

Clemente

GUGGENHEIM BILBAO

FRANCESCO CLEMENTE: BIDAIA ABIATUZ GERO EZ DAGO ITZULTZERIK ..... 3

# FRANCESCO CLEMENTE: BIDAIA ABIATUZ GERO EZ DAGO ITZULTZERIK

LISA DENNISON

*Clemente*, New Yorkeko Solomon R. Guggenheim Museum-ek XX. mendean egin azken erakusketa eta Guggenheim Bilbao Museoak XXI. mendean egin aurrenekoetakoa. Erakusketak artistaren ibilbideko hogeita bost urte ilustratzen ditu, hark egin obra ospetsua itxuratzen duten arte-bitarteko guztietako lanen aukeraketa baten bitartez. Alderatzen hasirik, esan dezakegu ezen erakusketa horien aurretik Francesco Clementeren ibilbideari heldu dioten beste erakusketa instituzionalek irismen mugatua izan dutela ezaugarri. Hala, *Francesco Clemente: The Fourteen Stations* erakusketak, 1983an Londresko Whitechapel Art Galleryn eginak, eta 1988-89an New Yorkeko Dia Art Foundation-en egin *Funerary Paintings* deituak, sortu berriko obra-multzoak baino ez zituzten jarri ikusgai. Clementeri buruzko lehenbiziko atzera begirakoa, Sarasotako John and Mable Ringling Museum-en egin zuten 1985ean, ia-ia hamarkada bateko lanerako “sarreratzat” iragarri zuten. Bestetik, atzera begirakoaren formatua, normalean, arte-teknika espezifikotara mugatu da: pastela izan zen Berlingo Nationalgalerie-n 1984an; freskoa Madrilgo Caja de Pensiones Fundazioan 1987an; marrazkia eta akuarela Basileako Museum für Gegenwartskunst-en 1987an; eta paper gainean egin obrak 1990ean Philadelphia Museum-en eginean. *Francesco Clemente: Three Worlds* tituluarekin, Filadelfiako erakusketak artistaren migrazio-bizitza hartu zuen abiapuntu —Italia, India eta Estatu Batuen artean banatu zen migrazio hori—, eta haren gaiak, materialak eta laneko metodoak produkzio lekuari ezin askatuzko moduan lotuta zeudelako premisarekin jarraitu zuen<sup>1</sup>.

Museoko atzera begirakoa iraganera begiratzea da beti. Aukeratze-prozesuarekin hasten da, artista jakin baten ibilbidearen gaineko azterketa eta gogoeta fase bizi-bizi batekin alegia, hain zuzen artista horrek artearen historiari egin ekarpena ondoen erakusten duten obra espezifikoak aurkitzearen. Erakusketako espazioan, objektuen antolaketaren bitartez ikusizko erakarmena eta narrazio koherentea lortzea bilatzen da. Antolaketa printzipio ohikoena kronologikoa izaten da, zeren eta komisarioari aukera ematen baitio artistak egin zituen lehen obretatik helduarokoetaraino izan bilakaera erakusteko.

Guggenheimeko atzera begirakoak eta horren katalogoak Clementeren ibilbidea definitzen duten obrak jaso arren, obren kokapenak kontra egiten dio oraintxe aipatu dugun tradizioari. Izan ere, artistaren ikuspegiarekiko leial jokotuta, obrak ez dituzte kronologikoki ordenatu, baizik eta metafisika, numerologia, mitologia eta astrologiarekin lotutako sistemei jarraituz, horiexek osatzen dute eta haren arte-lengoaia berezia. Ildo horretatik, erakusketa bidaia da, ibilbide oso baten gaineko ikuspegi orokorra baino gehiago. Clementek berak azaldu moduan:

Nire lanek konstelazio batzuk sortzen dituzte, lan horien artean urte askoko aldea egon arren; lan horiek formatu bera, teknika bera, gai bera darabilte, eta erabilitako teknikak ere irudi berak iradokitzen ditu... Nire lanen erakusketa kronologikoa eginez gero,

etendura bat irudikatuko litzateke, formatu batzuk urtetan zehar desagertu eta, hurrena, agertu egiten baitira atzera, berriro desagertu eta atzera agertzeko<sup>2</sup>.

Oro har, Frank Lloyd Wright-en kiribil handientsua, Bosgarren Etorbideko eraikinekoa, bereziki egokia da artista baten ibilbidea kronologikoki antolatzeke. Banakako pabiloiek antzeko obrak biltzeko esparrua ezartzen dute, eta arrapaletatik zeharreko bistek denbora epe baten gaineko ikuspegi orokorra eskaintzen dute. Interesgarria da azpimarratzea ezen Clementeren eta Wrighten arteko harremana 70eko hamarkadaren hasieran sortu zela, honek Erroman arkitekturako ikasle gisa egin zuen aldian, eta gaur arte luzatu dela, pintorearen New Yorkeko estudioan altzari sakabanatu ageri diren arkitektoaren aukiek erakusten duten moduan. *Clemente* instalazioak arkitektoak espazioaz duen kontzeptioaren onura jasotzen du, horren arabera “bilakaera etengabea” baita espazioa; eta Clementek itzuli egiten du kontzeptio hori, metamorfosi- eta transmutazio-prozesu etengabea, garapen lineal batez baino gehiago.

Zehazki erakusketa honetarako, kiribila kiribiltzen doan neurrian gaia eta kronologia elkarren ondoan ipini eta gainjarri egiten dira. Beheko solairuan hasirik, bisitariak museoko espazioa ibiltzen du, eta arrapalaren bira bakoitzarekin titulu poetiko bat topatzen du gidari, horrek iradoki egiten baitio berehala ikusiko duen obra-multzo espezifikoren motiboa. Igo ahala, kiribilaren ondoko dorreko galerietarantz bideratzen dute bisitaria, horietan baitaude “Liburu, palimpsesto eta lankidetzak” hartzen dituzten gelak; *Hamalau egonaldiak* (*The Fourteen Stations*) pintura-zikloa, 1981-82koa; freskoak; eta *Anil koloreko gela* (*The Indigo Room*), 1983-84koa, oihalezko lau horma-irudiz eta aipatu kolore horrekin tindatutako paperez apaindutako espazioa. Azken arrapalatik zehar bisitaria tontorrera iristen da, zein baita zerura zabaltzen den argi-zulo ganga formakoa, kosmosaren metafora eta Wrighten pentsamendu utopikoaren ikurra.

