

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

COLECCIÓN LEO CASTELLI

1988

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

COLECCION **LEO CASTELLI**



Fundación Juan March
Castelló, 77 - 28006 Madrid







◁ Foto 20.º Aniversario de la Galería Leo Castelli, de Nueva York. Febrero de 1977. Foto: Marianne Barcellona.

COLECCION **LEO CASTELLI**

COLECCION **LEO CASTELLI**

7 Octubre 1988 - 8 Enero 1989

Fundación Juan March

RICHARD ARTSCHWAGER

DAN FLAVIN

JASPER JOHNS

DONALD JUDD

ELLSWORTH KELLY

JOSEPH KOSUTH

ROY LICHTENSTEIN

ROBERT MORRIS

BRUCE NAUMAN

CLAES OLDENBURG

ROBERT RAUSCHENBERG

JAMES ROSENQUIST

EDWARD RUSCHA

RICHARD SERRA

FRANK STELLA

ANDY WARHOL

INDICE

	Pág.
PRESENTACION	9
PERFILES, BUEN OJO Y BUEN OIDO, por Calvin Tomkins	11
HOMBRE DE LA HORA, HOMBRE DE LOS AÑOS, por Judith Goldman	49
SOLO LO MAS NUEVO DEL PRESENTE, por Gabriele Henkel	67
LEO CASTELLI, UN HOMBRE QUE SIRVE PARA ALGO, por Jim Palette	73
HOMENAJE A TOINY CASTELLI, CON AFECTO, por Barbara Rose	79
CATALOGO DE OBRAS	114

En el origen y desarrollo de los recientes movimientos artísticos, ha sido de gran importancia la actuación de algunas personalidades que han sabido estimularlos y difundirlos.

La Colección Leo Castelli, que nunca antes se había dado a conocer públicamente, nos aproxima a una de esas personalidades, testigo e impulsor fundamental del arte del siglo XX. Leo Castelli está asociado a importantes movimientos artísticos de nuestros días, como el pop-art, el minimal art, el arte conceptual..., movimientos que han tenido una extraordinaria difusión y cuyas influencias estéticas han sobrepasado el estricto campo de las Bellas Artes para estar presentes en muchas facetas de nuestras vidas.

Para la Fundación Juan March constituye un privilegio presentar en Madrid la Colección Leo Castelli, alguna de cuyas obras son en sí mismas hitos en el arte contemporáneo. Leo Castelli ha sido el gran valedor del arte norteamericano en Estados Unidos y en Europa. Gracias a su personalidad y sensibilidad, Leo Castelli, prototipo de una nueva generación de promotores del arte, ha estado presente en momentos clave del arte de nuestros días.

La Fundación Juan March quiere agradecer a Leo Castelli la primicia que significa la presentación de su Colección en Madrid y su calurosa colaboración en la organización de esta muestra. Este agradecimiento se dirige también a Jean-Cristophe Castelli, su hijo, continuador de la Colección, y a Toiny Castelli, esposa de Leo, fallecida recientemente, quien fue en una parte muy considerable impulsora de la misma.

La Fundación Juan March quiere agradecer también la inteligente cooperación de las personas que trabajan en la Galería Castelli de Nueva York, que nos han prestado una ayuda inestimable. A todas y cada una de ellas, nuestro profundo reconocimiento, resaltando la especial dedicación de Patricia Brundage, Dorothy Spears y Morgan Spangle.

Finalmente queremos también agradecer la colaboración de los artistas que componen esta muestra, la del Sr. y Sra. Sonnabend, Eli y Edythe L. Broad, Larry Gagosian y Emily Landau. La publicación de los artículos que se incluyen en este catálogo ha sido posible gracias a la colaboración de John Cage, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Paete, Barbara Rose y Calvin Tomkins.

A todos ellos hace llegar la Fundación Juan March su mayor agradecimiento.

Madrid, Octubre 1988



ROBERT RAUSCHENBERG
35. Cama, 1955

PERFILES, BUEN OJO Y BUEN OIDO

CALVIN TOMKINS

Al comienzo de su carrera, el pintor Robert Rauschenberg hizo una declaración que se convirtió en algo memorable: *La pintura se relaciona tanto con el arte como con la vida. Ni uno ni otra pueden hacerse. Yo intento moverme en la brecha que los separa.* Como tantas frases citadas con frecuencia, ésta era lo suficientemente sibilina como para sugerir diversas interpretaciones, y varios seminarios sobre arte contemporáneo se han empantanado en esa *brecha* de Rauschenberg. Sin embargo, podría argüirse que el área entre el arte y la vida no es tanto el ámbito del artista como el del promotor de arte, y que esta circunstancia puede ayudar a explicar la escasa estima que siempre han tenido la mayoría de los intermediarios en el mundo del arte. Marcel Duchamp se refirió alguna vez a los promotores de arte como *sanguijuelas sobre las espaldas de los artistas, sanguijuelas útiles y necesarias, agregó, pero sanguijuelas pese a todo.* Sentimientos similares son expresados a menudo por artistas contemporáneos, aunque la mayoría admita que no podrían subsistir sin los servicios de un promotor, a través del cual su heroica labor en el estudio se transmuta, al menos temporalmente, en objetos comerciales, proceso que no le atrae mucho al artista, particularmente si los objetos no se venden, o si no se venden a precios paralelos a las expectativas del artista.

Los objetos artísticos se han estado vendiendo a precios estratosféricos durante los últimos dos años (después de un período de inestabilidad a mediados de los 70), y los promotores de arte son acusados regularmente de propiciar esta tendencia y, por tanto, corromper la fábrica cultural de la sociedad. Curiosamente, uno de los pocos promotores de quien rara vez se dice esto es Leo Castelli, quien, dicho sea de paso, en la actualidad es uno de los promotores de arte contemporáneo más influyentes del mundo. La Galería Castelli lleva operando veinticuatro años y es un semillero de estrellas internacionales del arte, entre las que destacan Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Robert Morris, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Cy Twombly, Donald Judd, Dan Flavin, Bruce Nauman, Richard Serra y Andy Warhol, artistas que no sólo dominan el mercado de arte contemporáneo sino también el tipo de arte que hoy por hoy se produce en muchos países. Sin embargo, para Castelli el éxito comercial nunca parece ser su objetivo principal. *Leo siempre ha mantenido una actitud esencial: piensa que un objeto artístico es un objeto viviente, relacionado con la persona que lo creó y la persona que lo obtiene,* dijo hace poco el director de un museo. *El artista siempre está en primer lugar, muy por encima del dinero.*

La reputación de Castelli como *gran señor*, de profesión a menudo indefinida, es de origen relativamente reciente. En el pasado, algunas veces era visto como un manipulador inmensamente astuto de precios y reputaciones, un afable supervendedor capaz de vender cualquier cosa y quien de hecho, al combinar cuestionables tácticas empresariales y pulidas relaciones públicas, se las arregló para sepultar el expresionismo abstracto y colocar en un sitio destacado primero a Rauschenberg, Johns y Stella, después al pop, al minimalismo, a lo conceptual y al videoarte, en este abominable orden. Castelli se sentía invariablemente agredido por estas proyecciones, pero él era en parte responsable de los malentendidos. Le gusta mucho hablar en cualquiera de los cinco idiomas que domina con fluidez, y si un reportero le preguntaba, por ejemplo, sobre la acusación de que había sepultado a la segunda generación de expresionistas abstractos, podía contestar (como lo hizo hace algunos años a un escritor del *Times*): *Pero si ya estaban muertos. Yo sólo ayudé a remover los cuerpos*. De estatura pequeña, impecablemente vestido, combinando una cortesía veneciana con cierto entusiasmo tendente al exceso verbal, Castelli se las arreglaba a menudo para parecer una *avis* demasiado rara, para su propia conveniencia. *Leo es un hombre de éxito, elegante y europeo*, observó Rauschenberg en una ocasión, *y eso propicia el chismorreo. En los Estados Unidos cualquiera que sea todo eso debe ser un pícaro*.

Iván Karp, director de la galería desde 1959 a 1969, siempre se ha mofado de la noción de Castelli «el supervendedor». *No existe la noción de vendedor bajo ningún aspecto*, dijo recientemente. *La gente que conoce a Leo se siente a gusto con él, con su mezcla de encanto europeo y soltura norteamericana, pero en absoluto posee ninguna técnica o sistema de ventas a no ser un verdadero sentido empresarial. Ninguno de nosotros dos podríamos sumar una columna de cifras. En una ocasión tuvimos que hacerlo con un cliente que quería pagar al contado — situación muy fuera de lo común — y terminamos perdiendo varios miles de dólares. La galería estuvo en crisis financiera gran parte de los diez años que yo estuve allí. Siempre intenté reducir gastos, limitar los excesos de la imprudente generosidad de Leo y su patricia actitud europea — si Leo quería mover un banco en la galería, contrataba a un arquitecto —. Le diré la fórmula básica de Leo: Desea que todos le quieran. Desea el afecto y la dedicación de todos, y algunas veces sacrifica sus metas y principios para conseguirlo*.

A pesar de que la galería tuvo unos ingresos de tres millones y medio de dólares el año pasado, Castelli invirtió el dinero nuevamente en diversas galerías o en actividades relativas a éstas; los principales beneficiarios de estos movimientos fueron los artistas. Muchos de ellos obtienen de la galería un estipendio mensual que es aplicado contra las ventas de su obra. Con frecuencia resulta de las ventas un excedente que se entrega al artista en forma periódica; algunas veces hay un déficit en la cuenta del artista, y en el caso de alguno el déficit ha llegado a más de doscientos mil dólares. *Hasta hace muy poco se trataba en realidad de una empresa con muy poco dinero*, según Nancy Friedberg, la contable de Castelli durante los últimos dieciséis años. *A menudo me he ido a casa por las noches preguntándome de dónde íbamos a sacar para los gastos del próximo mes. Pero afortunadamente siempre surgía algo*.

Castelli mismo vive en un nivel muy alejado de la penuria. Sin embargo, subsiste el hecho de que su estilo de vida es mucho menos ostentoso que el de la mayoría de sus múltiples artistas y de que nunca se separa, realmente, de la galería y sus exigencias. *No conozco a nadie menos orientado hacia los aspectos puramente financieros de la promoción del arte*, dijo no hace mucho William Rubin, el director de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York. *Leo siempre está dispuesto a sacrificar sus propios intereses en aras del de los artistas. En general, ha existido una tendencia de parte de cierta gente a despreciar a los promotores de arte, pero la historia del arte moderno hubiera sido muy distinta de no ser por la labor de algunos iluminados. Yo creo que Leo ha desempeñado ese papel. Creo que está dentro de la línea de hombres, como Ambroise Vollard, dedicados y comprometidos con los artistas que manejan, ayudándoles a que su obra encuentre un lugar por derecho propio. Para mí es un modelo del promotor de arte*.

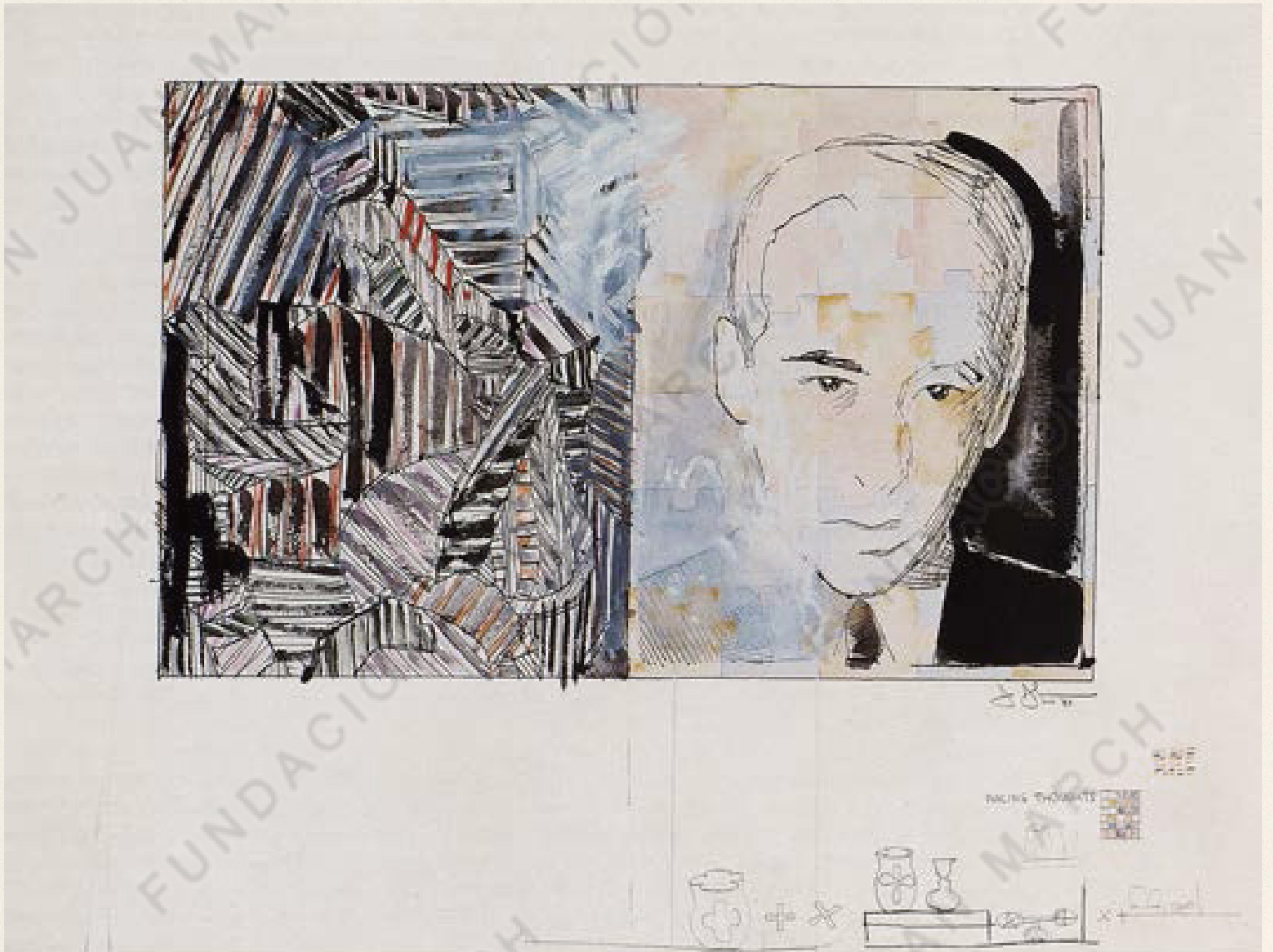
Algunas veces se dice que Rauschenberg y Johns, dos de los primeros artistas vinculados con la Galería Castelli y considerados hoy día como de los más influyentes dentro de los artistas vivos, tuvieron mucho que ver con las directrices que ha seguido la galería. *Bob y Jasper nunca me aconsejaron en realidad*, dijo Castelli reflexionando un día. *Pero, la verdad, es muy complejo cómo toma uno ciertas decisiones. Es cierto que Bob, Jasper y personas de gran sensibilidad como David Whitney y Richard Bellamy, que parecen funcionar como barómetros, sí influyeron en mis juicios. Hay que tener buen ojo, pero también buen oído. Algunas veces esto se dice a la ligera, pero no hay otra forma si se quiere tomar una decisión*

atinada. Uno oye cosas, siente vibraciones, mide reacciones. Al principio no se es consciente de lo que se hace: uno sólo escoge a los artistas. Después se llega al punto de elegir tendencias. Primero fueron Bob y Jasper. Parecían tener elementos identificables con el pasado, el Dadá, con el expresionismo abstracto. Luego fue Frank Stella: Sentí de un modo confuso que su abstracción geométrica estaba relacionada con Jasper, y todos ellos lo admiten; el espíritu de su obra y el de Rauschenberg les permitió hacer lo que hicieron. Después, vuelta a la simplicidad del color y a la forma del movimiento minimalista. Se da uno cuenta de que surge un movimiento y se intenta escoger a sus mejores exponentes. Asimismo, los juicios están basados, hasta cierto punto, en los propios sentimientos sobre la personalidad del artista. Si no existe sustancia en la personalidad, probablemente no la hay en la obra.

No es inusitado en medio de las galerías escuchar con atención a los artistas que se representa. La finada Peggy Guggenheim, cuya Galería de Arte de Este Siglo sirvió de trampolín al despegue del expresionismo abstracto a mediados de los 40, se apoyó bastante en las sugerencias de Marcel Duchamp, Max Ernst (con quien estuvo brevemente casada) y Frederick Kiesler, en tanto que Betty Parsons, quien representó a varios de los más destacados expresionistas abstractos cuando la señora Guggenheim cerró su galería y se fue a vivir a Venecia, fue asesorada por su amigo Barnett Newman. Escuchar a los artistas es, probablemente, la mejor manera de descubrir nuevos artistas. Sin embargo, Castelli ha hecho mucho más que escuchar. Ha apoyado a sus artistas hasta un grado que la mayoría de los promotores de arte considerarían suicida: a algunos los ha apoyado durante años, aun cuando no sólo no vendían, sino que incluso no producían obras artísticas. Su fe en el artista ha sido el lema de la galería, y esto le ha recompensado de diversas maneras: los artistas tienden a cambiar de galería con tanta celeridad como los escritores cambian de editorial, pero salvo una o dos excepciones, ningún artista importante vinculado a Castelli le ha dejado, y varios han estado con él desde que empezó.



JASPER JOHNS 7. Bronce, 1960-1961



JASPER JOHNS

10. Tropel de ideas (estudio), 1983

No es sólo que Leo haya arrasado con lo mejor, dijo una vez Jasper Johns de Castelli. Creo que una de las cosas interesantes de su actividad es que se ha conducido de tal forma que nos sugiere que él puede detectar cosas por su propia cuenta. No sólo está relacionando las situaciones como se le presentan. En todo caso, yo me siento muy agradecido por no haber tenido que trabajar con ningún otro promotor.

Salvatore Scarpitta, artista norteamericano, ha estado con Castelli casi tanto como Johns. Scarpitta hizo lienzos de múltiples formas antes que nadie. Entre los años 1965 y 1970 hizo también prototipos de los clásicos coches de carreras todo terreno americanos (tuvieron que ser ensamblados en la galería porque no entraban por la puerta). Casi nadie los compró o les prestó atención, pero Castelli continuó pagando a Scarpitta un estipendio mensual. Durante el período en que Scarpitta tuvo una exposición, en 1974, en Turín, éste encontró la forma de expresar su gratitud. Un joven italiano quería una de las obras de la exposición y le ofreció a cambio su automóvil. El auto resultó ser un Maserati México de 4,9 litros, el Maserati más potente que se haya hecho. Scarpitta, que adora los coches, *supo de inmediato que era el auto ideal para Leo*. Aceptó la oferta y viajó en el auto con un amigo hacia el sur de Francia, donde Castelli y su esposa pasaban el verano. Cruzó los Alpes dos veces sólo por darse el gusto de tomar las curvas otra vez. *Los funcionarios de la aduana me interrogaron duramente, dijo Scarpitta no hace mucho. Mentalmente me había divorciado del coche, así que debía parecer muy ajeno a él y pensarían que podía no ser mío. Cuando se lo entregué a Leo tuve la satisfacción de saber que fue la única vez que uno de sus artistas le había correspondido con algo digno de él. ¡Leo se veía en ese coche como si estuviera sentado en su propia galería! Volé de regreso a Turín, en clase turista, y nunca me he sentido tan rico en toda mi vida.*

Para ser alguien que desempeña tan admirablemente su profesión, Castelli se inició sorprendentemente tarde. Tenía casi cincuenta años cuando abrió su galería en 1957, y su vida hasta ese momento había sido agradable, indolente y dispersa. Su esposa, Toiny, expresó su pena por no haberlo conocido en los días previos a que toda su energía se canalizara hacia la dirección de la galería. *Me casé con Leo demasiado tarde, dijo una vez. Me perdí toda la diversión.*

Leo creció en Trieste, ciudad totalmente internacional y puerto principal del imperio austro-húngaro en proceso de desintegración, hasta que fue cedida a Italia en 1919. Los niños de las clases privilegiadas aprendían a hablar alemán en la escuela por motivos comerciales y culturales, pero en casa todos hablaban italiano. Los Castelli —la parte materna de la familia de Leo— habían vivido en Trieste durante generaciones: su padre, cuyo nombre era Ernest Krauss, había llegado de joven desde su natal Hungría, y después de la anexión a Italia cambió su nombre por el de Krauss-Castelli. (Con el tiempo la familia abandonó del todo el apellido Krauss.) Fue subiendo en el escalafón dentro de la filial de un banco austriaco importante que, posteriormente, se convirtió en banco italiano independiente. Fue entonces cuando llegó a ser su ejecutivo principal. Leo tuvo una hermana, Silvia, año y medio mayor que él, y un hermano, Giorgio, cuatro años menor. La familia vivía en una confortable villa con jardín en la Vía Michelangelo.

