 1935ean, egitura kubista, kolore biziak eta keinu enfatikoa nahasiz. 1941ean estatubatuar nazionalitatea lortu zuen. Berrogeiko urteetan egin zituen obrak erabat abstraktuak izan ziren. New Yorken egin zuen bakarkako lehen erakusketa 1944an izan zen, Art of This Century izeneko Peggy Guggenheimen erakustaretoan. Hofmannek eragin nabarmena izan zuen artista gazteagoengan. 1958an, artistak itxi egin zituen bere eskolak, pinturan burubelarri iharduteko. Hofmannek museotan egindako erakusketa nagusienetatik hauek aipa ditzakegu: 1963an, New Yorkeko Museum of Modern Art-en eta, 1976-1977an, Wasingtoneko Hirshhorn Museum and Sculpture Garden-en eta Houstoneko (Texas) Museum of Fine Arts-en egindako erretrospektiboak. Hans Hofmann New Yorken hil zen, 1966ko otsailaren 17an.

Donald Judd, 1928-1994

Donald Judd 1928ko ekainaren 3an jaio zen Excelsion Springs-en (Missouri). 1948an urtebetez ikasi zuen New Yorkeko Art Students League-n, Williamsburg-eko (Virginia) College of William and Mary-n sartu baino lehen. Hurrengo urtean Columbiako Unibertsitatera joan zen, eta han filosofian lizentziatu zen, nahiz eta Art Students League-n 1953ra arte

Hans Hofmann, 1880-1966

Hans Hofmann nació en Weissenburg (Baviera) el 21 de marzo de 1880. Su infancia transcurrió en Munich y comenzó sus estudios en esa ciudad, pasando por diversas escuelas de arte. El mecenazgo del coleccionista de arte berlinés Philip Freudenberg permitió a Hofmann vivir en París desde 1904 a 1914. En esta ciudad fue alumno de la Académie de la Grande Chaumière, donde estudiaba también Matisse. Conoció a Picasso, Braque y a otros cubistas y se hizo amigo de Robert Delaunay, quien estimuló su interés por los colores. En 1909 Hofmann expuso con la Secesión en Berlín y en 1910 presentó su primera exposición individual en la galería berlinesa de Paul Cassirer. Durante ese período pintó en estilo cubista.

Al estallar la Primera Guerra Mundial Hofmann se encontraba en Munich. Permaneció allí y en 1915 inauguró una escuela de arte que tuvo gran éxito. Durante el verano de 1930 Hofmann impartió clases en la Universidad de California, en Berkeley. En 1932 volvió a enseñar en California y ese mismo verano tuvo lugar su primera exposición estadounidense en el California Palace of the Legion of Honor de San Francisco. En 1932 cerró su escuela muniquesa y optó por afincarse en Estados Unidos. Inauguró su primera escuela en Nueva York en 1933, a la cual sucedió en 1934 la Hans Hofmann School of Fine Arts. En 1935 creó unos cursos de verano en Provincetown (Massachusetts).

Tras un dilatado período consagrado al dibujo, Hofmann retornó a la pintura en 1935, combinando la estructura cubista, los colores vivos y el gesto enfático. En 1941 adquirió la nacionalidad estadounidense. De los años cuarenta datan obras totalmente abstractas. Su primera exposición individual neoyorquina tuvo lugar en 1944 en la galería de Peggy Guggenheim, Art of This Century. Hofmann ejerció un importante influjo en artistas más jóvenes. En 1958 el artista cerró sus escuelas para consagrarse plenamente a la pintura. Entre las principales exposiciones museísticas de Hofmann podemos citar las retrospectivas del Museum of Modern Art de Nueva York, en 1963, y el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, y el Museum of Fine Arts de Houston (Texas), en 1976-1977. Hans Hofmann murió en Nueva York el 17 de febrero de 1966.

Donald Judd, 1928-1994

Donald Judd nació en Excelsior Springs, Missouri (EE UU) el 3 de Junio de 1928. En 1948 estuvo estudiando un año en la Art Students League de Nueva York antes de matricularse en el College of William and Mary, de Williamsburg (Virginia). Al año siguiente pasó a la universidad de Columbia, donde se graduó en filosofía mientras seguía con las clases en la Art

ikasten jarraituko zuen. 1957an bere bakarkako lehen erakusketa egin zuen New Yorken, eta urte berean artearen historiako ikasketei ekin zien Columbian. 1959 urtean *Art News* delako aldizkariarako artekulok idatzi zituen eta 1959tik 1965ra argitatzaile laguntzaile bezala lan egingo du *Arts Magazine*-n. 1959an Judd-ek bere lehen erakusketak egin zituen New Yorkeko Leo Castelli Gallery-n, eta Hanover-ko (New Hampshire) Dartmouth College-n artista bisitari gisa ibili zen. Bere karreran zehar, irakasle bezala Juddek Brooklyn Institute of Arts-en eskolak eman zituen 1962tik 1964ra arte. Urte hauetan Juddek pintura utzi eta hiru dimentsiotan lan egiten hasi zen. 1967an eskulturako eskolak eman zituen Yaleko Unibertsitatean, eta Baldwin katedra bete zuen Ohioko Oberlin College-n, 1976an.

1968an New Yorkeko Whitney Museum of American Art-ek artistaren obraren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuen, eta urte horretan bertan *John Simon Guggenheim Memorial* beka eman zioten. Aurreko urtean aurkeztuak zituen bere lanik adierazgarrienak. 1970ean, Amsterdam-eko Stedelijk Museoak Judden obraren erakusketa bat egin zuen, geroago Alemania eta Inglaterrara ere joan zena. 1971n artistak *Guggenheim International Award Exhibition*-en parte hartu zuen beste artista minimalista eta kontzeptuakein batera. Garai horretan, Judd kontraxaflatua erabiltzen hasi zen, eta urte horretan bertan Marfa-ra (Texas) joan zen. 1975ean, Kanadako National Gallery-k artistaren pintura, objektu eta zur-blokeen katalogo sistematizatu bat argitaratu zuen, erakusketa erretrospektibo batekin batera. 1976an National Endowment for the Art-eko saria jaso zuen bigarren aldiz, lehena 1967an jaso eta gero. 1980an Veneziako *Biennale*-n sartu zuten eta bi urte geroago *Documenta 7*an parte hartzera gonbidatua izan zen.

1986an, Juddek Chinati Foundation sortu zuen Marfan, eta han finkatu zituen bere eta beste artista batzuen lanak. 1987an *Skowhegan Medal for the Sculpture* eta *Brandeis University Medal for Sculpture* jaso zituen. Urte berean Eindhoven-go (Holanda) Stedelijk van Abbermuseum-en, Düsseldorfeko Städtische Kunsthalle-n, Pariseko Musée d'Art Moderne-n, Barcelonako Fundació Joan Miró-n eta Turin-go Castello di Rivoli-n artistaren erakusketa garrantzitsuak egin ziren. Hurrengo urtean bakarkako erakusketa bat egin zuen New Yorkeko Whitney Museum of Art-en, geroago Dallas Museum of Art-era joango zena. 1992an Estokolmoko Arte Ederretako Akademiako kide izendatu zuten, eta Stuttgart-eko Sikkens *Fundazioko Stankowski* saria jaso zuen. 1993an Sassenheim-eko (Holanda) Sikkens Fundazioko sari bat jaso zuen. Judden obrak eragingarria izaten jarraitzen du, eta desafio bat suposatzen du beste artistentzat. Donald Judd 1994ko otsailean hil zen.

Students League hasta 1953. En 1957 realizó en Nueva York su primera exposición individual y ese mismo año inició sus estudios de historia del arte en Columbia. En 1959, escribió artículos para *Art News* y desde 1959 a 1965 trabajó como editor colaborador en *Arts Magazine*. En 1965 fue también articulista para Art International. En 1966 Judd realizó sus primeras exposiciones en la Leo Castelli Gallery de Nueva York y fue invitado como artista invitado en el Dartmouth College de Hanover, New Hampshire. A lo largo de su carrera, Judd ejerció como profesor y concretamente desde 1962 a 1964 impartió clases en el Brooklyn Institute of Arts. Fue durante estos años cuando Judd rompió totalmente con la pintura para trabajar con tres dimensiones. En 1967 impartió clases de escultura en la Universidad de Yale y ocupó la cátedra Baldwin en el Oberlin College, de Ohio, en 1976.

En 1968, el Whitney Museum of American Art, de Nueva York organizó una retrospectiva de la obra del artista y ese mismo año le concedieron la beca *John Simon Guggenheim Memorial*. Un año antes había presentado sus obras más representativas. En 1970, el museo Stedelijk de Amsterdam organizó una exposición de la obra de Judd que también recorrió Alemania y Gran Bretaña. En 1971 el artista participó en la *Guggenheim International Award Exhibition* con otros destacados artistas minimalistas y conceptuales. En este período Judd empezó a utilizar madera contrachapada y en ese mismo año se trasladó a Marfa, Texas (EEUU). En 1975 la National Gallery de Canadá publicó un catálogo general de las pinturas, los objetos y los bloques de madera junto con una retrospectiva del artista. En 1976, recibió su segundo premio del National Endowment for the Arts, habiendo recibido el primero en 1967. En 1980 fue incluido en la *Bienal* de Venecia y fue invitado a participar en la *Documenta 7* dos años más tarde.

En 1986 Judd abrió en Marfa la Chinati Foundation, donde su trabajo y el de otros artistas se exponía permanentemente. En 1987 fue galardonado con la *Skowhegan Medal for the Sculpture y la Brandeis University Medal for Sculpture*. Ese mismo año se expuso una muestra importante de sus esculturas en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven (Holanda); en el Städtische Kunsthalle, de Düsseldorf; en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París; en la Fundació Joan Miró, de Barcelona y en el Castello di Rivoli de Turín. Al año siguiente Judd realizó una exposición individual en el Whitney Museum of Art de Nueva York que más tarde viajaría al Dallas Museum of Art. En 1992 fue elegido miembro de la Royal Academy of Fine Arts de Estocolmo y recibió el premio *Stankowski* de la Fundación Stankowski de Stuttgart. En 1993 el artista fue galardonado con un premio de la Fundación Sikkens de Sassenheim (Países Bajos). La obra de Judd sigue influyendo y constituye un desafío para los demás artistas. Donald Judd murió en el mes de febrero de 1994.

Ellsworth Kelly, j. 1923

Ellsworth Kelly 1923ko maiatzaren 31n jaio zen Newburgh-en (New York). Brooklyn-eko Pratt Institute-n ikasi zuen 1941-42an. Europan, kamuflai unitate batean soldadutza egin ondoren 1943tik 1945era, Boston-eko School of the Museum of Fine Arts-en ikasi zuen1946tik 1948ra. Urte horretan Kelly Frantziara joan zen eta Pariseko Ecole des Beaux-Arts-en matrikulatu zen G.I. Bill-en menpean. Frantzian arte eta arkitektura erromanikoa eta arte bizantziarra ikasi zituen; surrealismoa eta neo-plastizismoa ezagutu zituen eta, horrek marrazketa automatikoa eta abstrakzio geometrikoarekin esperimentatzera eraman zuen. 1950ean Kellyk Arp ezagutu zuen, eta urte horretan bertan ustegabeko *collageak* eta zurezko erliebeak egiten hasi zen. Beste artista batzuk ere ezagutu zituen Parisen, hala nola, Brancusi, Vantongerloo, Picabia eta Sophie Täuber-Arp. Kellyk Pariseko American School-en irakatsi zuen 1950-51n. Eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa Pariseko Galerie Arnaud-en izan zen, 1951n. 1951-52an Sanary-n lan egin zuen, Frantziako hegoaldean.

Kelly 1954an itzuli zen Estatu Batuetara; behe Manhattan-eko Coenties Slip-era aldatu zen, eta han Martin, Robert Indiana eta Jack Youngerman Pariseko lagun mina auzoko izan zituen. New Yorken eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa Betty Parsons Gallery-n izan zen 1956an. 1950eko lehen urteetatik, Kellyk *hard-edge*-ko oinarrizko elementuak eta eite kurbatuak aldizkatu ditu. Kolore bizi, modulatu gabeak, zuria eta beltza, eta grisaren aldaerak erabiltzen ditu, bai mihise sinple bateko formatoan, bai panel bi edo gehiagoko konposizioetan. Bere lan abstraktuaz gain, Kellyk landareen ingeradazko marrazkiak ere egin ditu. Eskulturagintza, *collagea* eta inprimaketa teknika batzuk ere landu zituen. Kellyk agindu garrantzitsu asko burutu ditu, horien artean Pariseko UNESCOrako mural bat 1969an. Estatu Batuetan eta beste herri batzuetan zehar egindako erakusketa ugarien artean, bakarkako erakusketa garrantzitsuak eskaini dizkiote Buffaloko Albright-Knox Gallery-n, 1972an; New Yorkeko Museum of Modern Art-en, 1973an; eta New Yorkeko Metropolitan Museum of Art-en, 1979an. Kelly Chatham-en (New York) bizi da.

Ellsworth Kelly, n. 1923

Ellsworth Kelly nació el 31 de mayo de 1923 en Newburgh, (Nueva York). En 1941-42 estudió en el Pratt Institute de Brooklyn. Entre los años 1943 y 1945 hizo el servicio militar en Europa en una unidad de camuflaje, y desde 1946 a 1948 asistió a la Escuela del Museo de Bellas Artes de Boston. En 1948 Kelly fue a Francia y se matriculó en la Ecole des Beaux-Arts de París con el G.I. Bill. En este país estudió arte Románico y arte y arquitectura Bizantinos; aquí se introdujo en el surrealismo y neo-plasticismo, que le llevó a experimentar con la abstracción automática del dibujo y la geometría. En 1950 Kelly conoció a Arp y ese mismo año empezó a realizar *collages* y relieves en madera. Conoció a otros artistas como Brancusi, Vantongerloo, Picabia y Sophie Täuber-Arp. En 1950-51 impartió clases en la Escuela Americana de París. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Galería Arnaud de París en 1951. En 1951-52 trabajó en Sanary, al sur de Francia.

Kelly regresó a los Estados Unidos en 1954; y se trasladó a Coenties Slip, en Manhattan, teniendo como vecinos a Martin, Robert Indiana y Jack Youngerman, quienes se conocían desde los tiempos de París. Su primera exposición individual tuvo lugar en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, en 1956. Desde los comienzos de los años cincuenta, Kelly había alternado entre los elementos básicos *hard-edge* y formas redondeadas. Utiliza tanto los colores brillantes y sin modular como el blanco y negro y variaciones de grises en formatos y composiciones de un único lienzo o dos o más paneles. Además de su obra abstracta, Kelly ha realizado muchos dibujos de perfiles de plantas. También ha trabajado extensamente en escultura, *collage* y diversos medios de impresión. Ha realizado varios encargos públicos importantes, incluyendo un mural para la UNESCO en París, en 1969. Entre sus extensas exposiciones en los Estados Unidos y en el extranjero hay que destacar las muestras individuales en Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, en 1972, en el Museum of Modern Art de Nueva York, en 1973 y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en 1979. En la actualidad, Kelly reside en Chatham (Nueva York).

Joseph Kosuth, j. 1945

Joseph Kosuth 1945eko urtarrilaren 31n jaio zen Toledo-n (Ohio). Toledoko Museum School of Design-en ikasi zuen 1957tik 1960ra, eta eskola partikularrak ere hartu zituen Line Bloom Draper pintore belgiarrarekin. 1963an, Kosuth Cleveland Art Institute-n sartu zen; hurrengo urteak Parisen eman zituen, eta Europan eta Afrikako iparraldean zehar bidaiatzen. New Yorkera aldatu zen 1965ean, eta School of Visual Art-en ikasi zuen 1967ra arte. Ludwig Wittgenstein-en filosofiak,

Joseph Kosuth, n. 1945

Joseph Kosuth nació el 31 de enero de 1945 en Toledo (Ohio). Entre 1957 y 1960 asistió al Toledo Museum School of Design y estudió de forma privada con el pintor belga, Line Bloom Draper. En 1963 Kosuth se matriculó en el Cleveland Art Institute; un año después estuvo en París y se dedicó a viajar por Europa y Norte de Africa. En 1965 se desplazó a Nueva York donde estuvo en la School of Visual Arts hasta 1967. La filosofía de Ludwig Wittgenstein, entre otros, influenció el

besteak beste, eragina izan zuen artistaren lanaren garapenean 1965etik 1974ra. Denboraldi horretan, hizkuntzak bere buruarekin dituen harremanetan bakarrik esanahia duelako ideia aztertu zuen, esaterako *Bat eta zortzi —deskribapen bat* sailean, zeinean neonezko zortzi hitzen esanahia obra osatzen duten elementuak dira soilik: *Neonezko argi elektrikoz osaturiko kristalezko zortzi hizki gorri* adibidez. Kosuthek Museum of Normal Art izenekoa sortu zuen 1967an New Yorken, eta bertan egin zuen bakarkako lehen erakusketa urte berean.

1968tik Kosuth School of Visual Art-eko irakasle izan zen. 1969an artistak bere obraren erakusketa bat antolatu zuen, *Hamabost leku*, aldi berean munduan zeharko hamabost galeriatan erakutsi zena; *1969ko urtarrilaren 5-31* izeneko arte kontzeptualeko erakusketa aitzindarian ere parte hartu zuen, New Yorkeko Seth Siegelaub Gallery-n. 1970etik 1974ra bakarkako erakusketa batzuetarako ikasgelako giroan sortu zituen, non ikusleak mahaietan eseri, irakurtzeko paperak eskaini, eta hormetan jarritako testu edo diagramez azalpenak ematen baitzitzaizkien. Luzerna-ko Kunstmuseum-ek artistaren erakusketa erretrospektibo garrantzitsu bat aurkeztu eta Europan zehar erakutsi zuen 1973an.

Kosuth *The Fox* aldizkariaren argitaratzaileetariko bat izan zen 1975-76an, eta *Marxist Perspectives* delakoaren argitaratzaile 1977-78an. *Testua/kontestua* sailean (1978-79), artistak hizkuntzari eta bere testuinguru soziokulturalari buruzko aldarrikapenak jarri zituen iragarki tauletan. 1981ean Sigmund Freud-en teoriak erabiltzen hasi zen *Cathexis* bezalako sailetan, testuez eta alderantziz jarri eta koloretako Xez markatutako maisu-lan zaharren fotografiez osaturikoa. Urte berean Stuttgart-eko Staatsgalerie-k artistaren obraren erretrospektibo garrantzitsua antolatu, eta Alemania osoan erakutsi zuen. 1986an egin zuen *Zero eta ez* lanean, hitzak paperean mekanikoki inprimatu, eta gero zintaz partzialki estali ziren. Artista New Yorken eta Italian bizi da.

Roy Lichtenstein, j. 1923

Roy Lichtenstein New Yorken jaio zen 1923ko urriaren 27an. 1939ko udan, Reginald Marsh-ekin ikasi zuen Art Students League-n, eta 1940an Ohio estatuko unibertsitateko School of Fine Arts-en sartu zen, Columbus hirian, eta bertan Hoyt L. Sherman-en ikasle izan zen. Soldadutza egin ondoren 1943tik 1946ko urtarrilera, Lichtenstein aipatu unibertsitatera itzuli zen, eta arte ederretako Bachelor titulua eta, 1949an, Master titulua lortu zituen. 1949tik 1951ra unibertsitate horretan bertan ihardun zuen, oraingoan irakasle bezala. Bakarkako lehen erakusketa 1951n egin zuen, New Yorkeko Carlebach Gallery-n. Urte horretan bertan, Lichtenstein Cleveland-era joan zen bizitzera, eta han pintatzen, eta injinerutza-delineatzaile lanekin bizitza aurrera ateratzen

desarrollo de su arte desde 1965 a 1974. Durante este período exploró la idea de que la lengua solamente tiene significado en relación consigo misma, como en la serie *Uno y Ocho — Una Descripción* de 1965, en la que ocho palabras en neón solamente dan a entender los elementos que componen el trabajo, por ejemplo, *Luz Eléctrica de Neón Luz Inglesa Rótulos de Vidrio Rojo Ocho*. En 1967 Kosuth fundó el Museum of Normal Art de Nueva York y su primera exposición individual tuvo lugar ese mismo año.

Desde 1968 Kosuth fue miembro docente de la School of Visual Arts. En 1969 organizó una exposición de su obra, *Quince Lugares*, que tuvo lugar simultáneamente en quince museos y galerías de todo el mundo; también participó en la exposición de arte conceptual, *5-31 de enero de 1969*, en la Seth Siegelaub Gallery de Nueva York. Desde 1970 a 1974 creó ambientes similares a aulas para varias exposiciones monográficas en las que los participantes se acomodaban en los pupitres, se les daba documentos para leer y las paredes se cubrían con textos y gráficos. En 1973, el Kunstmuseum de Lucerne presentó una retrospectiva importante de su arte que viajó por Europa.

Entre 1975 y 1976, Kosuth fue coeditor de la revista *The Fox* y en 1977-78 editor artístico de *Marxist Perspectives*. En la serie *Texto/Contexto* de 1978-79, el artista fijó en carteleras manifestaciones sobre el arte, el lenguaje y sus contextos socioculturales. En 1981 empezó a utilizar las teorías de Sigmund Freud en series tales como *Cathexis* , que se componen de textos y fotografías invertidas de pinturas de viejos maestros enmarcados con las letras X coloreadas. En 1981 la Staatsgalerie de Stuttgart también organizó una retrospectiva importante de Kosuth que viajó por Alemania. En su obra *Cero y No*, de 1986, las palabras se imprimieron mecánicamente sobre el papel y luego se oscurecieron parcialmente con cinta adhesiva. El artista reside actualmente en Nueva York e Italia.

