

Amici e amanti

Dipingi come se ogni pennellata potesse essere l'ultima.

A Chelsea, de Kooning iniziò a frequentare nuovi amici. Manteneva ancora i rapporti con gli olandesi di Hoboken, di tanto in tanto vedeva i colleghi della Eastman Brothers e della A.S. Beck e Gorky continuava a essere un punto di riferimento importante per lui, ma il trasferimento insieme a Juliet Browner in una zona diversa della città significò anche un rinnovamento delle sue frequentazioni. Innanzitutto strinse amicizia con Rudy Burckhardt e Edwin Denby, che nei decenni successivi avrebbero avuto un ruolo fondamentale nella sua vita, se non altro perché furono due dei suoi primi sostenitori e collezionisti. De Kooning li conobbe per caso all'inizio del 1935, alcuni mesi dopo essere andato ad abitare in West 21st Street. Marilee, la gatta bianca e nera di Bill e Juliet, era uscita da una finestra e si era avventurata fino alla scala antincendio dell'edificio accanto, dove c'era il loft di Denby e Burckhardt. Quando de Kooning era andato a cercare la gattina, i tre si erano messi a chiacchierare. Secondo Burckhardt, «sentivamo la musica ad alto volume provenire da quella casa: flamenco, Louis Armstrong, La sinfonia dei salmi di Stravinskij. Cominciammo ad andarli a trovare».

181

Denby e Burckhardt erano artisti intellettuali del genere che affascinava de Kooning. Avevano entrambi radici nella cultura nordeuropea e, pur essendo molto colti, non mostravano il desiderio di vivere tra la gente chic dell'uptown; i loro interessi non erano limitati al mondo dell'arte, ma spaziavano in molti altri "linguaggi". Edwin Denby aveva avuto una vita davvero singolare. Era nato in Cina, dove il nonno era ministro (il corrispettivo di un attuale ambasciatore), mentre il padre era un uomo d'affari con interessi a Tientsin. Quando Edwin era ancora piccolo, era stato nominato console generale a Vienna; il bambino, quindi, aveva frequentato le scuole tedesche. Scoppiata la Prima guerra mondiale, la famiglia aveva fatto ritorno in America. Denby però non aveva mai perso l'attrazione per la cultura europea e dopo tre anni a Harvard e uno al Greenwich Village, era tornato nel Vecchio

Continente dove aveva vissuto per più di dieci anni. Aveva studiato danza moderna a Vienna (ed era riuscito a convincere qualcuno a presentargli Sigmund Freud) e mentre si trovava in tournée a Basilea aveva conosciuto un fotografo e cineasta svizzero di nome Rudolph Burckhardt. Quando Edwin era tornato negli Stati Uniti, Rudolph lo aveva seguito. Denby teneva una rubrica di danza su un'importante rivista di musica d'avanguardia intitolata *Modern Music*; Burckhardt girava cortometraggi sperimentali con le musiche di Paul Bowles, compositore moderno e successivamente scrittore.

L'amicizia tra de Kooning, Denby e Burckhardt si fondava non solo sul fatto che fossero vicini di casa, ma su un interesse comune verso realtà artistiche diverse eppure correlate. Denby e Burckhardt erano affascinati dalla possibilità di osservare da vicino la vita di un pittore. Dal canto suo, de Kooning apprezzava la loro ampia visione della cultura, che abbracciava quelli che Denby ha in seguito chiamato «i tre mondi: la danza, la musica e la pittura». Bowles era un grande amico di Denby, così come lo erano il musicista Aaron Copland e il critico musicale e compositore Virgil Thomson. Nel giro di alcuni anni si sarebbero aggiunti al gruppo anche il ballerino e coreografo Merce Cunningham, giunto a New York nel 1939, e il compositore d'avanguardia John Cage che vi arrivò nei primi anni quaranta. Si trattava di un ambiente gay, molto vivace dal punto di vista intellettuale.