Clementek berak deskribatu zuen erakusketaren antolaketa gidatzen duen narrazioaren bidea:

“Ni” da erakusketaren oinarria. Lehenik Nia ezartzen duzu. Gero abandonatu egiten duzu, “Jaiogabera” iristeko. Ondoren, eraldaketa-eremu bat zeharkatzen duzu [“Bestiarioa”]. Hurrena zure botereez jabetzen zara [“Eraldaketa bere baitan”]. Puntu horretan, zure armak aukera ditzakezu [“Zinginarriak eta otoitzak”]. Eta, azkenean, dena ezerezean desegiten da [“Zerua”]. Bidaia abiatuz gero ez dago itzultzerik<sup>3</sup>.

Hau guztia, noski, atzera begirakoari buruzko narrazio posible bat da, baina berdin-berdin balio digu artistaren obra-multzo osoa deskribatzeko, aurkezpen jakin hau baino handiagoa baita. Haren pentsamenduaren erdian, egia bakarra ez baizik eta egia asko direlako nozioa dago, eta horrek bidea ematen du beste edozein unetan narrazioa beste modu batean adierazi ahal izan dadin. Clementeren esperientziako elementu bakoitza, eta haren arte-produkzioko objektu bakoitza, zati bat da:

Nire obretako bakoitza inoiz egingo dudan obra bakarra balitz bezala hartu izan dut: objektu-konstelazio orokorra, objektu horiek beste leku batetik datozelako ideia iradoki behar baitute; txoko ahanzi batean lurpetik atera balituzte bezala. Horrela planteatzen dut, nik uste, nire obra. Oso zail egiten zait objektu bakar bat hartzea gogoan. Objektu bat diskurtso konplexuago baten zatia da. Badira beste zati batzuk, eta narrazio bata zein bestea horien irudi izan daitezke, azken batean ez baitio axola zer narrazio den<sup>4</sup>.

Guggenheim Bilbao Museoko erakusketarako, New Yorkeko gai-egitura bera mantendu da baina, pentsatzekoa zen, aldatu egin da Frank Gehry-k diseinatutako eraikinaren museo giro berezia oinarri harturik. Azpimarratzekoa da Gehryren obrak, Wrightenak bezalaxe, intriga eragin izan diola Clementeri. 1998ko *Beltza, zuria eta gorria* (*Black, White, and Red*) obran mantu handi bat ageri da; horrek, alde batera bazterturik, Gheryk diseinatutako kartoizko mahai bat erakusten du, burezur batekin eta plater batean den buru moztu batekin batera.

Guggenheim Bilbao Museoak *Clemente* erakusketarako berez duen garrantzia ez datorkio eraikinaren diseinu orokorretik, baizik eta Gehryren arkitekturaren egitura-formatatik, eta horiek Clementeren obraren ikonografiarekin lotzeko modutik. Arkitektoak zein artistak zatitze estrategiak erabiltzen dituzte eta, batzuetan, animalia-formak hartzen dituzte inspirazio-iturritzat, arrain forma kasu, bakoitzaren obretan ageri diren espazio paregabeak eta ikonografia lortzeko. Hori dela eta, 1997an Museoa inauguratu behar zutelarik Clementeri enkargua eman zioten, aretoetako batean *Amaren gela* (*La Stanza della Madre*) tituluko pintura-zikloa kokatzeko instalazio espezifiko bat sor zezan. Kolaborazio zuzena izan ez bazen ere, gela berezi horrexek eman die goia artistaren eta arkitektoaren ahaleginei, erakusketari obra garrantzitsua eskaintzeaz gain inolaz ere; horrela, Bilboko egoitza esperientzia paregabe eta zeharo interesgarria bilakatu da.

*Amaren gela* horretan hamazazpi pintura dira, 20ko hamarkadako antzoki bateko oihalaren gainean eginak horiek, eta atzera begirako honen gai-egituraren barnean “Gelak” kategoriaren barnean kokatzen da obra, aipatuaz gain freskoak, *Anil koloreko gela* eta *Hamalau egonaldia* direla bertan. Espazio horiek Errenazimentuko gelen tradizioa gogorarazten dute, eguneroko bizimoduko bilakaera etengabearen aurrean babesa ematen duten Del Cossa-ren eta Mantegna-ren barnealde alegorikoak batez ere.

Pintoreari ulertzeko erreferentzia-puntutzat profetak eta jainkoak zein testu mistiko eta sagaratuak inbokatzan dituen autoreetako bakoitzak bere diziplinak ematen dion posizio abantailatsutik azaltzen ditu Clementeren motiboak. Autore horiek kultura garaikidearen abangoardian ari dira lanean, eta sentsibilitate kidetasun bat partekatzen dute. Clementek bezala, bere genero edo diziplinak besteekin nahasten dituzte. Eta hain era agerikoan nabarmendu dira adiskide eta lankide gisa artistaren panteoi pertsonalean ezen, oker ibiltzeko beldurrik batere gabe, pintorearen inspirazio izan diren zibilizazioko musa eklektikoen artean sailka bailitezke.

Gita Mehta, idazlea, dokumentalen produktorea eta New Yorken, Londresen eta Delhin bizi dena bera, hiri estatubatuarreko literatura eta edizio munduko protagonista nagusietakoa da. Haren lehen liburua, *Karma Cola: Marketing the Mystic East* (1979), 60ko hamarkadan hippyek espirituaren batasunaren eta harmoniaren bila Indiaran egin peleginajearen satira bat da. Mehtak “Jaiogabea” lanerako prestatu dituen testuek Clementeren ikonografiaren arintasuna aipatzen dute, eta Indiako kontzeptu filosofiko zenbait nabarmenarazten dituzte, formari eta forma gabeziari buruzkoak zehazki, ekialdearen eta mendebaldearen, materiaren eta espirituaren, inkontzientziaren eta kontzientziaren artean dagoen artea esploratzeko bidetzat. Sekzio horretan bertan irakur dezakegu Gregory Corso-ren “The Gold Paintings” olerki gogorarazlea, hasiera batean Clementerekiko eta Adam Füss-ekiko kolaborazio baten parte gisa argitaratua. Corso da artistak gehien miresten duen *Beat* idazleetako bat.