Roy Lichtenstein, n. 1923

Roy Lichtenstein nació en Nueva York el 27 de octubre de 1923. Durante el verano de 1939 estudió con Reginald Marsh en la Art Students League y en 1940 ingresó en la School of Fine Arts de la Universidad del Estado de Ohio, en Columbus, donde fue alumno de Hoyt L. Sherman. Después de cumplir el servicio militar desde 1943 a enero de 1946, Lichtenstein regresó a la citada universidad, consiguiendo el título de Bachelor en Bellas Artes y el de Master en 1949. Entre 1949 y 1951 permaneció en la universidad, esta vez como instructor. En 1951 tuvo lugar en Nueva York su primera exposición individual, en la Carlebach Gallery. Ese mismo año, Lichtenstein se fue a vivir a Cleveland, donde siguió pintando y ganándose la vida como delineante de ingeniería hasta 1957. Posteriormente trabajó en la Universidad

segitu zuen 1957 arte. Geroago, New York estatuko unibertsitatean lan egin zuen, Oswego-n, 1957tik 1960ra, eta New Brunswick-eko (New Jersey) Rutgers unibertsitateko Douglass College-n 1960tik 1963ra. Azken urte horretan New Yorken bizitzen eta pinturan buru-belarri iharduten hasi zen.

Berrogeita hamarrekoen amaieran, Lichtenstein aintzinako mendebaldeko gai amerikarrak pintatzetik, norabide espresionista abstraktura iragan zen. Rutgersen eskolak eman zituen bitartean, *happenings* direlakoen garapenean garrantzitsuak izan ziren artistak ezagutu zituen, besteak beste, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Lucas Samaras, Segal eta Robert Whitman. Garai hartan, Pop Art mugimenduaren barruan zebilen pertsonaia izan zen. Ben Day puntuak 1961ean erabili zituen lehen aldiz, eta komiki, etxeko elementu isolatu eta iragarkietako gaiak pintatzen hasi zen. Beranduago, 1964tik 1965era paisaia estilizatuak produzitu zituen; 1965etik 1966ra, espresionismo abstraktuko pintzelkaden parodiak; eta 1966tik 1970era, Cézanne, Mondrian, Monet eta Picasso bezalako maisu modernoen pinturen pop-bertsioak, eta *art déco* delakoko motiboak eta WPA (Works Progress Administration) delakoko muraletan oinarritutako konposaketak. Hirurogeita hamarreko urteetan, ispilu eta taulamendu abstraktuagoak pintatu zituen. Lichtensteinek keramika polikromoz zein latorriz eta aluminioz egindako eskulturak sortu ditu, eta hainbat serigrafien egile da. 1962tik aurrera, askotan erakutsi zuen New Yorkeko Leo Castelli Gallery-n; eta 1966an Veneziako *Bienalean* parte hartu zuen. 1967 eta 1969an haren obrari dedikatutako erakusketa garrantzitsuak burutu ziren Pasadena Art Museum-en eta Solomon R. Guggenheim Museum-en, hurrenez hurren. 1970ez geroztik, Lichtenstein Southampton-en (Long Island) bizi da.

Richard Long, j. 1945

Richard Long 1945eko ekainaren 2an jaio zen Bristol-en (Ingalaterra). Bristol-go West of England College of Art-en ikasi zuen 1962tik 1965era. 1964. urtearen inguruan, Long kanpoko lanak egiten eta bere karrera osoan agertuko den galkortasunaren ideiarekin esperimentatzen ari zen jadanik. Ibilaldiaren erabilera arte-forma bezala oso goiztiarra da, 1967koa hain zuzen ere. 1966tik 1968ra Longek Londreseko St. Martin's School-en ikasi zuen, Anthony Caro eta Phillip King-en esanetara. Han egon zen bitartean, Hamish Fulton ikaskidearekin harreman estuak izan zituen.

Artistaren bakarkako lehen erakusketa Düsseldorfeko Konrad Fischer Galerie-n izan zen 1968an, eta urtebete beranduago soilik Paris, Milan eta New Yorken erakusten ari zen. 1969an bertan, Berna-ko Kunsthalle-n burutu zen *Jarrera forma bihurtzen denean* izeneko lan minimalista eta kontzeptualen erakusketa eragingarrian parte hartu zuen.

del Estado de Nueva York, en Oswego de 1957 a 1960, y en el Douglass College de Rutgers University de New Brunswick (Nueva Jersey), de 1960 a 1963. En este año se instaló en Nueva York y empezó a dedicarse plenamente a la pintura.

A finales de los cincuenta, Lichtenstein pasó de la pintura de temas americanos del antiguo oeste a una orientación expresionista abstracta. Mientras impartía clases en Rutgers conoció a artistas que fueron importantes en el desarrollo de los *happenings*, entre quienes cabe citar a Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Lucas Samaras, Segal y Robert Whitman. Por aquel entonces fue destacado personaje del movimiento Pop Art. En 1961 utilizó por primera vez los puntos Ben Day y comenzó a pintar temas de las tiras cómicas, objetos caseros aislados e imágenes tomadas de anuncios publicitarios. Más tarde produjo paisajes estilizados de 1964 a 1965, parodias de las pinceladas del expresionismo abstracto, de 1965 a 1966, así como versiones pop de pinturas de maestros modernos como Cézanne, Mondrian, Monet y Picasso y composiciones basadas en motivos del art déco y en los murales de la WPA (Works Progress Administration) desde 1966 a 1970. En los años setenta pintó espejos y entablamentos en un estilo más abstracto. Lichtenstein ha realizado esculturas de cerámica polícroma, así como de latón y aluminio, y ha producido numerosas serigrafías. Desde 1962 expone con frecuencia en la Leo Castelli Gallery de Nueva York y en 1966 participó en la *Bienal* de Venecia. En 1967 y 1969 se realizaron importantes exposiciones dedicadas a su obra por el Pasadena Art Museum y el Solomon R. Guggenheim Museum, respectivamente. Desde 1970, Lichtenstein reside en Southampton (Long Island).

Richard Long, n. 1945

Richard Long nació en Bristol (Inglaterra) el 2 de junio de 1945. Entre 1962 y 1965 estudió en el West of England College of Art de Bristol. Para 1964 Long ya realizaba obras en las que utilizaba la tierra y experimentaba el concepto de la temporalidad, un tema que impregnaría su obra a lo largo de su carrera. Long, ya para 1967, había introducido una nueva forma de arte a partir del mero hecho de pasear. Desde 1966 a 1968 Long estudió en la St. Martin's School of Art, de Londres con Anthony Caro y Phillip King. Allí mantuvo una estrecha relación con su compañero Hamish Fulton.

Su primera exposición individual tuvo lugar en la Konrad Fischer Galerie, de Düsseldorf, en 1968 y tan sólo un año más tarde Long ya exponía en París, Milán y Nueva York. Asimismo, en 1969, fue incluido en una exposición muy influyente de obras minimalistas y conceptuales denominada *Cuando la Actitud se Convierte en Forma* en el Kunsthalle de

1969az geroztik, Long mundu osoan zeharko ingurugirozko lanak sortzen aritu zen, bere ibilaldiak testu, mapa eta argazkiez dokumentatuz. Long sarriago erakusten hasi zelarik, bere ibilaldien eta lanak erakustareto batean agertzearen arteko harremanei aurre egin behar izan zien. 1970ean, New Yorkeko Dwan Gallery-n, zoruan jarritako espiralean ibili zen, oinetan Inglaterrako lurreko lokatzez zikindutako botak zituela. 1971n, artistak *Guggenheim International Award Exhibition* delakoan parte hartu zuen, eta 1972an New Yorkeko Museum of Modern Art-eko "Proiektuen" galerian erakutsi zuen. Urte berean, artistak Kassel-go *Documenta* delakoan parte hartzeko gonbitea jaso zuen. Veneziako *Biennale*-n erakutsi zuen 1976an eta 1980an.

1980ko hamarkadan, Long buztinezko lan mota berriak egiten hasi zen, lokaztutako eskuen arrastoak zuzenean horman utziz. Bere ibilaldietan jasotako harri, arbel eta makilen lerro eta zirkulu handiak eraikitzen ere aritu zen; geroagoko urteetan gauza bera egin zuen erakustokiaren inguruetan jasotako gauzekin. 1982an, berriro ere *Documentan* parte hartzea eskatu zioten. 1986an, Solomon R. Guggenheim Museoak 1970eko eta 1980ko hamarkadetako Longen obraren erakusketa nagusi bat antolatu zuen. 1988an, Neue Galerie - Sammlung Ludwig-ek bakarkako erakusketa bat eskaini zion, Aachen-go *Kunstpreis* saria jasotzearekin batera. 1989an, Longek *Turner* sari entzutetsua jaso zuen Londresen. Londreseko Hayward Gallery-k Longen obraren erakusketa bat antolatu zuen 1991n. Gaur egun artista Bristolen bizi da.

Robert Mangold, j. 1937

Robert Mangold 1937ko urriaren 12an jaio zen North Tonawandan, Buffalo (New York) inguruetako egoitz gunean, eta gaztaroa bertan iragan zuen. 1956an, Cleveland Institute of Art-eko ilustrazio sailean matrikulatu zen. Urte horretan bertan, eskolako arte ederren atalera aldatu zen, pintura, eskultura eta marrazkigintzako ikasketak egiteko asmoz. Han ikasten ari zela, Mangold Pittsburg-era joan zen, 1957an, *Carnegie International* erakusketa ikustera, eta bertan espresionista abstraktu askoren obra ezagutu zuen, horien artean Adolph Gottlieb, Franz Kline, Willen de Kooning eta Jackson Pollock. Urte horretan bertan Clyfford Still-en pintura-erakusketa garrantzitsu batera joan zen, Buffaloko Albright-Knox Art Gallery delakoan. Geroago, Mangolden pinturak espresionismo abstraktuarekiko zein Alberto Burri eta Antonio Tàpiesen obrarekiko interesa islatu zuen. Tamaina handiko pintura abstraktuak egiten hasi zen, hasiera batean naturalismoagatik izan zuen interesetik urrunduz. 1959an, Cleveland Institute of Art-eko ikasketak arrakastaz burutu

Berna, siendo ésta su primera obra "de palabras". Después de 1969, Long empezó a crear obras ambientales por todo el mundo, documentando sus paseos con textos, mapas y fotografías. A medida que sus exposiciones se hacían más frecuentes, se vio obligado a confrontar la relación entre "sus paseos" y la presentación de su obra en una galería. En 1970, en la Dwan Gallery de Nueva York, Long creó una espiral caminando sobre el suelo con botas embarradas con tierra de Inglaterra. En 1971 participó en la *Guggenheim International Award Exhibition*, y en 1972 expuso en la galería de los "Proyectos" del Museum of Modern Art de Nueva York. Ese mismo año fue invitado a participar en la *Documenta 5*, en Kassel. En 1976 y 1980, el artista expuso en la *Bienal* de Venecia.

En los años ochenta Long empezó a realizar nuevos tipos de trabajos con barro utilizando las huellas de las manos aplicadas directamente a la pared. También construía por aquel entonces sus enormes líneas y círculos de piedra, pizarra y palos a menudo recogidos en sus paseos o, años más tarde, en los lugares cercanos a donde se celebraba una exposición. En 1982 se le pidió de nuevo que tomara parte en *Documenta*. En 1986, el Solomon R. Guggenheim Museum organizó una importante muestra de la obra de Long desde los años setenta a los ochenta. En 1988 presentó una exposición individual en la Neue Galerie-Sammlung Ludwig coincidiendo con la obtención del premio *Kunstpreis*. En 1989, fue galardonado con el prestigioso premio *Turner*, en Londres. En 1991, la Hayward Gallery, de Londres organizó una exposición de su obra. Actualmente, el artista reside en Bristol.

Robert Mangold, n. 1937

Robert Mangold nació el 12 de octubre de 1937 y pasó su juventud en North Tonawanda, una zona residencial de las afueras de Buffalo (Nueva York). En 1956 se matriculó en el departamento de ilustración del Cleveland Institute of Art. Ese mismo año se trasladó a la sección de bellas artes de la escuela con el fin de cursar estudios de pintura, escultura y dibujo. Mientras estudiaba allí, Mangold viajó en 1957 a Pittsburgh para ver la exposición *Carnegie International*, donde conoció la obra de un buen número de pintores expresionistas abstractos, entre ellos Adolph Gottlieb, Franz Kline, Willem de Kooning y Jackson Pollock. Ese mismo año asistió a una importante exposición de pinturas de Clyfford Still en la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo. Posteriormente, la pintura de Mangold reflejó tanto su interés por el expresionismo abstracto como por la obra de Alberto Burri y Antoni Tàpies. Comenzó a producir pinturas abstractas de gran tamaño, alejándose de su primer interés por el naturalismo. En 1959, Mangold terminó con éxito sus estudios en el Cleveland Institute of Art y por aquel

zituen Mangoldek, eta garai hartan Yale/Norfolk-eko udako arte-ikastaroetan parte hartzeko beka bat jaso, eta 1960ko udazkenean graduondokoentzako pintura sailean sartu zen Yalen. Han, estilo-hizkera batzuekin esperimentatu zuen, eta Nancy Graves, Brice Marden eta Richard Serra bezalako artisten ikaskide izan zen. 1961ean, Sylvia Plimack ikaskidearekin ezkondu, eta New Yorkera joan ziren biak 1962an, Arte Ederretako Master titulua lortu ondoren. Museum of Modern Art-eko jagole bezala lan egiten hasi, eta handik hilabete batzuetara museoko bibliotekako laguntzaile izatera pasatu zen. Museoan jagole gisa lan egiten zuten beste artista batzuk ere ezagutu zituen, horien artean Robert Ryman eta Sol Lewitt.

1964an, Mangold pintura minimalistan lortuko zuen berezko estiloa lantzen ari zen jadanik. Bakarka egindako lehen erakusketa, *Hormak eta azalerak* izenekoa, 1965ean izan zen Fischbach Gallery-n, masonita eta kontraxaflatuaren gainean pintaturiko koadro handiez osatua. Zenbait lan oso era trinkoan pintaturik zeuden, hormen zatien itxura hartzeko; beste batzuetan, berriz, pintura langargailuz bota zen, efektu arinagoak lortzearren. Mangold New Yorkeko Thibaut eta Fischbach erakustaretoetako bazkide izan zen 1964tik 1973ra, eta zenbaitetan erakustareto europarretan ere erakutsi zuen. 1965/1966an, Jewish Museum-ek pintura minimalistako lehen erakusketa garrantzitsua antolatu zuen, Mangolden obrak barne zituela. Hirurogeikoen erdialdean, artista eskolak ematen hasi zen School of Visual Arts delakoko arte ederretako sailean. Bakarka egin zuen bigarren erakusketan, 1967an Fischbach Gallery-n, ohol eta masonitaren gaineko zirkulu-sekzioez egindako esperimentuak sartu zituen.

1968an, akrilikoa erabiltzen hasi zen olio-pinturaren ordez, eta pintura arrabolez aplikatzen hasi langargailua erabili beharrean, hori dena masonita edo kontraxaflatuaren gainean. Urte horretan bertan euskarri industrialagoa erabiltzeari utzi, eta mihiseak erabiltzen hasi zen. 1969an jasotako Guggenheim-beka bati esker, Mangold senar-emazteak etxe bat eraiki zuten Catskill mendietan. Hantxe bizi izan ziren, hirurogeita hamarreko urteen erdialdean Washingtonvillera (New York) aldatu ziren arte, gaur egungo bizitokia horixe dutelarik. 1970ean, Mangold eite desberdinetako mihiseak lantzen hasi zen, eta urte horretan, langargailuaren ordez, pintzelez pintatzen hasi zen horien gainean. John Weber Gallery-ren bazkide egin zen 1972an, Paula Cooper Gallery-rena 1984an, eta Pace Gallery-rena 1991n. Museotan egindako erakusketa garrantzitsuak izan dira, hala nola, Solomon R. Guggenheim Museoan, 1971n; La Jolla Museum of Contemporary Art-en, 1974an; eta Amsterdam-eko Stedelijk Museum-en, 1982an.

entonces recibió una beca para participar en los cursos artísticos de verano de Yale/Norfolk, ingresando en el departamento de pintura para posgraduados de Yale en otoño de 1960. Allí experimentó con diversos lenguajes estilísticos y tuvo como compañeros de estudios a artistas como Nancy Graves, Brice Marden y Richard Serra. En 1961 contrajo matrimonio con su compañera de clase Sylvia Plimack, trasladándose ambos a Nueva York en 1962, tras haber obtenido él su título de Master en Bellas Artes. Pasó a trabajar como vigilante del Museum of Modern Art y, al cabo de unos meses, ocupó el puesto de ayudante de la biblioteca del museo. En el museo conoció a otros artistas que trabajaban también como vigilantes, entre ellos Robert Ryman y Sol Lewitt.

En 1964 Mangold estaba ya inmerso en su característico estilo de pintura minimalista. Su primera exposición individual, titulada *Paredes y Areas* tuvo lugar en 1965 en la Fischbach Gallery y constaba de cuadros grandes pintados sobre masonita y contrachapado. Algunas obras estaban pintadas de manera muy densa para asemejarse a partes de paredes, mientras que en otras la pintura se había aplicado mediante pulverización con el fin de producir efectos más ligeros. Desde 1964 a 1973 Mangold estuvo afiliado a las galerías Thibaut y Fischbach de Nueva York, y expuso también en numerosas ocasiones en galerías europeas. En 1965/1966, el Jewish Museum organizó la primera exposición importante de pintura minimalista, que incluyó obras de Mangold. A mediados de los sesenta, el artista empezó a impartir clases en el departamento de bellas artes de la School of Visual Arts. Su segunda exposición individual, que tuvo lugar en 1967 en la Fischbach Gallery, incluyó experimentos con secciones de círculos sobre tablero y masonita.

En 1968 comenzó a emplear acrílico en lugar de óleo y a aplicar la pintura con rodillo, en lugar de pulverizarla, sobre fondos de masonita o contrachapado. Ese mismo año dejó de utilizar sus soportes de tipo más industrial, pasando a emplear lienzos. En 1969 recibió una beca Guggenheim, que sirvió al matrimonio para construirse una casa en los montes Catskill. Allí vivieron ambos hasta mediados de los setenta, momento en que se trasladaron a Washingtonville (Nueva York), donde residen actualmente. En 1970 Mangold comenzó a trabajar con lienzos de formas diferentes y ese mismo año empezó a aplicar la pintura sobre ellos con pincel en lugar de pulverizador. Se afilió a la John Weber Gallery en 1972, a la Paula Cooper Gallery en 1984 y a la Pace Gallery en 1991. Han tenido lugar importantes exposiciones museísticas de obras suyas en el Solomon R. Guggenheim Museum en 1971, en La Jolla Museum of Contemporary Art en 1974 y en el Stedelijk Museum de Amsterdam en 1982.

Mario Merz, j. 1925

Mario Merz Milanen jaio zen 1925eko urtarrilaren 1ean. Haurra zelarik, bere familia Turinera aldatu zen. Han, lizeo zientifikoan eta, geroago, Università degli Studi di Torinoko medikuntza eskolan ikasi zuen. Bigarren Mundu Gerra baino lehen, Merzek poesia konkretuarekin esperimentatu zuen, beranduago arte plastikoei buruz idatziko zituenak aurreratuz. Gerran zehar, Giustizia e Libertà talde antifazistako kide egin zen, eta erresistentzia politikoko ihardueretan parte hartu zuen; hori dela eta, denboraldi labur batez espetxeratuta egon zen 1945ean, Turinen. 1950ean, Merz koadroak egiten hasi zen, esmaltea eta langargailuz aplikatutako pintura bezalako materiale industrialak erabiliz. Lan horietariko batzuk aurkeztu ziren bakarka egin zuen lehen erakusketan, 1954an, Galleria La Busola-n, Luigi Carluccio arte kritikari eta historiagileak antolatua.

Hirurogeiko urteen hasieran, Merz pigmentu kopuru handiekin eta tamaina handiko koadroekin esperimentatzen hasi zen. Bakarka egin zuen bigarren erakusketa 1962an izan zen, Turin-go Galleria Notize: Associazione Arti Figurative-n. Bi urte geroago, eskulturaren eta eite bereziko mihiseen posibilitateak entseiatzen hasi zen, eta 1966rako neonezko hodiak erabiltzen zituen bere mihiseetan. Urte horretan bertan, botila, euritako eta beste objektu arruntez osatutako mihiztadurei ere neonezko hodiak gaineratzen hasi zitzaien, eta beranduago, 1968an egin zen horien hautaketa baten erakusketa bat, Turingo Galleria Gian Enzo Sperone-n. Hamarkada horretako azken urteetan, Mertzek harreman onak izan zituen Turingo artista batzuekin: Giovanni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto eta Gilberto Zorio, besteak beste; horiexek izango ziren, geroago, hirurogeietako azken urteetatik gaur egun arte Arte Povera-rekin lotu izan diren artistarik nagusienak.