Durante la primera guerra mundial cambiaron de residencia a Viena, donde el padre de Leo trabajó para la central de su banco y los niños asistieron a escuelas austríacas. Cuando la familia regresó a Trieste después de la guerra, el padre ingresó en la Banca Commerciale Triestina, el banco italiano más importante de la localidad, y tuvo mucho éxito. Se trasladó con su familia a una villa más grande con un jardín más amplio y la vida, conforme recuerda Castelli, *se convirtió en algo muy agradable, con muchas chicas lindas, tenis, natación... y cosas como esas*. Los intereses de Castelli en esa época fueron principalmente literarios y deportivos. Descuidó su actividad escolar para leer novelas de moda en inglés, francés y alemán, y se pasó tanto tiempo como le fue posible escalando los Dolomitas (montañismo en roca, con cuerdas y clavos) y esquiendo en los Alpes. Cuatro años en la Universidad de Milán le otorgaron un grado en leyes, pero no sintió ninguna imperante urgencia por lanzarse a la práctica. Su padre le consiguió trabajo en una gran compañía de seguros, pero éstos tampoco despertaron su entusiasmo. Después de un año con la firma le dijo a su padre que quería renunciar para estudiar literatura comparada con miras a la enseñanza. *Mi padre era un hombre bondadoso y me dijo que me dejaría estudiar, pero antes deseaba enviarme al extranjero, recuerda Castelli. Había una sucursal de la misma compañía aseguradora en Bucarest, así que fui trasladado allí en la primavera de 1932. Me sentía tan aburrido como siempre en el negocio de los seguros, pero el ambiente social era muy activo.*

Entre los atractivos de la sociedad de Bucarest había una chica llamada Eve Schapira, cuyo padre casualmente era uno de los magnates industriales más importantes de Rumania. Castelli medio se enamoró de ella, pero unos cuantos meses después se enamoró perdidamente de la hermana más joven de Eve, Ileana, quien había estado visitando París con su madre. Ileana era bella, inteligente y mimada. Tenía diecisiete años cuando se conocieron, pero todavía la acompañaba una institutriz francesa de la cual siempre estaba tramando cómo escabullirse. Castelli se casó con ella el otoño siguiente. Mihail Schapira, el padre de Ileana, los instaló en un confortable apartamento y Castelli dedicó a su empleo menos tiempo que nunca. Ileana y él viajaron mucho a París de compras y a Saint Moritz a esquiar, y recorrían los alrededores buscando antigüedades, especialmente jarras y tarros del temprano estilo Meissen, que estaban coleccionando. Los compañeros de trabajo de Castelli se desconcertaban cuando Ileana iba a la oficina en su Chrysler con chófer para recoger a Leo e ir a comer, así que optó por aparcar a la vuelta de la esquina. En 1934 renunció al empleo en la aseguradora y entró a trabajar en un banco; su director era amigo íntimo de Schapira y de su padre. El empleo duró como un año más o menos, hasta que sirviéndose de amplias influencias obtuvo un puesto en la sucursal de la Banca d'Italia en París.

Los Castelli lo pasaron muy bien en París. Hicieron muchos amigos, entre ellos un joven arquitecto y decorador de interiores francés llamado René Drouin, quien estaba casado con una antigua compañera de escuela de Ileana en Bucarest. Drouin redecoró el apartamento de los Castelli en Neuilly y después siguieron viéndose con frecuencia.

Un día, en 1938, Drouin le propuso a Castelli abrir juntos una galería en las antiguas instalaciones de la Galería Knoedler, en la Place Vendôme, entre el hotel Ritz y Schiaparelli. Era un espacio elegante, con columnas de mármol y una escalera majestuosa, cuyos muros estaban cubiertos con terciopelo descolorido. El suegro de Castelli, deseoso de que encontrara una ocupación que centrara su interés, vio con buenos ojos la idea — lo suficiente como para poner el dinero necesario para alquilar y redecorar la galería — y Castelli y Drouin se lanzaron de lleno a realizar el proyecto. Su idea en ese entonces era exhibir muebles modernos diseñados por Drouin, muebles antiguos remodelados para adecuarse al gusto moderno (mesas renacentistas decoloradas al blanco, sillas Luis XVI tapizadas con telas contemporáneas), mobiliario diseñado por artistas contemporáneos y objetos de arte.

Ninguno de los dos sabía gran cosa sobre arte contemporáneo. Castelli había seguido un curso de tres años en historia del arte, en preparatoria, y había leído un libro sobre arte contemporáneo: *Desde Cézanne*, de Clive Bell, que versaba sobre el postimpresionismo; pero en 1939 sabía mucho menos de pintura y escultura que Ileana, quien había pasado muchas horas de su infancia merodeando por museos mientras su madre y su hermana mayor andaban de compras en una u otra ciudad. Sin embargo, en París Castelli se había topado con la pintora Leonor Fini, a quien había conocido de niña en Trieste. La Fini era miembro del grupo surrealista de París y cuando Castelli y Drouin anunciaron que iban a abrir una galería, se convirtieron en el centro de interés de Max Ernst, Pavel Tchelitchew, Salvador Dalí, Meret Oppenheim y otros amigos de ella. La primera exposición, antes de la inauguración formal, en lo que Castelli y Drouin habían llamado la Galería René Drouin, estuvo dedicada a una sola pintura reciente de Tchelitchew llamada *Phenomena*; estuvo colgada en la habitación de la planta baja iluminada por candelabros. Los surrealistas se apropiaron poco más o menos de la exposición inaugural de la Galería René Drouin a finales de la primavera de 1939. El mobiliario Art Deco de Drouin resultaba oscurecido por objetos tan fantásticos como un armario de Fini con puertas que tenían forma de mujeres-cisne, el armario de Eugène Bertman que representaba ruinas pintorescas y el espejo de Meret Oppenheim, rodeado de ondulante cabello dorado esculpido de madera. Dalí había planeado participar con una silla que respirara, pero no pudo hacerlo. También hubo pinturas y esculturas de otros iniciados en el declinante movimiento surrealista. A la inauguración fue *le tout Paris* y Castelli y Drouin ingresaron en el grupo de *lo chic*. Cerraron la galería durante el verano, se fueron de vacaciones y eso fue todo: la guerra estalló a principios de septiembre.

Los Castelli, no sin motivo, se alarmaron. La familia, que ahora incluía una niña de tres años, Nina, se fue al sur para hospedarse con el padre de Ileana en su amplia casa de Cannes, en espera de ulteriores sucesos. Permanecieron allí hasta la rendición de Francia y después, un año más tarde, llegaron con mucha dificultad a Casablanca, donde pasaron unos cuantos meses angustiosos tratando de obtener visados para los Estados Unidos. A pesar de todo, se las arreglaron para pasarlo bien en Marruecos, haciendo turismo en Marrakech y viviendo confortablemente con el dinero que aportaba Schapira, que residía

ya en Nueva York. Sus posibilidades económicas les permitieron finalmente obtener visados, y después de un viaje horripilante por tren a Tánger, en barco por el estrecho hasta Algeciras y nuevamente por tren a través de España hacia el puerto de Vigo, en el norte, donde abordaron un antiguo buque, el Marqués de Comillas, partieron hacia Cuba y después a Nueva York, donde llegaron en marzo de 1941 con múltiples baúles, mucho equipaje de mano, un perro dachshund de pelo largo y la nana inglesa de Nina.

Schapira ya estaba muy bien establecido en Nueva York por entonces. Los instaló en un apartamento de la Quinta Avenida y en el otoño de 1942 los ubicó en el cuarto piso de una casa que había comprado y adaptado para apartamentos para sí mismo y su familia, en el número 4 de la calle Setenta y Siete Este. Los Castelli amueblaron su apartamento con antigüedades victorianas y se compraron un Packard para viajar a los Adirondacks y a Long Island. Sintiéndose con tiempo libre, Castelli se inscribió en la Universidad de Columbia como alumno de posgrado en Historia Económica: una vez más estaba pensando en convertirse en maestro. Continuó sus estudios hasta finales de 1943, fecha en que ingresó en la Armada y fue enviado a Fort Bragg para entrenamiento básico en artillería de campo. Después de este entrenamiento básico, el capitán de su compañía lo envió a la rama de Inteligencia y durante varios meses fue entrenado en Camp Ritchie, Maryland, para llevar a cabo operaciones tras la línea enemiga en Francia. Cuando su entrenamiento hubo terminado, a finales del verano de 1944, Francia ya estaba nuevamente en manos de los aliados y su misión resultaba obsoleta. Se quedó en Camp Ritchie para convertirse en instructor y después se le solicitó para un puesto cualificado en Europa. Su destino resultó ser Bucarest y allí pasó los siguientes quince meses como intérprete en la Comisión Aliada de Control.

A pesar de que Castelli no había recibido el puesto que se le había prometido cuando estaba entrenándose para el trabajo de Inteligencia en Francia (nunca pasó más allá de sargento técnico), por supuesto que se las arregló para pasarlo muy bien en Bucarest. Vivía en el mejor hotel y cenaba espléndidamente, y como muy pronto fue obvio que los rusos iban a manejar las cosas a su manera y que la Comisión Aliada de Control no era sino un puesto de observación, su tiempo, más o menos, le pertenecía por completo. Estableció contacto con su hermana Silvia, quien se había casado con un banquero húngaro y había pasado los años de la guerra en Budapest. (Silvia vive actualmente con su esposo en Riverdale. Giorgio, su hermano menor, llegó a los Estados Unidos en 1939, se cambió el nombre por el de George E. Crane y se convirtió en un psiquiatra dedicado a la investigación; durante algunos años fue director clínico de un hospital psiquiátrico en Jamestown, Dakota del Norte, y actualmente está retirado.) A través de Silvia Castelli supo que sus padres habían muerto en Budapest durante la guerra —su madre de esclerosis múltiple y su padre de una infección en el pie que no fue atendida debidamente—. Castelli no había tenido noticias de ellos desde 1941 y la noticia de su muerte le afectó tremendamente. *Leo admiraba muchísimo a su padre, dijo Ileana alguna vez. Tenía una posición privilegiada y deseaba ser justo, bondadoso y admirado por todos, y en cierta forma lo logró —una especie de comportamiento ideal—. Leo tuvo dos modelos: su padre y el Cortesano de Castiglioni. El también quiere ser siempre bueno, bondadoso, justo, considerado y amado y, por supuesto, eso es imposible. Desea ser justo con todos, así que termina siendo injusto con algunos. Leo tiene enemigos por el mismo motivo que tiene amigos.*

De permiso en París, en 1945, Castelli buscó a René Drouin. Para su sorpresa, se encontró con que todavía estaba abierta la galería en la Place Vendôme, en donde había reunido a un grupo impresionante de artistas modernos. Ya en ese entonces la galería era algo convencional en pintura y escultura —no más mobiliario— y el grupo incluía a Kandinsky, Dubuffet, Wols, De Staël, Mondrian y Antoine Pevsner. Sin embargo, nadie compraba nada en esa época y el futuro parecía realmente incierto. Castelli regresó a Bucarest, en donde finalmente le ofrecieron un puesto y una carrera en la Inteligencia de la Armada. Consideró la oferta y la rechazó. Había decidido continuar trabajando con Drouin, pero no en París y no sobre una base formal. Habiéndose convertido en ciudadano norteamericano como resultado de su servicio militar, decidió instalarse como representante de Drouin en Nueva York.

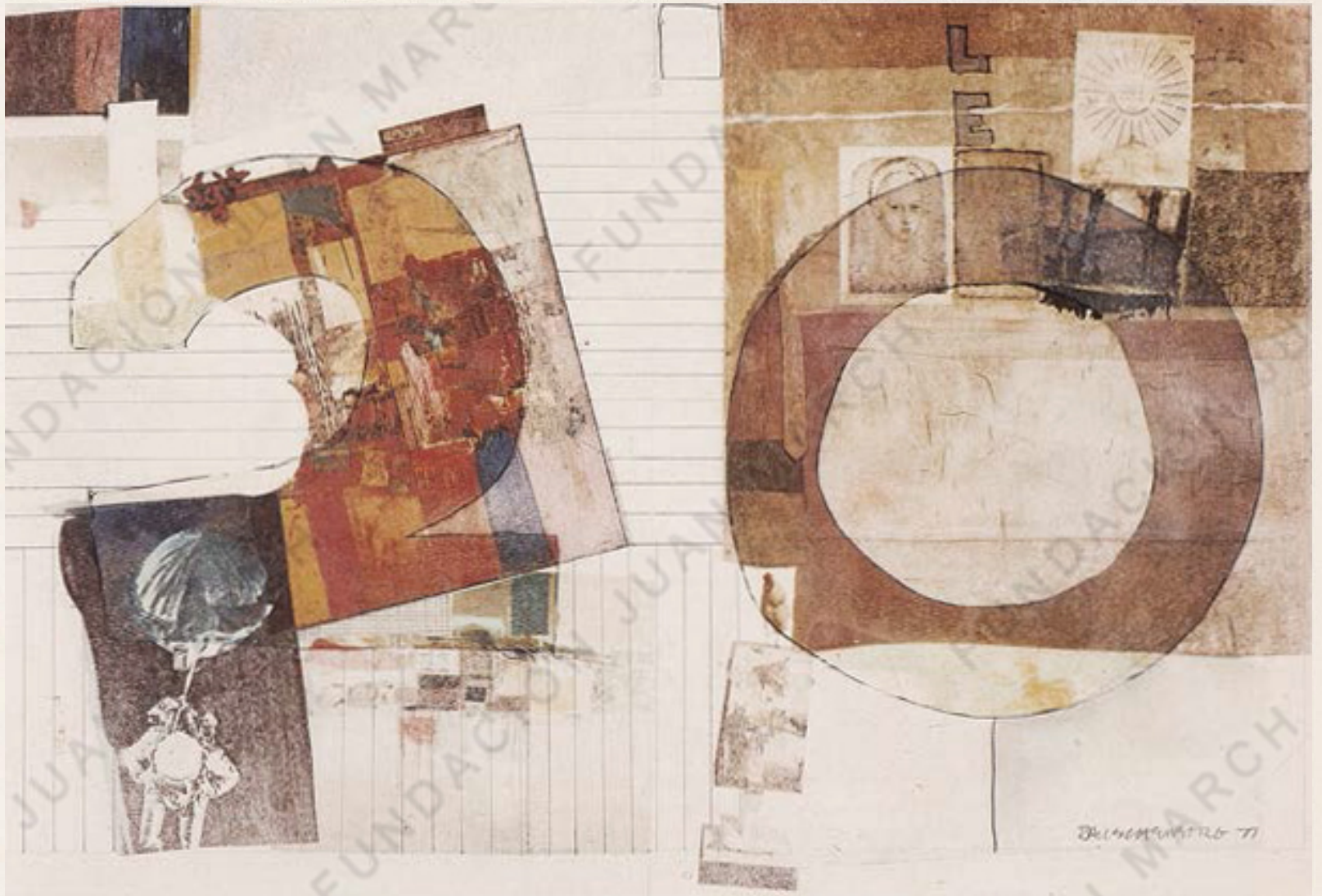
Durante unos cuantos meses, después de haber salido de la Armada, Castelli intentó terminar sus estudios de posgraduado en Columbia. Pero su verdadera *educación* sólo estaba empezando y su Universidad fue el Museo de Arte Moderno, donde las exposiciones de Alfred Barr y sus catálogos le abrieron un mundo que anteriormente apenas había vislumbrado. *Realmente ahí descubrí el arte moderno, dijo recientemente. Arte moderno europeo. En ninguna otra parte del mundo existía una perspectiva tan bien estructurada del arte de este siglo. Los franceses ponían interés en su propio arte, especialmente el cubismo, pero se ocupaban muy poco del surrealismo o el expresionismo alemán o cualquier otra cosa.*

Dorothy Miller, entonces conservadora de pintura y escultura en el Museo de Arte Moderno, vio por primera vez a Castelli en 1946, cuando llegó al Museo con un regalo — una edición limitada, recientemente publicada, de un libro francés sobre los dibujos de Dubuffet y dos dibujos de Salvador Dalí—. *Sólo deseaba mostrar mi gratitud a esta institución que para mí parecía milagrosa*, explica Castelli.

Dalí, Yves Tanguy, André Masson, André Breton, Max Ernst, Matta y varios otros miembros del grupo surrealista habían pasado los años de la guerra en Estados Unidos y casi todos ellos todavía estaban allí cuando regresó Castelli. Se reunían en la Galería de Arte de Este Siglo, de Peggy Guggenheim, en la calle Cincuenta y Siete Oeste, y Castelli comenzó a pasar allí gran parte de su tiempo. La figura clave de su educación artística en ese momento fue el pintor chileno Matta (Roberto Matta Echaurren), un artista volátil, brillante e intensamente enérgico, y el más joven de los surrealistas parisinos, que servía de nexo entre ellos y los artistas norteamericanos conocidos más tarde como expresionistas abstractos. *Para mí, Matta era el prototipo del artista dinámico e inteligente*, recuerda Castelli. *Un gran catalizador de ideas y desarrollos de todo tipo*. La vida emotiva de Matta era decididamente expresionista. Cuando su esposa dio a luz gemelos la abandonó de inmediato — la responsabilidad era demasiado abrumadora —, y se relacionó, para después casarse, con una chica llamada Patricia O'Connell. Matta también se relacionó con la esposa de Arshile Gorky, Inés. Para Gorky, cuyo período más productivo había sido brutalmente truncado por el cáncer y por un severo accidente automovilístico, esto era más de lo que podía soportar; cuando Inés lo abandonó en el verano de 1948, se ahorcó. Matta partió para Europa poco después. La mayoría de los artistas europeos ya habían regresado para entonces. Sin embargo, su presencia en Nueva York había alentado y enfocado la creatividad de los norteamericanos de vanguardia, y a partir de 1949 el verdadero centro internacional del arte moderno fue Nueva York.

La situación de las galerías a mediados de los 40 no fue propicia para el arte norteamericano. Edith Halpert exhibió algunas de las figuras más destacadas previas a la guerra (Ben Shahn, Reginald Marsh, Yasuo Kuniyoshi) en su Galería Downtown, de la calle Cincuenta y Uno Este, pero las galerías más importantes, como la de Curt Valentin, Karl Nierendorf y Valentine Dudensing, manejaban principalmente artistas europeos y el mercado estaba orientado hacia Europa. Esta situación empezó a cambiar en 1946 y 1947, cuando Betty Parsons, Sam Kootz y Charles Egan inauguraron galerías y empezaron a exhibir la escuela de expresionistas abstractos de Nueva York, muchos de los cuales habían quedado a la deriva al cerrar la Galería de Arte de Este Siglo. Las reacciones violentamente hostiles de la mayoría de los críticos asistentes a las mismas ante la obra de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline, Mark Rothko y demás, no alentaron las ventas, y si sus cuadros eran comprados finalmente se vendían a precios que hoy parecen ridículos — alrededor de 1.000 dólares por un Pollock importante—. A pesar de todo los artistas habían desarrollado en su obra una truculenta y segura condena a los burgueses y había unas cuantas personas ajenas, como los Castelli, que creyeron en ellos y se hicieron sus amigos. Castelli fue uno de los primeros miembros del club, una libre asociación que se reunía en un desván de la calle Ocho Este, a la que asistían artistas, poetas, críticos, simpatizantes como Clement Greensberg y Harold Rosenberg, y oradores invitados que daban conferencias o moderaban debates que generalmente terminaban en la Cedar Tavern, a la vuelta de la esquina, en University Place. El clima mental y emotivo de estos encuentros era algo chauvinista según Ileana. *La gente estaba a la defensiva*, recuerda. *No estábamos muy interesados en la nueva pintura europea, sino que encontrábamos fascinante la norteamericana. Yo misma me sentía muy desilusionada por entonces de Europa y no quería regresar jamás. John B. Mayers, que dirigía la Galería Tibor de Nagy, una vez llamó a Leo Coc au vin, cosa que nos lastimó; ambos nos sentíamos fuertemente atraídos por este país y estábamos profundamente involucrados con el medio artístico*.