Ettore Sottsass-ek, diseinu garaikidearen indar bultzatzaile erradikala eta abangoardiako kulturaren figura nagusia, besteak beste antropologia, psikologia, poesia, literatura eta artean zabaltu ditu bere ezagutzak. 1967an *Pianeta Fresco* aldizkaria sortu zuen, Fernanda Pivano-rekin eta Allen Ginsberg-ekin batera, literatura eta arteko

abangoardia estatubatuarra eta europarra batuz horrela. Arkitekturan eta diseinuan nagusi zen estetika arrazionalistari aire berria emateagatik da ezaguna nazioarteko zirkuluetan. Memphis Design Group-en egin lanaren bitartez, berak sortu zuen taldea 1981ean, lengoaia figuratiboa sartu du objektuen eta inguruen ikonografian. Sottsasssek “Bestiarioa” lanerako egin saiakerak argi egiten du piztiei buruzko azalpen teologikoetara emandako XII. eta XIII. mendeetako liburuak inspiratutako gai baten gainean. Haren gogoeta pertsonalek — kontzientzia-fluxu deituko diogu, nolabait adieraztearren, horien estiloari— gogora dakarkigute Erdi Aroko alegoriek eta Clementeren pinturak partekatzen duten bidaia-multzoa. “Bestiarioa” atalak *Pastel Sentences*-en osoko lehen argitalpena ere jasotzen du; Ginsberg poetak idatzi zuen hori, Clementeren obra jakin batzuei eman erantzun gisa. Pintorea Erroman bizi zenean, aukera izan zuen une hartan Sottsass-en emazte zen Pivanoren itzulpenean Ginsbergen lana irakurtzeko. 1983an beren arteko lehen topaketa izan zutelarik, Clementek eta Ginsbergek lankidetzazko harremana hasi zuten berehala, eta 1997an poeta hil zen arte eutsi zioten horri. Clementek Ginsbergekin izan zuen sinergia beste idazle garaikide batzuegana ere iritsi zen, baina Ginsberg da, ez beste inor, Clementeren panteoian ohorezko lekua duena<sup>5</sup>.

Robert Creeleyk, poeta, saiogile, eleberrigile eta ipuin kontalariak, Charles Olson-ek gonbidaturik Black Mountain Collegen irakatsi zuen 50eko hamarkadan. Bere idazki kritikoekin lagundu egin zuen literaturaren mundu ezarriaren kontra azaleratzen ari zen tradizioari forma eman eta definitzen. Tradizionalismoaren kontrako joera horrek Ezra Pound-en eta William Carlos Williams-en poesia izan zuen sorburu, eta besteak beste Ginsbergen eta Olsonen obren bitartez zabaldu zen. Creeleyk espresionista abstraktu askori buruz ere idatzi zuen. Behin baino gehiagotan olerkiak egin zituen Clementeren obretarako, ahotsa emanez horrenbestez bere obrari. “Eraldaketa bere baitan” lanerako, Creeleyk sarrera poetiko bat prestatu zuen; horretan, Clementeren irudien sexualitate polimorfoari buruzko aipamenei heldu zien, eta obra grafikoak banaka aipatzen dituen poema-ziklo bat ere osatu zuen.

Jyotindra Jain, New Delhiko National Handicrafts & Handlooms Museum-en, hots, Crafts Museum ere deituaren zuzendaria, Indiako tribu- eta herri-artearen historialari handien artean dago egun. Landako ikerkuntza etnografiko zabal-zabala zuzendu du Indiako zenbait estatutan, batez ere herrialdearen ekialdeko herri eta tribu-erlijioetan bildurik. “Zinginarriak eta otoitzak” lanean, Clementeren obran ugari diren elementuak, zentzuak eta sinboloak aztertzen ditu Jainek. Indiako herri-historiatik eta mitologiatik ateratako xehetasun bilbe baten bitartez, Jainek agerian jartzen ditu Clementeren sistema esoterikoetako alderdi magiko eta espiritualak.

Gus Van Sant zinema independentetako zuzendari ospetsua da. Film klasikoak zuzendu ditu, esaterako *Drugstore Cowboy* (1989) eta *Neure Idaho pribatua* (*My Own Private Idaho*, 1991), *To Die For* (1995) eta *Will Hunting zintzoa* (1997) aiantzi gabe; aipatu azkenean, Clementek berak agerraldi labur bat egin zuen, hipnotizatzaile gisa. Van Santena da, halaber, Alfred Hitchcock-en *Psikosia* filmaren bertsio berri edo remakea, 1998koa. Clementeren iritziz, Van Sant “azukre-koxkor baten barruan pozoi pilula bat ezkutatzea gustatzen zaion” zuzendaria da<sup>6</sup>. Van Santek Rhode Island School of Design-en ikasi zuen eta, zuzendari izateaz gain, pintorea da. Argazkia, musika, moda, diseinua eta fikzioa ere lantzen ditu: haren *Pink* eleberriak (1997) gaur egungo gizartean irudiak duen boterearen gaia jorratzen du. “Zerua” lanean, artistaren estudiorako bisita baten narrazio eszenografiko sardoniko bat eraikitzen du zuzendariak. Clementeren obrarako hurbiltze eszentriko horren bitartez, islatu egin dezake nola funtzionatzen duten, elkarrekin eta analogikoki, artistaren unibertso piktoriko esklusiboko egitura eta prozesu konplexuek.

Francesco Pellizzi estetikari eta antropologiari buruzko *Res* aldizkariaren editorea da, eta arte primitiboaren eta garaikidearen bildumagilea. Pellizzi izan zen Clementeren talentua ikusten jakin zuen lehen bildumagileetako bat,

eta 1980an hasi zen haren obra erosten. Pellizziren pentsamenduak, Jainenak eta Clementerenak bezalaxe, arte garbiaren mugak zeharkatzen ditu, oro har kultura- eta gizarte-historian sartzearen. “Gelak” lanari buruz egin dituen iruzkinak banakako espazioei heltzen diete, hau da, babes, atsedena, begiespenerako gonbidapena, arimarako espazioa dakarten horietan. Clementeren freskoetako teknikaz eta ikonografiaz aritzean, haren ibilbide piktorikoa eta hura jaio zen Italia aipatzen ditu; *Hamalau egonaldia*-i buruzko interpretazio sakonak ematen ditu, denbora-nozioetan eta nozio metamorfosikoetan islatzen diren alkimiari buruzko testu zaharretan oinarrituta eta, azkenik, deskribatu egiten du *Anil koloreko gela* ikustean “ezkutatzeko- eta errebelazio-” terminoetan sentitu zuena, sexualitateari eta ikusizkotasunari berez lotu mugimenduak baitziren, inolaz ere.