1970etik, Fibonacci-ren formularekin esperimentatzen ari da Merz, hau da, progresio matematiko bat zeinean saileko zenbaki bakoitza aurreko bien gehiketaren berdina baita. Merzek era desberdinetara aplikatu dio formula hori bere arteari, batez ere girozko beste egitura batzuei, sail horren arabera, neonezko zenbakiak gaineratzeko orduan. Neonezko zenbaki batzuek apaindu zuten New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museoaren gorakako espirala, 1972an, Frank Lloyd Wright-en diseinuaren progesioarekin bat etorriz. Merzek Europan egin zuen bakarkako lehen erakusketa 1977an izan zen, Basileako Kunsthalle-n. Merzek pinturagatik zeukan interesa 1977an berpiztu zen, nahiz eta, artean, girozko instalakuntzak egiten jarraitu zuen. *Arnold Bode* saria jaso zuen Merzek 1981ean, eta *Oskar Kokoschka* saria 1983an. Instalakuntza bat egin zuen Pariseko Salpetrière-rentzat, joan den mendean

Mario Merz, n. 1925

Mario Merz nació en Milán el 1 de enero de 1925. Su familia se trasladó a Turín siendo él todavía niño. Allí estudió en el Liceo científico y, posteriormente, en la escuela de medicina de la Università degli Studi di Torino. Antes de la Segunda Guerra Mundial, Merz experimentó con la poesía concreta, anticipando gran parte de sus posteriores declaraciones escritas sobre las artes plásticas. Durante la guerra se hizo miembro del grupo antifascista Giustizia el Libertà y tomó parte en actividades de resistencia política, por lo que en 1945 pasó una breve temporada encarcelado en Turín. En 1950 Merz comenzó a realizar cuadros sirviéndose de materiales industriales como el esmalte y la pintura pulverizada, que aplicaba con un compresor. Algunas de estas obras se presentaron en su primera exposición individual, que tuvo lugar en 1954 en la Galleria La Bussola, organizada por el crítico e historiador de arte Luigi Carluccio.

En los primeros años sesenta, Merz comenzó a experimentar con cantidades excesivas de pigmento y cuadros de gran tamaño. Su segunda exposición individual se celebró en 1962 en la Galleria Notizie: Associazione Arti Figuratives de Turín. Dos años más tarde comenzó a probar las posibilidades de la escultura y los lienzos de formas especiales y en 1966 ya añadía a sus telas la dimensión de los tubos de neón. Ese mismo años amplió el uso de tubos de neón a los ensamblajes formados por botellas, paraguas y otros objetos de uso corriente, una selección de los cuales se expondría más tarde, en 1968, en la Galleria Gian Enzo Sperone de Turín. Durante los últimos años de la década, Merz mantuvo buenas relaciones con diversos artistas turineses, entre ellos Giovanni Anselmo, Alighieri Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio, quienes luego serían las principales figuras artísticas que se han venido asociando al Arte Povera desde finales de los sesenta hasta la actualidad.

Desde 1970 Merz viene experimentando con la fórmula de Fibonacci, una progresión matemática sistemática en la que cada número de la serie es igual a la suma de los dos anteriores. Merz ha aplicado la fórmula a su arte de distintas maneras, generalmente a la hora de añadir, según esa serie, números de neón a otras estructuras ambientales. En 1972, unas cifras de neón decoraron la espiral ascendente del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, muy en consonancia con la progresión del diseño de Frank Lloyd Wright. En 1975 tuvo lugar la primera exposición individual europea de Merz en la Kunsthalle de Basilea. En 1977 Merz volvió a interesarse activamente por la pintura, aunque todavía sigue produciendo instalaciones ambientales. Merz recibió el premio *Arnold Bode* en 1981 y el premio *Oskar Kokoschka* en 1983. Ha creado una instalación para la Salpêtrière de París, un conjunto del siglo

Jean Martin Charcot-en klinika neurologikoaren egoitza izan zen XVII. mendeko eraikuntza baita. Solomon R. Guggenheim Museoak erakusketa erretrospektiboa eskaini zion 1989an, eta Los Angeles Museum of Contemporary Art-ek maila handiko instalakuntza bat erakutsi zuen. Gaur egun, artistak Milanen bizi eta lan egiten du.

Joan Mitchell, j. 1926

Joan Mitchell 1926ko otsailaren 12an jaio zen Chicagon. Northampton-eko Smith College-n (Massachusetts) ikasi zuen 1942tik 1944ra eta Chicagoko Art Institute-ko B.F.A. (Arte Ederretako Lizentziatura) jaso zuen 1947an. Artistaren hasierako lanak figuratiboak izan ziren. Mitchell Europan bizi izan zen 1948-49an, Chicagoko Art Instituteak emandako beka bati esker. Estatu Batuetara itzuli zen 1950ean eta Columbiako Unibertsitatean (New York) matrikulatu zen, eta Chicagoko Art Institutoan M.F.A. (Arte Ederretako Masterra) eskuratu eskuratu zuen. Garai hartako paisaiak Cézanne, van Gogh eta Matisse-ren eraginpean pintatu zituen. Mitchellen obraren bakarkako lehen erakusketa Minnesota-ko St. Paul-en eskaini zioten 1950ean.

1950eko hasierako urteetan New Yoken bizi zela, Mitchellek The Club delakoko bileretan parte hartu zuen eta espresionista abstraktu batzuekin adiskidetu zen, hala nola, de Kooning, Guston eta Kline. 1951n Whitney Urteroko Ninth Street Show-n parte hartu zuen. New Gallery-k eskaini zion Mitchelli New Yorken egin zuen bakarkako lehen erakusketa, 1951n.

1955ean Mitchell Parisera joan eta bere denbora Frantzia eta New York artean banatzen hasi zen. Ordutik hirurogeiko lehen urteetara arte, artistaren lana bakarkako erakusketa batzuetan aurkeztu zen New Yorkeko Stable Gallery-n, eta taldekako erakusketetan ere bai, 1958ko Veneziako *Bienala* eta 1959ko Sao Pauloko *Bienala* barne. 1966an Sena sailak burutu zituen; horien ondoren Eguzkilore pinturak etorri ziren. Mitchellek etxe eta estudio bat erosi zuen Vétheuil-en (Frantzia). Syracuse-ko (New York) Everson Museum of Art-ek Mitchellen obraren erakusketa garrantzitsu bat aurkeztu zuen 1972an. Hurrengo urtean Brandeis Creative Arts delakoaren Sari-Domina jaso zuen, eta 1974an bakarkako erakusketa bat eskaini zioten New Yorkeko Whitney Museum of American Art-en. Mitchell oraindik bizi da eta lan egiten du Vétheuil-en.

Robert Motherwell, 1915-1991

Robert Motherwell 1915eko urtarrilaren 4an jaio zen Aberdeen-en (Washington). Hamaika urte zituela, Los Angelesko Otis Art Institute delakoaren beka bat jaso eta, 1932an, pintura ikasi zuen denboraldi labur batez San Franciscoko California School of Fine Arts-en. Motherwell-ek

XVII que albergó durante el siglo pasado la clínica neurológica de Jean Martin Charcot. En 1989 el Solomon R. Guggenheim Museum organizó una importante exposición retrospectiva de su obra y el Los Angeles Museum of Contemporary Art montó una instalación a gran escala. En la actualidad, el artista reside y trabaja en Milán.

Joan Mitchell, n. 1926

Joan Mitchell nació el 12 de febrero de 1926 en Chicago. Entre 1942 y 1944 asistió al Smith College de Northampton, Massachusetts y en 1947 obtuvo el B.F.A. del Art Institute of Chicago. Sus primeros trabajos fueron figurativos. En 1948-49 Mitchell residió en Europa gracias a una beca concedida por el Art Institute of Chicago. En 1950 regresó a los Estados Unidos, asistió a la Universidad de Nueva York y obtuvo el M.F.A. del Art Institute of Chicago. Sus paisajes de este período estuvieron influenciados por Cézanne, van Gogh y Matisse. En 1950 la obra de Mitchell se mostró por primera vez en una exposición individual en St. Paul (Minnesota).

A comienzos de los años cincuenta, y mientras residía en Nueva York, Mitchell participaba en las reuniones de The Club donde llegó a familiarizarse con los expresionistas abstractos como de Kooning, Guston y Kline. En 1951 participó en el Ninth Street Show y en el Whitney Annual. En 1951, la New Gallery llevó a cabo la primera exposición individual de Mitchell en Nueva York.

En 1955 Mitchell viajó a París y empezó a dividir su tiempo entre Francia y Nueva York. Desde entonces y hasta los primeros años sesenta su obra se mostró en varias exposiciones monográficas en la Stable Gallery de Nueva York y exposiciones de grupo incluyendo la *Bienal* de Venecia en 1958 y la *Bienal* de Sao Paulo en 1959. En 1966 realizó las series del Sena; a éstas siguieron las pinturas temáticas de los Girasoles. En 1969 Mitchell adquirió una casa y estudio en Vétheuil (Francia). En 1972 el Everson Museum of Art de Syracuse, Nueva York presentó una exposición importante de Mitchell. Un año más tarde recibió la medalla de Brandeis Creative Arts y en 1974 se le homenajeó con una exposición individual en el Whitney Museum of American Art de Nueva York. Mitchell todavía reside y trabaja en Vétheuil.

Robert Motherwell, 1915-1991

Robert Motherwell nació el 4 de enero de 1915 en Aberdeen (Washington). A los once años consiguió una beca del Otis Art Institute de Los Angeles y en 1932 estudió pintura durante una breve temporada en la California School of Fine Arts de San Francisco. Motherwell obtuvo el título de Bachelor en artes por

artetako Bachelor titulua lortu zuen Stanford-eko unibertsitatean, 1937an, eta urte horretan bertan Harvard unibertsitateko filosofia fakultatean matrikulatu zen, Cambridge-n (Massachusetts). Europara joan zen, 1938an, atzerriko ikasturte bat egitera. Bakarka egin zuen lehen erakusketa 1939an izan zen, Pariseko Raymond Duncan erakustaretoan.

New Yorkera joan zen bizitzera 1940ko irailean, eta Columbiako unibertsitatean sartu zen artearen historia Meyer Schapiro-rekin ikasteko asmoz, eta horrek animatu zuen pinturari ekiteko. Motherwell Matta-rekin Mexikora joan zen, 1941eko ekainean, eta abendura arte geratu zen han. New Yorkera itzultzean, Baziotes, Pollock, de Kooning eta Hans Hofmann bezalako artistekin harremanetan ibili zen. 1942an, New Yorkeko Whitelaw Reid egoitzean burutu zen *First Papers of Surrealism* izeneko erakusketan parte hartu zuen. 1944an, *The Documents of Modern Art* izeneko liburu-bilduma baten zuzendaritza hartu zuen. Geroztik, arte modernoari buruzko literaturari ekarpen ugariak egin zizkion.

1944an, Motherwellen obraren bakarkako erakusketa bat egin zen Art of This Century erakustaretoan. 1946an, Rothko, Barnett Newman eta Herbert Ferber-ekin harremanetan hasi zen, eta East Hampton-en (Long Island) eman zituen udako oporrak lehen aldiz. Urte horretan bertan, Chicagoko Arts Club-en eta San Francisco Museum of Art-en egin ziren Motherwellen bakarkako erakusketak; gainera, New Yorkeko Museum of Modern Art-ek aurkeztutako *Fourteen Americans* erakusketan ere parte hartu zuen. Geroago, Motherwellek eskolak eta hitzaldiak eman zituen Estatu Batuetan barrena, eta erakusketak egiten jarraitu zuen, Estatu Batuetan zein atzerrian. 1956an Provincetown-en (Massachusetts) hasi zen udak ematen. 1976-1977an Motherwellek erakusketa bana egin zuen Düsseldorf-eko Städtische Kunsthalle-n, Vienako Museum des 20. Jahrunderts-en, eta Pariseko Musée d'Art Moderne de la Ville-n. 1978an bakarkako erakusketa garrantzitsuak eskaini zizkioten Londreseko Royal Academy-k eta Washingtongo National Gallery-k. Buffaloko Albright-Knox Art Gallery-k antolatu zion erakusketa erretrospektiboa Estatu Batuetan zehar ibili zen 1983tik 1985era. 1971etik aurrera, artista Greenwich-en (Conneticut) bizi eta lan egin zuen. Motherwell Provincetown-en (Mass.) hil zen 1991eko udan.

Bruce Nauman, j. 1941

Bruce Nauman 1941eko abenduaren 6an jaio zen Fort Wayne-n (Indiana). Matematika eta artea ikasi zituen Wisconsin-go Unibertsitatean, Madison-en. 1966an Arte Ederretako Masterra atera zuen Californiako Unibertsitatean, Davis-en, William Wiley, Frank Owen, Robert Arneson eta Stephen Kaltenbach ikaskide izan zituelarik. Naumanek irakasle gisa lan egin zuen

la Universidad de Stanford en 1937, matriculándose ese mismo año en la facultad de filosofía de la universidad de Harvard, en Cambridge (Massachusetts). Viajó a Europa en 1938 para cursar un año de estudios en el extranjero. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1939 en la galería Raymond Duncan de París.

En septiembre de 1940 se afincó en Nueva York, ingresando en la universidad de Columbia para estudiar historia del arte con Meyer Schapiro, quien le animó a dedicarse a la pintura. En junio de 1941 Motherwell viajó a Méjico con Matta, quedándose allí hasta diciembre. A su regreso a Nueva York, se relacionó con artistas como Baziotes, Pollock, De Kooning y Hans Hofmann. En 1942 Motherwell fue incluido en la exposición *First Papers of Surrealism*, que tuvo lugar en la mansión de Whitelaw Reid de Nueva York. En 1944 Motherwell asumió la dirección de una colección de libros denominada *The Documents of Modern Art*. Desde entonces ha hecho frecuentes aportaciones a la literatura sobre arte moderno.

En 1944 tuvo lugar una exposición individual de la obra de Motherwell en la galería Art of This Century. En 1946 comenzó a relacionarse con Rothko, Barnett Newman y Herbert Ferber, veraneando por primera vez en East Hampton (Long Island). Ese mismo año hubo exposiciones individuales de Motherwell en el Arts Club de Chicago y en el San Francisco Museum of Art, participando el artista, asimismo, en la muestra *Fourteen Americans*, presentada por el Museum of Modern Art de Nueva York. Posteriormente, Motherwell dio clases y conferencias por todos los Estados Unidos y siguió exponiendo ampliamente tanto allí como en el extranjero. En 1956 empezó a pasar los veranos en Provincetown (Massachusetts). En 1976-1977 tuvo lugar una exposición de Motherwell en la Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, en el Museum des 20 Jahrhunderts de Viena, y en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París. En 1978 le concedieron importantes exposiciones individuales la Royal Academy de Londres, y la National Gallery de Washington. Una retrospectiva de su obra organizada por la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, estuvo recorriendo Estados Unidos de 1983 a 1985. Desde 1971 el artista vivió y trabajó en Greenwich (Connecticut). Motherwell murió en Provincetown (Massachusetts), en el verano de 1991.

Bruce Nauman, n. 1941

Bruce Nauman nació en Fort Wayne (Indiana) el 6 de diciembre de 1941. Estudió matemáticas y arte en la universidad de Wisconsin (Madison). En 1966, finalizó un Master en Bellas Artes en la Davis University de California, donde estudió con William Wiley, Frank Owen, Robert Arneson y Stephen Kaltenbach. Desde 1966 a 1968 Nauman

San Franciscoko Art Institute-n 1966tik 1968ra, eta Californiako Unibertsitatean, Irvin-en, 1970ean.

Nicholas Wilder Gallery-k Naumanen bakarkako lehen erakusketa antolatu zuen 1966an. 1968an New Yorkeko Leo Castelli Gallery-ko eta Düsseldorfeko Galerie Konrad Fischer-eko lehen erakusketak izan zituen, gerora, erakustareto horiek bere karreran zeharko erakusketa ugari egingo zutelarik. Urte berean artistari *Documenta 4* delakoan parte hartzeko gonbitea luzatu zitzaion, eta New Yorken lan egitea posible egin zuen National Endowment-en beka bat jaso zuen. Artistaren lehen korridore-lana, *Performance Corridor*, New Yorkeko Whitney Museum of Art-eko erakusketa batean sartu zen. 1970ean, Naumanek Aspen Institute for Humanistic Studies-en beka bat jaso zuen.

Los Angeles County Museum of Art-ek eta New Yorkeko Whitney Museum of American Art-ek artistaren obraren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuten elkarrekin 1972an, eta Estatu Batuetan eta Europan egon zen ikusgai. Horixe izan zen artistak museo batean egindako bakarkako lehen erakusketa. Artista Mexicora aldatu zen 1979an. 1981ean, Otterlo-ko (Holanda) Rijksmuseum Kröller-Müller-ek Naumanek 1972tik aurrera egindako obraren erakusketa antolatu zuen, geroago Baden-Baden-go Staatliche Kunsthalle-ra joango zena. Hurrengo urtean, Maryland-eko Baltimore Museum of Art-ek *Bruce Nauman-en neon-argiak* izeneko erakusketa antolatu zuen, Nauman berriz ere neonez lan egitera eraman zuena. Garai horretan, Naumanek 1985era bitarteko bere azken bideoak burutu zituen. 1986an, Artistaren marrazkien erakusketa bat Estatu Batuetako eta Europako hamabi hiritan ikusi ahal izan zen, eta Londreseko Whitechapel Art Gallery-k Basel-go Kunsthalle-ra eta Pariseko ARC Musée d'Art Moderne-ra joan zen erakusketa antolatu zuen. Los Angeleseko Museum of Contemporary Art-ek Naumanen bideoen erakusketa eratu zuen 1988an. Hurrengo urtean, Nauman Susan Rothenberg pintorearekin ezkondu zen. Urte horretan bertan, San Franciscoko Art Institute-ko Honoris Causa doktore-izendapena jaso zuen. 1990ean, Naumanek Max Beckmann Saria jaso zuen Frankfurt-en (Alemania). 1993an, *Wolf* eskultura saria jaso zuen Herzlia-n (Israel). Minneapolis-eko Walker Art Center-ek artistaren lanaren erakusketa erretrospektibo bat antolatu zuen 1994an, eskulturak, instalazioak, neonak, bideoak, argazkiak eta marrazkiak barne zituela. Erakusketa horrekin batera, artistaren obraren katalogo sistematizatua argitaratu zen. Gaur egun, Bruce Nauman Galisteo-n (New Mexico) bizi da.

trabajó como profesor en el San Francisco Art Institute y en 1970 en la Universidad de California, en Irvine.

La Nicholas Wilder Gallery organizó la primera exposición individual del artista, en 1966. Dos años más tarde, Nauman conseguía sus primeras exposiciones en la Leo Castelli Gallery de Nueva York y en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf, galerías que han representado al artista a lo largo de su carrera. Ese mismo año fue invitado a participar en la *Documenta 4* y le fue concedida una beca del National Endowment for the Arts que le permitió trabajar en Nueva York. La primera "obra pasillo" del artista, *Performance Corridor* fue instalada en una exposición en el Whitney Museum of Art, de Nueva York. En 1970 Nauman obtuvo una beca del Aspen Institute for Humanistic Studies.

En 1972, el Los Angeles County Museum of Art y el Whitney Museum of American Art, de Nueva York organizaron conjuntamente una retrospectiva de la obra del artista que más tarde viajaría por Estados Unidos y Europa. Esta había sido la primera exposición en un museo del artista. En 1979 se fue a vivir a Nuevo México. En 1981 el Rijksmuseum Kröller-Müller de Otterlo (Países Bajos) organizó una muestra de la obra de Nauman a partir de 1972 que más tarde viajaría al Staatlche Kunsthalle, de Baden-Baden. Al año siguiente el Baltimore Museum of Art, de Maryland organizó la exposición *Los Tubos de Neón de Bruce Nauman*, una exposición que llevó al artista a volver a utilizar el neón en sus trabajos. Por esta época, Nauman realizó sus últimos videos hasta 1985. En 1986 una muestra de sus dibujos viajó por doce ciudades de Estados Unidos y Europa, y la Whitechapel Art Gallery de Londres organizó una exposición que viajó a la Kunsthalle de Basilea y al ARC, Musée d'Art Moderne de la ciudad de París. En 1988 el museo de Arte Contemporáneo de los Angeles organizó una muestra de los videos de Nauman. En 1989 se casó con la pintora Susan Rothenberg. Ese mismo año le fue otorgado el título de Doctor Honoris Causa por el San Francisco Art Institute. En 1990 le fue concedido en Francfort, Alemania, el premio Max Beckmann. Asimismo en 1993 fue galardonado con el premio *Wolf* de escultura, en Herzlia, Israel. En 1994 el Walker Art Center de Minneapolis organizó una retrospectiva de la obra del artista, donde se incluían esculturas, instalaciones, tubos de neón, videos, fotografías y dibujos y para la ocasión se publicó un catálogo general. Actualmente Bruce Nauman reside en Galisteo (Nuevo México).

Jackson Pollock, 1912-1956

Paul Jackson Pollock 1912ko urtarrilaren 28an jaio zen Cody-n (Wyoming). Haurtzaroa Arizonan eta Californian iragan zuen, eta 1928an pintura ikasten hasi zen Los Angelesko Manual Arts High School-en. 1930eko udazkenean, Pollock New Yorkera iritsi zen, Art Student League-n Thomas Hart Benton-ekin ikasteko helburuz. Benton eragingarri izan zen Pollockentzat hurrengo hamarkada osoan zehar. Hogeita hamarretakoen hasieran, Pollockek José Clemente Orozco eta Diego Riveraren muralak ezagutu eta miretsi zituen. Hamarkada horretan bertan Estatu Batuetan zehar asko ibili zen arren, denbora gehiena New Yorken iragan zuen, horixe izan baitzuen bizitoki iraunkorra 1935etik, eta WPA (Works Progress Administration) (Lan-aurrerakuntzarako administrazioa) izeneko Arte-Proiektu Federalean lan egin zuen 1935etik 1942ra. David Alfaro Siqueiros-en tailer esperimentalean ere lan egin zuen, 1936an.