Los artistas no estaban muy seguros de cuáles eran los intereses de los Castelli. Castelli parecía ser primordialmente un coleccionista, pero sus medios eran obviamente limitados; era Ileana quien de vez en cuando compraba una pintura. Por entonces, Castelli se ganaba la vida con un negocio de manufactura de ropa. Mihail Schapira, en otro intento más de ayudar a su yerno para que prosperara, le había comprado unas acciones en una firma que fabricaba artículos de ropa y que era filial de una empresa textil más grande de la que Schapira, con un colega rumano, era dueño. Castelli iba a la oficina con irregularidad, pero el sueldo era suficiente para los gastos de comida y renta. También estaba haciendo negocios particulares con pinturas europeas. De vez en cuando René Drouin le enviaba un lienzo de Kandinsky — sin estirar, enrollado, con el piloto de una línea aérea que conocía, para evitar los gastos de embarque—, y Castelli se lo vendía a la Baronesa Hilla Rebay para su buen amigo Simon Guggenheim (el tío de Peggy),



ROBERT RAUSCHENBERG

40. Dibujo para Leo Castelli, 20.º aniversario de su galería, 1977

quien tenía su colección en un enorme apartamento en el Plaza. (Más tarde la colección formó parte del Museo Guggenheim.) Castelli también había entablado relación con la Galería Nierendorf, que manejaba a Klee, Kandinsky y otros maestros europeos. En 1947, en París, la viuda de Kandinsky le cedió a Nierendorf un gran número de las primeras pinturas de su esposo. Nierendorf murió poco tiempo después de haberlas recibido. El director de la galería, temeroso de que las pinturas se quedaran indefinidamente incautadas en la sucesión de Nierendorf, le envió un cable a la señora Kandinsky pidiéndole consejo. Ella le contestó: *Déselas a Castelli*, cosa que hizo el director. Así pues, durante un tiempo, Castelli tuvo dos fuentes de Kandinsky: los cuadros tempranos de Nierendorf y los recientes de Drouin. Su único cliente verdadero fue la Baronesa Rebay y los precios no eran espectaculares: el más costoso, que podría valer medio millón de dólares hoy en día, se vendió por cuatro mil. Drouin, siempre al borde de la bancarrota, le seguía telegrafando a Castelli para que le enviara dinero con el que mantener abierta la galería, así que las escasas utilidades de Castelli desaparecían antes de que pudieran ser reinvertidas.

Castelli fue a Francia en 1949 para vender la casa de su suegro en Cannes, y mientras estuvo allí finiquitó la relación de negocios con Drouin. En vista de que la galería había sido financiada por Schapira, en primer lugar, Drouin le dio a Castelli unas cuantas obras importantes como parte de la liquidación de la sociedad: una naturaleza muerta de Léger, tres excelentes Dubuffets, un pequeño Kandinsky y una escultura en metal de Pevsner. Estas obras, además de dos Klee importantes y un Mondrian que había comprado a Nierendorf, se convirtieron en la base de gran parte de la futura actividad de Castelli como marchante independiente.

Castelli estaba cada vez más involucrado, profesional y personalmente, con los pintores del expresionismo abstracto. Ileana y él organizaban animadas fiestas en su departamento y en una casa que habían comprado en East Hampton, lugar en donde muchos de los artistas neoyorkinos pasaban el verano. (Los artistas vivían en el bosque al lado de la bahía; los Castelli vivían en Jericho Lane, cerca de la playa.) Durante dos veranos, Willem y Elaine de Kooning vivieron con ellos en la casa de East Hampton. Los expresionistas abstractos empezaron a ser conocidos fuera del pequeño mundo del arte. En agosto de 1949 la revista *Life* publicó un artículo de tres páginas sobre Pollock bajo el título *Jackson Pollock — ¿es él, acaso, el mayor pintor en vida de los Estados Unidos?* No obstante, todavía nadie ganaba dinero realmente. Varios de los artistas neoyorkinos le insistían a Castelli para que abriera una galería. En 1948, cuando decidió retirarse, Sam Kootz ofreció a Castelli su local en la calle Cincuenta y Siete, pero Castelli declinó. No se sentía lo suficientemente seguro como para abrir una galería, decía. También sentía un persistente desagrado ante la idea de *estar en el negocio*, y además Mihail Schapira tenía serias dudas sobre dicha idea. Había perdido una buena parte de su fortuna al trasladarse a América y sentía que la empresa del arte era arriesgada e insustancial. En todo caso, el antiguo local de Kootz fue adquirido por Sidney Janis.

Janis también había estado en negocios de ropa — manufactura de camisas—. Junto con su esposa, había empezado a coleccionar arte moderno en 1926 y en 1938 se retiró del negocio de camisas y se pasó los siguientes diez años escribiendo libros de arte. Aportó al mundo de las galerías un conocimiento especializado que abarcaba todo el desarrollo de la pintura y escultura modernas, y con sus exposiciones de Mondrian, Léger, Picasso y otros gigantes europeos, rápidamente situó su galería con una pujante nueva fuerza. Castelli y Janis se conocían desde mediados de los 40 y en 1948, cuando Janis inauguró su galería, empezaron a trabajar juntos. Castelli colaboró en una exposición conjunta de jóvenes pintores franceses y norteamericanos en la Galería Janis, en el otoño de 1950. Al seleccionar el material, Janis y Castelli colgaron los cuadros de los pintores franceses y norteamericanos por parejas, de acuerdo con la similitud de estilo o imagen: Dubuffet con De Kooning, Soulages con Kline, De Staël con Rothko, Lansky con Pollock, Matta con Gorky (quien presumiblemente se revolvió en su tumba), entre otros. Unos cuantos años después Ileana Castelli compró algunos cuadros a Janis — principalmente de Pollock, quien había dejado la galería de Betsy Parsons en 1951 y se había integrado en la Janis— y ocasionalmente Castelli le pedía a Janis que vendiera alguna de sus pinturas europeas. De vez en cuando Janis y Castelli compraban juntos una pintura y dividían las ganancias obtenidas en la reventa. En esos días les gustaba comer juntos con frecuencia, y conforme Janis aceptó más expresionistas abstractos — Kline y Rothko en 1953, Motherwell en 1954—, los enterados suponían que Castelli se había convertido en el cerebro de la Galería Janis. Castelli niega esto vehementemente. *Janis conoció a Pollock y a De Kooning antes que yo*, ha dicho. *Quizá titubeó sobre ellos un poco más que yo, pero no los aceptó basado sólo en mi consejo. Janis era realmente producto del Museo de Arte Moderno. En cuanto a certeza, precisión y selección, sus exposiciones estaban dentro del mismo rango que las del MOMA. Yo tuve el privilegio de haber apren-*

dido de Alfred Barr, por medio de Janis, en una ocasión. La gente algunas veces le critica y dice que no tiene ideas originales, pero esto es totalmente falso. Lo que hizo fue de enorme importancia. En realidad, me enseñó que una galería debe ser manejada como un museo — tenía ese tipo de rigor—. Yo aprendí infinitamente más de él que él de mí.

Un suceso importante durante el surgimiento del expresionismo abstracto fue la exposición de la calle Nueve, al final de la primavera de 1951. Muchos de los artistas vivían entonces en Greenwich Village y exponían en las pequeñas galerías de cooperativa cerca de la calle Diez. Cuando Conrad Marca-Relli, un pintor expresionista abstracto, descubrió que un edificio sobre la calle Nueve, cerca de University Place, iba a ser demolido, él junto con muchos otros artistas tuvieron la idea de montar en ese sitio una gran exposición conjunta. Muy pronto el proyecto tuvo adeptos, entre ellos Castelli: *Como yo era el que parecía más rico puse el dinero para comprar algo de pintura blanca y mandar imprimir las invitaciones, recuerda Castelli. Me gasté en total algo así como doscientos o trescientos dólares.* La exposición resultó ser casi en su totalidad de obra expresionista abstracta, la mayor y más completa que hubiera habido hasta ese momento. Incluyó 61 artistas y para algunos críticos fue muy impactante darse cuenta cómo el estilo suelto, de trazo cortado, de Pollock y De Kooning, que Harold Rosenberg subsecuentemente llamó pintura de acción, se había apoderado de la nueva generación. La inauguración fue una especie de fiesta, con una gran manta extendida sobre la calle Nueve y con gran multitud de asistentes, unos a favor y otros en contra. Más tarde, cuando Castelli fue con Alfred Barr al Cedar Tavern para discutir la exposición y después al club de la calle Ocho, en donde muchos de los artistas se habían reunido para celebrarlo, Barr y él fueron recibidos con un caluroso y espontáneo aplauso.

Más que nunca, después de la exposición de la calle Nueve, los artistas se preguntaban por qué Castelli no hacía algo. Su marcado interés por la nueva pintura era obvio. Había vendido ese año su parte en el negocio de manufactura y estaba utilizando sus ganancias para comprar obras de De Kooning y otros. Se pasaba todo el tiempo visitando galerías o estudios, hablando con artistas, investigando cada nuevo desarrollo. Y sin embargo, durante varios años había titubeado en comprometerse. Ileana recuerda la noche de un verano en la playa de East Hampton: *Bill de Kooning estaba muy molesto e increpó a Leo por no abrir una galería. Yo intervine: Creo que Leo va a abrir una galería y que tú no serás uno de sus artistas. Bill quería saber por qué no. Le dije que pensaba que Leo estaba más interesado en vincularse con lo que estaba surgiendo que no con lo que ya había florecido. Leo siempre tuvo un gran espíritu de aventura, como si fuese una especie de jugador. De cualquier forma, esas palabras resultaron proféticas.*

Schapira y su esposa, Marianne, ya se habían divorciado. Marianne había estado en Londres en 1940 visitando a su hija Eve y no pudo llegar a Nueva York hasta 1944. Por un tiempo vivió con su esposo en el quinto piso del número 4 de la calle Setenta y Siete Este; Eve, que era viuda de guerra, vivía en el tercer piso, debajo de los Castelli. La señora Schapira se casó después con John Graham, un artista que había sido oficial de caballería en la Rusia zarista, y quien antes había tenido una gran influencia sobre Gorky y De Kooning. Graham y la madre de Ileana vivieron casi siempre en Southampton, en donde habían comprado una casa, pero conservaron un apartamento en el sótano de la calle Setenta y Siete Este número 4. Los Castelli opinaban que Graham era encantador, ocurrente, literato y excéntrico. *Pintaba ya muy poco por entonces, recuerda Castelli. Estaba interesado principalmente en coleccionar antigüedades, objetos de arte y tratados sobre magia. De sí mismo pensaba que era la reencarnación de Cagliostro.* Cuando murió la madre de Ileana, en 1955, Graham se quedó un par de años en el apartamento del sótano. Se hizo amigo de Schapira; solían reunirse para hablar sobre Marianne, quien había sido muy bella y amada por ambos. Después, Graham se fue a Londres, donde murió en 1961.

Castelli nunca se asoció formalmente con Janis porque éste deseaba mantener su galería dentro de la familia (sus dos hijos han desempeñado siempre en ella una gran actividad). En 1955 Castelli había empezado a pensar finalmente en abrir su propia galería. Ese año fue a París, se encontró con Drouin y vio unas cuantas pinturas de jóvenes artistas europeos; su idea era concentrarse en obras recientes, tanto de Europa como de los Estados Unidos, instalando exposiciones más o menos en línea con la de 1950, llevada a cabo con Janis. Aun así, todavía pasaron dos años antes de que abriera su galería, y durante un tiempo casi no pareció una galería. De hecho era la sala del apartamento de los Castelli, en el cuarto piso de la calle Setenta y Siete Este número 4. Su hija Nina estudiaba en Radcliffe, así que los Castelli convirtieron su habitación en oficina y utilizaron un *closet* como espacio de almacenaje. No había ningún

letrero fuera. Los visitantes debían saber dónde iban y apretarse en un pequeño e impredecible ascensor para llegar al cuarto piso. La exposición inaugural, en febrero de 1957, fue una muestra conjunta de europeos y norteamericanos ya conocidos: De Kooning, Delaunay, Dubuffet, Giacometti, Hartley, Léger, Mondrian, Picabia, Pollock, David Smith y Van Doesburg. *Al principio sólo exhibí las obras de las que habíamos estado rodeados*, ha dicho Castelli. *Algunas eran prestadas, pero la mayor parte eran cuadros que nos pertenecían*. Empezaron de la forma más discreta posible, vendiendo su propia colección.

Haciendo honor a la profecía de Ileana, ninguno de los expresionistas abstractos más importantes ingresó en la nueva galería de Castelli. En 1957 todos ellos estaban ya muy bien ubicados en otros sitios (la mayor parte con Sidney Janis, cuyos hábiles manejos habían provocado una rápida elevación en sus precios). Al situar a Pollock y De Kooning en la misma exposición junto a europeos del tipo de Mondrian y Léger, suavizó en gran parte la resistencia de los norteamericanos para comprar, pero también es cierto que la muerte de Pollock en un accidente automovilístico, en 1956, tuvo un efecto inflacionario sobre los precios — los propios y los de otros también —. A pesar de que Castelli no representaba a los importantes, se inició no obstante con unos cuantos abstraccionistas norteamericanos de la segunda generación — Paul Brach, Norman Bluhm, Jon Schueler — y con un par de jóvenes artistas europeos — Viseux (francés) y Horia Damian (rumano) —, quienes no estaban destinados a electrizar el mundo del arte. Ciertamente es hasta la exposición conjunta de fin de temporada de la galería en ese mayo no existió absolutamente ningún indicio de que Castelli intentara abordar nuevas áreas. Sin embargo, la exposición de clausura, *Obra nueva*, incluyó dos cuadros poco familiares y altamente perturbadores: uno era de Robert Rauschenberg, el otro de Jasper Johns.

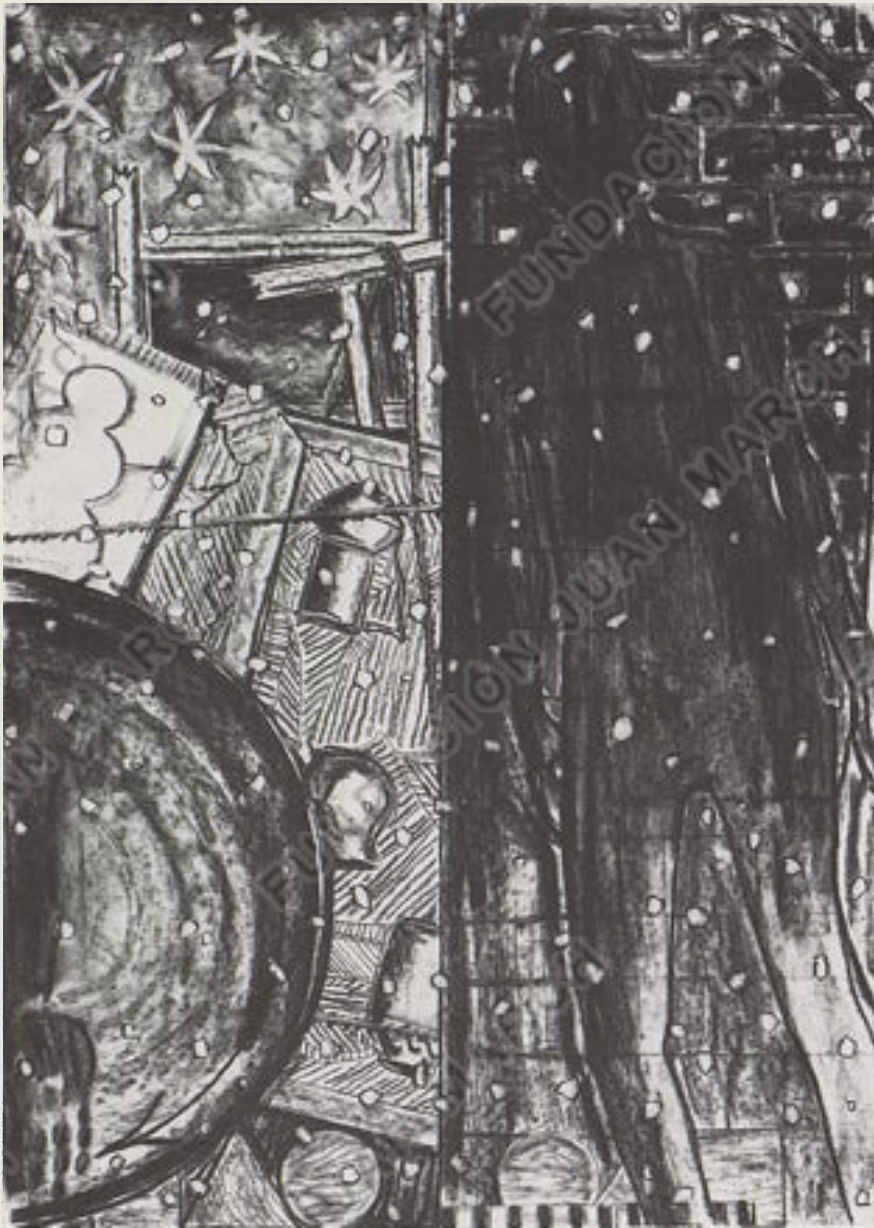
Rauschenberg, procedente de Texas vía la Marina de los Estados Unidos, París y el Black Mountain College en Carolina del Norte, ya se había convertido en el *enfant terrible* del mundo del arte neoyorkino. Estaba interesado en postular la gran pregunta estética del siglo XX, *¿Qué es el arte?*, más allá de los límites que la mayoría de las personas consideraban prudente; y a mediados de los 50 ya había tenido tres exposiciones individuales — en la Betty Parsons, el Stable y las Galerías Egan — que habían despertado una polémica del tipo más cáustico. Rauschenberg había pintado una serie de lienzos totalmente blancos sobre los que no se percibía ninguna imagen salvo las sombras de cualquier cosa que se moviera frente a ellos. Había hecho pinturas negras sobre impresos despedazados y pinturas rojas que incorporaban como elementos de collage espejos, sombrillas, tiras cómicas, reproducciones de los grandes maestros, trozos de tela y focos destellantes. Incluso había hecho una *Pintura de tierra* con pasto sembrado. Para Castelli, la exposición roja de Rauschenberg en 1954, en la Galería Egan, fue lo que él describe como *una epifanía, un suceso asombroso que en ese momento no me pareció relacionarse con ningún otro*. Y agrega: *A pesar de mi entusiasmo, no compré ningún cuadro, para mi gran pesar*. Castelli estaba un poco inseguro sobre si pedirle a Rauschenberg que ingresara en su galería. Rauschenberg recuerda que la gente le decía una y otra vez que iba a irse con Castelli, pero ni Castelli ni Ileana le habían dicho nada del asunto. Como muchos otros jóvenes artistas, Rauschenberg deseaba intensamente embarcarse en la nueva aventura. Castelli, pensaba, era alguien que *claramente habría de hacer lo increíble*.