Raymond Foye editorea aspalditik dago literatura- eta arte-zirkuluetan sartuta, eta berak abiarazitako lankidetzaproiektuetan zirkulu horiek biak anaitu izan ditu, kasu askotan Clemente bera partaidea izan dela. Henry Geldzahler-en bitartez ezagutu zuen Foyek Clemente 1983an, eta bera izan zen pintorea *Beat* idazle askorekin harremanetan jarri zuena, tartean Corsorekin, Creeleyekin eta Ginsbergekin. Biek, Foyek eta Clementek, Hanuman Books sortu zuten elkarrekin, 1986an, eta otoitz hinduen liburuaren formatu txikia baliatu zuten besteak beste artisten, Lower East Sideko olerkarien, sanskritoaren jakintsu ezezagunen eta rock musikarien idazlanak argitaratzeko. Foyek berak luze eta zabal idatzi du Clementeren obrari buruz. “Liburuak, palimpsestoak, lankidetzak” lanean, pintorearen oharrekiko lehen marrazkietan, poeta estatubatuarrekiko eta artista indiarrekiko lankidetzaproiektuetan eta garaikideei akuarelaz egin erretratuetan jartzen du arreta nagusia.

Clementeren biografiaren alderdi askotarikoek Rene Ricard-en kronologian egiten dute bat estreinako aldiz. Ricard poeta da, kritikaria, Warholen “super-izarretako” bat [*Chelseeko neska* (*The Chelsea Girls*) tituluko film underground mitikoan agertu zen, 1966an], eta adimen zoliko pertsona gainera. Foyek kontatzen duenaren arabera, Clementek New Yorkera egin lehen bisitan ezagutu zuten elkar poetak eta artistak, Ricard “goi-mailako gizarte eta arte mundu newyorktarraren gainean ezarria zuen laborrizko erresumaren gorenean” zegoenean<sup>7</sup>. Ricarden testua biografia narratiboa zein kronologia da. Ez ditu soilik artistaren kultur eragin eta bizitzako esperientzia nagusiak azpimarratzen, baizik eta baita Clementeren sortze-prozesuan parte hartu duten elementu ukiezinoak ere.

Ezra Pound-ek, horren olerkiak aipatzen dira Pellizziren testuetan, irudi poetikoaren nozio ideogramatikoarekin jokatu zuen, eta eragin bereziko figura izan zen artistarentzat; izan ere, Clementek Pounden eta James Joyce-ren idazkietan aurkitu zuen egiturak islatu egiten du Clementek berak irudi produkzioari ekiteko duen modua. Artistak berak esan bezala:

Literatur tradizioan, hots, literaturako asmakuntzan aurkitzen da, sarrien, itxura batean hutsalak diren elementu imagistikak esangura-gar bat, esangura zehaztugabea duen gar bat piztu arte igurzten diren egoera. Autore horiengandik benetan interesatzen zaidana da aukera arbitrario multzo bat erabiltzen dutela esangura-eremu bat sortzeko. Horien idazkeran lausotu egiten dira publikoaren eta pribatuaren arteko bereizketak, garrantzitsuen eta ezdeusaren, garrantzi gabearen eta izugarriaren, eskema handiaren eta xehetasun txikiaren artekoak. Esangura-mundu betiko bat sortzen dute, ezagun egiten zaizkigun baina esangura arrotza duten ezaugarrien konstelazioa; horrek atsegin ematen digu, eta horixe da arteak bete behar duen eginkizuna<sup>8</sup>.

Egiaz, Clementek *Beat* belaunaldiaren, bereziki haren ordezkari nagusietakoak ziren William Burroughs-en, Ginsbergen eta Jack Kerouac-en literatura eta musikaren bitartez xurgatu zuen, neurri batean, kultura estatubatuarra. Izan ere, Clementek belaunaldi horrekiko erakutsi enpatiak autore horiek guztiak ekialdeko pentsamendura eta mistizismora konbertitu izana zuen oinarri, autoritatearen aurrean erakutsi izaera lotsagabearekin, mugikortasun nekaezinarekin eta ohikoaz eta egunerokoaz egiten zuten ospakizunarekin batera. *Beat* haiek instituzioetatik kalera atera zuten artea. 50eko eta 60ko hamarkadak, ezaugarri zituztela abangoardiako antzerkiaren eta dantzaren munduen koaleszentzia, film independenteak, espresionismo abstraktua, Fluxus eta *happeningak*, arteen arteko elkarrekikotasun eta lankidetzaz-girorako bidea ezarri zuten; bide zeharo bizkorgarria, inolaz ere, Clementerentzat, 80ko hamarkadan lehen aldiz New York bisitatu zuenean.

Clementek munduaren ausazkotasuna lantzen du. Edit deAk kritikariak argi eta garbi adierazi moduan, “librea da denboran, kulturen eta metaforan”<sup>9</sup>. Ezagutzen dituen lekuetako geografiak —eta leku bakoitza definitzen duten bertako jendea, historia, kultura eta erlijioak— haren oroimenean metatzen dira, eta irudi eran ateratzen gero, hark pertsona bakar eta paregabe gisa ezarri iragazkitik igaro ondoren betiere. Eta horri, bere ohiz kanpoko trebetasuna gehitzen dio Clementek, baliabide asko menderatzen dituela erakutsiz: “marrazkitik” (bai luma eta tinta, ikatz-ziria, akuarela, gouachea, pastela edo lapitza erabiliz) freskora, oliora, eskulturara eta eskuz egindako artista-liburuetara. Gai eta materialen aurrean duen jarrera axolagabeak askatu egiten du, eta batetik bestera ausaz mugitzea ahalbidetzen dio:

Artista naizen aldetik darabildan estrategia orokorra osagabetasuna onartzea eta osagabetasun horren emaitza zein ote den ikustea da, emaitzaren bat baldin badu behintzat. Ez dut inolako balore hierarkiarik ezartzen erabiltzen ditudan irudi edo tekniketari. Irudi guztiek garrantzi bera dute adierazkortasunaren aldetik, eta ez dut inolako teknikarekiko lehentasunik<sup>10</sup>.

Clementeren obran ohikoa den zatitzeko barne-eredua ez da kasualitatearen emaitza. Haren biografiari lotua dago, askatu ezindako moduan. Artista Napolin jaio zen, greziarrek fundatu eta Erromako Inperioa erori ondotik atzerritar pila batek, bizantziarretatik espainiarretaraino iritsiz, gobernatutako hirian. Napoliko kulturaren geruza historikoki askotarikoek, Clementek gaztaroan zehar Europa osoan zehar egin bidaia luzeek, eta gaztetatik greziera eta latina jakiteak, arrasto sakona laga zuten haren sentsibilitate artistiko eta kulturalen:

Apuleioren *Urrezko astoa* eta Petronioren *Satyricon* irakurri nituen. Munduko kultura suerte bat zegoen epe bat izan zen. Batasuna izateari utzi gabe, munduak milaka aukera desberdin eskaintzen zituen. Egiptoarrak ikus genitzakeen koadro greziarrak pintatzen, greziarrak latinezko kantuak kantatzen, eta latindarrak ekialdeko jainkoei otoitz egiten<sup>11</sup>.