Pollockek bakarka egindako lehen erakusketa New Yorkeko Art of This Century, Peggy Guggenheimen erakustaretoan izan zen 1943an. Peggy Guggenheimek 1947 arteko kontratu bat sinatu zuen berarekin, buru-belarri pintatzen iharduteko aukera eman ziona. 1947 baino lehen, Pollocken obrak Picasso eta Surrealismoaren eragina islatzen zuen. Berrogeiko hamarkadaren hasieran, arte surrealista eta abstraktuko erakusketa batzuetan ikusi ahal izan ziren haren lanak, hala nola, *Natural, Insane, Surrealist Art* erakusketan, Art of This Century erakustaretoan 1943an, eta *Abstract and Surrealist Art in America* izenekoan 1944an, New Yorkeko Mortimer Brandt Gallery-n Sidney Janis-ek antolatua.

Pollock Lee Krasner-ekin ezkondu zen 1945eko udazkenean, eta geroztik The Springs-en (East Hampton) bizi izan zen. Parisen bakarka egindako lehen erakusketa 1952an izan zen, Studio Paul Facchetti-n, eta Clement Greenberg-ek lehen erretrospektiboa antolatu zion Vermont-eko Bennington College-n. Pollockek taldekako erakusketa askotan parte hartu zuen, horien artean, urtero New Yorkeko Whitney Museum of American Art delakoan egiten zirenetan 1946tik aurrera, eta Veneziako Bienalean, 1950ean. Nahiz eta oso obra ezaguna eta nazioartean erakutsia izan, artista inoiz ez zen Estatu Batuetatik atera. Auto istripuan hil zen, 1956ko abuztuaren 11n, The Springs-en.

Arnulf Rainer, j. 1929

Arnulf Rainer 1929an jaio zen Baden-en (Austria). Gaztaroan bere marrazkiengatik goratua izan zen, eta 1944an eskola utzi zuen artista izateko asmoz. Austriaren hegoaldeko Carinthia-ra paisaiak pintatzera joan zelarik, bertako eskola teknikoan ikasten geratu zen 1947tik 1949ra. Garai hartan, Rainer surrealisten teorien eragin handiaren pean zegoen. Bigarren mailako hezkuntza bukatutakoan, artista Vienako Hochschule

Jackson Pollock, 1912-1956

Paul Jackson Pollock nació en Cody (Wyoming) el 28 de enero de 1912. Pasó su infancia en Arizona y California y en 1928 empezó a estudiar pintura en la Manual Arts High School de Los Angeles. En el otoño de 1930 Pollock llegó a Nueva York para estudiar con Thomas Hart Benton en la Art Students League. Benton le estimuló durante toda la década siguiente. En los primeros años treinta Pollock conoció y admiró los murales de José Clemente Orozco y Diego Rivera. Aunque viajó mucho por los Estados Unidos durante los años treinta, casi todo su tiempo lo pasaba en Nueva York, donde se afincó permanentemente en 1935 y trabajó en el Proyecto Artístico Federal del WPA (Works Progress Administration) entre 1935 y 1942. En 1936 trabajó en el taller experimental neoyorquino de David Alfaro Siqueiros.

La primera exposición individual de Pollock tuvo lugar en la galería neoyorquina Art of This Century de Peggy Guggenheim, en 1943. Peggy Guggenheim firmó con él un contrato hasta 1947, permitiéndole dedicarse de lleno a la pintura. Antes de 1947, la obra de Pollock reflejaba la influencia de Picasso y el surrealismo. En los primeros años cuarenta aportó cuadros a varias exposiciones de arte surrealista y abstracto, entre ellas *Natural, Insane, Surrealist Art*, desarrollada en la galería Art of This Century en 1943, *y Abstract and Surrealist Art in America*, organizada por Sidney Janis en la Mortimer Brandt Gallery de Nueva York en 1944.

En el otoño de 1945, Pollock se casó con Lee Krasner, viviendo desde entonces en The Springs (East Hampton, New York). En 1952 se inauguró su primera exposición individual parisina en el Studio Paul Facchetti y Clement Greenberg le organizó su primera retrospectiva en el Bennington College de Vermont. Pollock fue incluido en muchas exposiciones colectivas, entre ellas las que se celebraban todos los años en el Whitney Museum of American Art de Nueva York, a partir de 1946, y en la Bienal de Venecia de 1950. Aunque su obra era muy conocida y expuesta internacionalmente, el artista no llegó a salir nunca de los Estados Unidos. Murió en accidente de automóvil el 11 de agosto de 1956 en The Springs (East Hampton, New York).

Arnulf Rainer, n. 1929

Arnulf Rainer nació en Baden, Austria, en el año 1929. En su juventud fue muy alabado por sus dibujos y en 1944 dejó la escuela para convertirse en un artista. Al viajar a Carinthia, al sur de Austria, con el objeto de pintar paisajes, Rainer acabó asistiendo a la escuela técnica local desde 1947 a 1949. Por entonces, Rainer se hallaba fuertemente influenciado por las teorías de los surrealistas. Finalizada su educación secundaria,

für Angewandte Kunst-en onartua izan zen, baina lehen eguna pasata alde egin zuen. Ondoren Akademie der Bildended Künste-n onartu zuten, baina berriz ere alde egin zuen. 1951. urtearen inguruan, Rainer estilo surrealista baztertzen eta "formen suntsiketa" delakorako interesa areagotzen hasi zen. Garai horretan sortu zituen bere *Deszentralizazio optikoa* delako marrazkiak, azken batean gainazal ia beltzak zirenak. 1951n Rainer Parisera joan zen, eta han de Kooning, Mathieu, Pollock eta Riopelle-ren obren erakusketak inspiratu zuen.

1956tik 1970era, Galerie St. Stephan-ekin elkartu zen, Austriako abangoardiako erakustaretorik garrantzitsuena. Rainer 1964ko *Guggenheim International Award Exhibition*-en sartua izan zen. 1954 eta 1965 urteen bitartean pintatu zituen Rainerrek bere pinturarik ezagunenak, bere lana zein beste artista batzuena pintura monokromatikoko geruzez estalita zeuden *overpaintings*-saila. Sam Francis, Georges Mathieu, Emilio Vedova eta Victor Vasarely izan ziren estatilako lanen egileak. Monokromatikoki pintatzen jarraitzen zuen bitartean, 1959an Rainer bide berrien bila hasi zen marrazketa automatikoko metodoak erabiliz.

Nahiz eta Rainer azgazkilari batekin lankidetzan aritu 1954an, 1968ra arte, *Aurpegiaren Iruzurra* lanarekin, ez zuen argazkigintza serioago hartu. Horrek eraman zuen argazkien gaineko pintura-sail asko egitera, horien artean *Emakume jarrerak, Artea artearen gainean, Heriot mozorroak* eta *Hilotz aurpegiak* autorretratuak. 1980an Rainer 1973an hasitako esku-, oin- eta hatz-pintura metodoetara itzuli zen, eta lan horietatik hogei erakutsi zituen *Documenta 7*-an 1982an. Aurreko urtean, Vienako Arte Ederretako Akademiako Irakasle izendatu zuten, eta Frankfurt hiriko *Max-Beckmann* saria eman zioten. 1982an, Rainerren *Hirosima* saila Europako hamabost museotan erakutsi zen. Bi urte geroago, Centre Georges Pompidou-k artistaren erakusketa erretrospektibo nagusi bat aurkeztu zuen, *Heriotza eta sakrifizioa* izenpean. 1980ko hamarkadaren erdialdean, Rainerrek Botanika eta Zoologiako ilustrazioez interesatu, eta *overpaintings* gehiagoren oinarri bezala erabili zituen. Hurrengo urteetan zehar, Estatu Batuetako museo nagusiak, New Yorkeko Museum of Modern Art eta Solomon R. Guggenheim barne, artistaren lanak erosten hasi ziren. 1993an Arnulf Rainer Museum delakoa ireki zen New Yorken. Gaur egun, artistak Viena, Goi Austria eta Bavaria-ren artean banatzen du bere denbora.

fue aceptado en la Hochschule für Angewandte Kunst de Viena pero se marchó al segundo día. Posteriormente fue aceptado en la Akademie der Bildended Künste, y de nuevo lo dejó. Hacia 1951, Rainer empezó a rechazar el estilo surrealista y a interesarse por la "destrucción de las formas". En esta época realizó sus dibujos *Descentralización Optica* que en realidad llegaron a convertirse casi en superficies negras. En 1951 Rainer viajó a París donde se inspiró en las obras de de Kooning, Mathieu, Pollock y Riopelle.

Desde 1956 a 1970, Rainer se asoció con la Galerie St. Stephan, la galería vanguardista más importante de Austria. En 1964 el artista fue incluido en la *Guggenheim International Award Exhibition*. Entre 1954 y 1965 Rainer pintó sus cuadros más conocidos, una serie de *Overpaintings* (pinturas superpuestas), en las que cubría tanto su propio trabajo como el de otros artistas con capas de pintura monocromática. Sam Francis, Georges Mathieu, Emilio Vedova y Victor Vasarely fueron los artistas que contribuyeron con sus obras en la realización de dicha serie. Mientras seguía con sus pinturas monocromáticas, en 1959 Rainer empezó a buscar nuevas formas utilizando métodos de dibujo automático.

Aunque ya en 1954 Rainer colaboró con un fotógrafo, no fue hasta 1968, con la obra *La Farsa del Rostro*, cuando el artista empezó a dedicarse más seriamente a la fotografía. Esto le llevó a la realización de muchas series de pinturas hechas sobre fotografías entre las que se incluyen autorretratos, *Poses de Mujeres, Arte sobre Arte, Máscaras de la Muerte, Rostros Cadavéricos*. En 1980 Rainer volvió al método de pintura con dedos, pies y manos que ya había iniciado en 1973, y expuso veinte de estas obras en la *Documenta 7* en 1982. Un año antes, Rainer había sido nombrado profesor de la Academy of Fine Arts de Viena y fue galardonado con el *Max-Beckmann Award* de la ciudad de Francfort. En 1982 la serie Hiroshima de Rainer se expuso en quince museos europeos. Dos años más tarde, el Centre Georges Pompidou expuso una importante retrospectiva del artista titulada *Muerte y Sacrificio*. A mediados de los ochenta Rainer se interesó en las ilustraciones botánicas y zoológicas que el artista utilizó como base para más *Overpaintings*. A lo largo de los años la mayor parte de los museos norteamericanos, incluidos el Museum of Modern Art y el Solomon R. Guggenheim Museum, empezaron a adquirir obras del artista. En 1993 tuvo lugar la inauguración en Nueva York del Arnulf Rainer Museum. Actualmente el artista divide su tiempo entre Viena, la Alta Austria y Baviera.

Robert Rauschenberg, j. 1925

Milton Rauschenberg, 1940ko urteetatik Bob izenez ezagutua, 1925eko urriaren 22an jaio zen Port Arthur-en (Texas). Denboraldi labur batez ikasi zuen Texas-ko Unibertsitatean, 1942an, 1942tik 1945era Itsas Armadan soldadutza egin baino lehen. GI Bill-en pean, Kansas-ko Art Institute-an ikasi zuen 1947tik 1948ra, eta urte horretan Parisera joan eta Académie Julian-en sartu zen. 1948 bukaeran Estatu Batuetara itzuli zen, Black Mountain College-n (Ipar Carolinan) Albers-ekin ikastera. Black Mountainen John Cage eta Merce Cunningham ezagutu zituen. 1949an Rauschenberg New Yorkera aldatu zen eta Art Student League-n ikasi zuen Morris Kantor eta Vaclav Vytlacil-ekin batera, 1952 arte.

Rauschenbergek zianotipo fotografikoekin esperimentatu zuen 1949 eta 1951 bitartean. Bakarkako lehen erakusketa New Yorkeko Betty Parsons Gallery-n eskaini zioten, 1951n, eta 1951-52 an pintura beltzak eta pintura zuriak sortu zituen. 1952an artista Italia, Frantzia, Espainia eta Ipar Afrikara bidaiatzen hasi zen. Erroman eta Florentzian objektu eta kutxa txikien erakusketak egin zituen, 1953ko udaberrian New Yorkera itzuli baino lehen. Urte horretan bertan pintura gorrien sailari hasiera eman zion, eta de Kooning marrazki bat ezabatzeko keinua egin zuen. Garai horretan Rauschenberg Cunningham-en dantza konpainiarentzat eta Paul Taylorrentzat dekoratuak eta jantziak diseinatzen hasi zen.

1955etik 1959ra Rauschenbergek "konbinaketetan" —eraikuntzak, ez pintura ezta eskultura gisa sailka ezin zitezkeenak, zeinetan objektuak jarri baitzituen (ahuntz disekatu bat, ohe bat, neumatikoak)— lan egin zuen. Urte horietan zehar Jasper Johns-ekin lankidetza estuan aritu zen, biak Duchamp-en eraginpean egonik. 1961ean Rauschenbergek bere lehen litografiak egin zituen; ondoren serigrafia-prozesuak erabili zituen mihise askotan, eta inprimaketa teknika batzuekin esperimentatu zuen. 1960ko erdiko urteetan bere dantza eta antzezpen propioak sortu zituen. 1960 eta 1970eko hamarkadetan zehar teknika eta materiale berriekin saiatzen jarraitu zuen. 1966an, artista eta injineruen arteko lankidetza bultzatzeko, E.A.T. (Arte eta Teknologiako Esperimentuak) delakoa sortu zutenetariko bat izan zen, eta 1970ean Change Inc., artistei diru laguntzak ematen dizkien fundazioa, sortu zuen. 1976-77an, Rauschenbergen erakusketa erretrospektibo garrantzitsu bat, Washington D.C.-ko National Collection of Fine Arts-ek antolatua, Estatu Batuetan zehar ibili zen. Rauschenberg New Yorken eta Captiva-n, Floridako kostaldeko uhartea, bizi da.

Robert Rauschenberg, n. 1925

Milton Rauschenberg, conocido en los años cuarenta como Bob, nació el 22 de octubre de 1925 en Port Arthur, Texas. En 1942 estudió durante algún tiempo en la Universidad de Texas antes de que se enrolara en la Marina entre 1942 y 1945. Desde 1947 hasta comienzos de 1948 asistió al Kansas City Art Institute con el G.I. Bill y después viajó a París y se matriculó en la Académie Julian. En el otoño de 1948 regresó a los Estados Unidos para estudiar con Albers en el Black Mountain College de Black Mountain (Carolina del Norte). Allí conoció a John Cage y Merce Cunningham. En 1949 Rauschenberg se desplazó a Nueva York y estudió con Morris Kantor y Vaclav Vytlacil en el Art Students League hasta 1952.

Entre 1949 y 1951 Rauschenberg experimentó con cianotipos fotográficos. En 1951 tuvo lugar su primera exposición individual en la Betty Parsons Gallery de Nueva York, y durante los años 1951 y 1952 produjo las pinturas totalmente en negro y en blanco. En 1952 inició sus viajes por Italia, Francia, España y Norte de Africa. Antes de regresar a Nueva York en la primavera de 1953, expuso pequeños objetos y cajas en Roma y Florencia. Ese mismo año empezó una serie de pinturas todas en rojo e hizo un amago de borrar un dibujo de de Kooning. En este período Rauschenberg empezó a diseñar los decorados y trajes para la compañía de danza de Cunningham y para Paul Taylor.

Desde 1955 a 1959 trabajó sobre *combines* —construcciones no clasificables ni como pintura ni como escultura, en las que incorporaba objectos (una cabra rellena de material, una cama, neumáticos). En estos años trabajó estrechamente con Jasper Johns quien, al igual que él, estaba influenciado por Duchamp. En 1961 Rauschenberg hizo su primera litografía; a partir de entonces incorporó el proceso serigráfico en muchos lienzos y experimentó con diversas técnicas de impresión. A mediados de los años sesenta creó sus propias danzas y su propia coreografía. Durante los años sesenta y setenta siguió explorando nuevas técnicas y materiales. En 1966, fue uno de los fundadores de los E.A.T. (Experimentos en Arte y Tecnología), para promocionar la cooperación entre artistas e ingenieros, y en 1970 estableció la Change Inc., una fundación que ofrece ayuda financiera a los artistas. En 1976-77 una retrospectiva organizada por The National Collection of Fine Arts de Washington D.C. viajó por los Estados Unidos. Actualmente Rauschenberg reside en Nueva York y Captiva, una isla frente a la costa de Florida.

Ad Reinhardt, 1913-1967

Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt 1913ko abenduaren 24an jaio zen Buffalo-n (New York). Artearen historia ikasi zuen Columbiako Unibertsitatean Meyer Schapiro-ren esanetara, 1931tik 1935era, eta 1936tik 1937ra. National Academy of Design-en ere ikasi zuen 1936 eta 1937an. 1936 eta 1939 urteen bitartean Reinhardtek WPA delako Arte-Proiektu Federalarentzat lan egin zuen. 1937tik 1947ra American Abstract Artists Group-eko kide izan zen. 1946tik 1950era New York University Institute of Fine Arts-en ikasten jarraitu zuen. Reinhardtek irakasle eta idazle bezala izan zuen itzala, bere artearenaren adinakoa izan zen. San Franciscoko California School of Fine Arts-en eman zituen eskolak 1950ean, eta hurrengo urtean Laramie-ko University of Wyoming-en. 1952tik 1953ra artistak Hartford-eko Yale University-n irakatsi zuen. Brooklyn College-ko irakasle laguntzailea izan zen hogei urtez, eta 1954tik 1967ra eskolak eman zituen New Yorkeko Hunter College-an.

Reinhardti bere bakarkako lehen erakusketa Columbia University-n eskaini zioten 1943an, eta 1946 urtearen inguruan New Yorkeko Betty Parsons Gallery-n erregulartasunez erakusten zuen. Garai hartan Reinhardt *hard-edge* delakoaren aitzindaria izan zen. 1950eko hamarkadan, Reinhardt kolore bakar batera mugatzen hasi zen bere paleta; gorritik urdinera pasatu zen, eta handik bere pintura beltzetara iritsi zen. 1967an New Yorkeko Jewish Museum-ek Reinhardten pinturen erakusketa bat antolatu zuen, eta horrekin batera artistaren beraren eta Lucy Lippard-en testuez osaturiko katalogoa argitaratu. Ad Reinhardt New Yorken hil zen, 1967ko abuztuaren 30ean. 1970ean, New Yorkeko Marlborough Gerson Gallery-k 1951 eta 1967 bitarteko *Margolan beltzak* erakutsi zituen. 1972an Düsseldorfeko Städtische Kunsthalle-k Reinhardten obraren erakusketa antolatu zuen; beranduago, erakusketa hori Eindhoven-go Stedelijk van Abbemuseum-era, Pariseko Grand Palais-era, eta Vienako Museum des 20. Jarhunderts-era joan zen. Solomon R. Guggenheim Museoak *Reinhardt and Color* izeneko erakusketa eratu zuen 1980an. Reinhardten idazkiek 1970ko hamarkadako artista kontzeptual askorengan eragina izaten jarraitu zuten. New Yorkeko Museum of Modern Art-k Reinhardten obraren erakusketa nagusi bat antolatu zuen 1991n.

Ad Reinhardt, 1913-1967

Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt nació en Buffalo (estado de Nueva York) el 24 de diciembre de 1913. Estudió historia del arte con Meyer Schapiro en la Universidad de Columbia entre 1931 y 1935 y 1936 y 1937. En estos dos últimos años estudió también en la National Academy of Design. Entre 1936 y 1939 Reinhardt trabajó para el Federal Art Project de la Works Project Administration. Desde 1937 a 1947 fue miembro del American Abstract Artists Group. Reinhardt siguió sus estudios en la New York University Institute of Fine Arts desde 1946 a 1950. La influencia de Reinhardt en su faceta de profesor y escritor fue tan importante como en la artística. En 1950 el artista dio clases en la California School of Fine Arts de San Francisco y al año siguiente en la Universidad de Wyoming en Laramie. Asimismo desde 1952 a 1953 impartió clases en la Universidad de Yale, en Hartford. Durante veinte años fue ayudante de profesor en el Brooklyn College y impartió clases en el Hunter College de Nueva York desde 1954 a 1967.

En 1943 Reinhardt realizó su primera exposición individual en la universidad de Columbia y para 1946 exponía con regularidad en la Betty Parsons Gallery de Nueva York. En aquel período Reinhardt fue pionero de la pintura *hard-edge*. En los años cincuenta Reinhardt empezó a limitar su paleta a un único color, cambiando del rojo al azul para finalizar en la fase negra de sus pinturas. En 1967 el Jewish Museum de Nueva York organizó una exposición de las pinturas de Reinhardt para la que se editó un catálogo con textos de Lucy Lippard y el artista. Ad Reinhardt murió en Nueva York el 30 de agosto de 1967. En 1970 la Marlborough Gerson Gallery de Nueva York expuso las obras *Pinturas Negras* realizadas entre 1951 y 1967. En 1972 el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf organizó una exposición de la obra de Reinhardt que más tarde viajaría al Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven (Holanda); al Grand Palais de París y al Museum des 20 Jarhunderts de Viena. En 1980 el Solomon R. Guggenheim Museum montó una exposición titulada *Reinhardt and Color*. Los ensayos de Reinhardt han seguido influyendo a muchos artistas conceptuales de los setenta. En 1991, el Museum of Modern Art de Nueva York organizó una importante muestra de la obra de Reinhardt.

Gerhard Richter, j. 1932

Gerhard Richter 1932ko otsailaren 9an jaio zen Dresde-n (Alemania). 1952 eta 1957 bitartean Hochschule für Bildende Küste-n egin zituen arte-ikasketak. Gero, artista Düsseldorfera joan zen, eta han argazki-laborategiko teknikari gisa lan egin zuen. 1961etik 1964ra Richterrek Staatliche Kunstakademie-n ikasi zuen, Otto Gotz-en esanetara.