La segunda epifanía de Castelli llegó en la primavera de 1957 cuando fue con Ilse Getz, una artista que había trabajado para la Galería Bertha Schaefer y a quien empleó como asistente, a una exposición de nuevos talentos organizada con la ayuda del historiador de arte Meyer Schapiro en el Museo Judío de la Quinta Avenida. Rauschenberg tenía cuatro cuadros en la exposición, Alfred Leslie, cinco, y Joan Mitchell, dos; varios de los expresionistas abstractos de la segunda generación también estaban presentes. Castelli conocía muy bien la obra de todos ellos. Ilse Getz recuerda a Castelli cuando éste se paró súbitamente frente a una pintura verde que parecía algo así como un tiro al blanco. Estaba pintado en encáustica, una técnica poco usual que utiliza una base de cera caliente. *Leo estaba totalmente fascinado*, recuerda. *Me dijo: Esta es una pintura fantástica. No sabía si estaba totalmente fuera de sí o si hablaba en serio porque, francamente, yo no veía nada en el cuadro*.

Para mí era una pintura totalmente novedosa, explica Castelli. *Yo la vi entonces como una pintura verde con elementos de collage, un cuadro totalmente verde. Vi el nombre del autor, Jasper Johns, lo cual también me impresionó bastante; me pareció un nombre fuera de contexto en relación a esa pintura. De cualquier forma, me fui a casa con ese nombre dándome vueltas en la mente*. Ese día Ileana se había quedado en casa por estar enferma con la gripe. Recuerda que Castelli llegó, se sentó en la cama y le habló largo rato sobre la pintura verde.



JASPER JOHNS
9. Cigarra, 1980



JASPER JOHNS

11. Invierno, 1986

Dos días después los Castelli e Ilse Getz fueron al estudio de Rauschenberg, en la calle Pearl, junto al distrito financiero. Hacía cierto tiempo que conocían a Rauschenberg y el propósito de la velada era el de tomar una decisión respecto a su obra. Ileana e Ilse Getz estaban muy entusiasmadas con su producción y también con el artista. *La primera vez que vi a Bob fue en la exposición de la calle Nueve, en 1951, recuerda Ileana. He ahí a este joven, tan bien parecido, jovial y feliz, en gran contraste con algunos de los otros. Pensé que su obra era de lo más excéntrico, pero aquello que no entiendo generalmente me agrada. Pues bien, esa noche fuimos con Bob —era un domingo lluvioso—, y en su estudio tenía muchas pinturas hermosas. De pronto, Bob dijo que iba al estudio de Jasper Johns por hielo para las bebidas. Resultó que Jasper vivía en el piso de abajo y tenían un solo refrigerador para ambos.*

Castelli casi no podía ocultar su entusiasmo. Pidió conocer a Johns y Rauschenberg lo trajo consigo. A partir de ese momento fue obvio para todos que Castelli no se estaba concentrando en las pinturas de Rauschenberg. Estaba impaciente por bajar a ver la obra de Johns y así lo hicieron después de un rato. Ileana se sorprendió al encontrar en su estudio lo que parecía ser una exposición individual. *Muchas, muchísimas pinturas maravillosas — pinturas como tiros al blanco, de banderas, de números, todas muy extrañas y bellas— . Estábamos impactados.*

Castelli le dijo a Johns que su obra le había causado una gran impresión y que quería exhibirla. Johns, con su estilo taciturno, respondió que muy bien. Regresaron al estudio de arriba y se terminaron las bebidas. No fue hasta varios días después que se dieron cuenta cuán aplastante había sido la experiencia para Rauschenberg. Fue a la galería cuando no estaba Castelli y habló con Ileana para decirle que necesitaba saber si realmente proyectaban o no montarle una exposición, ya que si no estaba en sus planes iría a otra galería. Ileana le dio como fecha segura para la misma el mes de marzo siguiente.

La primera exposición individual de Jasper Johns con Castelli, en enero de 1958, causó una conmoción meteórica en el mundo del arte. Incluso antes de la inauguración, su *Blanco con cuatro rostros* había aparecido en la portada de *ARTnews*, con una nota sobre el artista y una reseña de un párrafo sobre la exposición. Thomas B. Hess, director ejecutivo de *ARTnews*, había ido un día con Castelli y le había preguntado que si podía prestarle un cuadro (una pintura a la encáustica con cuatro cajas de madera clavadas sobre la parte superior del bastidor, en cada una de las cuales aparecía un molde de yeso de esa parte del rostro humano que abarca de los ojos a la barbilla). Castelli, gran admirador de los textos críticos de Hess sobre el expresionismo abstracto, dijo que sí se lo prestaba. Hess se lo llevó en taxi y lo reprodujo en una cubierta del ejemplar de enero; las repercusiones se sintieron desde Milán a Tokio. El mensaje era que la hegemonía del expresionismo abstracto se había derrumbado.

Alfred Barr llegó a la galería el día de la inauguración y se quedó tres horas. Llamó a Dorothy Miller e hizo que ella fuera también para ayudarlo a seleccionar obras para el Museo — no un cuadro sino cuatro, como resultó ser — . Barr deseaba intensamente comprar el *Blanco con moldes de yeso*, una gran encáustica sobre tela que tenía sobrepuestas nueve cajas de madera, en cada una de las cuales había un molde de alguna parte del cuerpo humano, incluyendo un pene pintado de verde. Barr se preguntaba si estaría bien mantener cerradas las puertas de alguna de las cajas (cada una tenía una puerta o tapa que se podía abrir y cerrar), y Castelli dijo que la pregunta sólo podía contestarla el artista, que estaba en la habitación posterior. Johns apareció, Barr le hizo la pregunta y Jasper replicó que le parecía bien que las puertas permanecieran cerradas parte del tiempo, pero no siempre, por lo que Barr decidió con pena que tendría que escoger otra obra. Escogió y presentó al consejo el *Blanco con cuatro rostros* y el *Blanco verde*, el mismo que Castelli había visto en el Museo Judío, otro cuadro llamado *Números blancos* y una pintura de la bandera norteamericana. Pero Barr sentía que este último cuadro podía ser malinterpretado y tomado como antipatriota (la sombra del macarthismo todavía estaba en el aire), así que Philips Johnson, arquitecto, ofreció comprarlo con miras a una futura donación. Sin embargo, Johnson se identificó tanto con el cuadro que no quiso renunciar a él, y no fue hasta 1973 cuando donó la *Bandera* al Museo en honor a Barr.

Varios consejeros del Museo compraron obras de la exposición de Johns; también lo hicieron Donald Peters, la señora Henry Epstein, Ben Heller y otros importantes coleccionistas. Un promotor de arte holandés llamado Jan Streek quería comprar la exposición completa. Cuando Castelli le dijo que eso era imposible, cólerico, rehusó comprar nada. Sólo dos cuadros quedaron sin vender al final de la exposición: una gran *Bandera blanca* y el *Blanco con moldes de yeso*. Johns decidió quedarse con el primero y Castelli compró el segundo. El precio fue de mil doscientos dólares, y en la euforia del momento Castelli renunció a su comisión y le pagó al artista la cantidad completa. Si hoy quisiera vender la obra — aunque ni lo piensa— se estima costaría más de medio millón de dólares.

La primera exposición de Rauschenberg, dos meses después, fue, por contraste, un *succés de scandale*. El talento de Johns siempre ha sido austero y elegante, perturbador y, sin embargo, bellamente controlado; el de Rauschenberg es impulsivo, arriesgado, en el límite del caos. La tensión entre el orden y el caos es una de las fuentes de su gran fuerza como artista, pero su obra siempre ha sido difícil y la exposición con Castelli de 1958, que incluía *Odalisca* — una construcción exenta con un gallo disecado en la cúspide— y *Cama* — una cobija y una almohada pintadas en colores restallantes—, resultó tan difícil como pueda imaginarse. Algunas personas pensaron que *Cama* representaba la escena de un asesinato



ROBERT RAUSCHENBERG

36. Sin título, 1959

con hacha. Casi todos se sentían agredidos por la exposición y sólo se vendieron dos obras. Una señora de Baltimore compró, por doscientos dólares, un pequeño *Collage con rojo*. La otra venta fue a Castelli, quien compró *Cama*. El Museo de Arte Moderno no compró nada. Sin embargo, al año siguiente, Dorothy Miller incluyó tanto a Rauschenberg como a Johns en una de las famosas exposiciones conjuntas del Museo, llamada *Dieciséis norteamericanos*. El reconocimiento oficial de Rauschenberg data de esa exposición, pero hubo muy pocas ventas de su obra en los dos años siguientes.

Cada centavo de los Castelli era reinvertido en la galería. Constance Trimble respondió a un anuncio en el *Times* y llegó a trabajar con ellos en noviembre de 1957 (Ilse Getz iba a dejarlos para irse a París). Al principio tuvo la impresión de que sus nuevos patrones estaban tratando de perder dinero; a ella le parecían gente rica practicando su juego predilecto. Los pisos de la galería se enceraban dos veces por semana y las paredes se pintaban nuevamente para cada exposición. Castelli quería que la señora Trimble organizara los archivos de acuerdo con las características del Museo: las fotografías de cada obra exhibida debían estar disponibles para cualquiera que deseara verlas, junto con las reseñas y cualquier otro material pertinente. A pesar de que los métodos eran profesionales, la atmósfera permaneció, en gran parte, como la de un apartamento privado. Unos cuantos meses después de la inauguración de la galería, los Castelli se cambiaron de la recámara posterior en la calle Setenta y Siete Este número 4 a un pequeño apartamento en las inmediaciones, pero la galería era su verdadera casa. Los visitantes eran recibidos por el ladrido furioso del dachshund de pelo largo de Ileana, Piccina, quien se quedaba siempre a sus pies. Había un sofá largo, generalmente ocupado por artistas o amigos. Frederick Kiesler, el diminuto arquitecto y escultor vienés, permaneció siempre allí durante los primeros tiempos, al igual que Michael Sonnabend, un norteamericano que había pasado muchos años en París. Sonnabend había conocido a Ileana en Columbia, donde estudiaba psicología mientras él estudiaba a Dante, y se había convertido en amigo de la familia.

Castelli admite que su juicio estético era por entonces algo inseguro. En cierta ocasión vendió una escultura en metal pintado de David Smith, el importante escultor expresionista abstracto, a un hombre que quería quitarle la pintura roja. Castelli le dijo que lo hiciera, y cuando Smith se enteró se puso furioso. (Castelli no representaba a Smith; simplemente había comprado la pieza y la había incluido en una exposición conjunta.) *No existía absolutamente ningún motivo para que yo hiciera eso*, admite Castelli. *Sencillemente fue un terrible error*. El pintor abstracto Paul Brach, quien se había hecho amigo de los Castelli antes de que abrieran la galería, dijo recientemente que él pensaba que Castelli estuvo inseguro sobre su futura dirección como promotor de arte hasta la primera exposición de Johns. La respuesta que dieron Alfred Barr y otros a la obra de Johns confirmó lo que Castelli sentía sobre la misma, y a partir de ese momento fue muy claro para Brach, Friedel Dzubas, Norman Bluhm, Esteban Vicente y otros de la galería, que las aguas no se encauzaban hacia ellos. Castelli era incapaz de decirle a un artista que se fuera a otra parte; Brach y los otros lo hicieron por propia iniciativa. Sin embargo, aún ahora Brach dice que no puede entrar en la galería de Castelli sin una cierta sensación nostálgica, como si se tratara de su propia galería.

En 1959 el apartamento del segundo piso de la calle Setenta y Siete Este número 4 se desocupó y la galería se mudó a este espacio. El cambio coincidió con la llegada de Ivan Karp como gerente. La gente se preguntaba algunas veces cómo es que Castelli y Karp pudieron trabajar juntos durante diez años si consideramos sus casi antitéticas personalidades y antecedentes. Karp, un extrovertido de palabra rápida y entusiasta, nacido en el Bronx y criado en Brooklyn, había sido el primer crítico de arte del *Village Voice*, y a mediados de los 50, junto con Richard Bellamy, había dirigido la Galería Hansa, una cooperativa de artistas en el sur de Central Park. *Leo era uno de los pocos promotores importantes que venía a Hansa*, recuerda Karp. *Dick y yo teníamos nombres clave para todas las personalidades del mundo del arte y llamábamos a Leo el Conde. Siempre estaba bien vestido y tenía las uñas limpias, algo que rara vez se veía en esa época en el mundo del arte*. Karp dejó a Hansa en 1958 y trabajaba para la Galería Martha Jackson cuando Castelli le ofreció un empleo de cien dólares a la semana. Esto no era mucho más de lo que él ganaba en la Martha Jackson, pero decidió que la galería que tenía a Johns y a Rauschenberg era el sitio donde quería estar. *Leo y yo siempre nos hemos llevado muy bien*, dijo hace poco. *Un vínculo entre nosotros es que los dos amamos a las mujeres. Leo tiene un gran sentido del estilo amoroso. No es de ninguna manera sexista; trata a las mujeres con gran respeto, realmente las admira*. El estilo amoroso de Castelli había sufrido en esos momentos un cierto alejamiento de Ileana, pero continuaron trabajando juntos en la galería.

Una exposición colectiva inauguró la galería del segundo piso en el otoño de 1959. Incluía varios nombres nuevos, uno de los cuales era Frank Stella. Con veintitrés años, por entonces, Stella había empezado, como pasante de Princeton, a pintar en un estilo abstracto riguroso que no tenía ninguna relación con el expresionismo abstracto. Estuvo presente en la exposición con un gran lienzo rectangular sobre el cual líneas negras cuidadosamente trazadas, separadas por angostas tiras de lienzo sin pintar, formaban una serie de geométricos rectángulos concéntricos. Stella explicó en una entrevista: *Mi pintura está basada en el hecho de que sólo puede verse allí lo que está allí*; en otras palabras, sin ilusionismo, sin emoción, sin cualidades *de oficio* tendentes a hacer que el cuadro pareciera lo que no era. Este acercamiento irritó a críticos tan encolerizables como Emily Genauer (que llamó a Stella *el chico de rayas*), pero a Castelli le pareció otra epifanía, y también encontró el favor de Alfred Barr. Dorothy Miller incluyó a Stella en su exposición *Dieciséis norteamericanos* de ese mismo año, y Barr compró para el Museo un Stella negro llamado *El enlace de la razón y la porquería*. (Castelli redujo el precio de mil doscientos a setecientos cincuenta dólares para que Barr pudiera comprarlo con los fondos especiales y así evitar el tener que solicitar la aprobación del consejo.) Otra carrera meteórica había sido lanzada.

Conforme Castelli fue adquiriendo más seguridad en sus decisiones, la galería fue convirtiéndose, indiscutiblemente, en un sitio de vanguardia. En casi todas las exposiciones presentaba obras a las que era difícil adaptarse a la primera mirada, o incluso a la decimoséptima: las esculturas soldadas hechas con partes golpeadas de automóviles de John Chamberlain; las pinturas de Cy Twombly, que parecían algo así como los rayones con crayola o tiza hechos por un niño sobre la pared; los girones de telas sobrepuestas pegadas en el bastidor de Scarpitta; las extrañas construcciones de cable doblado y lienzo reestirado con sus amenazantes interiores oscuros de Lee Bontecou. Marisol, la escultora venezolana que Castelli había exhibido en 1957, regresó después de dos años en Europa y decidió que la atmósfera de la galería ya no era para ella. Llevó sus satíricas tallas de madera a Janis, en donde el clima parecía más benévolo. Johns y Rauschenberg eran, ahora más que nunca, las estrellas de Castelli. *Monograma*, un *combinado* de Rauschenberg que mostraba una cabra de Angora disecada con una llanta de automóvil alrededor de su vientre, viajó en gira por Europa y regresó en estado de ruina porque el director de un museo suizo se había sentado sobre la cabra para que le tomaran una fotografía. Varias de las pinturas-collage de Rauschenberg quedaron mutiladas tras la agresión de espectadores violentos que escribían sobre ellas obscenidades con estilográficas. (El artista estaba muy molesto por todo esto.) Mientras tanto, seguía trabajando en una serie de 34 dibujos para el *Infierno* de Dante. Le llevó dos años y medio y se convirtió en su primera obra importante adquirida por el Museo de Arte Moderno. (El Museo sólo había comprado dos fotografías de Rauschenberg en 1952.) La venta de los dibujos se llevó a cabo en un estilo singular: un día, en 1963, Karp fue abordado en la galería por lo que él describió como un *caballero oriental*, que dijo estar interesado en comprar los dibujos de Dante para regalarlos al Museo. Karp se mostró escéptico, ya que nunca había visto al caballero ni había oído su nombre, pero ese mismo día Castelli llamó a Alfred Barr y se enteró de que el cliente en cuestión era un arquitecto chino que se había acercado a Barr para decirle que quería hacer un regalo al Museo, y Barr, apenado un poco por no ser capaz de apreciar las pinturas de Rauschenberg y sus combinaciones, pero a quien sí le gustaban los dibujos de Dante, le había sugerido que los regalara. El arquitecto chino regresó días después y conversó alegremente con Castelli. De vez en cuando sacaba una licorera y ofrecía a Leo un trago de Jack Daniel's. Al término de su conversación estuvo de acuerdo en entregar al Museo un cheque por cinco mil dólares, precio de la serie de dibujos de Dante, explicando que como era época de pagar impuestos, en lugar de entregar dicha cantidad al Fisco prefería dársela al Museo. Después, Castelli supo que el arquitecto había estado a punto de separarse de su rica esposa norteamericana, y que este gesto fue como una pequeña y última jugada — él sabía que ella no retiraría los fondos una vez que el donativo hubiera sido anunciado—. De cualquier forma, el Museo todavía es propietario de los dibujos.

Varios coleccionistas importantes se convirtieron en clientes habituales de Castelli. Emily Tremaine, quien junto con su esposo, Burton, había reunido una soberbia colección de maestros del siglo XX y de expresionistas abstractos norteamericanos, la mayoría de ellos comprados a Janis, adquirió *Tango* y un cuadro con una bandera blanca de Jasper Johns más o menos de la época de su primera exposición, y continuó comprando obras de Johns y de otros artistas de Castelli. Philips Johnson, los Tremaine y Robert Scull asistían a todas las exposiciones y generalmente compraban algo. La pasión de Scull por el arte de vanguardia parecía inagotable. Un hombre que se había hecho solo, dueño de una flotilla de taxis, había comprado a Johns el cuadro *Números blancos* en la Galería Rive Droite, de París, en 1958 (la fama de Johns había rebasado las fronteras casi de inmediato), y tan pronto como regresó a Nueva York fue a

la galería de Castelli y adquirió la pintura de Rauschenberg de técnica mixta *Deshielo*. Ese fue el principio de una relación que Karp ha descrito como *plena de ansiedad, calidez, humor y dolor*. Karp dijo en una ocasión: *Leo siempre fue afable con Scull, pero no creo que jamás se haya sentido a gusto con él ni por un solo instante. La relación visual del hombre existía realmente — eso no se lo quita nadie—, pero su actitud hacia el arte era la misma que tenía para su negocio de taxis. Siempre regateaba en el precio y se tomaba demasiado tiempo para pagar. Los malentendidos, el alboroto y la ansiedad siempre han existido, pero Leo los tolera en orden a que “A él le gustan nuestros artistas”*. Scull quería comprar *Monograma* para regalarlo al Museo de Arte Moderno; decía que no podía tenerlo en su casa porque sus dos hijos se montarían en la cabra. Castelli llamó a Barr, quien hizo una serie de preguntas difíciles: *¿No se desintegraría muy rápido la pieza? ¿No tenía pulgas?* Al final, declinó el donativo. *Monograma* fue comprado en 1965 por el Moderna Museet de Estocolmo.