De Kooning, tuttavia, si addiceva poco a quella cerchia dai gusti sofisticati. Da una parte, non apprezzò mai del tutto la musica d'avanguardia. Una volta, all'uscita da un concerto di Cage, si lamentò con Burckhardt che quelli erano «soltanto bip» e che gli piaceva molto di più Offenbach». Dall'altra, pur non essendo omofobico, non era sempre entusiasta degli atteggiamenti stravaganti del gruppo. Ma era sinceramente interessato a scrittori come James Joyce e Gertrude Stein, di cui si parlava molto nel loft di Denby. E gli piaceva la danza. Secondo Milton Resnick, che diventò amico di de Kooning alla fine degli anni trenta, «Bill non era molto colto, ma amava il balletto».

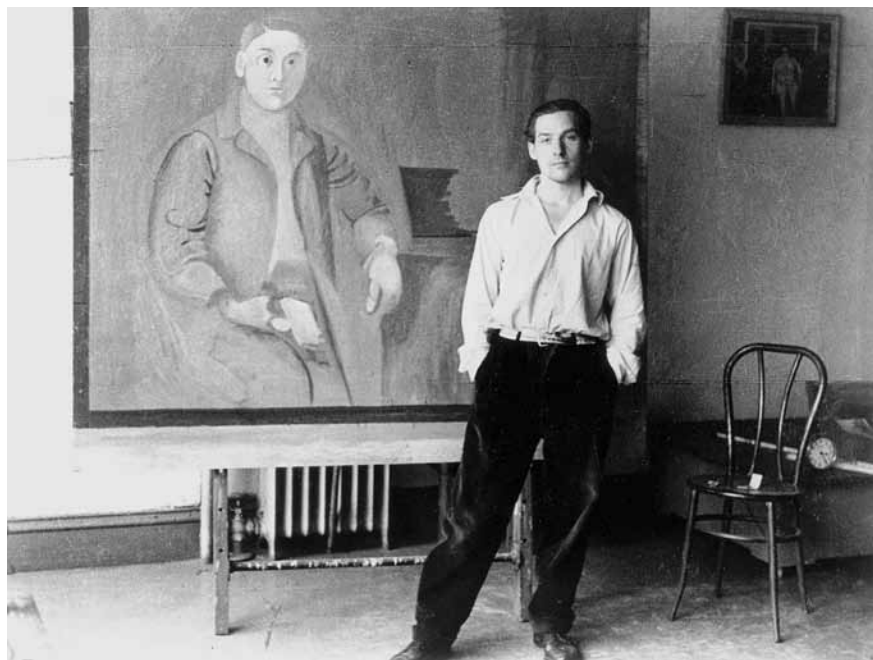
Un altro gruppo di amici di Chelsea, accomunati da una seria passione per la musica, si incontrava all'incirca una volta alla settimana nell'appartamento di un musicista di nome Max Margulis, che viveva al 300 di West 23rd Street. Violinista e insegnante di canto, Margulis (detto affettuosamente Max il Gufo per via delle spesse lenti da vista) era un uomo decisamente eclettico. Aveva fatto il pugile, era uno dei produttori della leggendaria collana jazz Blue Note e qualche anno più tardi sarebbe diventato anche un fotografo d'avanguardia. «Mi pare che sia stato quel tipo dei grammofoni a

farci conoscere» ha raccontato Margulis parlando della prima volta che vide de Kooning. «Ci aveva montato un impianto [collegando il piatto alle casse].» Margulis possedeva tutte le incisioni più recenti. «A quel tempo non c'erano molti dischi» ha detto. «Un paio di Mozart, qualcosa di Schubert.» Da Max si ascoltava soprattutto musica classica ma, come ha osservato lo stesso padrone di casa, de Kooning amava anche il jazz: «Andava ad ascoltare Louis Armstrong e tutti gli altri».