Gerhard Richter, n. 1932

Gerhard Richter nació en Dresde, Alemania, el 9 de febrero de 1932. Entre 1952 y 1957 estudió arte en el Hochschule für Bildende Künste y luego se desplazó a Düsseldorf, donde trabajó como técnico de laboratorio fotográfico. Entre 1961 y 1964 Richter estudió en la Staatliche Kunstakademie con Otto Gotz.

Richterren bakarkako lehen erakusketa Düsseldorfeko Möbelhaus Berges-en izan zen. Bertan, artistak bere *Photo Painting* (argazki gaineko pintura) estiloaren aurkezpena egin zuen: pinturen oinarri bezala, berak ateratako paisaia, erretratu eta bodegoien argazkiak erabiltzen zituen. Irudikaturiko gai edo objektuak difuminatu egiten zituen, pintura figuratibo tradizionaletik aldenduz, pintura argazkitik bereizteko. 1967an Junger Esten Art saria irabazi zuen Recklinghausen-en (Alemania). Garai horretan hasi zuen artistak bere fase konstruktiboa, bere barnean *Color Charts*, *Inpaintings*, *Gray Paintings* eta *Forty-eight Portraits*, ispiluekin batera, zituela. 1972an Veneziako 36. *Biennale*-n pabilioi alemaniarraren ordezkari izateko hautatu zuten Richter. Urte berean Kassel-go (Alemania) *Documenta 5ean* parte hartu zuen, eta ondoren *Documenta 6, 7* eta *8an* ere sartua izan zen. 1973an artistak entzute handia beraganatu zuen Estatu Batuetan New Yorkeko Onnash Gallery-n egindako erakusketa izan zela medio. 1975ean egin zioten lehen erakusketa erretrospektiboa, Bremen-go Kunsthalle-n, 1962tik 1974ra bitarteko lanez osatua. 1978an erakusketa nagusi bat eskaini zioten Eindhoven-go Stedelijk van Abbemuseum-en, *Margolan abstraktuak* titulupean, Londreseko Whitechapel Gallery-ra joango zena.

Arnold Bode Preis jaso zuen Kassel-en 1982an, eta 1985ean *Oskar Kokoschka* saria Vienan. 1988an Iparramerikako lehen erretrospektiboa eskaini zioten, Toronto-ko Art Gallery of Ontario-k eta Chicago-ko Museum of Contemporary Art-ek elkarlanean antolatutakoa. Erakusketa hori Washington hiriko Hirshhorn Museum and Sculpture Garden-era eta San Franciscoko Museum of Modern Art-era joan zen. Richter irakasle dabil Düsseldorfeko Kunstakademie-n 1971. urtetik. 1983an Koloniara aldatu zen, eta gaur egun bertan bizi da.

La primera exposición en solitario del artista se llevó a cabo en el Möbelhaus Berges de Düsseldorf (Alemania), donde introdujo el estilo *Photo Painting* (pintura sobre fotografía) en el que empleó sus propias fotografías de paisajes, retratos y bodegones como base para sus pinturas. El artista difuminaba los temas u objetos representados, desviándose de la pintura figurativa tradicional con el objeto de distinguir la pintura de la fotografía. En 1967 Richter fue galardonado con el premio de arte *Junger Westen* en Recklinghausen, Alemania. Fue entonces cuando el artista inició su fase constructiva que incluía los *Color Charts*, los *Inpaintings*, las *Gray Paintings* y los *Forty-eight Portraits,* así como espejos. En 1972, la obra de Richter fue elegida para representar el pabellón alemán en la XXXVI *Bienal* de Venecia. Ese mismo año participó en la *Documenta 5* en Kassel, Alemania y posteriormente fue incluido en la *Documenta 6, 7* y *8*. En 1973, el artista obtuvo un gran reconocimiento en Estados Unidos con su exposición en la Onnash Gallery de Nueva York. En 1975 se llevó a cabo su primera retrospectiva en el Kunsthalle, en Bremen (Alemania) que abarcaba su obra desde 1962 hasta 1974. En 1978 Richter realizó una importante exposición en el Stedelijk van Abbemuseum de Eindhoven (Holanda) titulada *Pinturas Abstractas*, que más tarde viajaría a la Whitechapel Gallery de Londres.

En 1982 Richter fue galardonado en Kassel con el premio *Arnold Bode*, y en 1985 en Viena con el premio *Oskar Kokoschka*. En 1988, al artista se le concedió su primera retrospectiva norteamericana coorganizada por la Art Gallery of Ontario, en Toronto (Canadá) y el Museum of Contemporary Art de Chicago. La exposición viajaría más tarde al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, de la ciudad de Washington y al Museum of Modern Art de San Francisco. Desde 1971 Richter ejerce como profesor en el Kunstakademie, de Düsseldorf (Alemania). En 1983 el artista se trasladó a Colonia donde todavía reside.

Mark Rotko, 1903-1970

Marcus Rothkowitz 1903ko irailaren 25ean jaio zen Dvinsk-en (Errusia). 1913an bere herria utzi eta, familiarekin batera, Portland-era (Oregon) jo zuen. 1921etik 1923ra Yaleko unibertsitatean ikasi zuen, New Haven-en, bekadun bezala. 1923an unibertsitatea utzi zuen titulurik lortu gabe, eta New Yorkera joan zen. 1925ean Max Weber-ekin ikasi zuen Art Student League-n. Taldeka egin zuen lehen erakusketa 1928an izan zen, New Yorkeko Opportunity Galleries-en. Hogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, Milton Avery eta Gottlieb-en lagun min egin zen. Bakarka egin zuen lehen erakusketa 1933an izan zen, Portland-eko Museum of Art-en.

Rothkok New Yorken egin zuen bakarkako lehen erakusketa 1933an izan zen, Contemporary Arts Gallery-n. 1935ean, The

Mark Rothko, 1903-1970

Marcus Rothkowitz nació el 25 de septiembre de 1903 en Dvinsk (Rusia). En 1913 abandonó el país afincándose, junto al resto de su familia, en Portland (Oregón). Entre 1921 y 1923 estudió en la universidad de Yale, en New Haven, como becario. En 1923 dejó la universidad sin obtener titulación y se trasladó a Nueva York. En 1925 estudió con Max Weber en la Art Students League. En 1928 participó en su primera exposición colectiva, que tuvo lugar en las Opportunity Galleries de Nueva York. Durante los primeros años treinta, Rothko se hizo íntimo amigo de Milton Avery y de Gottlieb. Su primera exposición individual fue en 1933, en el Museum of Art de Portland.

La primera exposición individual neoyorquina de Rothko tuvo lugar en 1933 en la Contemporary Arts Gallery. En 1935 fue

Ten (Hamarrak) abtrakzioa eta espresionismoaren aldeko artista-taldearen sortzaileetariko bat izan zen. Astoko pinturak burutu zituen WPA (Works Progress Administration) delako arte-proiektu federalarentzat, 1936tik 1937ra. 1936an, Rothkok Barnett Newman ezagutu zuen. Berrogeiko hamarkadaren hasieran, Gottlieb-ekin lan egin zuen orpoz orpo, eduki mitologiko, forma lau sinple, eta arte primitiboan iradokitako irudiez osatutako pintura mota garatzeko lanean.Hamarkada horren erdialdean, teknika eta irudi surrealistak erabili zituen bere obran. 1945ean, Peggy Guggenheimek bakarkako erakusketa bat eskaini zion Rothkori, New Yorkeko Art of This Century erakustaretoan.

San Franciscoko California School of Fine Arts delakoan eskolak eman zituen Rothkok 1947an eta 1949an, Clyfford Still-ekin batera. Baziotes, Hare eta Robert Motherwell lagun zituela, Rothkok The Subjects of the Artist iraupen laburreko eskola sortu zuen New Yorken, 1948an. Berrogeiko hamarkadaren bukaera eta berrogeita hamarreko hamarkadaren hasieraren artean sortu zen Rothkoren heldutasunezko estiloa, mihisearen azaleran hegaka dabiltzala diruditen aurreko errektangelu argitsuez osatua. 1958an, jaso zuen lehen agindua egiten hasi zen: New Yorkeko Four Seasons izeneko jatetxerako pintura erraldoi batzuk. New Yorkeko Museum of Modern Art-ek bakarkako erakusketa garrantzitsu bat eskaini zion Rothkori 1961ean. 1962an, Harvard-eko unibertsitaterako mural batzuk amaitu zituen, eta 1964an Houston-eko (Texas) kapera baterako murala egiteko agindua onartu zuen. Rothkok bere buruaz beste egin zuen New Yorken zuen estudioan, 1970eko otsailaren 25ean. Hurrengo urtean, Rothko kapera kontsakratu zen Houston-en (Texas). 1978-1979an Solomon R. Guggenheimek erakusketa erretrospektibo garrantzitsua eskaini zion.

Robert Ryman, j. 1930

Robert Ryman 1930eko maiatzaren 30ean jaio zen Nashville-n (Tennessee). 1948an Tennessee Polytechnic Institute-en matrikulatu zen, baina hurrengo urtean Nashville-ko George Peabody College for Teachers-era aldatu zen, musika ikasteko asmoz. 1950ean Ryman Estatu Batuetako Armadako Erreserbako Gorputzean sartu zen, eta Army Reserve Band batera destinatu zuten Koreako gerran. 1952an Ryman New Yorkera aldatu zen, eta Lenny Tristano jazz pianojolearekin ikasi zuen. Dirua lortzeko edonolako era askotako lanetan aritu zen, eta horrela New Yorkeko Museum of Modern Art-eko jagole lana lortu zuen 1953ko ekainean. Urte berean artistak bere lehen pinturak egin zituen.

Rymanen lanak Museum of Modern Art langileek egindako lanen erakusketa batean erakutsi ziren, eta urte horretan bertan Brata Gallery-n egindako talde-erakusketa batean sartua izan zen. Ryman, 1950eko azken urteetan, Museum of

miembro fundador de The Ten (Los Diez), grupo de artistas partidarios de la abstracción y el expresionismo. Llevó a cabo pinturas de caballete para el proyecto artístico federal de la WPA (Works Progress Administration) desde 1936 a 1937. En 1936 Rothko conoció a Barnett Newman. A principios de los años cuarenta trabajó estrechamente con Gottlieb, desarrollando un estilo de pintura dotado de contenido mitológico, formas planas simples e imágenes inspiradas en el arte primitivo. Mediada la década, su obra incorporó las técnicas e imágenes surrealistas. En 1945 Peggy Guggenheim le concedió a Rothko una exposición individual en la galería neoyorquina Art of This Century.

En 1947 y 1949 Rothko impartió clases en la California School of Fine Arts de San Francisco, donde también enseñaba Clyfford Still. Junto con Baziotes, Hare y Robert Motherwell, Rothko fundó en Nueva York en 1948 la efímera escuela The Subjects of the Artist. Entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta surgió el estilo de madurez de Rothko, con luminosos rectángulos frontales que parecen revolotear sobre las superficie del lienzo. En 1958 el artista comenzó a realizar su primer encargo, consistente en unas pinturas monumentales para el restaurante neoyorquino, Four Seasons. El Museum of Modern Art de Nueva York, le concedió a Rothko una importante exposición individual en 1961. En 1962, el artista terminó unos murales para la universidad de Harvard y en 1964 aceptó el encargo de un mural destinado a una capilla de Houston (Texas). Rothko se suicidó en su estudio neoyorquino el 25 de febrero de 1970. Un año más tarde, se consagró en Houston, la Capilla Rothko. En 1978-1979 tuvo lugar en el Solomon R. Guggenheim Museum una importante retrospectiva de su obra.

Robert Ryman, n. 1930

Robert Ryman nació en Nashville, Tennessee el 30 de mayo de 1930. En 1948 se matriculó en el Tennessee Polytechnic Institute, pero al año siguiente se trasladó al George Peabody College para profesores de Nashville donde estudió música. En 1950 Ryman se enroló en el Cuerpo de Reservistas del Ejército de Estados Unidos y fue asignado a una Army Reserve Band en la guerra de Corea. En 1952 Ryman se trasladó a Nueva York y estudió con el pianista de jazz Lenny Tristano. Probó todo tipo de empleos para conseguir dinero y así, en junio de 1953 Ryman obtuvo un trabajo como conserje en el Museum of Modern Art de Nueva York. En el transcurso de aquel año, el artista realizó sus primeros cuadros.

En 1958 la obra de Ryman formó parte de una exposición de trabajos creados por los miembros de la plantilla del Museum of Modern Art y ese mismo año fue incluido en una exposición conjunta en la Brata Gallery. A finales de los años cincuenta

Modern Art-en berekin lan egiten zuten Dan Flavin, Michel Venezia eta Lucy Lippard-ekin adiskidetu zen. 1961ean pinturari buru-belarri ekiteko erabakia hartu zuen. Hirurogeiko urteen hasieran, Rymanek Bowery-n estudioak zituzten beste artista askorekin denboraldi luzeak eman zituen: Sylvia eta Robert Mangold, Sol Lewitt, Eva Hesse eta Tom Doyle. 1964an Rymanek Amerikar Artista Abstraktuen Urteroko 28. Erakusketan parte hartu zuen, eta geroago aipatu taldean sartu zen. 1968an, Düsseldorfeko Galerie Konrad Fischer-en erakutsi zuen lehen aldiz. Hurrengo urtean Ryman artista minimalista eta kontzeptualen lanez osaturiko *Jarrera forma bihurtzen denean* izeneko erakusketa eragingarrian sartua izan zen, Bernako Kunstmuseum-en.

Solomon R. Guggenheim Museoak Rymanen 1965etik 1972ra bitarteko hogeita hamazortzi lan erakutsi zituen 1972an. Horixe izan zen artistak New Yorkeko museo batean egiten zuen bakarkako lehen erakusketa. Urte bereko udan Kassel-go (Alemania) Documenta 5ean sartua izan zen. 1973an John Simon Guggenheim beka jaso zuen. 1974an erretrospektibo bat eskaini zitzaion Amsterdam-eko Stedelijk Museum-en; ondoren, beste bat eskaini zitzaion Londreseko Whitechapel Art Gallery-n 1977an, eta beste bat 1978an, Europako museo nagusietan ikusgai egon zena. 1982an Ryman New York hiriko Arte Batzordeko kide izendatu zuten. Schaffhausen-eko Hallen für neue Kunst-en Rymanen obraren erakusketa iraunkorra finkatu zen. Artistak 1987an *Skowhegan School of Painting and Sculpture*-ko domina jaso zuen pintura-sailean. 1993an eta 1994an Rymanen obraren erakusketa nagusi bat Londreseko Tate Gallery, Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, New Yorkeko Museum of Modern Art, San Franciscoko Museum of Modern Art eta Minneapolis-eko Walker Art Center-era joan zen.

Julian Schnabel, j. 1951

Julian Schnabel 1951eko urriaren 26an jaio zen Brooklyn-en (New York), baina 14 urte zituela Brownsville-n (Texas) finkatu zen, artistaren obran eragin sakona izango zuen aldaketa. 1972an Schnabelek Arte Ederretan lizentziatu zen Houston-go Unibertsitatean, eta New Yorkera aldatu zen Whitney Independent Study Program-en parte hartzeko; han Ross Bleckner-en gisako artista gazteekin harremanetan jarri, eta Brice Marden eta Barnett Newman-en obretan interesatzen hasi zen. 1975ean Schnabel Texasera itzuli zen, eta 1976an Houston-go Contemporary Museum-ek artistaren lanen erakusketa bat antolatu zuen. Urte berean Schnabel Europara joan, eta denboraldi batez Toscanan bizi izan zen. Orduko obraren gai klasikoa (Cy Twombly-renaren zantzua) Italian jasotako eraginaren adierazgarri da. Düsseldorfeko December

Ryman hizo amistad con Dan Flavin, Michael Venezia y Lucy Lippard, que trabajaban en el Museum of Modern Art. En 1961 el artista se dedicó por completo a la pintura. A principios de los años sesenta, Ryman pasó mucho tiempo con otros artistas en sus estudios del Bowery: Sylvia y Robert Mangold, Sol Lewitt, Eva Hesse y Tom Doyle. En 1964 Ryman participó en la XXVIII Exposición Anual de Artistas Abstractos Americanos y posteriormente se adherió a dicha organización. En 1968 el artista expuso por primera vez en la Galerie Konrad Fischer de Düsseldorf. Al año siguiente Ryman fue incluido en una importante exposición titulada *Cuando la Actitud se Convierte en Forma*, integrada por obras de artistas minimalistas y conceptuales y que albergó el *Kunstmuseum*, de Berna.

En 1972 el Solomon R. Guggenheim Museum expuso treinta y ocho obras de Ryman que abarcaban los años 1965 a 1972. Esta fue su primera exposición en solitario en un museo neoyorquino. Aquel verano, Ryman fue incluido en la Documenta 5, en Kassel, Alemania. En 1973, al artista se le concedió la beca John Simon Guggenheim. En 1974 Ryman realizó una exposición retrospectiva en el Stedelijk Museum de Amsterdam seguida por otra en el Whitechapel Art Gallery de Londres en 1977 y una tercera en 1980 que viajó a los museos más importantes de Europa. En 1982 Ryman fue designado miembro de la Comisión de Arte de la ciudad de Nueva York. En 1983 se instaló una muestra permanente de la obra del artista en el Hallen für neue Kunst de Schaffhausen. En 1987 Ryman fue galardonado con la *Skowhegan School of Painting and Sculpture Medal* por su pintura. En 1993 y 1994 una muestra importante de la obra de Ryman viajó a la Tate Gallery de Londres; al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid; al Museum of Modern Art de Nueva York; al Museum of Modern Art de San Francisco; y al Walker Art Center de Minneapolis.

Julian Schnabel, n. 1951

Julian Schnabel nació en Brooklyn, Nueva York, el 26 de octubre de 1951, pero a la edad de 14 años se instaló en Brownsville (Texas) y este cambio de ambiente influiría profundamente en la obra del artista. En 1972 Schnabel obtuvo su licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Houston y se desplazó a Nueva York para matricularse en el Whitney Independent Study Program y allí hizo amistad con jóvenes artistas como Ross Bleckner y se interesó por las obras de Brice Marden y Barnett Newman. En 1975 Schnabel regresó a Texas donde en 1976 el Contemporary Arts Museum de Houston organizó una exposición de sus obras. Ese mismo año Schnabel viajó a Europa, estableciéndose en la Toscana durante un tiempo. El tema clásico de la obra de aquella época (reminiscente de la de Cy Twombly) es una prueba de su

Gallery-n eskaini zioten bakarkako erakusketa bat izan zela-eta 1978an Europara itzuli zenean, Alemania, Italia eta Espainia bisitatzeko aukera izan zuen. Azken herri horretan, Gaudí-ren arkitektura izan zen Schnabel gehien harritu zuena; hain zuzen, keramikaren erabilera hura izan zen, aipatu zenaren arabera, Schnabelen *plater hautsietako* lanak inspiratu zituena.

1979ko otsailean New Yorkeko Mary Boone Gallery-n egin zuen bakarkako lehen erakusketa, eta urte bereko abenduan plater hautsietan oinarritutako lehen pinturak erakutsi zituen. Garai horretan, Saatchis eta Leo Castelli arte-merkataria bezalako bildumatzaile garrantzitsuak interesatu ziren Schnabelen obraz. 1980an Veneziako *Biennale*-rako hautatua izan zen, eta 1982an museo garrantzitsu batean egiten zuen lehen erakusketa burutu zuen: Amsterdam-eko Stedelijk Museum-en. Hurrengo urtean, Schnabel New Yorkeko Whitney Museum of American Art-eko Biurteroko Erakusketan sartua izan zen. Londreseko Tate Gallery-n 1982an, eta Londreseko Whitechapel Art Gallery-n, Pariseko Centre Georges Ponpidou-n, Düsseldorfeko Städtische Kunsthalle-n eta museo amerikar gehienetan 1986an egindako erakusketen bidez nazioarteko sona handia lortu zuen. 1985ean, Mexikon egon zen bitartean, armadako olana erabilien gaineko lehen pinturak egiten hasi, eta 1980ko azken urteetara egiten jarraitu zuen. 1987an, Schnabelen sorkuntz gai nagusia hitz eta grafien ingurukoa izan zen, 1989an Basileako Kunsthalle-n erakutsitako *Berrezagupena* sailean ikus daitekeenez. Oroitzapenez eta konnotazioez beteriko hizkuntza ezagunetako zatiek, *objektu aurkituen* erabilera ia arkeologikoa berritu zuten. Garai horretan eskulturgintza ere landu zuen, 1983an esploratzen hasi zen arloa. Azken urteotan, Schnabel Estatu Batuetan zein Europan erakusten ibili da. 1994an Mexikoko Museo de Monterrey-n egindako erakusketa erretrospektibo bat eskaini zitzaion. Gaur egun, Julian Schnabelek New Yorken bizi eta lan egiten du.

Richard Serra, j. 1939

Richard Serra 1939ko azaroaren 2an jaio zen San Franciscon. Californiako Unibertsitatean ikasi zuen, Berkeley-n eta Santa Barbara-n, 1957tik 1961era, eta zientzietan graduatu zen; ondoren, Yaleko Unibertsitatean (New Haven) 1961etik 1964ra ikasiz arteko lizentziatura eta masterra, eta arte ederretako masterra eskuratu zituen. Serrak pintore izateko trebatu zen Yalen; han Josef Albersekin lan egin zuen, azken honen *Margoaren interakzioa* liburuan (1963). 1960ko hasierako urteetan Guston, Rauschenberg, Reinhardt eta Stella-rekin harremanetan jarri zen. 1964-65ean, Yalek emandako bidai-beka

influencia italiana. Al regresar a Europa en 1978 para una exposición en solitario en la December Gallery de Düsseldorf, Schnabel tuvo ocasión de visitar Alemania, Italia y España. En este último país, Schnabel quedó especialmente impresionado por la arquitectura de Antoni Gaudí, cuya utilización de la cerámica, como se comentó, había inspirado las obras de *Platos Rotos* de Schnabel.