Scull deseaba conocer a los artistas personalmente. El y su esposa, Ethel, los invitaban a concurridas fiestas en su casa de Great Neck, junto con la gente del Museo y amigos promotores de arte como Castelli. En una ocasión Castelli invitó al coleccionista italiano Giuseppe Panza —el conde Panza di Biumo— a una comida en casa de los Scull, lo que fue un grave error. Panza coleccionaba arte de vanguardia en escala mucho más pródiga que Scull. Había comprado muchos Rauschenberg y estaba transformando su palacio del siglo XVIII en Varese, cerca de Milán, en un museo de arte de vanguardia. Scull y Panza no simpatizaron. Tampoco fueron muy bondadosos los Scull con los Tremaine. Emily y Burton Tremaine fueron al estudio de Johns antes de su segunda exposición con Castelli, en 1959, y escogieron una pintura llamada *Círculo de aparatos*. Scull también fue al estudio y escogió dos cuadros —*Salida en falso y Fuera de la ventana*—. Pero uno o dos días después, Scull decidió que se había equivocado y que el cuadro que realmente quería era el *Círculo de aparatos*; se sintió tremendamente molesto al saber que ya estaba apalabrado con los Tremaine. La rivalidad que se inició entonces culminó años después con motivo del *Mapa* de Johns. Este había hecho una pintura que era un mapa de Estados Unidos (uno no podría realmente llamarlo una pintura *de* un mapa, ya que *era* un mapa con todos los estados en su sitio pero pintados con tal estilo y bravura que en realidad poco importaba; muchas de sus primeras obras —las banderas y los blancos— plantean un problema similar) y, por supuesto, los Tremaine y los Scull lo querían. Johns insistió en que el cuadro fuera para algún museo. Scull dijo que él lo compraría para donarlo posteriormente al Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero Johns respondió que no podía aceptar eso, así que Scull estuvo de acuerdo en hacer la donación de la pintura de inmediato, reservándose el derecho de tenerlo en su apartamento durante temporadas si así lo deseaba. Después de haberle dado su primer *Mapa* de Johns al MOMA, Scull quería otro. Pasados unos cuantos meses, Scull oyó que Frederick Weisman, un coleccionista de Los Angeles, supo que Johns iba a iniciar un nuevo mapa y se lo compró sin que lo hubiera empezado, ya que Johns necesitaba el dinero para donarlo a la Compañía de Danza Merce Cunningham, para la cual estaba recaudando fondos. El verano siguiente, cuando Scull se enteró de que Ben Heller había comprado un tercer *Mapa* de Johns, explotó. Las relaciones entre Johns y Scull (que, de cualquier forma, ya se habían deteriorado) se cancelaron y Castelli tuvo que hacer uso de toda su diplomacia para arreglar las cosas a tiempo para una gran retrospectiva de Johns en el Museo Judío, en 1964. Los Scull rehusaron hasta el último momento prestar cualquier obra de su colección, pero lo hicieron después que Johns visitara a la señora Scull. Johns había pintado un nuevo cuadro (incluido en la muestra) llamado *Llegada/partida*, en el que aparecía una pequeña imagen, más bien ominosa, de un cráneo. Las dificultades se superaron, pero las relaciones nunca volvieron a ser las mismas.

Una natural división de autoridad se llevó a cabo, desde un principio, dentro de la galería. Castelli trataba con Rauschenberg, Johns, Stella y los otros artistas del círculo íntimo de la galería, con la mayoría de los coleccionistas, con los promotores europeos y con la gente de museos que invariablemente llegaba cuando estaba en la ciudad; Iván Karp trataba con los artistas más difíciles y problemáticos — John Chamberlain, por ejemplo — y con el interminable flujo de desconocidos que llegaban de todas partes para mostrar transparencias de su obra. Durante sus primeros años de colaboración, más o menos una vez a la semana, Karp y Castelli iban al estudio de los artistas cuyas obras Karp consideraba que podían ser interesantes. Muchos de los artistas contemporáneos más interesantes de Nueva York querían estar con Castelli. A mediados de los 60 la galería daba estipendios mensuales a casi todos sus artistas — una práctica bastante común en Europa, pero no en Estados Unidos, en donde el sistema generalizado entonces (y ahora) es que la galería reciba la obra en depósito y pague al artista su parte (60 por 100 generalmente) cuando se venda—. Johns y Rauschenberg habían sido de los primeros artistas que recibieron estipendios regu-

lares (en un principio, quinientos dólares al mes), que eran deducidos de sus ganancias; a mediados de los 60, la mayoría de los artistas recibían estipendios y algunos de ellos habían adquirido deudas considerables con la galería. Esto nunca pareció molestar a Castelli, pero era una constante preocupación para Nancy Friedberg, quien desde 1964 manejaba la contabilidad. Castelli siempre insistía en que se pagara primero a los artistas. Si no había dinero suficiente para pagar las otras cuentas mensuales, decía que eventualmente habría fondos. Y siempre llegaban, algunas veces como caídos del cielo. Un cliente pagaba una cuenta muy atrasada y el desastre financiero se evitaba, aunque todos los veranos solicitaba Castelli un préstamo bancario para sostener la galería durante la temporada baja. En una ocasión, cuando Chamberlain atravesaba un período improductivo y su deuda con la galería rebasó los cuarenta mil dólares, Karp sugirió reducir su estipendio mensual a la mitad. *¿Cómo voy a hacerlo?*, replicó Castelli preocupado. *No podrá subsistir con esa cantidad.* El estipendio habitual continuó.

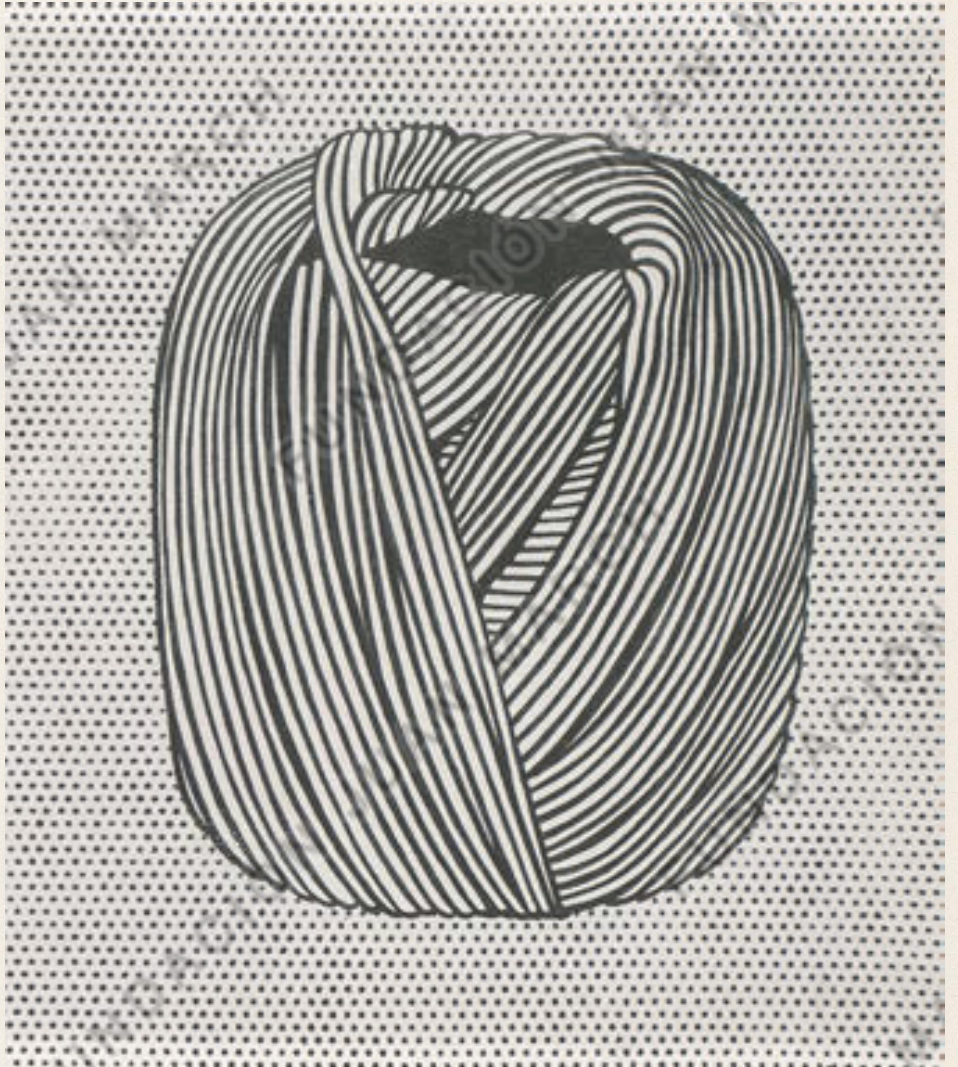
El papel de Karp en la galería ha sido motivo de polémica. Fue él quien trajo a Chamberlain de la Martha Jackson, y su entusiasmo por otros artistas como Andy Warhol y Roy Lichtenstein significó obviamente una gran influencia sobre la forma de pensar de Castelli. Durante los primeros años, éste había dependido en gran parte de las reacciones de Ileana. *Ileana era más sensual e imaginativa, en tanto que Leo era más analítico y consciente de la historia del arte, y la tensión entre estos dos acercamientos era lo que conformaba la galería*, dijo una vez Rauschenberg. Los Castelli se divorciaron en 1960. Tres años después Castelli se casó con Antoinette Fraisseix du Bost, una atractiva parisiense. Por su parte, Ileana se había casado con Michael Sonnabend y vivía en Europa, donde abrió una galería en París. Cada vez que Karp y Castelli, después del divorcio de éste, decidían aceptar a un nuevo artista, la decisión era mutua. Esto fue absolutamente cierto en el caso de Roy Lichtenstein, el primer artista pop de la galería.

En 1961, Lichtenstein era profesor de arte en el Douglas College, el anexo femenino de Rutgers. Allan Kaprow, que había enseñado historia del arte en Rutgers y era muy activo en el mundo del arte, le dijo a Karp que debería conocer la obra de Lichtenstein, y un día, mientras Karp atendía a un grupo de estudiantes de arte en una muestra de la Galería Castelli, Lichtenstein llegó con varias pinturas. Las pinturas estaban basadas en imágenes de tiras cómicas. Los estudiantes empezaron a reír. Karp los envió a la habitación contigua y observó muy detenidamente las nuevas pinturas. *Ciertamente eran extrañas, irracionales, fuera de serie*, recuerda. *Sentí escalofríos ante esas imágenes. Decidí que se las tenía que mostrar a Leo, pero de tal forma que no las rechazara a simple vista, así que le dije a Roy que nos las dejara y las escondí en la bodega. Cuando Leo regresó de comer le dije: Leo, tengo unos cuadros sumamente peculiares; y él dijo: ¿Sí? ¿Dónde están? Intenté prepararle un poco, pero estaba muy impaciente, así que le traje uno. Y Leo ¡ni se alteró! El ni siquiera conocía las tiras cómicas de las que estaban tomados, no tenía ningún antecedente y sin embargo se sintió fascinado. Para mí éste fue uno de los momentos heroicos. Leo nunca tenía reacciones automáticas, siempre tuvo buen ojo y confiaba en su visión.*

El arte pop estaba a punto de salir a escena en ese momento, pero nadie conocía su existencia — ni siquiera los artistas que lo estaban creando —. Lichtenstein había pintado anteriormente en un estilo derivado del cubismo y del expresionismo abstracto, durante un año más o menos. Había mostrado algunas obras a Castelli y éste no se había entusiasmado. Había estado usando personajes de caricaturas — Bugs Bunny, Mickey Mouse, el Pato Donald — velados por un estilo expresionista abstracto. En 1961 decidió hacer una pintura de Mickey y Donald emulando a los originales pero muy amplificadas y sin influencia expresionista. Lichtenstein pintó completos a Donald y a Mickey con puntos aumentados, del tipo entonces usado como fondo en las reproducciones de los periódicos, y después le interesó trabajar con imágenes amplificadas de tiras románticas, tiras bélicas y anuncios comerciales. También pintó objetos comunes — un rollo de cordel, una llanta de automóvil, un pie pisando el pedal de un basurero — en el mismo estilo aplanado y mecánico: sin perspectiva, en colores simplificados, absolutamente banales, y sin embargo mucho más memorables que los originales. Mientras tanto, en un estudio de Coenties Slip, cerca de Battery, James Rosenquist, que se ganaba la vida pintando carteleros en Time Square, utilizaba detalles publicitarios enormemente amplificadas — spaguetti con salsa de tomate, sonrisas de pasta de dientes, parachoques de automóviles — como elementos de su obra, y en un estudio de Lexington Avenue, un ilustrador comercial llamado Andy Warhol hacía una serie de pinturas basadas en «Dick Tracy» y otra sobre latas de sopa Campbell's. ¡Y ninguno de ellos sabía lo que el otro estaba haciendo! Durante el verano de 1961, Ileana Sonnabend se enteró de lo que estaba haciendo Rosenquist y fue a su estudio. Ella, a su vez, se lo contó a Bellamy y a Karp, quienes hicieron la peregrinación hasta Coenties Slip. Después, Karp llevó a Castelli. Poco después de que Castelli aceptara a Lichtenstein, Warhol llegó a la galería

ROY LICHTENSTEIN

19. Ovillo de cuerda, 1963



EDWARD RUSCHA

45. 20th Century Fox, 1962

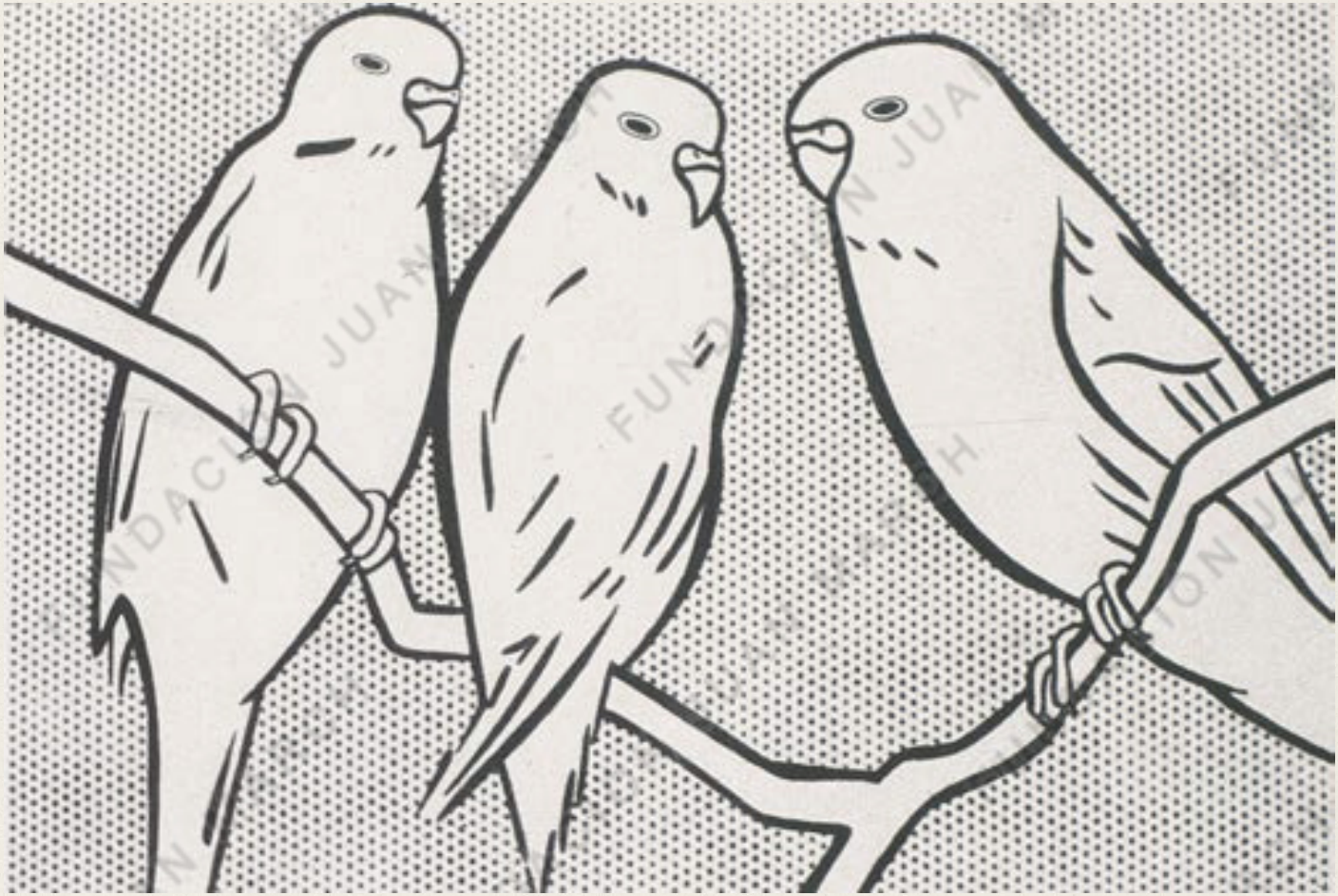


para comprar un dibujo de Jasper Johns y vio en la bodega algunas pinturas de tiras cómicas de Lichtenstein. *Yo hago pinturas como ésas*, dijo en voz baja con tono agraviado.

Castelli y Karp consideraron aceptar a Rosenquist y a Warhol, pero Castelli sentía que la obra de Rosenquist estaba demasiado cerca del surrealismo y ambos creían que la obra de Warhol, muy próxima a la de Lichtenstein, no era tan impactante. Eventualmente, Warhol se fue a la Stable Gallery y Rosenquist ingresó en la Green Gallery con Richard Bellamy, quien era financiado por Robert Scull. Su primera exposición allí fue un mes después de la primera de Lichtenstein con Castelli en la primavera de 1962. Dos meses antes, Claes Oldenburg había abierto su famosa *Store*, una bodega en la calle Segunda Este que había llenado con réplicas de yeso y papel maché al estilo de los artículos que se vendían realmente en las tiendas del Bajo Este. Para los críticos conservadores estaba claro que pasaba algo tremendo —esto no era el *regreso a la figura* que habían estado exigiendo como antídoto al expresionismo abstracto—, pero durante algún tiempo esta nueva cosa ni siquiera tuvo nombre. Karp la llamó durante un tiempo comunismo, pero no cuajó. Finalmente, un término acuñado por el crítico inglés Lawrence Alloway a mediados de los 50 sí pegó: arte pop. Para entonces Warhol ya había exhibido sus pinturas de latas de sopa en la Ferus Gallery de Los Angeles, y la imaginería comercial estaba surgiendo en pinturas de Jim Dine, Tom Wesselman, Robert Indiana y muchos otros. Sidney Janis puso su sello en este movimiento durante la primavera de 1962 con una muestra que llamó los *Nuevos Realistas*; en ella incluyó artistas europeos y norteamericanos. Poco después, los artistas expresionistas abstractos de Janis dejaron la galería —todos excepto De Kooning, que no se iría hasta diez años después—. Se sintieron traicionados por Janis, quien subsecuentemente aceptó a Oldenburg, Dine, Wesselman y otros artistas pop, pero éstos se sintieron aún más traicionados por su viejo amigo Castelli: *Denle a Leo Castelli dos latas de cerveza y las podrá vender*, dijo De Kooning una noche en la Cedar Tavern. Al escuchar el comentario, Jasper Johns hizo una estructura en bronce con dos latas muy realistas de Ballantine Ale y Castelli se la vendió a Scull por novecientos sesenta dólares (quien a su vez la vendió en 1973 en una subasta por noventa mil). Johns dijo que él no estaba tratando de probar nada. Estaba haciendo pequeñas esculturas de focos, lámparas de mano y otros objetos comunes de la época, y el comentario de De Kooning fue: *Me dio un tema dentro de la línea que yo estaba trabajando*.

Durante algún tiempo Lichtenstein pareció ser el más impactante de los artistas pop. Oldenburg, Rosenquist e incluso Warhol mostraban algún indicio de cualidades vinculadas al oficio por una u otra parte, pero los cuadros de Lichtenstein parecían ser a simple vista virtualmente indistinguibles de sus modelos comerciales. Según Castelli, Johns y Rauschenberg no vieron nada en ellos inicialmente: a Rauschenberg le llevó una semana cambiar de opinión, y a Johns un poco más. Los críticos eran venenosos. Brian O'Doherty, que publicaba en el *Times*, consideraba a Lichtenstein como *uno de los peores artistas de Estados Unidos*, y a su obra como *un bosquejo indigno de la naturaleza del arte*. Max Kozloff, en *The Nation*, dijo: *Una pintura de Lichtenstein es a un tiempo ingenua y perversa, repulsiva y actual —la última sensación—*. Los semanarios y revistas de moda, siempre alertas al *scandale*, publicitaron gozosamente el movimiento, que rápidamente se prestó a este tipo de manejo. La pintura abstracta siempre había sido algo difícil sobre lo que opinar, pero el pop era el parque recreativo de los periodistas. Por supuesto, durante algún tiempo había sido evidente que lo que los críticos neoyorkinos dijeran sobre el nuevo arte tenía poco o ningún efecto sobre el público: varios coleccionistas compraron rápidamente a Lichtenstein, entre ellos los Tremaine, Richard Brown Baker y Giuseppe Panza. También León Kraushar, un voluble hombre de negocios, que iba a la galería todos los sábados con los bolsillos llenos de dinero pagando en efectivo. Kraushar compró a Castelli más de sesenta cuadros y rara vez pagó por alguno más de mil dólares. Murió de un ataque al corazón en 1967 y seis meses después su viuda vendió la colección a Karl Stroher, un coleccionista alemán, en seiscientos mil dólares. Actualmente se encuentra en el Museo Darmstadt.