1970ean Clemente Erromara aldatu zen, arkitektura ikasteko. Italian 68aren ondotik geratu zen paisaia politiko, sozial eta kultural zatikatuak —zurruntasun ideologikoa baitzen batetik, eta izaera nazional eta erregionalaren desagitea bestetik— munduaren beste ikuspegi bat itxuratu beharra eragin zion artistari. Baina, zalantzarik gabe, 1973 eta 1978 bitartean Indiara egin zituen bidaiak izan ziren harengan gehien eragin eta zeukan mundu ikuskera aldarazi ziotenak. Indian, bidaien eta ekialdeko exotismoaren inguruan zituen nozio erromantikoek laster lagako zieten tokia desorientazio-sentimenduari eta sentitu zuen esperientzia sozialaren jarraitutasunik ezari.

Foyek idatzi bezala:

Indiako kultur formen aniztasunak bultzaturik, Clementek onartu egin zuen arteko zatiketa eta estilo aniztasuna, Mendebaldearen kultur hegemonia nagusiari kontrajarria. Esperientziaren ohiko ordenamendu hierarkikoa bazter utzirik, forma irekiagoa ari zen bilatzen Clemente, Indian antzemandako faktore berrien, hots, eros, irudimen psikikoaren eta esanguraren aldakortasunaren eraginari toki egiteko gai izango zen forma irekiagoa<sup>12</sup>.

Indiako 1977ko egonaldi luzean zehar, Clemente Madrasko Sozietate Teosofikoan bizi izan zen. Toki horretan eman zuen denborak —Bengalako badia ikusmenean zuen, Indiako *Ficus benghalensis* handien eta zaharrena dagoen lorategian mugitzen zen, eta literatura esoterikoz eta okultistaz bete biblioteka egundokoa bisitatzen zuen— itxuratu zuen artistaren izaera. Esperientzia eta kultura aniztasun izugarriaren aurrean Clementek erakutsi bultzada laburtzailea bat dator teosofiaren espirituarekin, mugimendu filosofiko eta teologiko horrek batu egiten baititu munduko erlijioen irakaspenak, diskurtso espiritual komun batean bilduta. Irakaspen eta izkribu teosofikoek, 1875ean mugimendu hori fundatu zuen Helena P. Blavatski-k bultzatuek, eragin jarraitua izan dute XX. mendeko artean. Teosofisten printzipioekiko interesa erakutsi zuten pertsonaia ezagunen artean, Vasili Kandinski, Piet Mondrian eta Joseph Beuys ditugu. Baina legatu mistikoa ez zen herrialde hartan Clementeri erakargarri iruditu zitzaion gauza bakarra izan, baizik eta baita Madras eta Bonbaiko arte garaikidea ere, ahantzi gabe gainera bertako herri-kultura jende guztiarentzat zabaltzen duten produktu merke eta landugabeak: zineko kartelak, estatuak eta erlikiak, tenplu eta aldareetan turistei saldutako liburuak, eta komiki indiarak<sup>13</sup>. Denbora igaro ahala, gero eta gogo handiagoa sentitu zuen, hango bertako eskulangileekin bertako artea sortzen aritzeko.

Clemente, 1980an, denbora labur baterako itzuli zen Italiara. Orduan, eta bere belaunaldiko beste pintore figuratibo italiar batzuekin batera —tartean ziren Sandro Chia, Enzo Cucchi, Nicola de Maria eta Mimmo Paladino—, Achille Bonito Oliva arte-kritikariak transabangoardia deitu zuenean sartu zuten. Horien guztien artean Clemente izango zen, agian, bere estetikaz zein bere nomadismoaz, Bonito Olivak deskribatutako arte transkulturala, kulturaz gaindiko artea alegia, ondoen erakutsi zuena:

Obra oro joan-etorri bat da, garraiatzen du eta lantokira itzultzen da, erreferentzia esparru askotarikoak zeharkatzen ditu, mota guztietako tresnak erabiltzen ditu... eta obrako zatiei modua ematen die harreman mugikorra izan dezaten; harreman hori ez dute inoiz preso hartzen, eta sekula ez du batasun ideia bilatzen babesleku. ...Gaur egun, artea sortzea da dena mahai gainean edukitzea, aldiberekotasun birakor eta sinkroniko batez; horrek, izan ere, obraren arragoan batu egiten ditu irudi pribatuak eta mitikoak, norbanakoaren historiari lotutako keinu pertsonalak eta kulturari eta artearen historiari lotutako keinu publikoak<sup>14</sup>.

1981ean, New Yorken ziren nazionalitate eta kultura askotarikoek erakarrita, Clemente Estatu Batuetara aldatu zen, bere familiarekin, bertan gelditzeko asmoz. Garai hartan New York eremu emankorra zen goi zein behe mailako kulturarako, eta artearen munduen artean, hots, poesia, antzerki eta abangoardiako zinema, moda eta herri-musikaren artean sendo ageri zen lankidetzeta-espirtua. 60ko hamarkadako kemena eta sormena gogorarazten zuen garai bat zen. Clementek interes kongruentzia aurkitu zuen pintore-, grafitiko artista-, konpositore-, musikari-, poeta- eta kritikari-komunitatearen barnean. Berehala bihurtu zen komunitate horren kide: lagun berrien

erretratuak pintatu zituen, olerki-bilduma bat ilustratu zuen Ginsbergentzat (elkarrekin egingo zuten proiektu ugarietako lehena) eta obra multzo batean elkarlanean aritu zen Jean-Michel Basquiat-ekin eta Andy Warholekin.

Clemente nahiko sarri itzultzen zen Indiarra eta Italiara. Bidaiari amorratua, munduan hara-hona segitu zuen — Europa, Karibea, Egipto, Japonia—, narrazio piktoriko berrietan laburtuz gero bere esperientziak. Estatu Batuetako hego-mendebaldera egin bisitek arrasto berezia utzi zioten:

Mexiko Berrira joan eta basamortuan barrena ibili nintzen. Natibo amerikarrek han utzitako konposizio delikatuak ikusi nuen. Grafitiz eta ontzi puskatuz osatu geruza mehe hori. Herria egondako lekuan kurbatxo bat ikus zitekeen... European edo Indian, zoazen lekura zoazela, lurrean kilometrotan sartzen diren zimenduak aurkitzen dituzu. Baina hemen, badirudi ezen zibilizazioa beti, milaka eta milaka urtetan zehar, geruza fina eta mehea baino ez dela izan<sup>15</sup>.