Nel 1936, mentre lavorava per la WPA, de Kooning si trasferì insieme a Juliet al 156 di West 22nd Street, tra Sixth e Seventh Avenue, in pratica un isolato più a nord. A detta di Burckhardt, l'immobile era composto da una serie di locali destinati a piccole fabbriche. Per quanto il nuovo loft di de Kooning fosse sostanzialmente più grande del precedente, la casa presentava un notevole svantaggio. Mentre quello di West 21st Street era un edificio residenziale, questo era stato costruito a fini commerciali e pertanto era illegale abitarci. E non c'era acqua calda: ogni inquilino doveva provvedere da solo a questa necessità. Il loft, spartano quanto il precedente, era lungo e piuttosto stretto, con grandi pareti bianche, piastrelle di linoleum grigio e pochi mobili, costruiti da de Kooning. «L'arredamento era decisamente essenziale, neanche Bill fosse stato un seguace di Mies van der Rohe» ha dichiarato Joseph Solman. «C'erano alcune sedie e un tavolo dalle linee semplici e organiche.» Nel complesso, l'ambiente era improntato a una controllata sobrietà: «L'avresti definito uno stile ultramoderno o giapponese. A lui piaceva così».

Una fotografia scattata da Burckhardt nel 1937 conferma i ricordi di Solman. De Kooning, con le mani in tasca e le gambe appena divaricate, è in piedi vicino alla parete posteriore del suo loft e ha un'espressione a metà tra l'amichevole e il beffardo. La porta alle sue spalle conduce alla scala antincendio che correva sul retro dell'edificio. Alla sua destra c'è una grande finestra con quattro pannelli di vetro rettangolari che rimandano a quelli della porta. Appoggiato alla parete, tra la finestra e la porta, si vede un tavolo rettangolare su cui è collocata un'esile pianta di caucciù inclinata da un lato. In primo piano c'è il letto, ben rifatto e con una coperta a righe. Tutto è ordinato, preciso e maschile, non c'è traccia della presenza di una donna. Nel riflesso di luce, il pavimento appare lucido e pulito. A detta degli amici, per tutto il tempo che visse nel loft di 22nd Street, de Kooning dedicò il sabato alle pulizie. Gli piaceva che tutto fosse immacolato.

La sua vita seguiva uno schema piuttosto regolare. Le giornate iniziavano a rilento; come la maggior parte degli artisti dell'epoca, di solito de



De Kooning nel suo loft sulla West 22nd Street, nel 1937.

184

Kooning dormiva fino alle dieci o alle undici del mattino. Dopo varie tazze di caffè forte, cominciava a lavorare e dipingeva fino a tarda sera, concedendosi una pausa per cena. Spesso riceveva la visita di qualcuno. Alla fine degli anni trenta, tra gli artisti era diffusa l'abitudine di passare nell'atelier di un amico per salutarlo e chiacchierare dell'opera a cui stava lavorando. Poiché nessuno aveva il telefono, i visitatori si annunciavano urlando dalla strada in direzione della finestra aperta dello studio. Talvolta de Kooning smetteva di dipingere alle sette o alle otto di sera e raggiungeva Raoul Hague, che viveva lì vicino, per cenare con lui. In genere i due andavano in un ristorante siriano o greco, di quelli che piacevano a Hague, ma quasi sempre da soli perché Raoul, che in seguito sarebbe diventato un vero eremita, diffidava fortemente degli estranei. Oppure de Kooning incontrava Gorky e Graham per una serata da Romany Marie's; raramente i due amici si spingevano lontano dal Village per andare a trovare de Kooning a Chelsea. Nelle miti serate estive, Bill e i suoi amici si univano alla folla che ascoltava i comizi politici e i dibattiti a Union Square. Oppure si vedevano a Washington Square Park,

venti minuti a piedi più a sud. Fu durante una di queste serate che de Kooning, abituato a girovagare inquieto per le strade di notte, incontrò per la prima volta Mark Rothko, che frequentava di rado i caffè degli artisti:

Una notte ero nel parco, era tardi e non c'era un'anima in giro. Mentre passeggiavo decisi di sedermi per un po' su una panchina. Ero seduto sulla parte destra della panchina, mentre a sinistra c'era un tipo ben piantato. Pensai che forse avrei fatto bene a spostarmi e andare a sedere altrove; magari la gente pensava che eravamo una coppia di vecchie checche o qualcosa del genere. Non so bene cosa mi passasse per la testa. Eravamo semplicemente seduti lì, non c'era un'anima in giro [...] E rimanemmo così fino a quando Mark non disse qualcosa sul tempo e io gli risposi «Sì, è una bella serata» e iniziammo a parlare.

Deve avermi chiesto cosa facessi. Gli dissi: «Sono un pittore». E lui: «Un pittore? Anch'io sono un pittore. Come ti chiami?». «Bill de Kooning» dissi «e tu?». «Rothko» mi rispose. «Santo cielo!» esclamai, sottolineando che la cosa era proprio divertente. Parlammo un po' e un paio di giorni dopo lui venne a trovarmi in studio.

185

Come sempre, de Kooning legava con gli eccentrici dotati di una forte personalità. Tra questi c'era lo scultore Martin Craig, che viveva al piano di sotto e andava spesso a trovare de Kooning o lo accompagnava alla mensa del quartiere. I due condividevano un accanito interesse per il Surrealismo. Chimico oltre che artista, Craig aveva trasformato il suo loft in una sorta di laboratorio da scienziato pazzo, pieno di provette e sculture semi astratte, che realizzava saldando insieme i vari pezzi. «Lui e Bill erano molto più stravaganti di me» ha detto Joseph Solman. Secondo Herzl Emanuel, amico di entrambi, «Martin era molto attratto dalle idee moderniste, ma penso trovasse più ispirazione nel Surrealismo che non nel Cubismo».

Il locale più in voga tra gli artisti della zona era di certo lo Stewart's, tra 23rd Street e Seventh Avenue, che insieme al bar vicino alla sede del sindacato, tra Sixth Avenue e 8th Street, era diventato un luogo di ritrovo abituale. Tutte le sere lì c'era un gruppo di persone – la maggior parte delle quali si conosceva attraverso la WPA – che sorseggiava una tazza di caffè da cinque centesimi e discuteva della situazione del mondo e dell'arte. Nel quartiere, altrimenti buio e deserto, c'erano altri due punti d'incontro per gli artisti: l'Oasis Bar, di fronte allo Stewart's, e il Horn & Hardart Automat. * Insieme,

* *Automat*, sorta di ristorante self-service con distributori automatici di pietanze precotte, [NdT].

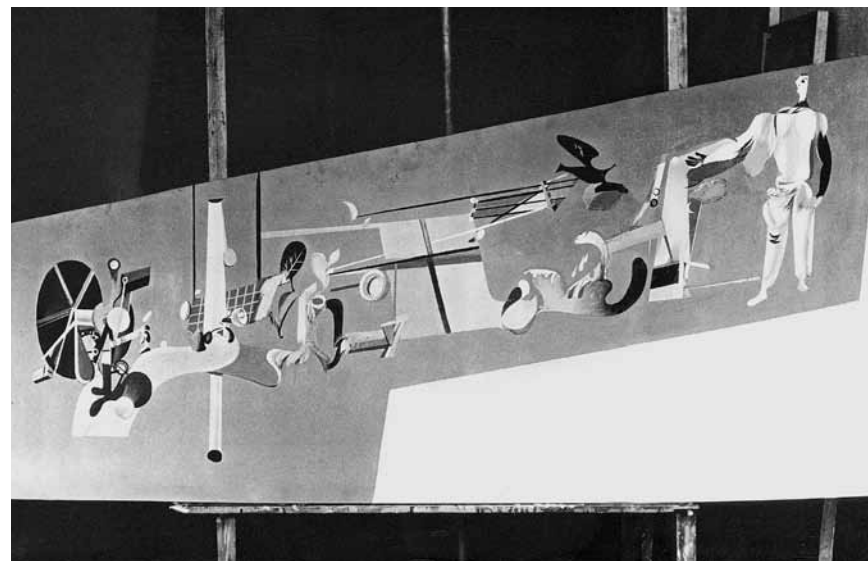
questi tre locali rappresentavano «il fulcro della comunità artistica dell'epoca», ha detto Milton Resnick.