La respuesta entusiasta de los medios de comunicación al pop dio a sus detractores una especie de amarga satisfacción. Los pioneros del expresionismo abstracto habían trabajado en virtual aislamiento durante años, forjando sus mitos privados. Para ellos estaba claro que la nueva generación no era seria. Cuando le preguntaron a Robert Motherwell sobre el nuevo y temerario movimiento, dijo mordazmente que *era agradable ver a esos jóvenes pasar un buen rato*. Bajo la superficie había cólera y ansiedad. La demanda de trabajo de los expresionistas abstractos más importantes continuó sosteniéndose durante los 70, pero hubo una fuerte devaluación en el precio de los artistas de la segunda generación de la Escuela, ya que no interesaban a nadie. Algunos promotores de arte urgían a sus clientes a cambiar al pop, que estaba extendiéndose como una plaga en las escuelas de arte.



ROY LICHTENSTEIN
20. Tres pájaros, 1963



ROBERT RAUSCHENBERG
37. Sin título, 1961

Quizá era inevitable que después de una década de difícil arte abstracto la aparición de un nuevo estilo figurativo fuera bien vista. El arte pop era divertido, iconoclasta y tópico. Miraba hacia el mundo exterior más que hacia las emociones particulares del artista, y el ámbito sobre el que se sustentaba era aquel absolutamente conocido perteneciente a la cultura popular. Era fácil de gustar una vez que el impacto inicial había pasado, y coincidía con una sensación de apertura y entusiasmo en toda la sociedad. *Kennedy era presidente*, observa Castelli, y *la atmósfera general en el país era de esperanza*. También en el extranjero había un nuevo espíritu dentro del mundo del arte. El arte de vanguardia se había convertido en algo muy de moda. Las inauguraciones en los museos y galerías importantes eran primordialmente eventos sociales a los que los asistentes iban engalanados como para un baile de sociedad. Ser nombrados miembros del consejo en el Museo de Arte Moderno era la meta máxima de los socialmente ambiciosos, y llegar al estudio de un nuevo artista antes que el promotor de arte era la gran preocupación de coleccionistas como Scull. Los expresionistas abstractos y ciertos críticos vieron en todo esto la evidencia de una conspiración —un amplio y sutil complot, organizado por un pequeño grupo de promotores y relaciones públicas para destronar la verdadera calidad y apoderarse del mercado—. Para aquellos que sabían detectar una conspiración cuando la veían, el autor intelectual era Castelli. La prueba fue el golpe maestro de Castelli al *arreglar* la Bienal de Venecia en 1964.

Alan Solomon, nombrado por la Sección de Bellas Artes de la Agencia de Información de los Estados Unidos para estar a cargo de la representación de este país en la Bienal, era íntimo amigo de Castelli. En 1958, cuando Solomon fue director del Museo Andrew Dixon White (actualmente el Museo de Arte Herbert F. Johnson), en Cornell, había ido a ver la primera exposición de Rauschenberg en la Galería Castelli y se había entusiasmado tanto que convenció a su Museo para que comprara una pintura —el primer lienzo de Rauschenberg que ingresó en un museo—. A partir de entonces visitaba la galería con regularidad, tras su nombramiento como director del recién ampliado y remodelado Museo Judío en 1962, estrechándose la relación entre ambos. La mayoría de las personas encuentra difícil llegar a intimar con Castelli y a penetrar su capa de cortesía y reserva; sin embargo, Solomon, desde 1962 hasta su muerte de un ataque cardíaco en 1970, fue muy amigo de Castelli. *Vivir en Nueva York le dio la posibilidad de una existencia completamente nueva*, dijo Castelli. *Se libró de su mujer. Le hicieron una operación que le permitió prescindir de su aparato de sordera. Se dejó una abundante barba medio oriental; empezó a vestir con suma elegancia y originalidad y tuvo múltiples relaciones con mujeres —relaciones increíblemente profundas—. Estaba tan seguro de sí mismo que nadie se le resistía.*

Algunos miembros del consejo del Museo Judío se inquietaron por la gran retrospectiva de Rauschenberg que Solomon montó allí en 1963. Obras como *Monograma* y *Cama* no parecían ajustarse, pensaban ellos, a un museo cuya principal función en los años previos había sido la de preservar y exhibir objetos litúrgicos. Solomon tenía el apoyo de Albert y Vera List y otros miembros influyentes, así que también montó la retrospectiva igualmente ambiciosa de Jasper Johns y otras exposiciones de arte nuevo y temerario. Los artistas que Solomon eligió para exhibir en la Bienal, la más antigua y distinguida de las grandes exposiciones internacionales de arte, representaban lo que él consideró como las dos grandes tendencias en el arte norteamericano reciente: Rauschenberg y Johns, quienes habían desplazado al expresionismo abstracto, y Morris Louis y Kenneth Noland, los principales exponentes de lo que estaba siendo llamado abstracción del campo cromático —la exploración de la relación cromática pura—.

La pintura del campo cromático había sido promovida muy activamente por Clement Greenberg, el crítico de mayor influencia de la época. Además de escribir sobre el movimiento, Greenberg había organizado exposiciones y había mostrado la obra en la galería contemporánea French & Company's de Nueva York, de la cual fue asesor en 1959 y 1960. Cuando esa galería cerró en 1960, Louis y Noland se fueron a la Galería André Emmerich. Por mucho que Castelli admirara a Greenberg, nunca estuvo de acuerdo con sus opiniones.

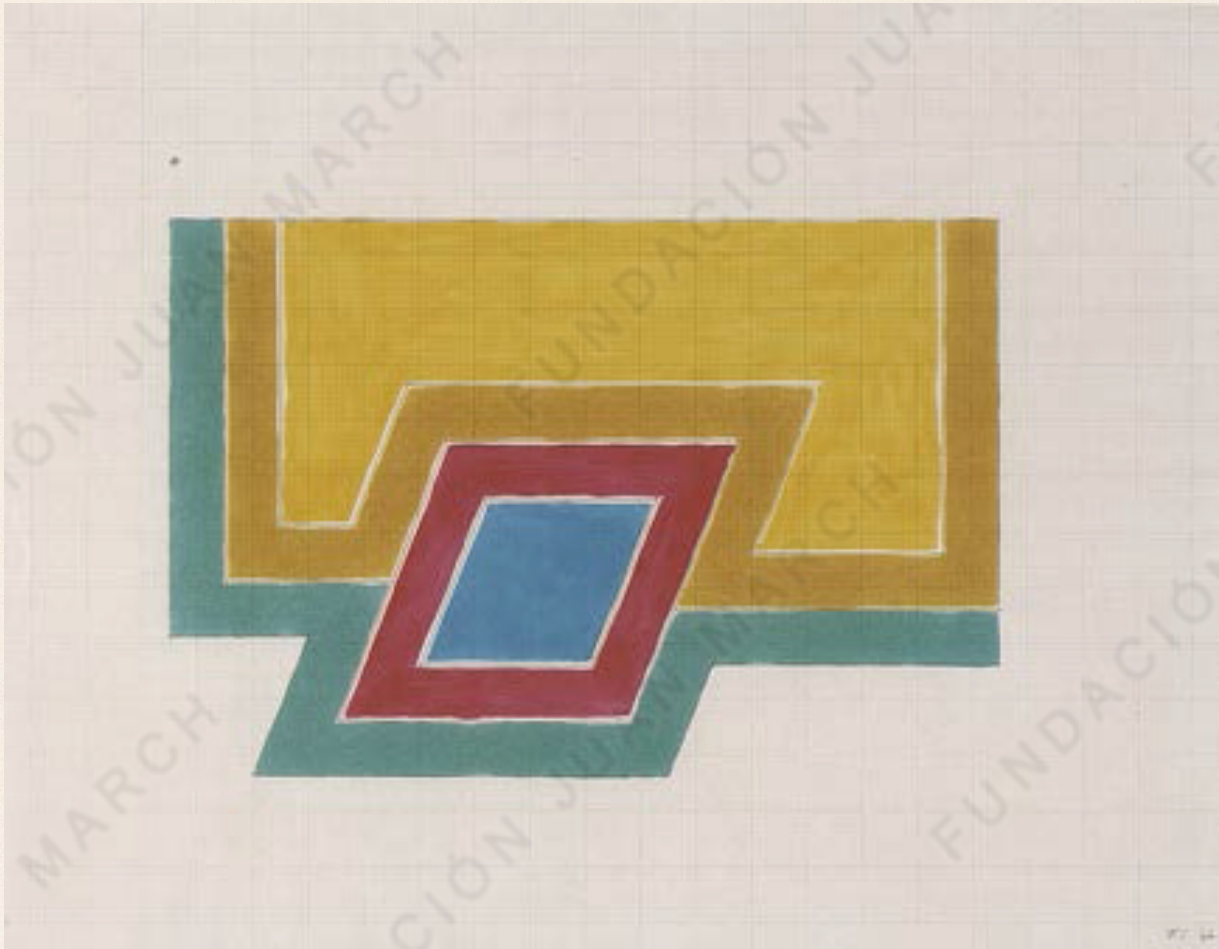
Además de los cuatro artistas *fundamentales*, Solomon incluyó a otros cuatro jóvenes que, pensó, mostraban un desarrollo adicional sobre las mismas líneas generales. Eran Frank Stella (abstracción geométrica) y John Chamberlain, junto con Claes Oldenburg y Jim Dine, quienes en ese momento estaban guarecidos bajo el paraguas del pop. No puede pasar desapercibido que cuatro de los ocho seleccionados eran artistas de Castelli. Castelli llegó a Venecia una semana antes de la inauguración oficial, y los rumores dentro del mundo del arte formaron gran parte de sus actividades. Castelli, se decía, había escogido a los artistas por medio de Solomon y estaba manipulando, día y noche y en varios idiomas, al jurado inter-

nacional que otorgaría los premios de la Bienal; Castelli había llevado subrepticamente otras pinturas de Rauschenberg a las instalaciones de la Bienal para presionar un poco más al jurado; Castelli había incluso arreglado la llegada de Rauschenberg a Venecia, la víspera de la inauguración oficial, como diseñador de escena e iluminación de la Compañía de Danza de Merce Cunningham, cuya actuación en el teatro La Fenice del siglo XVIII, esa semana, era un suceso espectacularmente controvertido. Cuando Rauschenberg ganó el Gran Premio Internacional de Pintura —la primera vez en la historia de la Bienal que este premio se otorgaba a un artista norteamericano—, el crítico de arte neoyorkino Hilton Kramer consideró la decisión como evidencia del *imperialismo cultural* maquinado por Castelli.

En Venecia, por supuesto, Castelli estaba en su elemento. (*Una de las características más profundas de Leo es su absorción de distintas culturas europeas*, dijo Ileana alguna vez.) Infatigable y aparentemente omnipresente, corría desde las instalaciones de la Bienal, en el parque Giardini Pubblici, al antiguo edificio del consulado de los Estados Unidos en el Gran Canal (en donde Solomon había instalado todas las pinturas de Rauschenberg y Johns, asumiendo que allí serían seleccionadas para ser premiadas), de las mesas exteriores de Florian, en la plaza de San Marcos, a las interiores de Harry's Bar, a los restaurantes de lujo en donde invitaba, con su impecable italiano, pagando invariablemente la cuenta, a las fiestas privadas y recepciones públicas y a mil otros lugares entre uno y otro sitio. Castelli, con sus idiomas, su encanto italiano y su inagotable sed de información de todo tipo, quizá empezó a sentir que realmente *estaba* influyendo en los sucesos, pero los que estuvieron allí en aquel momento afirman que no tuvo ningún tipo de contacto con los jueces, y que la errada suposición de Solomon sobre que las pinturas expuestas en el consulado serían seleccionadas para el premio (malinterpretó las reglas oficiales en ese aspecto), casi le costó a Rauschenberg su triunfo. Al saber que el jurado se inclinaba marcadamente por Rauschenberg, pero que su presidente titubeaba en otorgar el premio a un artista que no estuviera representado en las instalaciones oficiales de la Bienal, Solomon hizo que llevaran en bote una obra de Rauschenberg y otra de Johns (a plena luz del día) desde el edificio del consulado al pabellón de Estados Unidos en Giardini, cosa que dejó satisfechos a todos salvo a los intrigantes.

Al obtener el premio en la Bienal, naturalmente los precios de la obra de Rauschenberg se elevaron, consolidando su reputación internacional. Las serigrafías que había estado vendiendo entre dos y cuatro mil dólares en 1963, pronto ascendieron hasta diez y quince mil dólares. Rauschenberg —impredecible, como siempre— reaccionó a todo esto retirándose casi totalmente de la pintura para dedicar su tiempo a Experimentos en Arte y Tecnología, una fundación que había formado, junto con dos socios, en 1965 para promover la colaboración entre artistas e ingenieros en proyectos que conjuntasen la más reciente tecnología —lo que llamaron *proyectos fuera del arte*—. Siempre lenta, la producción de Johns se espació todavía más durante esta época, aumentando su interés por el grabado. Lichtenstein y Stella se convirtieron en los principales apoyos de la Galería Castelli, junto con Warhol, que ingresó en 1964, y Rosenquist, que se integró ese mismo año. Ya hacía algún tiempo que Bellamy le había dicho a Rosenquist que planeaba cerrar la Green Gallery, y Castelli propuso que si Rosenquist se decidía alguna vez a dejar la Green, considerara darle la primera opción de cambio a la Castelli.

Al año siguiente, la Green Gallery, efectivamente, cerró. Bellamy había descubierto y exhibido a más artistas importantes nuevos que Castelli, entre ellos Oldenburg, Rosenquist, Robert Morris, George Segal, Larry Poons y Donald Judd. Su ojo era, aparentemente, infalible, pero a pesar del apoyo de Scull no pudo hacer que las cosas funcionaran financieramente. Le ofreció a Castelli la primera opción sobre los artistas de la Green Gallery y Castelli escogió a Poons, Morris y Judd. Poons era una opción obvia —un joven vigoroso abstraccionista que llenaba enormes lienzos con pequeños y precisos óvalos de color que vibraban ópticamente sobre la tonalidad del fondo—. Castelli tenía sus dudas sobre Morris y Judd. Morris, a quien había rechazado unos cuantos años antes debido a que sus primeras obras parecían demasiado próximas a las de Johns (un problema común entre los artistas después de la primera exposición de éste), se había convertido en creador de *estructuras primarias* —las esculturas simplificadas, evasivas, parecidas a maquinarias que pronto habrían de conocerse como *arte minimalista*—. Judd también era minimalista. Hacía cajas de metal de su propio diseño en un taller de maquinaria y las colocaba contra la pared a manera de anaqueles en hileras verticales u horizontales. El arte minimalista aportó a la escultura la rigurosa negación de las pinturas de Frank Stella; caracterizado por una extrema escasez y despersonalización, era un arte despojado hasta la médula de forma, línea y color por los artistas que creían ocultar sus huellas (no más expresionismo). No es sorprendente que fuera difícil de vender. Es más, la obra sería costosa en su manejo si los precios de fabricación y embarque de las grandes piezas estuvieran



FRANK STELLA
52. Conway, 1966

a cargo del promotor de arte (como sucedía con Castelli), y especialmente Morris tendía a trabajar a gran escala. La decisión de Castelli en estos dos casos es casi seguro que estuvo influida por Frank Stella y Barbara Rose, la crítica, que era entonces esposa de Stella. Barbara Rose escribía penetrantes artículos sobre el arte minimalista en revistas de arte internacional y era muy amiga de Judd. Rose y Stella pasaban mucho tiempo en la galería — todavía era como una especie de club y ámbito de debate de los artistas — y su autoridad intelectual era impresionante.

Iván Karp dijo en una ocasión que la única vez que vio a Castelli perder la calma fue cuando un día, regresando de almorzar, se encontró con Stella sentado en el piso, con su atuendo habitual salpicado de pintura y fumando su acostumbrado puro. *No puedes pasearte por mi galería vestido de esa forma*, explotó súbitamente el immaculado Castelli. *¡Levántate! ¡Va en serio!* (Castelli niega esta historia con vehemencia.) Sin embargo, eso fue al principio; en 1965 Stella podía hacer justo lo que quisiera y Castelli nunca se oponía. De hecho, Stella ya ni siquiera estaba representado en exclusiva por Castelli. Cuando su amigo Larry Rubin (el hermano de William Rubin), un promotor de arte que había estado vendiendo su obra en París, regresó en 1967 y estableció una galería en Nueva York, Stella decidió distribuir su producción anual más o menos equitativamente entre las dos galerías. Karp urgió a Castelli que no tolerara eso, pero Castelli almorzó con Rubin y, como de costumbre, llegó a un acuerdo. Después de esto, Stella expuso alternativamente en la Galería Castelli y en la Lawrence Rubin, acuerdo que aumentó sustancialmente sus ingresos y le permitió comprar una cuadra de caballos de carreras.

ROBERT MORRIS 25. Sin título, 1963



De cualquier forma, Stella y su esposa favorecían ostensiblemente el que Castelli aceptara a Morris y a Judd, por lo que el compromiso de la galería con el movimiento minimalista quedó sellado.

Castelli y Karp habían roto con la costumbre de las inauguraciones los martes por la noche. Ambos sentían que se habían convertido en eventos sociales en los que nadie veía la exposición; así que en 1962 empezaron a hacer sus inauguraciones en sábado, durante el día, sin invitaciones especiales y sin cóctel, y poco a poco casi todas las galerías siguieron tal iniciativa. *Hubo ocasiones a mediados de los 60 en que uno sentía que si no estábamos con Leo cada tres días, nos perderíamos algo*, según Victor Ganz. Habiendo empezado en los 40 como coleccionista de Picasso, Ganz tuvo su revelación en 1963, en la retrospectiva de Rauschenberg en el Museo Judío; unos cuantos días después fue con Castelli y compró una pintura combinada de Rauschenberg, llamada *Estanque invernal*, y desde entonces siguió comprando en la galería, principalmente obras de Rauschenberg, Johns y Stella. *Castelli nunca ha hecho el menor esfuerzo por venderme pinturas*, ha dicho Ganz. Por supuesto, Ganz, conocedor al tiempo que coleccionista, no puede recordar una vez siquiera en la que Castelli discutiera una obra de arte en términos estéticos, a pesar de que, dice, una vez, poco después de comentarle a Castelli que una pintura de Johns colgada sobre el muro le recordaba uno de los últimos cuartetos de Beethoven, casualmente escuchó a Castelli decirle a otro visitante que las pinturas de Johns eran como los últimos cuartetos de Beethoven. En los primeros tiempos, algunos de los artistas de la galería se referían a Castelli como el *Super Ratón* (a sus espaldas, por supuesto). Pero los artistas sabían que Castelli estaba de su parte. Lo que Castelli realmente vendía, de acuerdo con Barbara Rose, era una especie de historia del arte que estaba creándose *aquí y ahora*. Johns, Rauschenberg, Lichtenstein, Stella y los otros, estaban para él dentro del mismo grupo y tradición que Cézanne, Matisse y Picasso. *Leo lo creía*, dijo recientemente, *y también hacía que los coleccionistas lo creyeran, así que quizá en este sentido era un supervendedor después de todo*. Algunas veces los clientes perdían los estribos en esta atmósfera intelectual. Cuando un coleccionista, que se convirtió en promotor de arte, supo que se había vendido una pequeña pintura de Lichtenstein que él deseaba, la descolgó del muro de la galería y huyó con la obra; Karp tuvo que alcanzarlo en la calle para que la devolviese (*Claro que la iba a pagar*, explica Karp. *Lo que sucede es que sintió que tenía que tener ese cuadro*.) Jill Kornblee, una joven promotora de arte que dice aprendió todo lo que sabe sobre dirección de una galería observando a Castelli dirigir la suya propia, comenta que en una ocasión vio realmente a unos clientes llorar sobre el hombro de Castelli: *Era una pareja provinciana. Ella llevaba un abrigo de mink —pero no un mink de Maximilian, claro está—, y decían que tenían que tener un Rauschenberg y que si Leo, por favor, les podía ayudar. Y Leo, sin prisa alguna por efectuar la venta, dijo que haría lo que pudiera, pero que debían ser pacientes hasta que estuviera disponible el cuadro adecuado. Siempre tuvo esa sensibilidad especial para colocar los cuadros en el sitio que más beneficiara la reputación del artista*.