Paisaiaren itzelak liluratuta, lehengo zibilizazioen aztarna horiek nabarmen hunkituta, Clementek etxea eta estudioa prestatu zituen Mexiko Berriko basamortuan; horrela, beste geruza bat erantsi zion bere kosmologia pertsonala definitzen duen esperientzia multzoari.

Mistizismo indiarraren eta *Beat* poesiaren artean, Clemente alderrai dabil, eta bere lagun artista, poeta eta profetekiko adiskidetasuna lantzen du egiten dituen bidaietan zehar. Kultuko figuratzat sortu du bere burua, maisu eta inspirazio izan zituen gerraosteko arte italiar, alemaniar eta estatubatuarreko lau izen handi legendazkoen, hots, Alighiero Boetti-ren, Beuysen, Warholen eta Cy Twomblyren antzera.

Boetti 1972an ezagutu zuen, Erroman, eta kidesasun espirituala garatu zuten berehala, Ekialdearekiko interes komunari baitzerion neurri handi batean hori. Urtebete geroago, Clementek Indiarako lehen bidaiara egin zuen. 1974an Afganistanera joan zen Boettirekin, eta hasieran Kabulen hartu zuen egonlekua, Boettik ostaturia eta kafetegia bat baitzeuzkan bertan; geroago, herrialdearen barnealdera jo zuen. Artista biontzat, beste kultura batzuetarako borondatezko erbesteratze hori bizitza- eta arte-mailako prestakuntza izan zen. Boetti harreman pertsonal eta profesionalen, artista eta adiskideen arteko lotura izan zen, eta Clementek harexen inguruan finkatu zituen bere lotura propioetako asko.

60ko hamarkadaren amaieraren eta 70ekoaren hasieraren artean Italian nagusi izandako *arte povera* mugimendu artistiko hartako izen handietakoa izana zen Boetti. Material “pobre” edo apaletatik abiatuz, organikoak zein industrialak izan zitezkeen, mugimendu horretako artistek sortu zituzten eskulturek, instalazioek eta performanceek artearen eta bizitzaren arteko harremanak ikertu zituzten, arteak instituzioekin eta merkatuekin duen harremana bezalaxe. Clementek ikusi zuen ezen Boettiren ideiak askoz urrunago heltzen zirela Boettik berak *arte poveran* zeuzkan sustraiekin iradokitzen zutena baino. Postmoderno suertea bat izaki, Boettik atea irekia baitzion, bere artearen bitartez, mundu askoz zabalago bati. Hizkuntzak eta sistema taxonomikoak interesatzen zitzaizkion, ordena preskribatuak zeuzkaten gauzak, hala nola mapak, zenbakiak eta alfabetoak. Gero azpia jaten zien, eta desordenatu, senetzko ikuspegi ia-ia metafisiko batez.

Boettiren lan garrantzitsuenen artean lankidetzak edo kolaborazioak daude. Afganistanen ehungintzako, brodatugintzako eta mosaikogintzako bertako eskulangileekin lankide aritu zen, eta poeta eta filosofo

afganistandar profesional zein afizionatuekin. Lankidetzaren horiek, sarritan, bitartekari baten bidez kontratatzen zituen, bera anonimo mantenduz horrenbestez. Horrela, baldintzarik gabeko esperientziaren ausazkotasun eta iragarrezintasunera zabaldu zuen bere artea. Boettik nozio bat eman zion Clementeri: horren arabera, artea eratzten duten prozesuetatik artistaren eskua kenduz gero, sormena murriztu beharrean, ekuazioan misterio berri bat agertzen da. Artistaren egoa ez da obraren bitartez osorik proiektatzen, jaboldu egiten da-eta “bestearekiko” harremanean. Clementek lankidetzarako espiritu hori bereganatu eta Jaipurreko eta Orissako miniaturistekin, Puducherryko papergileekin eta Tamil zeinuen pintoreekin aplikatuko zuen, sormena beste batzuen bitartez jaria zedin ahalbidetuz horrela, eta bere mundu ikuskera beste batzuenekin nahasiz.

Beuys izan zen Clementek bere marrazkietarako inspirazio izan zuen iturria. Beuysentzat, marrazkiak kodek pertsonala ziren, pentsaera bat, eta berezko elementua bere sortze-prozesuaren barnean. 50eko hamarkadan Beuys milaka marrazki egin zituen, serie eran edo, berak esan bezala, “bloketan” bilduta. Gaiak askotarikoak ziren: alkimiatik erlijioraino, folklorea, zientzia eta matematikak tartean. Haren lengoia piktorikoa irudi femeninoetan eta animalietan bildu zen nagusiki hasiera batean; kasu guztietan, irudi horiek ohiz kanpoko boterez hornituta zeuden. Esate baterako zisneak —totem pertsonal moduko bat harentzat— iradokitzen du maskulinoa eta femeninoa izaki bakar eta berean batzea, ezen izaki horren alderdi femeninoak lepo faliko bati lotuta daude.

Clementek ere zisnea erabiltzen du bere obrako motibotzat edo ezaugarritzat, eta animalia horrek historian eta mitologian izan duen eginkizun sinbolikoaz gozatzen da. 70eko hamarkadan zehar etengabe marraztu zuen —bai bere estudioetan bai egiten zituen bidaietan zehar—, eta ehunka marrazki txiki egin zituen, tintaz zein pastelez, paper lamina irregularretan; marrazki horiek, batzuetan, ideogramatikoak ziren, hieroglifikoak beste batzuetan, eta irudi eta testu nahasketa ere bai zenbaitetan. Clementek, *Titulurik gabea [JOSEPH BEYUS]* lanean, omenaldia eskaintzen dio Beuysi; lan horretan, 1974an lapitzez egin marrazki bat da, figura maskulino biluz eta luze batetik lore bat ateratzen da, eta beste figura txikiago batek pintorearen izen gaizki letreiatua —“Beyus”— daraman bandera bati eusten dio. Beuys bezala, Clementek prozesu-sortzailatzat esploratzen du marrazkia, behin eta berriro marrazteko aukera emango dion ikusizko bitartekoen hiztegia sortuz bide batez. Zehazki, irudi horretan lorearen hazkunde espontaneoak erakutsi egiten digu artista bien obran marrazkiak duen eginkizuna, giza sormenaren edo pentsamenduaren metaforatzat ulerturik betiere hazkunde hori.

Beuysen lehenbiziko marrazkiak erritu eta mito-zentzu betekoak ziren, zentzu historiko zen pertsonal betekoak alegia. Eta Beuys bezala, Clementek sinesten zuen arteak errituaren bitartez duen botere eraldatzailean. 60ko hamarkadan, Beuys eskulturaren eta performancearen antzera erabili zuen marrazkia, bere desira gorena — unibertso alderdi zatikatuak batzea eta Alemania zatitua sendatzea— iristeko gizarte-aldaketarako tresnatzat. Aitzitik Clementeren artea ez zen aktibismora heldu. Haren helburua ez da aurkarien arteko adiskidetzeta, baizik eta esperientzia zatitzea.