Per un artista che rimaneva tutto il giorno da solo a dipingere, tirare tardi la sera allo Stewart's dava modo di sfogare le energie, discutere, scherzare e scoprire cose nuove in modo sempre vivace e diverso. Chini sulle sedie con la sigaretta in mano, gli habitués dello Stewart's svisceravano la storia dell'arte moderna per capirne i meccanismi. Quelle conversazioni accendevano la speranza di individuare una nuova strada nell'arte. A volte le discussioni diventavano molto teoriche, come quando si sottolineava il valore intrinseco del "processo" pittorico. Considerato l'esiguo numero di acquirenti, l'arte appariva fine a se stessa. Il colore aveva proprietà misteriose, le stesse che un giorno de Kooning avrebbe celebrato con gioia. Secondo Resnick una conversazione sul colore poteva svilupparsi in questi termini:

Esiste una dimensione che non riusciamo a comprendere. In altre parole, un paesaggio o un interno rappresentano uno spazio che si può elaborare in termini di immagine o roba del genere. Ma non si arriva mai a capire fino in fondo cosa fa il colore. Certo, svolge la sua funzione quando gli si chiede di raffigurare il naso su un volto, ma fa anche altro, qualcosa di affascinante. Crea una nuova geografia.

Spesso, quando il locale chiudeva verso l'una o le due del mattino, il gruppo si spostava nel loft di de Kooning e continuava a «chiacchierare e bere caffè» ha detto Denby. «Mi ricordo che tutti parlavano e ascoltavano con estrema attenzione, poi scoppiavano a ridere e si tuffavano in un altro argomento con la massima serietà.» Stando a Robert Jonas, ogni artista si comportava come se fosse stato l'autorità suprema nella storia dell'arte, specie quando si parlava di Cubismo, Futurismo e Impressionismo.

Al pari di de Kooning, molti altri artisti di Chelsea avevano smesso di lavorare per la WPA e dovevano darsi da fare per guadagnare qualcosa. La povertà che li accomunava contribuiva a creare rapporti di amichevole solidarietà. La rivalità artistica non esisteva: nessuno vendeva, nessuno era famoso e nessuno si aspettava che la situazione cambiasse. «Non eravamo divorati dall'ansia di farcela» ha detto l'artista Ibram Lassaw «quel pensiero era al di là della nostra immaginazione. Negli anni trenta e quaranta non diventavi artista per sbarcare il lunario. Essere artisti per noi era una cosa nobile, un modo di vivere, quasi una religione. Ma non usavamo tante parole per dirlo, perché non lo avevamo stabilito in modo programmatico» Fu questo spirito di solidarietà che portò de Kooning al primo riconosci-



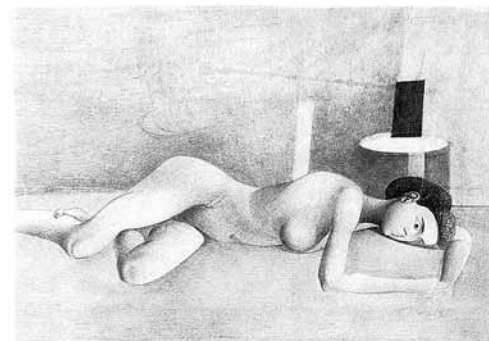
Il murale nella Hall of Pharmacy del World's Fair, a cui de Kooning collaborò con l'amico artista Michael Loew, 1939.