Scull solía quejarse de que Castelli estaba permitiendo que otros coleccionistas adquirieran cuadros importantes, y de vez en cuando algún cliente que pensaba le habían reservado una obra se indignaba al enterarse de que había sido vendida a otra persona. *Había olvidos involuntarios*, admite Karp. *Los entusiasmos se diluían con el siguiente entusiasmo. Leo es una persona muy sentimental, se extralimita. Pero si alguien recibió un trato descortés, siempre fue inadvertidamente*. Los coleccionistas importantes que eran clientes regulares, que compraban en casi todas las exposiciones, a menudo obtenían un descuento automático en sus compras, y algunos, como el conde Panza y el Dr. Peter Ludwig, magnate chocolatero alemán, obtenían descuentos de hasta un 20 por 100. Se ha criticado a Castelli por dar descuentos, a pesar de ser una práctica común entre los promotores de arte. Scull compró a Castelli en 1965 la enorme pintura de Rosenquist *F-111*, y la prensa informó que el precio había sido de sesenta mil dólares. Cuando después se filtró la información de que Scull había pagado una cifra considerablemente menor, Castelli fue acusado de intentar inflar artificialmente los precios de Rosenquist. Pero no fue Castelli quien dio la cifra de sesenta mil. Como la mayor parte de los promotores de arte, nunca alardeaba de precios elevados.

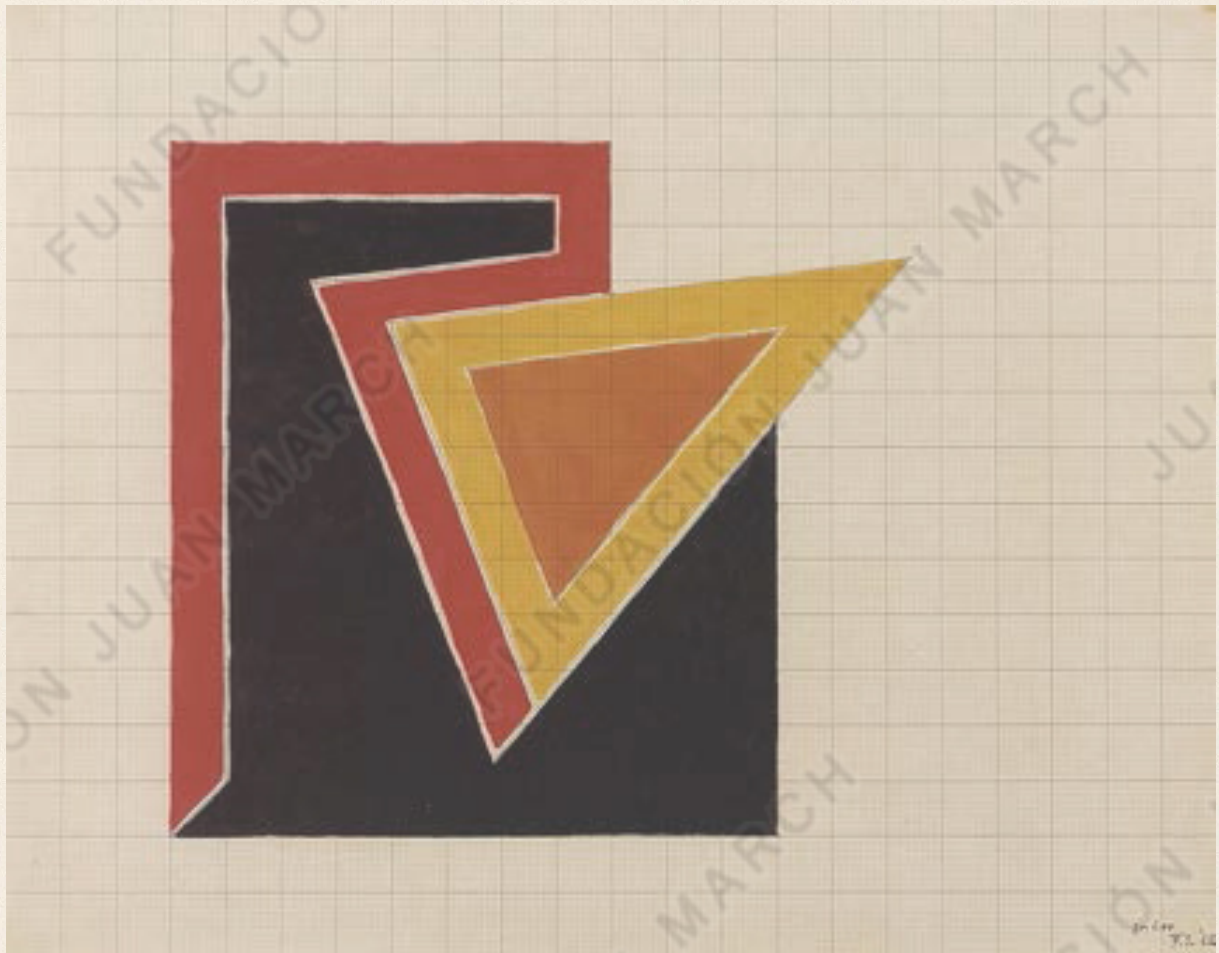
Castelli también ha sido acusado de *comprar* en subastas obras de sus propios artistas a precios más altos de lo que normalmente tendrían en el mercado, como recurso para elevar su costo. El lo niega indignado. Le gustaría tener la posibilidad de comprar obras de sus artistas cuando salen a subasta, dice, no como un medio de inflar los precios, sino simplemente para evitar que descendan del nivel en el que él las vende en la galería, pero por motivos financieros ni siquiera le es posible hacer esto. *No tengo los medios suficientes*, dijo recientemente. *Sólo puedo esperar que pase lo mejor*. En cuanto a dar precios

especiales a sus clientes, el argumento de Castelli es que tiene el derecho a vender a cualquier precio que elija, y que, en todo caso, lo que hace es más en beneficio del artista que de él mismo. *Uno sólo debe seguir haciendo las cosas incluso cuando no tienen ningún sentido desde el punto de vista financiero*, dijo Castelli el año pasado. *Si Rosenquist no quiere vender una pintura por menos de diez mil dólares, pongamos por caso, y Panza me ofrece ocho mil por ella, quizá lo que haga es darle a Jim su parte completa sobre la cifra inicial y quedarme yo con menos. ¡Al diablo con ellos! Lo que importa es que la pintura llegue a donde la gente pueda verla.*

Los promotores de arte hacen un descuento a los museos, indica Castelli, así que ¿por qué no hacerlo a los coleccionistas cuyas adquisiciones, con toda seguridad, terminarán en un museo? Las colecciones de Panza y Ludwig son dos museos en sí mismas, vastas posesiones, ya de por sí demasiado amplias para que las aloje cualquier museo existente. Panza, quien inició su colección con contemporáneos italianos en los 50, promocionó a pintores europeos como Fautrier (francés) y Tàpies (español), iniciándose más tarde en el mercado norteamericano comprando obras de Rothko y Kline, siempre ha preferido tener muchos ejemplos de la obra de los artistas que le gustan. (No adquirió pinturas de De Kooning y Johns por este motivo; para la fecha en que quiso tenerlas ya no había suficiente obra disponible.) Ha llenado las habitaciones de su apartamento en Milán y el palacio de su familia en Varese con docenas de Rauschenberg, Morris, Judd y Oldenburg, convirtiendo los establos, invernaderos y habitaciones de servicio en depósitos de obras de los artistas Michael Heizer y Walter De María, los minimalistas Dan Flavin, Carl André y Robert Irwing, y los conceptualistas Bruce Naumann, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Hanne Darboven y Jan Dibbets (la mayoría de los cuales exhiben con Castelli). Actualmente hace planes para distribuir esta enorme posesión de, sobre todo, arte norteamericano de vanguardia, entre unos cuantos museos europeos, algunos de los cuales todavía no existen. Peter Ludwig, cuya fortuna proviene de fábricas de chocolate en varias ciudades alemanas, ha instalado la mayor parte de su colección en varias plantas del Museo Wallraf-Richartz, en Colonia, y otra parte en un museo en Aachen, donde tiene sus oficinas. Recientemente acordó donar parte de su colección a la ciudad de Colonia, que está construyendo un gran museo para albergarla. Panza y Ludwig se merecen indiscutiblemente el descuento del 20 por 100 ofrecido a los museos, piensa Castelli. Otros promotores de arte, entre ellos Janis, insisten en que hacer descuentos a los clientes particulares es un mal negocio. De cualquier modo, este asunto se refiere sólo a una decisión empresarial y no, como algunas veces se sugiere, a una decisión moral.

Los coleccionistas privados de arte contemporáneo de vanguardia, es decir, compradores serios y habituales, han sido, hasta hace muy poco tiempo, una especie rara y esquiva. Castelli decidió al principio de su carrera que la mejor forma de superar esta situación era colaborar con otros promotores de arte más que competir con ellos. A lo largo de los años ha creado una red de lo que llama *galerías amigas*, en este país y en el extranjero, en donde la obra de los artistas de Castelli se exhibe con regularidad y a menudo en forma exclusiva. La galería amiga recibe la obra con descuento — generalmente hasta un 30 por 100, dejando un 20 por 100 de ganancia para Castelli si la obra se vende allí —. (Castelli habitualmente obtiene una comisión del 40 al 50 por 100 en las ventas de su propia galería.) Durante los 70, la red de galerías se convirtió en algo cada vez más importante en las operaciones de Castelli. Scull y la mayor parte de los otros grandes coleccionistas de Nueva York mal que bien desaparecieron del mercado, en parte por los precios elevados de las obras importantes y en parte, es fácil adivinar, debido a que mucho del nuevo arte no se presta precisamente para la decoración doméstica. Hasta mediados de los 70, aproximadamente, el 70 por 100 de las ventas de Castelli fueron a parar a otras galerías, casi la mitad de ellas en Europa. Los norteamericanos emulaban al parecer a los franceses al permitir que el arte de su propio período saliera del país.

Ludwig empezó a comprar arte norteamericano de vanguardia en 1964, con la convicción de que la forma de vida norteamericana se estaba convirtiendo en universal y que los artistas norteamericanos nutrían su creatividad al estar lo más cerca posible de la fuente. *El pueblo norteamericano probablemente necesita más tiempo para darse cuenta de la importancia del arte actual de su país*, dijo hace poco. *Es un poco como un padre cuyo hijo se ha convertido en un gran científico y durante un tiempo casi no puede creerlo. Los críticos de mayor influencia en los Estados Unidos se escandalizaron cuando Lichtenstein surgió, pero los museos de Amsterdam, Estocolmo y Londres compraron esas obras desde el principio. Y ustedes tendrán que hacer lo mismo. Recuerden que la mayor parte de los museos norteamericanos no tienen obras importantes de Johns y Rauschenberg, pero las comprarán y los precios seguirán subiendo. Yo creo que estamos muy lejos de haber alcanzado el precio más elevado de Johns y Rauschenberg.*



FRANK STELLA
53. Tuffonboro, 1966



JAMES ROSENQUIST

43. Flora eléctrica en la noche, 1984

Cuando una pintura de Johns llamada *De acuerdo a qué* fue vendida en 1972 a un coleccionista norteamericano en seiscientos mil dólares, Ludwig, quien pregona que de acuerdo a los niveles norteamericanos es un hombre modesto, no se sorprendió en absoluto.

Castelli e Ileana Sonnabend no abrieron el mercado europeo al arte norteamericano por sí solos, como algunas veces se ha sugerido. La exposición *Nueva Pintura Norteamericana*, organizada por Dorothy Miller para el Museo de Arte Moderno y exhibida en ocho países europeos entre 1958 y 1959, tuvo un impacto espectacular. Para muchos jóvenes artistas europeos, esta exposición dejó muy claro que Nueva York había reemplazado a París como centro creador de nuevas tendencias, y la nueva pintura y escultura norteamericanas habrían de encontrar compradores europeos. El arte norteamericano también estuvo apoyado por el entusiasmo de los críticos europeos y de los promotores de arte. Pero Castelli en Nueva York e Ileana Sonnabend en París, ciertamente, hicieron más que cualquier otro promotor de arte para aumentar esa tendencia. En 1962, el año en que la señora Sonnabend inauguró su galería en París, Castelli hizo arreglos para que Rauschenberg exhibiera en la galería de Daniel Cordier en esa ciudad. Castelli pagó todos los gastos de embarque y seguros y ofreció renunciar a su propia comisión sobre las ventas. (No hubo ninguna.) Las primeras exposiciones en la Galería Sonnabend de Johns, Rauschenberg, Stella, Lichtenstein y otros artistas de Castelli, fueron sucesos revolucionarios en París. *La gente estaba impactada, pero entusiasta*, recuerda la señora Sonnabend. *La galería estaba llena todos los días*. Ileana hizo los arreglos necesarios para que la mayoría de estas exposiciones se exhibieran en otras partes de Europa, en galerías amigas de Milán, Turín, Roma, Zurich, Munich, Hamburgo y Colonia. El resultado fue que Rauschenberg se convirtió en el héroe de los jóvenes artistas en estos países. Su reputación europea era inmensa para la época de la Bienal de 1964, y no fue ninguna sorpresa para los artistas europeos que ganara el premio de pintura. Lo que Sidney Janis no había hecho por los expresionistas abstractos (los primeros artistas norteamericanos en lograr una influencia internacional; su obra no fue expuesta en galerías europeas hasta principio de los 50) lo hicieron Castelli y Sonnabend por Rauschenberg y Johns, por el pop y, más tarde, por los artistas minimalistas. Castelli envió obra a Sonnabend en términos muy favorables (*términos ruinosos*, los llamó Iván Karp); estaba dispuesto a sufrir una pérdida económica si esa era la única forma en que podía exhibir a sus artistas en Europa. Su fe es considerada actualmente perspicacia empresarial. El mayor cliente de Castelli es Ludwig.

En este país, la red de Castelli empezó a principio de los 60 con la galería de Virginia Dwan, en Los Angeles, cuando Castelli y otros creyeron que esta ciudad se estaba convirtiendo en un centro importante de arte moderno. Los Angeles no cumplió realmente con este vaticinio por múltiples motivos: no había coleccionistas lo bastante fuertes, ni suficiente apoyo del museo local, debido a la toma de posesión del Museo de Arte de Pasadena por Norton Simon. En todo caso, Castelli actualmente sostiene sus nexos con la Galería Margo Leavin, las galerías James Corcoran y la Galería ACE en Los Angeles; con John Berggruen, en San Francisco; con Ronald Greenberg, en San Luis; con Janie C. Lee, en Houston; con Young-Hoffman, en Chicago, y con la Galería Sable-Castelli, en Toronto. Varias de estas galerías han progresado y son en la actualidad fuente que nutre a importantes coleccionistas de arte de vanguardia — ricos compradores que ya no piensan que para conseguir lo mejor deben ir a Nueva York —. De hecho, Castelli ha hecho mucho por descentralizar el mercado del arte y, como es habitual, las cosas han resultado en su provecho. Habiendo hecho lo imposible para ayudar a lo que él llama *la provincia*, actualmente comparte las ganancias de su éxito. *Es un increíble acomodador de gente y situaciones*, dijo un día Irving Blum, director de la Blum-Helman en Nueva York. *Siempre parece que está renunciando a una cantidad excesiva, pero después se percibe que ha sido sumamente hábil y que está más que compensado cuando las cosas se ponen difíciles. Todas las galerías satélite están dispuestas a sacrificarse por él, en vista de que él ha hecho tanto por ellas*. Otro promotor neoyorkino, Robert Elton, comentó: *Leo es el Metternich del mundo del arte. Piensa dos o tres movimientos por delante, como buen jugador de ajedrez, y las ramificaciones se dejan ver después*.

En la última década Castelli ha ampliado sus operaciones en una proporción vertiginosa. En 1971 abrió una gran galería nueva en 420 West Broadway, en Soho, que desde entonces se ha convertido en el nuevo *ghetto* de arte de la ciudad, y apenas en febrero pasado inauguró un espectacular anexo en la calle Greene 142, dos manzanas al este. Dicho edificio iba a ser utilizado principalmente para almacenaje, pero Castelli se enamoró de las proporciones tan espaciales en una sola planta (95 pies de largo por 37 de ancho), y en 1979 terminó poniendo buena parte de las ganancias de la galería para instalar un piso nuevo y hacer del espacio un prístino salón de exposiciones de pintura y escultura demasiado grandes

para que cupieran en la del 420 West Broadway. Mientras tanto, el número 4 de la calle Setenta y Siete Este aloja a Gráficas Castelli, una galería de grabado y fotografía que dirige la esposa de éste.

La Galería Castelli aceptó varios artistas nuevos durante este período, algunos de los cuales eran nombres ya prestigiosos, como Claes Oldenburg y Ellsworth Kelly (ambos venían de Janis), y algunos relativamente desconocidos. La sensación generalizada en el mundo del arte hoy día es que los años 70 no produjeron ningún nuevo artista de talla importante, y el grupo de Castelli refleja esta visión: no ha exhibido a nadie cuya obra no haya captado su atención antes de 1971. De los 32 artistas actualmente representados en la galería del centro, 15 pueden ser descritos ya sea como minimalistas o conceptualistas. Castelli vio y rechazó a los fotorealistas o superrealistas, quienes hacen pinturas que parecen ser precisamente una especie de amplificaciones de las fotografías deliberadamente banales sobre las que están basadas. Iván Karp, que dejó a Castelli en 1969 y en el otoño de ese año abrió su propia galería (llamada O. K. Harris) en Soho, promovió lo que él opta por llamar el movimiento hiperrealista, entre otras cosas, y le ha ido espléndidamente bien, pero a Castelli *el superrealismo le parece una ramificación del arte pop y no un progreso que rebasa al pop*. Por primera vez desde sus inicios, exhibe actualmente a varios artistas europeos, incluyendo a Hanne Darboven, de Alemania, y a Jan Dibbets, de Holanda. Algunos de los norteamericanos de la galería ven esto como un indicativo de la presión que ejercen Konrad Fischer y Gian Enzo Sperone, promotores de arte en Dusseldorf y Turín, respectivamente, quienes representan a muchos de los artistas de Castelli en el extranjero, y presumiblemente sienten que el sistema debe operar recíprocamente. A pesar del hecho de que los años 70, a diferencia de los 60, no produjeron grandes estrellas, la actividad artística fue importante, y Nueva York sigue siendo el centro creativo de la actividad artística. Sin embargo, gracias en parte a los esfuerzos proselitistas de Castelli y algunos más, el arte contemporáneo se ha convertido verdaderamente en internacional y pluralista, con un intercambio de libre flujo entre muchos mercados de consumo.