Clementek ezin izan zion ihes egin Andy Warholen presentzia nonahikoari, 60ko hamarkadako arte-mundu newyorktarreko jainko gorena baitzen hura, eta italiarra New Yorkera iritsi eta gutxira lagun egin ziren. Warholen pertsonaia publikoa eta Warholen pinturak pareko sorkuntza artistikoa ziren. Clemente liluratuta geratu zen pertsonaiaarekin, baina baita hark jorrazten zuen arte eta bizitzaren arteko bat-egite eskusiboarekin, goi eta behe mailako kultura nahasteko une oro prest agertzearekin, eta artearen historiari, hedabideei, modari eta bilera sozialei garrantzi bera emateko zuen gaitasunarekin ere. Clementek berak behin esan zuen moduan, “Andy Warholek toki arruntetan aurkitzen zituen bere motiboak, eta besteek, bere buruari bizkorregi iritzi, egiten ausartzen ez ziren

galderak egiten zituen. Esanguratsuaren, zentzugabearen eta besterik gabe zehaztasunik gabea denaren arteko bitartekari eredugarria zen”<sup>16</sup>.

Warholen harreman sozialen zirkulua —hala zinema-munduko idolo eta pertsonaia ospetsuak nola arte-mundu garaikidea— ezin ageriago geratu zen egin zituen erretratuetan. Erretratuaren teknika tresna garrantzitsua izan da, era berean, Clementerentzat, nahiz honek bazter utzi zuen gizartean ezagunak ziren pertsonaia aukeratzea, bere lagun eta ezagunen, musa eta zaindaria edo patroien alde. 1983an, Warholek Clementeren erretratu bat pintatu zuen, eta urte horretan bertan baterako proiektu bat egin zuten biek Basquiatekin; horretan, pintura eta marrazki-sorta bat egin zuten, eta horiek estudioz estudio eraman zituzten hurrena, *gorpu guztiz finen* joko surrealisten aldaera garaikide bat balitz bezala.

Clementerentzat beste figura funtsezko bat Twombly izan zen. Boetti, Beuys eta Warhol ez bezala, horietako bakoitza figura nagusia izan baitzen bere kulturaren, Twombly artista bakartia izan zen, kulturen artean harrapatua: Italia eta Estatu Batuak ziren kultura horiek, antzinatasuna eta modernitatea. Hasiera batean espresionismo abstraktuari lotua, Twombly Erromara aldatu zen 1957an, eta herentzia klasiko italiarra baliatu zuen, mitologia batez ere, bere estilo piktorikoa sortzeko; horren ezaugarriak marrazki dotore eta arina, eta ohar sexualez edo erotikoz jositako grafiti gisako zirrimarratzea ziren.

Clementek Twomblyren obra ikusi zuen lehen aldian Erroman izan zen, 1968an, Galleria La Tartaruga-n, eta liluratuta geratu zen hark zibilizazio klasikoaz egiten zuen erabilera pertsonalarekin, iraganarekiko eta orainarekiko erakusten zuen konpromisoarekin, eta bultzada lineal batek gidatzen zuen sentsibilitatearekin. Clementek kultur ikuspegiaren funtsezko alderditzat zituen distantzia eta dislokazioa —Indian lehenik pelegin gisa, eta New Yorken geroago erbesteratu italiar gisa—, eta goitik beherako kidekoa aurkitu zuen, arimakidea, Erroman bizi zen estatubatuar erbesteratua zen Twomblyren unibertsoan.

Bonito Olivak artistei “jarrera nomada” har zezaten egin deia hurrengo urteetan —jarrera horrek aukera emango omen zien artearen eta artearen historiaren erresuma guztietan barrena libre ibiltzeko—, garai bat markatu zuten erakusketak izan ziren, hala nola Kolonian 1981ean egin *Westkunst* erakusketa, Londresen 1981ean egin *A New Spirit in Painting* erakusketa, eta 1982-83an Berlinen egin *Zeitgeist* erakusketa; eta figurazioa pinturara itzultzear zela iragarri zuten horiek. Clementeren obra neoespresionismo deituko zuten kultur fenomeno horren barnean kokatu zuten, zeren eta bitarteko tradizionalei ematen zien erabilerak, iturrien kultur aniztasunak, zatikatze berezko joerak eta kontingentziari zabalduko jarrerak mugimenduaren kezka kritiko eta teorikoak islatzen baitzituzten.

Atzera begiraturik baina, agerikoa da Clemente sekula ez zela neoespresionismoaren erretorikak lotuta sentitu. Bere obra zatitu zuen, bai, baina seguruenik bakar-bakarrik orain, pintura figuratiboaren aldarria apaldu den honetan, ebalua daitekeen moduan. Konplexutasuna, sotiltasuna eta zabaltasuna ditu bere proiektuaren osagarri, hasieratik beretik askoz proiektu sakonagoa izan baitzen Bonito Olivaren nozio transkultural eta transhistorikoen collagea baino. Clementeren lankide italiarretako askok iraganari zeharo lotuta segitu zuten, kontzientzia historiko-nazional bat bilbatuz mito pribatuarekin; Clemente, aldiz, kultura bat baino gehiagotan murgildu zen aldi berean, eta historia bati baino gehiagori heldu zien aldi berean, arte sorkuntzako estilo edo konbentzio jakin orotatik libre jokatzu beti. Eta, hain zuzen ere geografia, kultura eta historia desberdinen arteko talka horretan aurkitu zuen bere ahotsa.

Clemente bere garaikideetatik, bai estatubatuar bai europarretatik, are gehiago bereizten duena estilo eta irudiak elkarren ondoan jartzeari uko egitea da, eta baita bestelako jabetze-estrategiak ere, mitologia zeharo eta erabat pertsonal baten irudiak sintetizatzeko metodo baten alde egin baitu. Literaturara zein ikusizko iturrietara zuzenean joz, Clementek bere irudiak sortzeko arriskua hartu du. Egin duen obran, bere esperientzien, beste kultura batzuen, “besteren” oihartzun, esentzia eta mamuak dira erreferentziak.