mento pubblico negli Stati Uniti e a un miglioramento della sua condizione economica. In parte grazie alla lunga amicizia con Robert Jonas, l'olandese ottenne l'incarico di realizzare uno dei tre murales della Hall of Pharmacy (Padiglione della Farmacia) della World's Fair di New York, che sarebbe stata inaugurata nell'aprile del 1939. Nei primi anni trenta, non molto tempo dopo aver iniziato a lavorare alla A.S. Beck, de Kooning aveva incontrato per caso Jonas in compagnia di uno dei suoi migliori amici, Michael Loew. Al pari di Jonas, anche Loew era molto attivo sul fronte politico; di lì a poco sarebbe stato uno dei fondatori dell'Artists' Union per poi diventarne il presidente. A quel primo incontro, de Kooning aveva per caso con sé un libro rosso che Loew, fervido comunista, riconobbe subito come *Il capitale* di Marx. L'uomo rimase ancora più impressionato quando Jonas lo portò a visitare lo studio di de Kooning. Secondo la vedova di Loew, Mildred, i due «formarono una società di ammirazione reciproca».

Non molto tempo dopo, Loew iniziò a frequentare una scultrice di nome Beverly Woodner. Suo fratello Ian si era laureato alla scuola di architettura di Harvard; era molto ambizioso e in occasione della preparazione della World's Fair presentò più di un progetto sotto nomi diversi. Quando ottenne

non uno ma due incarichi, Woodner si rivolse a Loew perché l'aiutasse nelle decorazioni. Sapendo che non sarebbe riuscito a completare in tempo due lavori di quella portata, Loew raccomandò de Kooning per realizzarne uno e portò l'architetto nello studio dell'olandese. «Hai ragione, Mike, è bravo» fu il commento di Woodner e l'accordo fu fatto. Dalla fine del 1937 ai primi mesi del 1939 de Kooning divise il proprio tempo tra la pittura di figure maschili e il lavoro al murale. Il suo referente per l'incarico era uno spagnolo di nome Peixote, del quale in seguito avrebbe detto: «Approvava il mio lavoro. Sapevo come lusingarlo, come comportarmi con lui». L'osservazione era sintomatica: dimostrava come de Kooning, all'occorrenza, fosse capace di manipolare qualcuno. Quella fu una delle poche occasioni (il modo in cui trattò l'irlandese che controllava gli artisti della WPA fu un'altra) in cui rivelò apertamente la furbizia che si nascondeva dietro la sua apparente innocenza, oltre che l'abilità dell'operaio di ingraziarsi il suo capo.

In conformità con il tema grandioso della World's Fair - i vantaggi che sarebbero venuti all'umanità dalla tecnologia del futuro - la Hall of Pharmacy era ambiziosa per concezione e per dimensioni. Sul sito di milleduecento acri del Queens furono costruiti in totale più di trecento edifici con una spesa sbalorditiva stimata tra i centoventicinque e i centocinquanta milioni di dollari. Alla Hall of Pharmacy fu assegnata una collocazione favorevole, proprio nei pressi della Long Island Expressway che fiancheggiava il sito della fiera (migliaia di automobilisti avrebbero avuto una visione panoramica del muro ricurvo del padiglione e dei suoi murali a vivaci colori). Considerato che i due progetti della WPA non erano andati oltre la fase preparatoria, per de Kooning il lavoro al padiglione era una buona opportunità per ottenere un riconoscimento pubblico. L'olandese fu incaricato di realizzare uno schizzo che sarebbe poi stato eseguito da due decoratori professionisti; le altre due sezioni del murale furono progettate da Michael Loew e Stuyvesant van Veen. Nel suo insieme, il murale era lungo circa ventotto metri e alto quasi nove e aveva per soggetto la "Produzione"; nel comunicato stampa ufficiale Loew scrisse che l'opera rappresentava il potere del sole che «si riversa sulla Terra in raggi dai colori vivaci». Come negli schizzi per i progetti della WPA, nella sua parte di murale de Kooning raffigurò sagome biomorfe che evocavano Arp e Miró. A un'estremità dell'immagine, una figura in piedi fa un cenno a un uccello che vola nella sua direzione. L'uccello, che potrebbe rappresentare il pensiero scientifico, sembra condurre verso la figura una lunga scia di immagini stilizzate che simboleggiano sia le forme di vita che gli strumenti scientifici. De Kooning fu soddisfatto del progetto anche se