En febrero de 1979 realizó su primera exposición individual en la Mary Boone Gallery de Nueva York y en diciembre de ese mismo año, expuso la primera pintura para la que utilizó platos rotos. En esa época, coleccionistas importantes como los Saatchis y el marchante de arte Leo Castelli se habían interesado por la obra de Schnabel. En 1980 su obra fue seleccionada para la Bienal de Venecia y en 1982 el artista realizó su primera exposición en un museo importante: el Stedelijk Museum, de Amsterdam. Al año siguiente Schnabel fue incluido en la *Exposición Bienal* del Whitney Museum of American Art, de Nueva York. Schnabel obtuvo gran renombre internacional con las exposiciones realizadas en la Tate Gallery de Londres en 1982 y en 1986 en la White Chapel Art Gallery de Londres; el Centre Georges Pompidou de París; el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, así como en la mayor parte de los museos americanos. En 1985, durante su estancia en México, realizó sus primeras pinturas sobre lonas militares usadas, material que siguió utilizando hasta finales de los ochenta. En 1987 el tema central creativo de Schnabel giró en torno a las palabras y grafías, como se puede apreciar en la serie denominada *Reconocimiento*, expuesta en 1989 en la Kunsthalle de Basilea. La utilización de fragmentos de idiomas reconocibles cargados de recuerdo y connotaciones repetía su anterior y casi arqueológica utilización de *objetos encontrados*. En este período, el artista también se dedicó a la escultura, un medio que ya había explorado en 1983. En estos últimos años, Schnabel ha estado exponiendo tanto en Estados Unidos como en Europa. En 1994 al artista se le concedió una exposición retrospectiva en el Museo de Monterrey de México. En la actualidad, Julian Schnabel reside y trabaja en Nueva York.

Richard Serra, n. 1939

Richard Serra nació el 2 de noviembre de 1939 en San Francisco. Estudió en la Universidad de California en Berkeley y Santa Barbara desde 1957 a 1961, donde se licenció con un B.S. antes de finalizar su B.A., M.A. y M.F.A. en la universidad de Yale (New Haven) desde 1961 a 1964. La formación que tuvo Serra en Yale fue la de pintor; trabajó con Josef Albers en su libro *La Interacción del Color* (1963). En los primeros años sesenta entró en contacto con Guston, Rauschenberg, Reinhardt y Stella. En 1964-65 mientras disfrutaba en París de una beca de viaje otorgarda por Yale, Serra fue visitante asiduo del taller de

baten bidez Parisera joan zen, eta han Brancusi-ren estudioa sarritan bisitatu zuen, Musée National d'Art Moderne-n (Centre Georges Pompidou) birreraikitakoaren arabera. Jaso zuen Fulbright beka bati esker urtebete eman zuen Florencia-n eta Europako hegoaldean eta Afrika iparraldean bidaiatu zuen. 1966an izan zen bakarka egin zuen lehen erakusketa, Erromako La Salita erakustaretoan. Urte horren amaieran New Yorkera aldatu, eta han LeWitt, de Maria, Hesse, Andre eta Robert Smithson lagunekin elkartu zen.

Serraren kristal eta kautxuzko lehen eskulturak 1966koak dira. 1968tik 1970era *Splash pieces* (zipristindutako piezak) egin zituen, zorua eta hormaren arteko elkarguneetan funditutako beruna zipristinduz. 1969. urtearen inguruan *prop pieces* (Puntalaketako piezak) eskulturak egiten hasi zen; horietako atalak soldatu beharrean, pisua edo grabitatearen indarrez orekatzen dira. Urte horretan bertan, Solomon R. Guggenheim Museoko *Nine Young Artist: Theodoron Awards* erakusketan sartua izan zen Serra. 1968an Serrak egingo zituen laburmetraia askotatik lehena burutu zuen, eta 1970eko hasierako urteetan bideoarekin ere esperimentatu zuen. 1970ean, Pasadena Art Museum-ek Serraren obraren bakarkako erakusketa antolatu zuen. Urte berean Smithsoni lagundu zion Spiral Jetty egiten, Great Salt Lake-n (Utah). Serrari, ordea, askoz gutxiago axola zitzaion paisaia amerikar zabala, hiriko kokapenak baino, eta 1970ean lan bat instalatu zuen Bronx-eko kale itsu eta mortu batean.

1970eko eta 1980ko hamarkadetan Serrak kokatze jakinetarako eskala handiko atzairuzko egiturak egiten jarraitu zuen, Europan zein Estatu Batuetan. 1982an Espainiara joan zen arkitektura mozarabea ikastera. Bakarkako erakusketa ugari eskaini zizkioten: 1978an Kunsthalle Tübingen-en (Alemania), 1984an Pariseko Musée National d'Art Moderne-n (Centre Georges Pompidou), 1985ean Krefeld-eko Museum Haus Lange-n eta 1986an New Yorkeko Museum of Modern Art-en izan zituen erakusketan. Gaur egun, artista New Yorken bizi da.

Clyfford Still, 1904-1980

Clyfford Still 1904ko irailaren 30ean jaio zen Grandin-en (Ipar Dakota). 1926an Washington-go Spokane University-ra joan zen urtebetez, eta berriro ere 1931tik 1933ra. Lizentziatura eskuratu ondoren, Pullman-go Washington State College-n eskolak eman zituen 1941era arte. 1934 eta 1935eko udak Saratoga Springs-eko (New York) Trask Foundation-en (gaur egun Yaddo) igaro zituen. 1941etik 1943ra Californiako arma-fabriketan lan egin zuen. 1943an artistak bere bakarkako lehen erakusketa egin zuen San Francisco Museum of Art-en, eta Berkeley-n Rothko ezagutu zuen. Urte berean, Still Richmond-era (Virginia) aldatu zen, eta han Richmond Professional Institute-n eskolak eman zituen.

Brancusi según lo reconstruido en el Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou). Recibió una beca Fulbright que le permitió pasar un año entero en Florencia y viajar por el sur de Europa y Norte de Africa. En 1966 tuvo lugar su primera exposición individual en la Galleria La Salita de Roma. A finales de ese mismo año se trasladó a Nueva York y allí se instaló con su círculo de amigos, LeWitt, de Maria, Hesse, Andre y Robert Smithson.

En 1966 Serra hizo sus primeras esculturas de fibra de vidrio y goma. Desde 1968 a 1970, realizó una serie de *Splash Pieces*, salpicando plomo líquido o fundido en las uniones entre el suelo y la pared. Hacia 1969 comenzó a trabajar las *prop pieces*, obras formadas por piezas que en lugar de ser soldadas, se mantienen en equilibrio por la fuerza del peso y la gravedad. Ese mismo año, se le incluyó a Serra en el *Nine Young Artists: Theodoron Awards* del Museo Solomon R. Guggenheim. En 1968 produjo el primero de sus numerosos cortos, y a principios de los setenta experimentó con el video. En 1970, el Pasadena Art Museum organizó una exposición individual de su obra. Ese año ayudó a Smithson en la ejecución de la obra *Spiral Jetty* en Great Salt Lake (Utah). Sin embargo, Serra sentía menos curiosidad por el vasto paisaje americano que por los emplazamientos urbanos y en 1970 instaló una obra en un callejón abandonado y sin salida del Bronx.

En los años setenta y ochenta, Serra siguió realizando estructuras de acero a gran escala, tanto en los Estados Unidos como en Europa, diseñadas para emplazamientos específicos. En 1982 viajó a España para estudiar arquitectura mozárabe. En 1978 Serra fue homenajeado en el Kunsthalle Tübingen (Alemania) con importantes exposiciones individuales; en 1984 en el Musée National d'Art Moderne (Centre Georges Pompidou) de París, en 1985 en el Museum Haus Lange de Krefeld y en 1986 en el Museum of Modern Art de Nueva York. En la actualidad el artista reside en Nueva York.

Clyfford Still, 1904-1980

Clyfford Still nació el 30 de noviembre de 1904 en Grandin (North Dakota). En 1926 asistió durante un año a la Spokane University de Washington y más tarde también desde 1931 a 1933. Una vez obtenida la titulación, impartió clases en el Washington State College de Pullman hasta 1941. Still pasó los veranos de 1934 a 1935 en el Trask Foundation (en la actualidad Yaddo) de Saratoga Springs (Nueva York). Entre 1941 y 1943 trabajó en fábricas de armamento en California. En 1943 tuvo lugar su primera exposición individual en el San Francisco Museum of Art y conoció a Rothko en Berkeley. Ese mismo año Still se trasladó a Richmond (Virginia), donde impartió clases en el Richmond Professional Institute.

Still New Yorken bizi zela, 1945ean, Rothko-k Peggy Guggenheim aurkeztu zion, eta honek bakarkako erakusketa bat eskaini zion bere Art of This Century Gallery-n, 1946. urtearen hasieran. Urte horretan aurrerago, San Franciscora itzuli zen, eta han California School of Fine Arts-en eskolak eman zituen hurrengo lau urteetan. 1947, 1950 eta 1951n, Stillen obraren erakusketak egin ziren New Yorkeko Betty Parsons Gallery-n, eta San Franciscoko California Palace of the Legion of Honour-en 1947an. 1948an Stillek New Yorken Rothko eta beste batzuekin lan egin zuen The Subjects of the Artists izenez ezagutu zen eskolaren kontzeptuaren garapenean. Berriro ere San Franciscon finkatu zen beste bi urtez, eta gero New Yorkera itzuli zen. 1959an Stillen obraren erakusketa erretrospektibo bat egin zen Buffalo-ko Albright Art Gallery-n. 1961ean Westminster (Maryland) inguruko bere baserrian finkatu zen.

Pennsylvaniako Unibertsitateko Institute of Contemporary Art-ek Stillen pinturen bakarkako erakusketak aurkeztu zituen Philadelphian, 1963an, eta New Yorkeko Marlborough-Gerson Gallery-n 1969-70ean. 1972an American Academy of Arts and Letter-eko pintura saria, zeinean1978an sartuko zen, eta 1975ean Maine-ko Skowhegan Medal for Painting jaso zituen. 1975. urtean Stillen obraren erakusketa iraunkorra zabaldu zen San Franciscoko Museum of Modern Art-en. New Yorkeko Metropolitan Museum-en erakusketa nagusi bat eskaini zion 1980an. Still urte horretako ekainaren 23an hil zen Baltimore-n.

En 1945 y mientras Still residía en Nueva York, Rothko le presentó a Peggy Guggenheim quien ofreció a aquél, a principios de 1946, una exposición individual en su galería Art of This Century. Más tarde en ese mismo año, regresó a San Francisco donde impartió clases durante los cuatro años siguientes en el California School of Fine Arts. En 1947, 1950 y 1951 se realizaron exposiciones monográficas de su trabajo en la Betty Parsons Gallery de Nueva York y en el California Palace of the Legion of Honor de San Francisco también en el año 1947. En 1948 Still trabajó en Nueva York con Rothko y otros en el desarrollo del concepto de la escuela que se conoció como The Subjects of the Artist. Volvió a instalarse en San Francisco durante dos años y después regresó de nuevo a Nueva York. En 1959 tuvo lugar una retrospectiva de su obra en el Albright Art Gallery de Buffalo. En 1961 se estableció en su granja cerca de Westminster (Maryland).

En 1963 el Institute of Contemporary Art de la Universidad de Pennsylvania, en Filadelfia, presentó las exposiciones monográficas de las pinturas de Still, y en 1969-70 en el Marlborough-Gerson Gallery de Nueva York. En 1972 obtuvo el premio de pintura de la American Academy of Arts and Letters, de la que se convirtió en miembro en 1978, y también el Skowhegan School of Painting and Sculpture de Maine, en 1975. También ese mismo año se abrió en el San Francisco Museum of Modern Art una muestra permanente de una parte de sus obras. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York le concedió una exposición importante en 1980. Still murió el 23 de junio de ese mismo año en Baltimore.

Antoni Tàpies, j. 1923

Antoni Tàpies 1923ko abenduaren 13an jaio zen Barcelonan. Artistaren nerabezaroan eragina izan zuten bi gertakari Espainiako Gerra Zibila eta bi urteko gaixotasun larri bat izan ziren. Funtsean, bere kabuz ikasi zuen pintatzen, hartu zituen arte-eskola urriek ez baitzioten ezer handirik utzi. Tàpiesek Zuzenbide ikasketak utzi zituen 1946an arteari buru-belarri ekiteko. Erabaki hori hartu eta gutxira, *Dau al Set* aldizkaria argitaratzen zuen artista eta idazle katalan ikonoklasten *Blaus* izeneko taldeko ezkutuko bileretara joaten hasi zen.

Tàpiesen obra Barcelonako Saló d'octubre polemikoan erakutsi zen lehen aldiz, 1948an, Miró ezagutu zuen urte berean. Miró, Klee, Ernst eta Ekialdeko filosofiaren eragina nabarmena da aldi horretako lanetan. Egin zuen bakarkako lehen erakusketa Barcelonako Galeries Laietanes-en izan zen, 1950ean. Urte horretan bertan Frantziako gobernuak beka bat eman zion Parisen urtebete eman ahal izateko; gainera, Pittsburgh-eko Carnegie International-en parte hartu zuen. New Yorken Martha Jackson-ek eskaini zion bakarkako lehen

Antoni Tapies, n. 1923

Antoni Tàpies nació el 13 de diciembre de 1923 en Barcelona. Una seria enfermedad que se prolongó durante dos años y la Guerra Civil española marcaron su adolescencia. Como pintor se le puede considerar autodidacta, ya que las pocas clases a las que acudió no le marcaron significativamente. En 1946 Tàpies abandonó los estudios de Derecho para dedicarse exclusivamente al arte. Poco después de decidirse, empezó a asistir a reuniones clandestinas del grupo iconoclasta Blaus de artistas y escritores catalanes quienes produjeron la revista *Dau al Set*.

En 1948, año en que conoció a Miró, se exhibió por primera vez la obra de Tàpies en el Saló d'octubre de Barcelona. En este período es evidente la influencia que Miró, Klee, Ernst y la filosofía oriental tienen en su obra. En 1950 se realizó su primera exposición individual en las Galerías Laietanes de Barcelona. Ese mismo año el gobierno francés le concedió una beca que le permitió pasar un año en París y también participó en la exposición del Carnegie International de Pittsburgh (Pennsylvania). En 1953 se organizó su primera exposición

erakusketa 1953an, eta Jacksoni esker herriko beste hainbat tokitan ere ikusgai izan zen. Geroztik, Tàpiesek Europa, Japon, Hegoamerika eta Estatu Batuetako museo eta erakustaretorik nagusienetan erakutsi du.

Espainiako beste intelektualekin batera, Barcelonan isuna jarri zioten eta denboraldi labur bat gartzelan pasa behar izan zuen, ikasleen baimendu gabeko bilera batera joateagatik, 1966an; garai horretan *La practica de l'art* idazkien bildumari hasiera eman zion. 1969an, Joan Brossa poetarekin batera, *Frègoli* liburua argitaratu zuen; *Nocturn Matinal* bigarren lankidetza baten ondorio izan zen, handik urtebetera argitaratua. Tàpiesek Siegen-go (Alemania) Rubens Saria jaso zuen 1972an. Azkenotako erakusketa garrantzitsuen artean, 1973an Pariseko Musée National d'Art Moderne-n eta 1977an Buffalo-ko Albright-Knox Art Gallery-n egindako erretrospektiboak aipa daitezke. Gaur egun Barcelonan bizi da.

Cy Twombly, j. 1928

Cyrus Twombly 1928ko apirilaren 25ean jaio zen Lexington-en (Virginia). 1948-49an Boston Museum School-en, 1949-50ean Washington-en eta Lexington-go Lee University-n, eta 1950-51n New Yorkeko Art Students League-n ikasi zuen. Rauschenbergek bultzatuta, 1951n Black Mountain-go (Ipar Carolina) Black Mountain College-ra joan zen, eta han Motherwell, Kline eta Ben Shahn-ekin ikasi zuen. Twomblyren bakarkako lehen erakusketa urte horretan bertan izan zen, New Yorkeko Kootz Gallery-n. Aldi goiztiar horretako obrak Kline-ren zuribeltzezko keinuzko espresionismoaren eragina, eta Klee-ren haur-iruditeriaren erabilera islatzen ditu. 1952an Twomblyk Virginia Museum of Fine Art-en beka bat jaso zuen, eta horri esker Afrika iparraldean, Espainian eta Italian eman zuen hurrengo urtea. Itzultzean, soldadutza kriptologo gisa egin zuen New Yorketik hurbil. 1957an Twombly New Yorketik joan, eta Erroman, gaur egun bizi den hirian, finkatu zen.

Twombly eragin espresionistako zeinu pertsonalen sistematik bere irudietan idazketa eta kontaketaren erabilera literalagora pasatu zen. Italian eskala handiagoan lan egiten eta poesia klasikoa, mitoa eta historiaren erreferentziak egiten hasi zen bere pintura eta marrazkietan; arrasto eta zeinuez osatu zuen asmatutako hiztegiak, ordea, ez du interpretazio ikonografiko tradizionalik onartzen. Twombly Veneziako *Biennale*-n sartua izan zen 1964an, eta beranduxeago, Solomon R. Guggenheim Museoko *Marrazki estatubatuarrak* izeneko erakusketan ere bai. Museo batean eskaini zioten bakarkako lehen erakusketa Milwaukee Art Center-en izan zen 1968an. Philadelphiako Institute of Contemporary Art-ek Twomblyren obraren erakusketa bat aurkeztu zuen 1975ean. Lau urte beranduago, New Yorkeko Whitney Museum of American Art-ek Twomblyren obraren erakusketa erretrospektibo

individual en Nueva York gracias a Martha Jackson, quien consiguió además que se mostrara en varios lugares del país. Desde entonces, Tàpies ha expuesto en los museos y galerías más importantes de los Estados Unidos, Europa, Japón y Sudamérica.

En 1966 él y otros intelectuales españoles fueron multados y llevados a prisión por breve tiempo por participar en una reunión estudiantil no autorizada en Barcelona; de esta época data su colección de escritos *La practica de l'art*. En 1969 él y el poeta Joan Brossa publicaron su libro *Frègoli*; al año siguiente apareció una segunda obra titulada *Nocturn Matinal*. En 1972 Tàpies recibió el *Rubens Prize* de Siegen (Alemania). Entre sus recientes exposiciones importantes se pueden citar las retrospectivas en el Musée National d'Art Moderne de París en 1973, y en 1977 en el Albright-Knox Art Gallery de Buffalo (Nueva York). Actualmente reside en Barcelona.

Cy Twombly, n. 1928

Cyrus Twombly nació el 25 de abril de 1928 en Lexington (Virginia). En 1948-49 estudió en el Boston Museum School, en 1949-50 en Washington y en la Lee University (Lexington) y en 1950-51 en el Art Students League de Nueva York. Animado por Rauschenberg, en 1951 asistió al Black Mountain College de Black Mountain (Carolina del Norte) y allí estudió con Motherwell, Kline y Ben Shahn. La primera exposición individual de Twombly tuvo lugar ese mismo año en la Kootz Gallery de Nueva York. En este primer período su obra reflejó la influencia del expresionismo gestual en blanco y negro de Kline, así como el uso de la imaginería infantil de Klee. En 1952 Twombly recibió una beca del Virginia Museum of Fine Arts que le permitió pasar el siguiente año en el Norte de Africa, España e Italia. A su regreso, hizo el servicio militar cerca de Nueva York como criptólogo. En 1957 Twombly se trasladó de Nueva York y estableció su residencia en Roma, donde todavía reside.

Twombly se ha distanciado de su sistema de trazos personales inspirados en el expresionismo hacia una utilización más literal de textos y series de números en sus imágenes. En Italia comenzó a trabajar a mayor escala y a remitirse en sus obras pictóricas y de dibujo a temas relacionados con la poesía, mitología e historia clásicas; sin embargo, su vocabulario inventado de marcas y signos resiste a la interpretación iconográfica tradicional estricta. Twombly fue incluido en la *Bienal* de Venecia de 1964 y también ese mismo año con *Dibujos Estadounidenses* en el Solomon R. Guggenheim Museum. En 1968 se celebró su primera exposición individual en el Milwaukee Art Center. En 1975 el Institute of Contemporary Art de Filadelfia presentó una muestra de su obra. Cuatro años más tarde el Whitney Museum of American Art de Nueva

nagusi bat antolatu zuen. Era berean, 1984an Kunsthalle Baden-Baden-en, eta 1987an Kunsthaus Zürich-en ere erretrospektibo bana eskaini zioten, bi erakusketok Europan zehar erakutsi zirelarik.

Andy Warhol, 1928-1987

Andrew Warhol 1928ko abuztuaren 6an jaio zen Pittsburgh-en (Pennsylvania). Arte Ederretako lizentziatura eskuratu zuen Pittsburgh-eko Carnegie Institute of Technology-n 1949an. Urte berean New Yorkera joan zen, eta bertan berehala lortu zuen arrakasta merkatal artista eta ilustratzaile gisa. 1950eko hamarkadan zehar, Warholen marrazkiak *Glamour* eta erostetxe handietan zabaldutako beste aldizkarietan argitaratu ziren, eta I. Miller-en zapaten ilustrazioengatik ospetsu bihurtu zen. 1952an New Yorkeko Hugo Gallery-k Warholek Truman Capote-ren idazkiei egindako ilustrazioen erakusketa bat aurkeztu zuen. Artistak Europa eta Asian zehar bidaiatu zuen 1956an.