Clementek ulertu du guk “arte” esaten dioguna bereizketa arbitrarioa dela goitik behera, ikusizko kulturaren eremu zabalagoan inskribatua, eta horrenbestez aurre egin dio egoera horren anbiguotasunari, goi zein behe kulturako esparruan egin kolaborazioen bitartez. Besterik gabe *kitsch* eta eskulangintzakoaz jabetzera jo beharrean, horietan inplikatzeko da egiaz, bere eginez erabat bere prozesuan, batez ere Indiako eskulangileekin zertu dituen kolaborazioetan. Eta eskulangilearen partaidetzak beste autentikotasun geruza bat eskaintzen dio obrari, medio ironiko batean sartu ordez. Clementek komunitate literarioarekin duen lotura ere egiten duen artearen elementu nabarmena da; horren erakusgarri, poetekin izan dituen harreman estuak, literaturako proiektuetan izan dituen kolaborazio ugarietan ikusten dugun moduan. Horrelakoetan, artistaren egoa ez da gainazpikatzen, sinbiosi batera eramaten baizik, horretan, une onenetan, “pintorearen trazua eta olerkariaren bertsoa unitate zatiez inbilakatzeko direla”<sup>17</sup>.

90eko hamarkadako artearen prismarekin ikusita, Clementeren obra profetikoa da giza gorputzarekiko erakusten duen obsesioari dagokionez. Gorputza esploratu du, mintz iragazkorra balitz bezala, esperientzia sensitibo eta intelektualak xurgatu eta askatzeko; beste modu batean esanda, organismo horretatik zehar mundua bistaratzea posible balitz bezala. Azken batean, gorputzaren substantzia eta izaera da artistaren obra batzen duen gaia.

80ko hamarkadan, pintura figuratiboaren berpizteak bat egin zuen gorputza gai konplexuagoak planteatzeko erreferentzia-puntutzat irudikatzeak interes berriarekin. Gorputza da arretagunea da HIESari buruz hitz egiten denean, genero eta arrazei buruzko kontuak planteatzen direnean, edo hedabideetan eta publizitatean duen erabilera eztabaidatzen denean; gorputza eztabaidarako gaia da, eta erreferentzia-puntua halaber, gaixotasunaren tragediak markatutako diskurtso kritikoan eta politikoan. Batzuetan, pintura figuratiboari ezgai iritzi zioten, galerarekin eta identitatearekin lotutako topiko garrantzitsu horien inplikazioak aditzera emateko. Bestetik, pintura, eskultura eta argazki ez figuratiboan, gorputza absentearen edo asoziazioen bitartez izaten zen abstraitua eta deskribatua. Clementeren obraren dimentsio zuzen eta erotikoa, sexu-tabuak nagusi baitira eta sexu-orientazioa nahasten baita —jaiotza, koitua eta iraitzea, sarritan, gauza bera dira, eta gorputza presente dago, modu oso-oso bizi eta zaratsutsu batez—, 80ko hamarkadako arte figuratibo egoki edo abstraktu gehienaren kontrako norabidean doa. Gorputza libido espazio probokatzailerik gisa baliatze horretan behin eta berriro aritzeak artista gazte belaunaldi oso bat markatu du, bitartekariak soberan diren presentzia eman nahi baitiote horiek gorputzari.

Clementek bere garaiko arteari eta kulturari egin ekarpena berria eta paregabea da. Metodo kontenplaziozko, gogoetatsu eta bihozbera du. Ikuspegi fantasiako eta exotikoa, baita egunerokoari heltzen dionean ere. Haren obrako paradoxak —barne eta kanpo mugen arteko nahasketa, niaren eta besteen artekoa, fisikoaren eta psikikoaren artekoa— dira gure arreta gehien erakartzen dutenak, eta etengabe zabalagotzen dituzte obra horren etorkizuneko aukerak.

[Itzultzailea: Luis M<sup>a</sup> Larrañaga]

## Oharrak

1. Raymond Foye, "Locale" in Ann Percy eta Foye, *Francesco Clemente. Three Worlds*, erak. kat. (Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 1990), 15. or. [\[itzuli\]](#)
2. Francesco Clemente, aipatua in "Conversation with Francesco Clemente, Danilo Eccher and Francesco Pellizzi", in Danilo Eccher, *Francesco Clemente: Opere su carta*, erak. kat. (Turin: Umberto Allemandi & C., 1999), 165. or. [\[itzuli\]](#)
3. Clemente, egilearekiko elkarrizketa, 1999ko ekainak 18. [\[itzuli\]](#)
4. Clemente, aipatua in "Conversation with Francesco Clemente, Danilo Eccher and Francesco Pellizzi", 165. or. [\[itzuli\]](#)
5. Clementek Gregory Corso-rekin, Robert Creeley-rekin, Allen Ginsberg-ekin, Rene Richard-ekin eta John Wieners-ekin izan zituen kolaborazioei buruzko iruzkin bikain baterako, ikusi Foye, "New York", in Percy eta Foye, *Francesco Clemente: Three Worlds*, 118.-124. or. [\[itzuli\]](#)
6. Clemente, egilearekiko elkarrizketa, 1999ko ekainak 18. [\[itzuli\]](#)
7. Foye, "New York", 122. or. [\[itzuli\]](#)
8. Clemente, aipatua in Donal Kuspit, "Clemente Explores Clemente", in *Contemporanea* (New York) 2, 7. zk. (1989ko urria), 40. or. [\[itzuli\]](#)
9. Edit deAk, "A Chameleon in a State of Grace", *Artforum* (New York) 19, 6. zk. (1981eko otsaila), 40. or. [\[itzuli\]](#)
10. Clemente, aipatua in Kuspit "Clemente Explores Clemente", 40. or. [\[itzuli\]](#)
11. Clemente, Robin White-rekiko elkarrizketa, *View* (Oakland) 3, 6. zk. (1981eko azaroa), 2. or.; oso-osorik elkarrizketari eskainitako edizioa. [\[itzuli\]](#)
12. Clemente, aipatua in Foye, "Madras", in Percy eta Foye, *Francesco Clemente: Three Worlds*, 51. or. [\[itzuli\]](#)
13. *Ibid.*, 58. or. [\[itzuli\]](#)
14. Achille Bonito Oliva, "The Italian Trans-Avantgarde", *Flash Art*, 92-3 zk. (1979ko azaroa), 18. or. [\[itzuli\]](#)
15. Rainer Crone eta Georgia Marsh, *Clemente: An Interview with Francesco Clemente* (New York: Vintage Books, 1987), 39. or. [\[itzuli\]](#)
16. Clemente, aipatua in "A Collective Portrait of Andy Warhol" in Kynaston McShine, ed., *Andy Warhol: A Retrospective* (New York: Museum of Modern Art, 1989), 447. or. Clementek berak berrikusitako aipamena. [\[itzuli\]](#)
17. Foye, "New York", 121. or. [\[itzuli\]](#)