Reclining Nude (Juliet Browner),
1938 circa, matita su carta,
cm 26 x 33.

non si sentiva un muralista di vocazione, dal momento che le proporzioni di questo tipo di opere non si addicevano alla sua concezione dell'arte a misura d'uomo.

Oltre a *Self-Portrait with an Imaginary Brother*, un altro disegno del 1938 aveva uno speciale significato personale per de Kooning. Si trattava di un nudo di donna dall'aria assorta realizzato in un periodo in cui l'artista non dipingeva che uomini. La figura, quasi un'odalisca alla Ingres, ha la testa poggiata su un braccio e il busto lungo e snello dolcemente arcuato verso le gambe. L'enfasi sulla struttura geometrica del corpo riflette l'interesse di de Kooning per il Cubismo. Il volto della donna sembra persino raffigurato da due prospettive diverse, come se l'artista avesse iniziato il disegno in uno stile piuttosto accademico per poi cambiare punto di vista, adottando in maniera più esplicita la filosofia cubista. Malgrado il distacco analitico, sia la composizione nel suo insieme sia la figura sembrano immersi in un sogno malinconico. La modella, ovviamente, era Juliet. Il disegno era il più recente di una serie iniziata quando i due si erano conosciuti quattro anni prima. I primi disegni erano decisamente figurativi; col passare del tempo, però, presero a rispecchiare l'allontanamento di de Kooning dalla formazione accademica e la sua evoluzione verso una resa più geometrica delle linee del corpo. Anni dopo, Juliet avrebbe descritto in questi termini il modo in cui de Kooning lavorava e componeva la figura umana in quel periodo: «Impiegava molto tempo per finire un disegno. Ci pensava tantissimo. Ci mise più di una settimana per disegnare gli occhi. Voleva imitare lo stile di Leonardo, disegnandone l'esterno quanto l'interno e riprodurre la zona sopra l'occhio senza pelle attorno. Mi ricordo che disegnava in ginocchio».

Fino agli anni quaranta de Kooning non dipinse immagini provocatorie di donne. Le sue figure femminili erano anzi disegnate in maniera precisa e realistica oppure evocate da un flusso astratto di forme organiche ovali e circolari. Il nuovo disegno di Juliet, però, sembrava riflettere una distanza personale oltre che estetica dal soggetto. Nel 1938 de Kooning cominciava a stancarsi di lei. In realtà non le era mai stato completamente fedele. Nini Diaz, solo per dirne una, era sempre presente nella sua vita. Una volta andò persino a vivere con de Kooning e Juliet nel loro loft. La sera di Natale del 1937, dopo un anno e mezzo di tournée – prima in America con il circo della WPA, poi all'estero con una compagnia di vaudeville che si era esibita in Inghilterra, Svezia e Germania – Nini tornò a New York senza soldi e senza un posto dove andare. Chiese aiuto a de Kooning e per qualche tempo, come avrebbe ricordato lei stessa, dormì persino nello stesso letto con Bill e Juliet.