Warhol iragarkietatik ateratako komiki-pertsonaia eta irudiak pintatzen hasi zen 1960ko lehen urteetan; lan horren ezaugarria Coca-Cola botilak, zopa-latak eta pertsonaia ospetsuak bezalako gai arrunten errepikapena zen. Warholen pintura berriak 1962an erakutsi ziren lehen aldiz: hasiera batean Los Angeleseko Ferus Gallery-n, eta geroago New Yorkeko Stable Gallery-n egindako bakarkako erakusketa batean. 1963 urtearen ingururako, eskuz emandako pintura erabiltzen zuen serigrafiaren ordez. Laguntzaile batzuekin batera, hondamendi, lore, behi eta erretratuen sail bat, eta etxeko beste gauza ezagunen Brillo izeneko hiru dimentsioko kutxa eta marrazkiak ere egin zituen.

1960ko erdialdeko urteetatik Warhol *The Factory*, New Yorken zuen estudioan aspergarritasun eta errepikapenak markaturiko filmeak egiten ahalegindu zen. Pasadena Art Museum-ek 1970ean antolatutako Warholen obraren erakusketa erretrospektibo nagusi bat Estatu Batuetan eta handik kanpo izan zen ikusgai. 1970eko lehen urteetan berriro ere pintatzen hasi zen, eta Mao Tse-Tung-en erretratu handiak, aginduz egindako erretratuak eta *Hammer* eta *Sickle* sailak burutuz. Artistaren autobiografia, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* 1975ean argitaratu zen. 1970eko eta 1980ko hamarkadetan indarrez txertatu zen kultura kontenporaneoan, filmak eginez, *Interview* aldizkaria argitaratuz eta kable bidezko telebista-proiektuak burutuz. Warhol New York hirian hil zen 1987an. Ondoren, Andy Warhol Foundation for the Visual Arts delakoa eratu zen. Andy Warholen omenezko museoa, Pittsburgh-en (Pennsylvania) 1994an zabaldu zen.

York organizó una importante retrospectiva. En 1984 fue homenajeado con varias retrospectivas en el *Kunsthalle* de Baden-Baden y en 1987 en el *Kunsthaus* de Zürich. Ambas viajaron por Europa.

Andy Warhol, 1928-1987

Andrew Warhol nació el 6 de agosto de 1928 en Pittsburgh (Pennsylvania). En 1949 recibió su B. F. A. del Carnegie Institute of Technology de Pittsburgh. Ese mismo año viajó a Nueva York donde rápidamente se hizo famoso como artista comercial e ilustrador. Durante los años cincuenta los dibujos de Warhol se publicaron en la revista *Glamour* y en otras publicaciones repartidas por los grandes almacenes, y se hizo famoso por sus ilustraciones de los zapatos de I. Miller. En 1952 la Hugo Gallery de Nueva York presentó una exposición de las ilustraciones de Warhol para los escritos de Truman Capote. En 1956 viajó por Europa y Asia.

A comienzos de los sesenta Warhol empezó a pintar personajes e imágenes de tiras cómicas procedentes de los anuncios publicitarios; este trabajo se caracterizaba por la repetición de asuntos banales tales como las botellas de Coca-Cola y las latas de sopa así como de algunas celebridades. En 1962 se exhibió por primera vez la nueva pintura de Warhol, al principio en la Ferus Gallery de Los Angeles, luego en una muestra individual en la Stable Gallery de Nueva York. Hacia 1963 sustituyó el proceso de serigrafía por el de pintura a mano. Con la ayuda de otras personas produjo series de catástrofes, flores, vacas, retratos así como otros utensilios domésticos bien conocidos.

Desde mediados de los años sesenta en su estudio The Factory de Nueva York, Warhol se concentró en la realización de películas que se caracterizaban por la repetición y el énfasis del aburrimiento. En 1970 una retrospectiva de la obra del artista organizada por el Pasadena Art Museum viajó por Estados Unidos y el extranjero y a principios de la década empezó a pintar de nuevo y realizó retratos monumentales de Mao Tse-Tung, retratos por encargo y la serie de la Hoz y el Martillo. Su autobiografía, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, fue publicada en 1975. En los años setenta y ochenta fue una figura importante de la cultura contemporánea, llevando a cabo varios proyectos como la realización de películas, la publicación de la revista *Interview* y realizaciones de cable-televisión. Warhol murió en 1987 en la ciudad de Nueva York, después de que se fundara la Andy Warhol Foundation for Visual Arts. En 1994 tuvo lugar la inauguración en Pittsburgh (Pennsylvania) del Andy Warhol Museum.

Glosario

Glosario

Art Brut (arte hutsa, Frantzia, 1950aren inguruan). Jean Dubuffet-ek erabili zuen lehenengo aldiz Art Brut terminoa arte munduaren agindu konbentzionaletatik kanpo zegoen arte forma multzoa adierazteko. Berak *graffiti* artea eta buruko gaisoek, presoek, umeek, eta bestelako artistek (prestakuntzarik gabekoek) egindako arte bilduma zabala pilatu zuen, horien ikuspegi gordin edota inozentea eta erabiltzen zuten teknikaren zuzentasuna miresten baitzituen, eta bere lan propioan imitatu nahi izan baitzituen. Arte-mota hori "arte marginal" izenez ere ezagutu da, eta izendapen hori Dubuffet, Adolf Wölfli eta beste batzuen obrari ere ezarri zaie.

Art Informel ("formarik gabe"ko artea edo arte informala; Europa, 1950eko hamarkadan). Konposizio eta ordena-nozio tradizional guztiekin, modernismoa barne, errotik apurtu zuen gerraosteko pintura europarraren joera definitzeko erabiltzen da. Art Informel delakoak espresionismo abstraktuarekin erlazionatutako —askotan horren pareko europartzat jo izan da— keinuzko forma adierazgarriranzko joera du, arrasto kaligrafiko errepikakorrak eta konposizioz kontrako formatoak erabiliz. Mugimendu horren adierazpide desberdinak *Gesture Painting*, *Lyrical Abstraction*, *Matter Art* eta *Tachisme* (frantsesko *tache*-tik: orbaina) izenez ezagutu dira. Art Informel delakoaren barruan honako artistok sar litezke: Karel Appel, Alberto Burri, Enrico Donati, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Asger Jorn, Jean-Paul Riopelle, Emil Schumacher, Antoni Tàpies eta Wols.

Arte kontzeptuala (New York eta Londres, 1966aren inguruan), arte kontzeptuala, artearen esentzia ideia edo kontzeptua delako nozioan oinarritzen da. Askotan proposamen baten itxura (artistaren pentsaera agerian uzten duen dokumentua), edota jazoera baten argazki-dokumentuaren itxura hartzen du. arte kontzeptualaren iharduera sortu zen garaian, artista eta kritikariak arte-instituzioaren aginpidea eta jomuga estetiko soilaren neurrigabeko balioa ezbaian jartzen ari ziren. Artista kontzeptualek artea ideia edota ezagutza den aldetik bilatu zuten, eta horretarako alderdi linguistiko, matematiko eta pentsamendu-prozesuzkoak, eta baita estetika eta sistema, egitura eta prozesu ikustezinak ikertu zituzten. Arte Kontzeptualari loturik dauden artista nagusiak honakoak dira: Mel Bochner, Hanne Darboven, Agnes Denes, Jan Dibbets, Hans Haacke, On Kawara, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt, eta Lawrence Weiner.

Art Brut (arte bruto; surge Francia alrededor de los años cincuenta). El término Art Brut fue utilizado por primera vez por el pintor Jean Dubuffet para referirse a un abanico de formas de arte fuera de los dictados convencionales del mundo artístico. Acumuló una gran colección de arte *graffiti* y el realizado por los enfermos mentales, reclusos, niños y otros artistas (sin formación), cuya visión cruda o inocente y franqueza de técnica él admiraba y quiso emular en su propia obra. También se ha denominado esta clase de arte "arte intruso" y se ha aplicado esta designación a la obra de Dubuffet y a la de Adolf Wölfli y otros.

Art Informel (arte "sin forma" o arte informal; surge en Europa alrededor de los años cincuenta). Este término define una tendencia en la pintura europea de posguerra que constató la ruptura radical con todas las nociones del orden y composición tradicionales, incluyendo el modernismo. El Art Informel tiende hacia la forma gestual y expresiva con marcas caligráficas repetitivas y formatos anticomposicionales relacionados con el expresionismo abstracto que a menudo se considera como su equivalente americano. Este movimiento fue conocido en sus diversas manifestaciones como *Gesture Painting, Lyrical Abstraction, Matter Art* y *Tachisme* (del francés *tache*, que quiere decir mancha). En el Art Informel se podría incluir a artistas tales como Karel Appel, Alberto Burri, Enrico Donati, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Lucio Fontana, Asger Jorn, Jean-Paul Riopelle, Emil Schumacher, Antoni Tàpies y Wols.

Arte conceptual (surge en Nueva York y Londres, hacia 1966). El arte conceptual se basa en la noción de que la esencia del arte es una idea o concepto. A menudo adopta la forma de una propuesta (un documento del pensamiento del artista) o un documento fotográfico de un evento. La práctica del arte conceptual surgió en un período en el que la autoridad de la institución de arte y el valor inapreciable del objetivo unicamente estético estaban siendo desafiados por artistias y críticos. Los artistas conceptuales buscaron la posibilidad del arte como idea o el arte como conocimiento, y para esos fines exploraron las dimensiones lingüísticas, matemáticas y de proceso del pensamiento y la estética así como los sistemas, las estructuras y los procesos invisibles. Algunos de los principales artistas conceptuales son: Mel Bochner, Hanne Darboven, Agnes Denes, Jan Dibbets, Hans Haacke, On Kawara, Joseph Kosuth, Les Levine, Sol LeWitt y Lawrence Weiner.

Arte Povera (arte pobre edota pobre bilakatutakoa; Italia, 1960ko hamarkadako erdialdea). Arte Poverak naturala eta gizakiak egindakoaren arteko gatazkak agerian uzteko balioko duten material organiko eta industrialak bere baitan hartzen ditu. Hasiera batean, arte-estilo hori kale-antzerkiarekin, elitistak ez diren beste adierazpide eta protesta modu "pobreekin" lotu zen. "Pobre" terminoa, erabili izan dituen material xume eta galkorrez, eta baita arte horrek hasieran izan zuen instituzio-aurkako ezaugarriaz ere aritzen da. Arte Poveraren barruan honakoak sar daitezke: Giovanni Anselmo, Alighiero E Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, eta Gilberto Zorio.

Espresionismo abstraktua (New York, 1940aren inguruan). Espresionismo abstraktu hitzak gerraosteko pintura amerikarraren eremu zabala biltzen du, horiexek bilakatu zutela EEBB lehenengo aldiz abanguardiaren erdigune. Espresionismo abstraktu terminoa, pinturazko abstrakzioa eta *Action Painting* izenez ere ezaguna, pintzelkada solte, keinuzko ekintza, artistaren oparotasun inkontziente edo drama pertsonalen baten aldarrikapenaz aritzen da. Arte horren alderdi adierazgarria espresionismoaren formarik goiztiarreneko heroikotasun subjektiboarekin, eta baita teknika surrealista den idazketa automatikoarekin lotuta egon da. Surrealisten eta 1930eko hamarkadaren azken alderantz eta 1940eko hamarkadan Europa utzi eta New Yorkera abiatu ziren beste artisten eragina erabakiorra izan zen espresionismo abstraktuaren bilakaeran.

1940ko hamarkadaren azken alderantz, eta 1950eko hamarkada hasieran Jackson Pollockek, Espresionismo Abstraktuaren aitzindaritzat hartuak, mihiseak zoruan jartzen zituen pintura bertara isuri eta zipristintzeko, eta alde guztietatik lantzeko, horrek astoko bertikalean egindako pinturen tradiziotik aldenduz. Keinuzko bideak erabili zituzten beste pintoreak William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline, eta Robert Motherwell izan ziren. Espresionismo abstraktu eskolako beste kide batzuek koloredun plano handiez baliatu ziren, gehienetan egoera izpiritual ikustezinak iradokitzeko. *Color-Field* erako pintore horien artean Barnett Newman eta Mark Rothko aurkitzen ziren. Aintzindarioi, Helen Frankenthaler, Morris Louis, eta prestatu gabeko mihiseetan mantxa akriliko finak isurtzen zituzten beste batzuk, kolorea beren pinturen berezko atal bilakatu asmoz zebiltzanak jarraitu zitzaizkien.

Arte Povera (arte empobrecido o pobre; surge en Italia a mediados de los sesenta). El Arte Povera incorpora generalmente materiales orgánicos e industriales en formas que revelan los conflictos entre lo natural y lo hecho por el hombre. En sus inicios, este estilo artístico se relacionó con el teatro de calle y otras formas de expresión y protesta antielitistas y "pobres". El término "pobre" también se refería al humilde, empleaba a menudo materiales efímeros, y a la calidad anti-institucional que inicialmente empapó este arte. Dentro del Arte Povera se podrían incluir a Giovanni Anselmo, Alighiero E Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto y Gilberto Zorio.

Expresionismo abstracto (surge alrededor de 1940 en Nueva York). El expresionismo abstracto abarca una amplia variedad de la pintura americana de posguerra gracias a la cual Estados Unidos se convirtió en el centro de la vanguardia artística. El término expresionismo abstracto, denominado también abstracción pictórica y *Action Painting* se refiere principalmente a la pintura abstracta de pinceladas sueltas, al acto gestual, a la profusión inconsciente del artista o la promulgación de algún drama personal. El aspecto expresivo de este arte ha estado vinculado al heroísmo subjetivo de las formas más tempranas del expresionismo así como a la técnica surrealista de la escritura automática. La influencia de los surrealistas y otros artistas que huyeron de Europa a Nueva York a finales de 1930 y 1940 fue decisiva en el desarrollo del expresionismo abstracto.

A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, Jackson Pollock, considerado como el principal expresionista abstracto, colocaba sus lienzos en el suelo para verter, derramar y salpicar pintura sobre ellos y trabajar así desde todos los puntos, con lo que se mantuvo fuera de la tradicional forma de la pintura vertical en el caballete. Otros pintores que trabajaron las formas gestuales fueron William Baziotes, Willem de Kooning, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Franz Kline y Robert Motherwell. Otros componentes de la escuela expresionista utilizaron grandes planos de color, que a menudo evocaban estados espirituales invisibles. Estos pintores *Color-Field* incluían a Barnett Newman y a Mark Rothko. Les siguieron Helen Frankenthaler, Morris Louis y otros que derramaban finas acrílicas sobre lienzos sin apresto para hacer que el color sea parte inherente de sus pinturas.

Fluxus (EEBB eta Europa, 1961aren inguruan). Fluxus jarrera eta estilo gisa deskribatu da, berea den bat-batekotasun eta halabeharrezkotasun izaeran iraultzaile, instituzioetatik eratu diren arte ulerkerak auzitan jarri dituena. George Maciunas-en inguruan bildu ziren artisten nolabaiteko elkarketa gisa garatu zen, eta haien xede nagusia bizitza eta artearen barruko ohitura burgesa eragoztea zen. Fluxus delakoak arte bisual, olerkia, musika, dantza, antzerkia eta ekintzen gisako antzezpeneko erarik erradikalenen arteko loturak esperimentatu zituen, askotan kasualidade eta umorezko elementuekin nahastuz. Fluxus delakoarekin lotutako artisten artean honakoak daude: George Maciunas, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier,Wolf Vostell, Robert Watts eta Robert Whitman.

Happenings (EEBB eta Europa, 1959an). *Happening* terminoa New Yorkeko Allan Kaprow-ek finkatu zuen 1959an narratibaren aurkako antzez-lanak izendatzeko, berorrek eta Jim Dine, Red Grooms, Dick Higgins, Claes Oldenburg eta Robert Whitman-en tamainako artistek estudio, erakustareto eta ezohizko tokietan, eta gehienetan zuzeneko ikuslegoarekin antzeztu zituztenak. Multimediako antzezpen lanok entzuleen ohizko funtzioa erabat aldatu zuten, Antonin Artaud-en "Theater of Cruelty" delakoaren tradizioan, entzunezko, begizko, eta fisikoak ziren fenomenoen bidez erasotuz. Ikuskizunok baliogabeko materialeak, aurkitutako objektuak, eta musika bizia edota elektronikoa ekarri zituzten, batzuetan bereziki sortutako giroetan bizitza eta artearen arteko mugak ezabatzen ahalegindu zirela. Mugimendu arrunten objektibizazioa eta jolasarekin zerikusia zuten ekintzak, eta berorietan parte hartzen dutenen nortasun galtzea aztertu zituzten.

Hard-edge painting (EEBB, 1950eko hamarkadaren azken alderantz). Termino hori gaur egungo pintura abstraktu eta geometriko amerikarraz aritzen da, formen ekonomia, koloretako betetasuna, azaleraren garbitasuna eta mihisearen gainean errepikaturik ageri diren formen antolaketa den aldetik. Abstrakzio geometrikozko estilo horrek Josef Albers eta Piet Mondrianen lanetan du erreferentzia. Al Held, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Brice Marden, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, eta Jack Youngerman dira *Hard-edge painting* delakoarekin lotutako artista batzuk.

Minimalismoa (New York, 1960ko hamarkadan). Minimalismoa baliabide-mirrizketa erabatekoaz burututako eta funtsetara mugatutako pintura edo eskultura geometriko abstraktuaz aritzen da. Arte minimalistaren ezaugarriak honakoak dira: forma geometriko zehatz eta unitarioak, kolore-plano zurrunak (gehienetan kolore hotzak edota era

Fluxus (surge en EEUU y Europa hacia 1961). El movimiento Fluxus ha sido descrito como una actitud y un estilo subversivo en su informalidad, cualidad espontánea que desafía las interpretaciones institucionales del arte. Se desarrolló como afiliación libre de artistas en torno a la figura central de George Maciunas y su objetivo principal era el de transtornar la rutina burguesa en la vida y en el arte. El Fluxus experimenta las conexiones exploradas entre las artes visuales, la poesía, la música, la danza, el teatro y las formas más radicales de actuación, tales como las acciones, con frecuentes elementos de casualidad y humor. Algunos artistas asociados al Fluxus son: George Maciunas, Joseph Beuys, Yoko Ono, Nam June Paik, Ben Vautier,Wolf Vostell, Robert Watts y Robert Whitman.

Happenings (surge en EEUU y Europa hacia 1959). El término *Happening* se refiere a las piezas teatrales antinarrativas que Allan Krapow y artistas como Jim Dine, Red Grooms, Dick Higgins, Claes Oldenburg y Robert Whitman organizaban en los estudios, galerías y locales excéntricos, generalmente con la implicación directa del público. Estos acontecimientos de actuación multimedia alteraban radicalmente el papel convencional del público, que en la tradición del "Theater of Cruelty" de Antonin Artaud era asaltado por una serie de fenómenos físicos, visuales y auditivos. Estos espectáculos agregaban materiales de desecho, objetos encontrados y música electrónica o en directo, algunas veces en medios construidos con la intención de romper las fronteras entre el arte y la vida. Exploraron la objetivización de los movimientos movimientos mundanos y las actividades relacionadas con el juego así como la despersonalización de los participantes.

Hard-edge painting (surge en EEUU a finales de los años cincuenta). Este término se refiere a la pintura abstracta y geométrica contemporánea americana, describiéndola como una economía formas, plenitud de color, pulcritud de superficie y arreglo de formas repetidas sobre el lienzo. Este estilo de abstracción geométrica halla una referencia en el trabajo de Josef Albers y Piet Mondrian. Al Held, Ellsworth Kelly, Alexander Liberman, Brice Marden, Kenneth Noland, Ad Reinhardt y Jack Youngerman son algunos de los artistas asociados con la *hard-edge painting*.

Minimalismo (surge en Nueva York alrededor de años sesenta). El minimalismo se refiere a la pintura o escultura geométrica abstracta realizada con una extrema economía de medios y reducida a lo esencial. El arte minimalista se caracteriza generalmente por las formas geométricas unitarias y exactas, planos coloristas rígidos (generalmente matices fríos,

komertzialean nahastutako koloreak zein kolore bakar bat), konposaketa ez-iherarkikoak eta matematikoki erregularrak, eta azalera anonimoko itxura. Pop arteak egiten duenaren antzera, espresionismo abstraktuko subjektibotasun artistikoa eta keinu heroikoa baztertzen ditu. Arte minimalistako alderdirik garrantzitsuena obrako atalen eta osotasunaren arteko barne harremanak ikusleak antzematen dituen modua da. Termino hori Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra eta Tony Smith bezalako eskultoreei, eta Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin eta Robert Ryman bezalako pintoreei aplikatzen zaie.

Neo-dada (internazionala, 1950eko hamarkadan). Neo-Dada terminoa lan artistikoen esparru zabalean aplikatu zen, beste batzuen artean pop-aurreko *combines* direlakoetan, eta Robert Rauschenberg eta Jasper Johnsen *assemblage* direlakoetan, *Happenings*, Fluxus, pop artea, *Junk Art*, eta *Nouveau Réalisme* direlakoetan, eta bestelako arte forma kontzeptual eta esperimentaletan. Neo-Dada artearen elementu bateratzailea Dada ironia berrikerkertzea da eta baita aurkitutako objektuak edota funtsik gabeko ekintzak erabiltzea ere kritika sozial eta estetikoaren tresna gisa.

Neo-Espresionismoa (New York, Italia, eta Mendebaldeko Alemania, 1970eko hamarkadaren azken alderantz). Artista kontzeptual eta minimalistek ez bezala, neo-espresionistek espresionismo alemaniarraren eta espresionismo abstraktuaren elementu formalak berreskuratu zituzten, batzuetan maila heroikoetan. Espresionismo "berriaren" antzera, estilo horrek lehenagoko formekin lotuta zetorren subjetibotasuna, egitura deigarriko pintura eta forma galdua duten figurez markatua, errepikatu zuen. Neo-espresionistek, beren lanetan era desberdinetako gaiak jaso zituzten, hala nola, kultural-mitologiazkoak, nazionalista-historiakoak, erotikoak, eta "zahar itxurakoak". Neo-espresionismoaren barruan honakoak nabarmen ditzakegu: George Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck, eta Julian Schnabel.

Nouveau Réalisme (errealismo berria; Paris 1950eko hamarkadaren azken aldera). Dadaistek eta surrealistek egindakoaren antzera, artista hauek eguneroko bizitzaren indusketa arkeologikoak burutu zituzten; egin zituzten obren artean apurtutako kartelak, paketaturiko objektuak eta aurkitutako objektuen pilaketak, baliogabeko materialeen eta hir-hondakinen (autoetako piezak, ehunak, sokak, platerak) bildumak aurki daitezke. Arrunterako joera horren ondorioz, *Nouveau Réalisme* neo-dada eta pop artearen osagarritzat hartu izan da. Nouveau réalisme delakoaren barruan sartutako artista

colores comercialmente preparados, o sólo un único color), composiciones no jerárquicas y matemáticamente regulares, y un aspecto de superficie anónima. Como el arte pop, rechaza la subjetividad artística y gesto heroico del expresionismo abstracto. En el arte minimalista lo importante es cómo percibe el espectador las relaciones internas entre las partes de la obra y las de la totalidad. Este término se aplica a la obra de escultores como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra, Tony Smith, y pintores como Ellsworth Kelly, Robert Mangold, Brice Marden, Agnes Martin y Robert Ryman.

Neo-dada (internacional, alrededor de los años cincuenta). El término Neo-dada se ha aplicado a una amplia variedad de trabajos artísticos, incluyendo los *combines* del pre-pop y los *assemblage* de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, los *Happenings*, Fluxus, el pop art, el *Junk Art* y el *Nouveau Réalisme*, así como a otras formas artísticas experimentales y conceptuales. El elemento unificador del arte neo-dada es su reinvestigación de la ironía de Dada y su uso de los objetos encontrados y actividades banales como instrumentos de la crítica estética y social.

Neo-expresionismo (Surge en Nueva York, Italia y Alemania Occidental, a finales de los años setenta). A diferencia de los artistas conceptuales y minimalistas, los artistas neo-expresionistas restablecieron los elementos formales del expresionismo alemán y el expresionismo abstracto, a menudo a niveles heroicos. Como el "nuevo" expresionismo, este estilo reiteraba el subjetivismo asociado con formas más tempranas, marcadas por la pincelada de texturas y figuras ostentosas. En su trabajo, los neo-expresionistas recogieron gran variedad de temas culturales-mitológicos, nacionalistas-históricos, eróticos y rudimentarios. Dentro del neo-expresionismo podemos destacar a Georg Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, A.R. Penck y Julian Schnabel.

Nouveau Réalisme (nuevo realismo; surge en París a finales de los años cincuenta). Del mismo modo que los dadaístas y los surrealistas, estos artistas llevaron a cabo las excavaciones arqueológicas de la vida diaria; sus obras oscilaban desde carteles rotos, objetos empaquetados, y acumulaciones de objetos encontrados hasta colecciones de materiales de desecho y utensilios urbanos (piezas de automóviles, tejidos, cuerdas, platos, etc.). Como resultado de su inclinación vulgar, el *Nouveau Réalisme* es considerado como complemento del neo-dada y arte pop. Artistas incluídos dentro del *Noveau-Réalisme*

batzuk honakoak dira: Arman, César, Christo, Niki de Saint-Phalle, François Dûfrene, Raymond Hains, Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, eta Jacques de la Villeglé.

Pop artea (Britainia Handia eta EEBB, 1950eko hamarkadan). Pop artea Londresen finkatu zen 1950eko hamarkadaren erdiko alderantz, eta 1960ko hamarkadaren hasieran Estatu Batuetan sartu zen. Sustraiak Dadan dituela —eta Jasper Johnsen garagardo latak eta bandera amerikarra bezalako gauzen Neo-Dada moldaketen berehalako aurrekaria izanik— kultura herrikoiaren irudi-mundua aztertu zuen, izena berorri zor diola. *Mass-mediaren* bersorkuntzan eta kontsumo-gizartean oinarritutako teknika, estilo eta iruditerietan, artistok iragarki, prentsa, kartel, filme, telebista, komiki eta dendetako erakusleihoetan aurkitu zuten inspirazioa. Irudi horiek, umore, agudezia eta ironiaz jantzirik (batzuetan horiek itxuraldaturik), bi eratara uler daitezke: kultura herrikoiaren ospakizun eta kritikatzat. Pop artea honako artisten obran aurki daiteke: Peter Blake, Patrick Caulfield, Jim Dine, Richard Hamilton, David Hockney, Robert Indiana, Allen Jones, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips, Ed Ruscha, Andy Warhol eta Tom Wesselmann. 1960ko hamarkadaren hasieran Konrad Lueg, Sigmar Polke eta Gerhard Richter artista alemaniarrek Pop-arekin lotutako estiloa aztertu zuten, errealismo kapitalista *Capitalist Realism* izenez bataiatu zutena.

Process Art. (EEBB eta Europa, 1960ko hamardakaren erdialdean). Process Art-ek arte egiteko "prozedura" nabarmentzen du (beste ezein konposizio edo plan baino gehiago) baita aldakuntza eta iragankortasuna kontzeptuak ere, Lynda Benglis, Eva Hesse, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson, eta Keith Sonier-en pareko artisten lanetan egin izan diren eran. Prozedura eta materialen ezaugarriengatik zuten interesa, faktore erabakior gisa, espresionismo abstraktuak egin zuen ezohizko metodoen erabileran ditu oinarriak, hala nola, zipristindu eta lohitzean. "Process" artistak gorputza, ezusteko gertakizun, bat-batekotasun, eta argizaria, feldro eta latex-a bezalako materiale ez-tradiziozkoen askapenezko ezaugarriekin zerikusia zuten gaietan murgildu ziren. Horietaz baliatuz, mozte, zintzilikatze, eta erortzen uztea bezalako ekintzek edo hazte, kondensatze, izozte edo usteltze prozesu organikoek berekin zekarten ordena irregular edo ez-egonkorretan forma exentrikoak sortu zituzten.

son Arman, César, Christo, Niki de Saint-Phalle, Francois Dûfrene, Raimond Hains,Yves Klein, Mimmo Rotella, Daniel Spoerri, Jean Tinguely y Jacques de la Villeglé entre otros.

Arte pop (Gran Bretaña y EEUU, alrededor de los años cincuenta). El arte pop surgió en Londres a mediados de los años cincuenta y a principios de los sesenta se introdujo en Estados Unidos. Con sus raíces en el Dada —y en el precedente inmediato de las adaptaciones neo-dadaístas de cosas como latas de cerveza y la bandera americana de Jasper Johns— exploró la imagen mundial de la cultura popular, de la cual deriva su nombre. En técnicas, estilo e imaginería basados en ciertos aspectos de la reproducción *mass-media* y en la sociedad de consumo, estos artistas se inspiraron en la publicidad, revistas populares, carteleras, cines, televisión, comics y escaparates. Estas imágenes presentadas (y algunas veces transformadas) con humor, ingenio e ironía pueden contemplarse como una celebración y crítica de la cultura popular a la vez. El arte pop está ejemplificado en la obra de artistas tales como Peter Blake, Patrick Caulfield, Jim Dine, Richard Hamilton, David Hockney, Robert Indiana, Allen Jones, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Eduardo Paolozzi, Peter Phillips, Ed Ruscha, Andy Warhol y Tom Wesselmann. A principios de los sesenta los artistas alemanes Konrad Lueg, Sigmar Polke y Gerard Richter investigaron un estilo relacionado con el pop al cual denominaron *Capitalist Realism* (realismo capitalista).

Process Art (surge en EEUU y Europa a mediados de los años sesenta). El "arte del proceso" remarca el procedimiento de hacer arte, más que cualquier composición o plan predeterminados, y los conceptos de cambio y de transitoriedad, según lo elaborado en el trabajo de artistas como Lynda Benglis, Eva Hesse, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson y Keith Sonnier. Su interés en el procedimiento y las propiedades de los materiales como factores determinantes encuentran precedentes en el uso de métodos no convencionales de los expresionistas abstractos como el goteo y manchado de lienzos. Los artistas del proceso se implicaron en temas relacionados con el cuerpo, ocurrencias fortuitas, improvisaciones y utilización de materiales no tradicionales como la cera, el fieltro y el látex. Crearon formas excéntricas en composiciones extravagantes o irregulares mediante cortes, colgamientos y goteos, o procesos orgánicos como el crecimiento, la condensación, la congelación o la descomposición.

Site-specific Art/ Environmental Art (EEBBetan sortua, eta nazioartekoa, 1960ko hamarkadaren erdialdean). Testuinguruko edo giroko arteak leku jakin batean esku hartzea adierazten du, inguruekin integratzen den, eta bere inguruko topografiarekiko harremana (egoitza baten barruan zein kanpoan, hirian, basamortuan, itsasoan edo beste edonon) ikertzen duen obra sortuz. Zentzurik zabalenean inguru naturalean artista batek egindako lanari aplikatzen zaio, galdutako eremuan "Lubeta" eragin asmoz, lur-saila maneiatuz ezezik (Robert Smithson-ek bere *Spiral Jetty* obran egin zuen antzera), lur-saila behin betiko itxuraldaturik gera ez dadin, bide zidor partikularretan zehar ohol galkor eta mugikorrak eginez ere (Richard Long-en harrizko zirkulu edo marrak, Christo-ren horma edo ehunezko aterkiak). Mugimendu horretako beste artista batzuk honakoak dira: Walter De Maria, Michael Heizer, Nancy Holt, Mary Miss, Robert Morris, Dennis Oppenheim eta James Turrell. Termino horrek bere baitan biltzen ditu galeria-leku partikular edo toki-publikorako bereziki sortutako ingurugirozko instalazio edo eskulturak ere bai, beste batzuen artean, Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Merz, eta beste askok egindakoen antzera.

Site-specific Art/Environmental Art (EEUU e internacional, a mediados de los años sesenta). El arte de contexto o ambiente se refiere a la intervención de un artista en un lugar concreto, creando una obra que se integra con sus alrededores y que explora su relación con la topografía de su entorno, ya sea dentro de un recinto o fuera de él, urbano, desierto, marino, o cualquier otro. En su más amplio sentido se aplica a una obra realizada por un artista en un paisaje, ya sea manipulando radicalmente el terrenoen una zona remota para producir una "obra de tierra" (como la *Espiral Jetty* de Robert Smithson) o creando tableros efímeros o movibles a lo largo de caminos particulares de forma que el terreno no quede permanentemente alterado (los círculos o lineas de piedras de Richard Long y los muros y sombrillas de tela de Christo). Otros artistas conocidos en este movimiento son: Walter De Maria, Michael Heizer, Nancy Holt, Mary Miss, Robert Morris, Dennis Oppenheim y James Turrell. También se aplica el término a una instalación o escultura medioambiental creada especialmente para un espacio galerista concreto o emplazamiento público por artistas como Joseph Beuys, Daniel Buren, Dan Flavin, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Merz, y muchos otros.

Solomon R. Guggenheim Fundazioa/
Fundación Solomon R. Guggeheim

Betiereko ohorezco kideak/Miembros honoríficos a perpetuidad
Solomon R. Guggenheim
Justin K. Thannhauser
Peggy Guggenheim

Ohorezko Lehendakaria/Presidente honorífico
Peter Lawson-Johnston

Lehendakaria/Presidente
Ronald O. Perelman

Lehendakariordeak/Vicepresidentes
Robert M. Gardiner
Wendy L-J. McNeil

Lehendakariordea eta Diruzaina/Vicepresidente y tesorero
Stephen C. Swid

Zuzendaria/Director
Thomas Krens

Idazkaria/Secretario
Edward F. Rover

Patronatukideak/Miembros del Patronato
The Right Honorable Earl Castle Stewart
Mary Sharp Cronson
Carlo De Benedetti
Robert M. Gardiner
Rainer Heubach
Barbara Jonas
Thomas Krens
Peter Lawson-Johnston
Samuel J. LeFrak
Peter B. Lewis
Natalie Lieberman
Wendy L-J. McNeil
Edward H. Meyer
Marcel L. Ospel
Ronald O. Perelman
Michael M. Rea
Richard A. Rifkind
Denise Saul
Rudolph B. Schulhof
Terry Semel
James B. Sherwood
Raja W. Sidawi
Seymour Slive
Peter W. Stroh
Stephen C. Swid
John S. Wadsworth, Jr
Rawleigh Warmer, Jr
Jürgen Weber
Cornel West
Michael F. Wettach
John Wilmerding
Donald M. Wilson
William T. Ylvisaker

Ohorezko kidea/Miembro honorífico
Claude Pompidou

Ex officio kidea/Miembro Ex officio
Luigi Moscheri

Zuzendari emeritua/Director Emérito
Thomas M. Messer

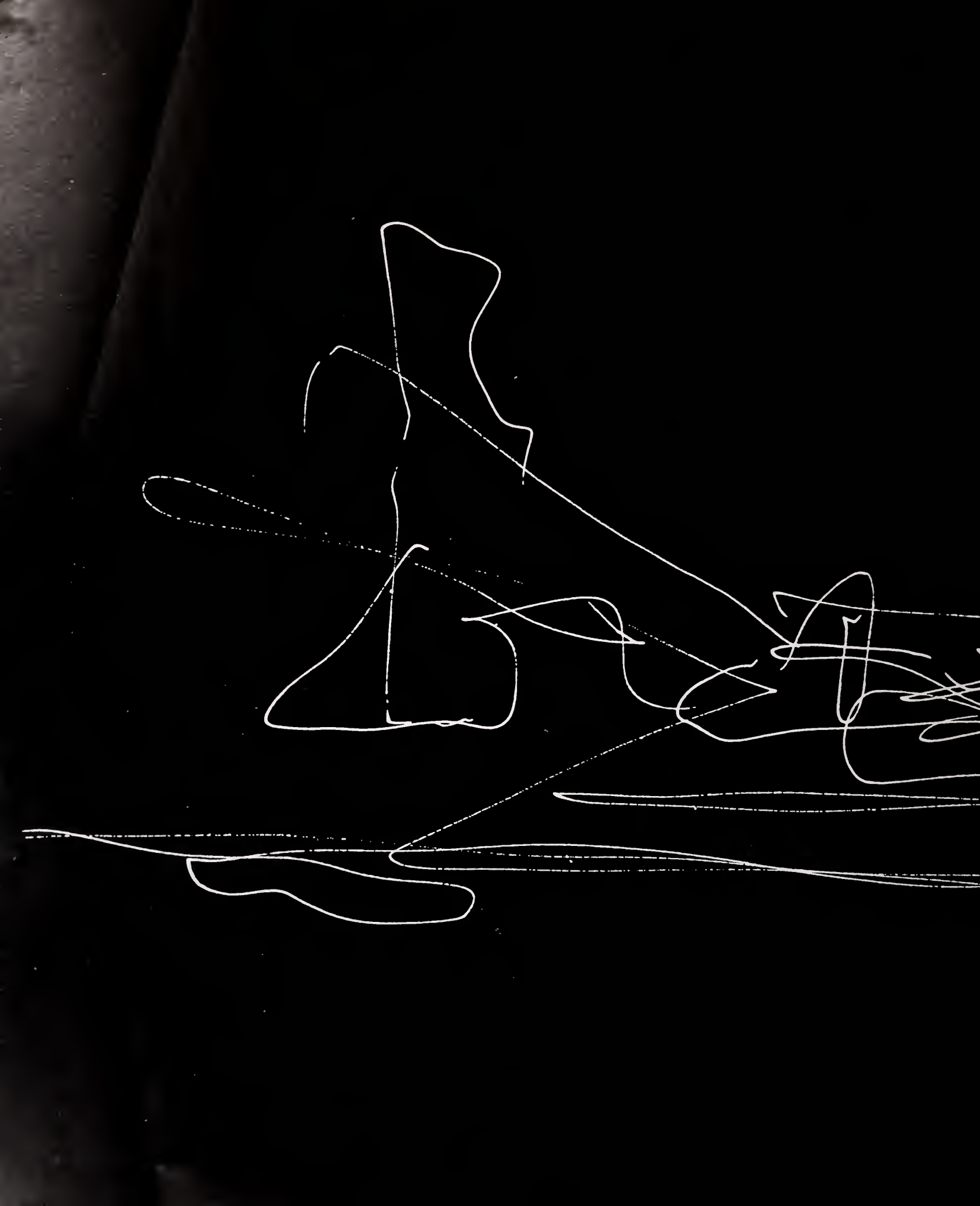
Guggenheim Bilbao Praiektuaren Portzuergoa/
Cansorcio del Prayecto Guggenheim Bilbaa

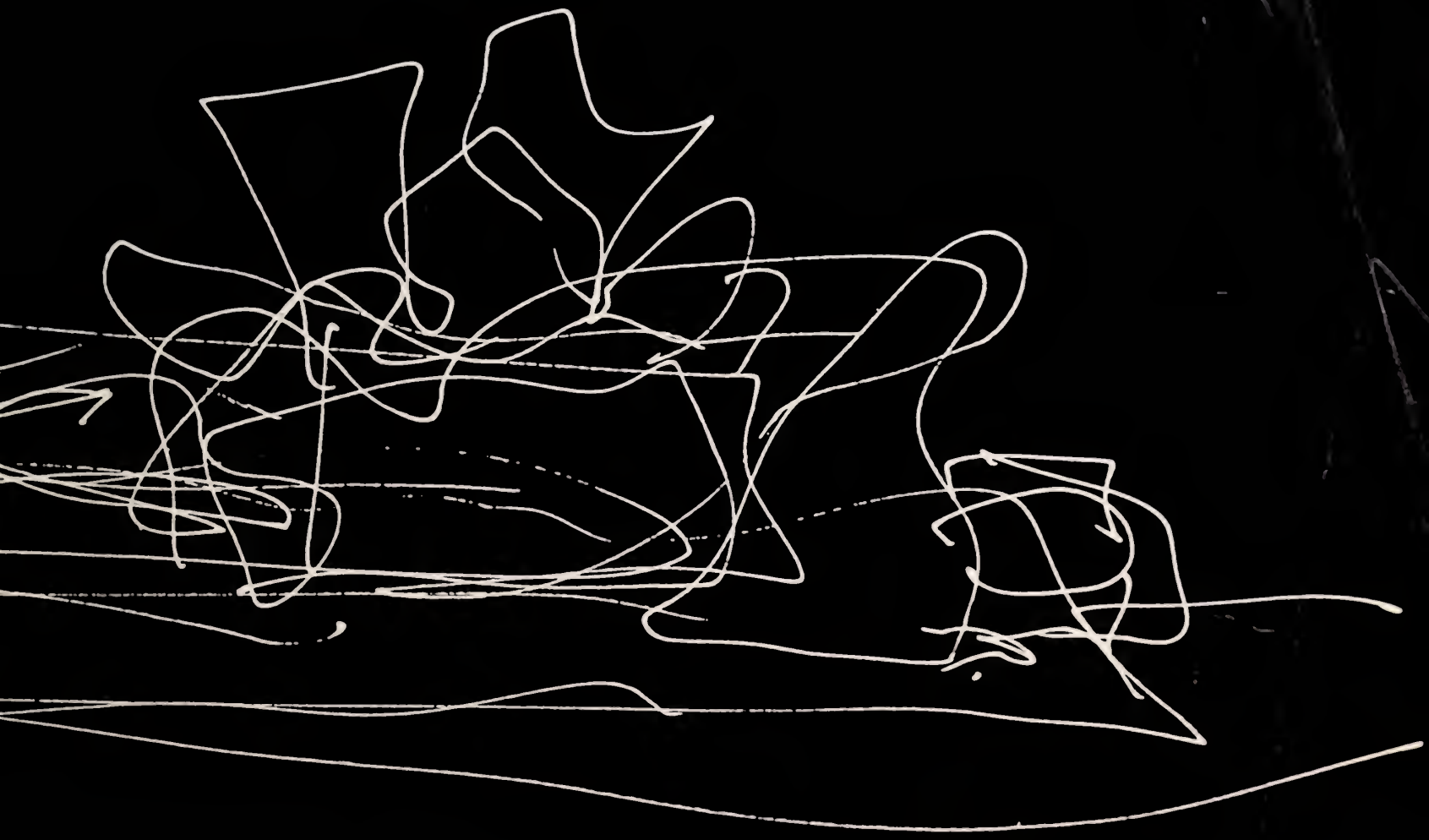
Partzuergoburua/Presidente
Tomás Uribeetxebarria

Partzuergoburuordea/Vicepresidente
M. Karmen Garmendia

Zuzendaria/Director
Juan Ignacio Vidarte

Partzuergokideak/Consejeros
Jose M. Esparta
Jose M. Agirre
Javier González de Durana
Fernando Olmos
Francisco Ruiz de Arbulo
Aingeru Zabala





COD.:000208
LIBRERIA CATALOGO
LA TRADICION DE LO NU
P.V.P. 3500

GUGGENHEIM BILBAO