La sua tendenza all'indecisione nei rapporti con le donne trovava conferma nel continuo lasciarsi e riprendersi con Nini. Nei rapporti affettivi de Kooning era ancora restio a compiere un passo definitivo, conclusivo o completo; la sua vita non doveva conoscere vincoli o confini di sorta. Quando aveva conosciuto Juliet, nel 1934, aveva ovviamente chiesto alla Diaz di andarsene da casa ma non aveva mai messo fine in maniera netta al loro rapporto. La donna ha pure raccontato che quando era in tournée all'estero, de Kooning le aveva scritto proponendole il matrimonio. Con tutta probabilità, l'olandese non ebbe mai intenzione di sposare Nini, ma forse mantenere una relazione con lei era anche un modo per proteggersi dal bisogno di Juliet di un impegno più serio. In maniera analoga, anni dopo non volle divorziare da Elaine in parte perché quel matrimonio gli impediva di sposare un'altra donna. (Una volta, sul finire degli anni settanta, de Kooning chiese al suo assistente Tom Ferrara se avesse intenzione di sposarsi. Il matrimonio, gli disse, è qualcosa che tutti devono provare una volta.)

Era Juliet a volersi sposare e fu proprio questo suo desiderio a provocare il raffreddamento dei rapporti con de Kooning. Le donne che negli anni successivi ebbero una relazione con il pittore hanno sottolineato la sua aversione per una qualsiasi forma di impegno affettivo, attribuendone la colpa alla terribile madre. «Lo infastidiva qualsiasi forma di controllo» ha dichiarato Joan Ward, madre di Lisa, la figlia di de Kooning «Nel suo intimo, Bill diffidava fortemente delle donne.» L'esigenza di Juliet aggravò la situazione: una ragazza che si attacca a un uomo come un rampicante a lungo andare stanca. A volte Juliet appariva troppo fragile, troppo delicata per il mondo. Tut-

tavia, de Kooning non interruppe la relazione in maniera decisa. Alla fine fu Juliet ad accettare l'inevitabile, proprio come Nini prima di lei. Nell'estate del 1938 lasciò il loft di 22nd Street e andò ad abitare nella stessa casa della Diaz, creando l'ennesima complicazione del rapporto fra i tre. Ma era ancora follemente innamorata di de Kooning. Elsa Walker, che era cresciuta con lei nel Bronx ed era rimasta la sua migliore amica, la spinse a lasciare New York per una lunga vacanza. Perché non vai in California, le suggerì.

Nel 1940 Juliet partì per la California e non tornò mai più. Lì conobbe il fotografo surrealista Man Ray. Fu un colpo di fulmine; pochi giorni dopo essersi incontrati i due andarono a vivere insieme, per poi sposarsi alcuni anni più tardi. Per Juliet il viaggio fu una cura necessaria (nei primi tempi dopo la partenza, nelle nostalgiche lettere agli amici a casa parlava sempre di Bill e di quanto le mancasse il loro intenso rapporto fisico). De Kooning, invece, fu sollevato della partenza di Juliet. Era particolarmente contento di avere lo studio a sua completa disposizione. Nei ricordi di chi lo conobbe negli anni venti e trenta sorprende il ruolo marginale che le donne sembravano avere nella sua vita. C'erano, ma rimanevano sullo sfondo; gli amici ricordavano il loro aspetto ma poco altro. Si aveva l'impressione che purché fosse attraente una ragazza tra le tante poteva diventare la compagna di de Kooning.

Partita Juliet, de Kooning si ritrovò senza una donna per la prima volta da quando si era trasferito da Hoboken a Manhattan. Nell'ambiente dei pittori, prettamente maschile e animato dal bonario cameratismo tipico di un gruppo di uomini appassionati del loro lavoro e desiderosi di parlarne, questa non era una situazione insolita. Una volta Elaine de Kooning ha osservato sarcastica che per Bill «una donna è una donna è una donna». Talvolta il pittore si lamentava con Denby e Burckhardt del fatto che tutte le donne comportassero una serie sgradita di obblighi. «Devi accompagnarle a casa alle tre del mattino» diceva «così perdi una giornata di lavoro e l'indomani tutti i posacenere sono pieni di cicche macchiate di rossetto.» Nel periodo di chiusura in sé stesso in cui dipinse la serie di uomini, de Kooning ripeteva scherzando, ma non troppo, di voler rinunciare alle donne: «Quasi quasi divento gay».