Mientras tanto, Castelli ha adoptado alguna de las cualidades estelares de sus artistas importantes. Se presentó dos veces en el *Show de Dick Cavett*, en enero, y fue incluido en un reciente documental televisivo italiano sobre el mundo del arte producido por Gianfranco Gorgoni. Dentro de un grupo de artistas, escritores, actores y personalidades públicas neoyorkinas, fue uno de los que recibieron el primer Premio de Honor de Arte y Cultura del Alcalde en 1976, y esta primavera recibió el Primer Premio Cultural Manhattan; ambos se otorgan una vez al año. Se le honró *en el campo del arte* con este último premio por *su sobresaliente contribución al distrito de Manhattan, como una fuerza importante en el desarrollo de la pintura contemporánea norteamericana desde 1957, y por haber descubierto y alentado a toda una generación de artistas*. Animado por tales reconocimientos, y quizá también por el auge reciente en las ventas de arte, Castelli encargó una obra pública de escultura a Richard Serra, uno de sus artistas. Las grandes esculturas para espacios públicos están siendo patrocinadas últimamente por agencias federales, estatales y municipales y por corporaciones privadas a lo largo del país, en cantidades cada vez más importantes. Serra, invitado a participar en el diseño de un espacio público por la Pennsylvania Avenue Development Corporation, en Washington, D. C., renunció al equipo de diseño, formado por tres artistas, debido a las ideas antagónicas sobre la realización del proyecto. Más tarde expresó el deseo de hacer algo grande en Nueva York, y Castelli, cuyo mayor placer consiste en posibilitar que sus artistas hagan lo que desean, más bien intempestivamente, acordó financiar la obra él mismo. Un arco de 200 pies de largo por 100 de alto en acero Cor-Ten se levantó en abril cerca de la entrada del túnel Holland, en el bajo Manhattan.

Los amigos de Castelli a menudo se preguntan por qué sigue expandiéndose y exfoliándose. Podría ganar mucho más dinero promoviendo en forma exclusiva la obra de los artistas que le hicieron famoso. *Leo ha dejado escapar la oportunidad de comprar nuevamente obras de Lichtenstein, Kelly y otros artistas propios con los que pudo haber obtenido enormes ganancias*, comenta Irving Blum, especialista en la compra y venta de este tipo de *mercado secundario* de arte contemporáneo. *Nunca ha tenido el suficiente dinero para hacer eso. Ni siquiera tiene una gran colección propia. Mi colección de obras de artistas de Leo es, cuando menos, similar a la suya*. Toiny Castelli dijo que no tendrían colección en absoluto — además de *Cama y Blanco con moldes de yeso* — si ella no hubiera insistido en comprar algunas cosas por su cuenta, alguna de las cuales pertenecen hoy a su hijo de dieciséis años, Jean Christophe. A pesar de la avanzada edad que Castelli tiene actualmente, su entrega a la galería no muestra ningún signo de debilitamiento. Programa más entrevistas de las que puede atender y habitualmente llega media hora tarde a todas partes. Su entusiasmo sobrepasa algunas veces incluso su extraordinaria energía.



CLAES OLDENBURG

31. Goma de borrar para máquina de escribir, 1969



ELLSWORTH KELLY

14. Azucenas, 1980

En una cena, hace algún tiempo, Castelli perdió de pronto el sentido y tuvo que ser llevado con urgencia al hospital. No fue un ataque al corazón, como varios doctores presentes temieron en un principio: durante años había tenido un pulso anormalmente lento y esa noche su pulso se alteró en uno o dos latidos. Se le puso un marcapasos y Castelli se recuperó casi de inmediato. Incluso se las ingenió para tener un teléfono a mano después de su operación, en la unidad de cuidados intensivos, para poder hablar con Susan Brundage, su principal colaboradora en la galería, y unos cuantos días después de haber salido del hospital le dijo a Blum que tenía más energía que antes. (*Oh, Dios*, fue la respuesta estupefacta de Blum.) Ciertamente, es obvio que Castelli no va a detenerse. *El gran mérito de Leo es no parar*, dijo no hace mucho Ileana Sonnabend. *Ha mantenido la frescura y el entusiasmo que tuvo al principio. Una vez le dije a Leo: ¿Sabes? Ambos somos como adolescentes.* Leo se ahogaba de risa. *Es verdad, respondió. Y nadie lo sabe excepto nosotros dos.*

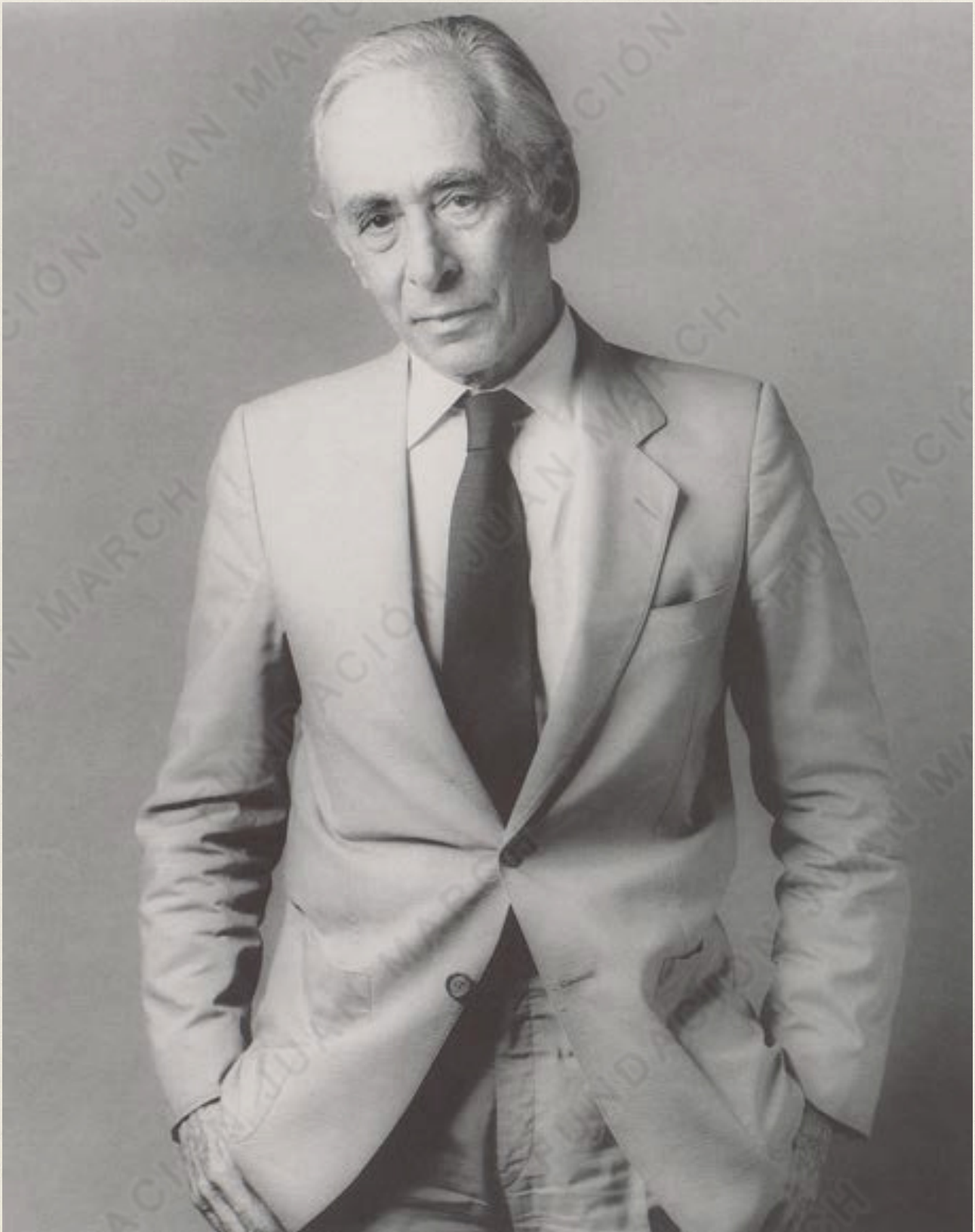


Foto: Robert Mapplethorpe.

HOMBRE DE LA HORA, HOMBRE DE LOS AÑOS

JUDITH GOLDMAN

JUNIO, 1986

Debo empezar a planear ahora mi 30 aniversario, explicó Castelli a la amiga sentada a su lado en el sofá de la galería de arte en el 420 de Broadway Oeste. Como ya era costumbre, ella lo había estado esperando y, mientras lo hacía, le había visto trabajar y contestar llamadas telefónicas, separando con frecuencia la vista del escritorio para ver a las personas que lo esperaban al otro lado de la habitación. *Será muy importante*, continuó, *exhibiremos las nuevas pinturas de Jasper Johns aquí, en el 420, y después debo hacer algo de igual importancia en la galería de la calle Greene*. Estábamos en junio. Oficialmente la temporada ya había terminado y, a pesar de eso, Castelli estaba ensayando el evento más importante del próximo año. Durante los siguientes seis meses, Castelli habló una y otra vez de su 30 aniversario. Lo mencionó en septiembre, cuando estuvo en Venecia celebrando su cumpleaños, y en octubre, cuando viajó a su Trieste natal, hizo declaraciones al respecto.

* * *

Cada diez años, desde 1957 en que abrió su galería, Leo Castelli celebra su aniversario. Lo hace montando exposiciones y publicando catálogos. Las exhibiciones son retrospectivas que abarcan los diez años recién cumplidos. Los catálogos que las acompañan son documentos llenos de datos, del tipo que los estudiosos atesoran. En 1967, para coincidir con la primera de sus exposiciones retrospectivas, la galería publicó *Leo Castelli: diez años*. El catálogo era sencillo, y en sí mismo parecía diseñado para no llamar la atención. Pero una vez abierto se leía como un catálogo razonado y teñido con los sonidos de un *fest-schrift*. Enumeraba todas las exposiciones que la galería había tenido hasta esa fecha e incluía apreciaciones escritas y notas laudatorias realizadas por 17 críticos, periodistas, historiadores de arte, directores de museos y otros. El compositor John Cage contribuyó con un poema que compuso con las letras del nombre de Castelli.

El historiador de arte William Seitz, en un intento por capturar el sonido de la cultura pop, también recurrió a la poesía: describió la galería de Castelli como *una cafetería, un seminario sabatino / una discoteca sin música / las playas de Acheron; una X roja sobre la avenida Madison de la mente*.

part and parcel **L** Eighth street artists club an
Old friend he

CAme to
front **S**Treet
with **E**yes that were open
when other eyes were **C**losed
now **p**eople see eye to eye
his eyes

JOHN CAGE

El tono de los comentarios variaba, y mientras algunos colaboradores perseguían la frase oportuna esforzándose por ser artísticos, todos estuvieron a la altura de la ocasión. El amplio grupo que formaba el círculo interno de la galería estuvo de acuerdo, en consenso general, en que Castelli era al arte pop (1) lo que Durand-Ruel había sido al impresionismo y Alfred Stieglitz al modernismo norteamericano. Después de sólo una década en un negocio conocido por sus gustos abruptos e inconstantes, Castelli se había convertido en el *grand seigneur* de lo nuevo. Tenía a su alrededor una especie de aura intocable, la seguridad de un hombre que concedía favores. Desde entonces le decían *Svengali*, *el Papa* o el *Condottiere de la Cultura*. Esto era en parte debido a su estilo: gentil, europeo, correcto, impecablemente cortés e imperceptiblemente asertivo. Se explica también porque es un empresario nato, un talentoso hacedor de mitos que construyó sin esfuerzo el suyo propio, de la misma manera que creó los de sus artistas.

En cuanto a qué era lo que convertía su galería en algo especial, todos sus admiradores coincidían en ello: eran los artistas. *A la galería de Castelli le debo la labor de abrirme los ojos y ampliar mi criterio sobre la comprensión y explicación de las banderas de Johns, las rayas de Stella y las tiras cómicas de Lichtenstein*, escribió el historiador de arte Robert Rosenblum en el catálogo de 1967. Leo Steinberg, escritor y crítico intransigente con el doctrinarismo, consideró la galería de Castelli como una puerta de salida del *ghetto* de la teoría modernista, punto que aclaró suficientemente en su contribución al catálogo: *Para el crítico con una sola línea de pensamiento que imagina los movimientos vanguardistas como un orden dominante en procesión unívoca a lo largo de un estrecho sendero, la galería de Castelli ofrece un modelo alternativo de radiaciones múltiples y complejas. Tiemblo al pensar qué escaso margen de nociones hubiera tenido nuestra vida estética a no ser por esta galería.*

Los hechos son bien conocidos en la actualidad, pero en 1957, cuando Castelli exhibió a Jasper Johns y a Robert Rauschenberg, no sólo dislocó el equilibrio estético del poder, sino que ayudó a alterar el curso del arte norteamericano. En esa época no actuó precipitadamente. Durante más de una década había observado y esperado. Colaboró con Sidney Janis, el promotor de arte más importante en esos momentos; ayudó a organizar la exposición de la calle Nueve, que mostró lo mejor de la segunda generación de expresionistas abstractos; había veraneado en los Hamptons con Willem de Kooning, y asistía con regularidad a las reuniones del Club de Artistas en la calle Ocho Este, donde los pintores se reunían

ROY LICHTENSTEIN

22. Escultura de cerámica 2, 1965



para desarrollar y elaborar sus teorías. Conocía la pintura europea y el expresionismo abstracto, y cuando inauguró su galería, sus amigos asumieron que iba a manejar este tipo de obra. Así lo hizo al principio. En su primera exposición expuso pinturas de De Kooning, Dubuffet, Giacometti y Pollock. Era un grupo predecible y no existía el menor signo indicativo de que al menos en los siguientes treinta años Castelli se situara en los límites del gusto vanguardista, convirtiéndose en el protector del pop, del minimalismo y del arte conceptual (2), así como en el más famoso promotor de arte de su época.

Es como azogue sobre cristal, fue la opinión que ofreció el escritor francés Pierre Restany en el catálogo del décimo aniversario. *Siempre parece estar orientando su galería hacia la diversificación*, escribió Lawrence Alloway, el crítico inglés que acuñó la frase *arte pop*. En otro pasaje de su apreciación, Alloway anotó: *¿Por favor, podría ponerse de pie el verdadero Leo Castelli?* Uno nunca podía estar seguro de dónde se situaba Castelli. Era mercurial y tenía una sensibilidad distante y audaz. El mundo del arte de los 60 estaba caracterizado por diversas facciones y fieras opiniones, y en ese mundo dividido en campos estéticos de expresionismo abstracto, campos de color (3), pop y minimalismo, Castelli existía como un espíritu anómalo libre que se resistía a ser limitado o definido por las restricciones que imponían preferencias artísticas o teorías estéticas.

Representar a Jasper Johns y a Robert Rauschenberg habrían sido plumas suficientes para el sombrero de la mayoría de los promotores de arte, pero no para Castelli. Poco después aceptó a Roy Lichtenstein, James Rosenquist y Andy Warhol, y formó lo que un colaborador del catálogo de 1967 llamó *la corte suprema del arte pop*. Su lista también incluía a Frank Stella y Donald Judd, cuya producción era la antítesis del pop: sobria, rigurosa, literal, sin ironía. Pero Castelli no proveía buen gusto, transmitía arte. En presencia de los coleccionistas podía mostrar la necesaria arrogancia, pero en presencia de los artistas era humilde. A diferencia de sus colegas promotores de arte, no quería convertirse en un hombre rico negociando con pinturas: lo que deseaba era llegar a ser famoso. Perseguía lo mismo que los artistas: *un sitio en la historia*, escribió su amigo Alan Solomon en el catálogo de 1967.

Era un brillante publicista y pronto logró un sitio en la historia. A pesar de que era y sigue siendo tímido, tiene una enorme personalidad pública y habla cinco idiomas con la seguridad de un ministro de Cultura. Cuando lo entrevistan hace honor a la ocasión, y sin importarle cuán modesto sea el periódico y cuán común el periodista, brinda deslumbrantes actuaciones. Como Warhol, entiende a la prensa y hasta la fecha, después de cientos de entrevistas y de ser constantemente cubierto por ella, sigue siendo un enamorado de los medios. Con escritores y reporteros es gentil y conciliador. Al principio, la prensa salía de la Galería Castelli con una cierta sensación de complacencia. Al descender la escalera circular de roja alfombra, en la casa ubicada en la calle Setenta y Siete Este, se sentían imbuidos de un sentimiento de privilegio, ya que de alguna manera, sin saber muy bien cómo, habían sido integrados en el círculo privado de la galería. Había quienes consideraban la seducción que Castelli ejercía sobre el cuarto poder como una manipulación cultural. Sus detractores lo llamaron calculador, y alegaron que en la Bienal de Venecia de 1964 manejó al jurado que otorgó a Robert Rauschenberg su Gran Premio. Ser considerado un manipulador internacional fue una medida de su poder.

El hombre público dirigió la galería manejándola como una embajada cultural. El área posterior no era el silencioso santuario interno que uno se esperaba. A pesar de que tenía un aire exclusivo, era un sitio poco intimidatorio. Abierto y accesible, como la biblioteca de una buena escuela, todo lo que uno pudiera requerir estaba disponible: transparencias, fotografías, recortes. Los sábados, artistas y coleccionistas se congregaban y llenaban la habitación. Durante su primera década, la Galería Castelli fue realmente *la X roja sobre la avenida Madison de la mente*. En el argot de la época, el editor del catálogo de 1967 describió el espacio de Castelli como el sitio *donde está la acción*. Y eso es lo que se sentía al estar allí: el entusiasmo de formar parte de la acción. Era el lugar donde la gente terminaba el sábado por la tarde, después de haber hecho otros recorridos, para hablar, chismorrear y observar la actuación de Castelli.

Es un neoyorkino completo, es decir, un europeo, escribió Thomas B. Hess en el catálogo de 1967. Es un europeo a la antigua y un norteamericano moderno. Al tener visión extranjera, posee una gran presteza para detectar y apreciar lo norteamericano de este arte. Esa visión, sus cinco idiomas, su primera esposa y mejor amiga, Ileana Sonnabend, cuya galería en París operaba como un anexo europeo de la de Castelli, le daban la posibilidad de hacer lo que nadie había hecho antes: crear un público europeo para el arte norteamericano. *Leo*, escribió Tom Hess en el catálogo del décimo aniversario, *entendía que el arte debía ser internacional para poder respirar (...)* Desearía, concluyó Hess, *que hubiera un equivalente norteamericano al rosetón rojo de la Legión de Honor, aunque sólo fuera para embellecer el ojal de la solapa de mi amigo Leo Castelli*.

La clave del éxito fue su relación con los artistas. Estos recibieron su apoyo incondicional. Pudiera o no costearlo, Castelli les pagaba estipendios mensuales. Compartía sus riesgos y vuelcos de fe. Actuaba reflexivamente porque se identificaba con los artistas, y se comportaba más como uno de ellos que como promotor de arte. Era desinteresado en los negocios e inepto en las matemáticas, a pesar de lo cual parecía funcionar imperceptiblemente. Sólo en contadas ocasiones fue visto realizando una venta, y no obstante ser un conversador consumado, capaz de abordar una gran variedad de temas, sólo ha podido mostrar un limitado talento para describir las pinturas. *Con Leo reinaba la calma*, ha explicado Frank Stella. Era un mundo de muros blancos, pisos relucientes y ceniceros limpios. El arte estaba en primer lugar, la búsqueda de sofisticación y notoriedad después y el negocio al final. Parecía operar por instinto. Floreando el capote y tocando de oído, escuchaba, observaba y cuando veía una obra con perspectivas, por ejemplo *Blanco verde* de Jasper Johns o una pintura de la *Serie negra* de Frank Stella, experimentaba lo que ha llamado, desvelando su pasión por la literatura, una *epifanía*.

La carrera de Castelli está formada por una serie extraordinaria de *epifanías*.

La pintura es lo que es y lo que los artistas hacen de ella, declaró Castelli al *New York Times Magazine*. *Uno debe aceptar lo que ellos hacen. No necesariamente le debe a uno agrandar, pero no se le puede pasar por alto; uno puede lamentar cierta moda, pero no se puede hacer nada al respecto; uno no puede decir: Esto no es arte, pasará. ¿Quién decide lo que es arte? ¿Quién es responsable de la decisión? ¿Acaso yo? Ciertamente yo no.*

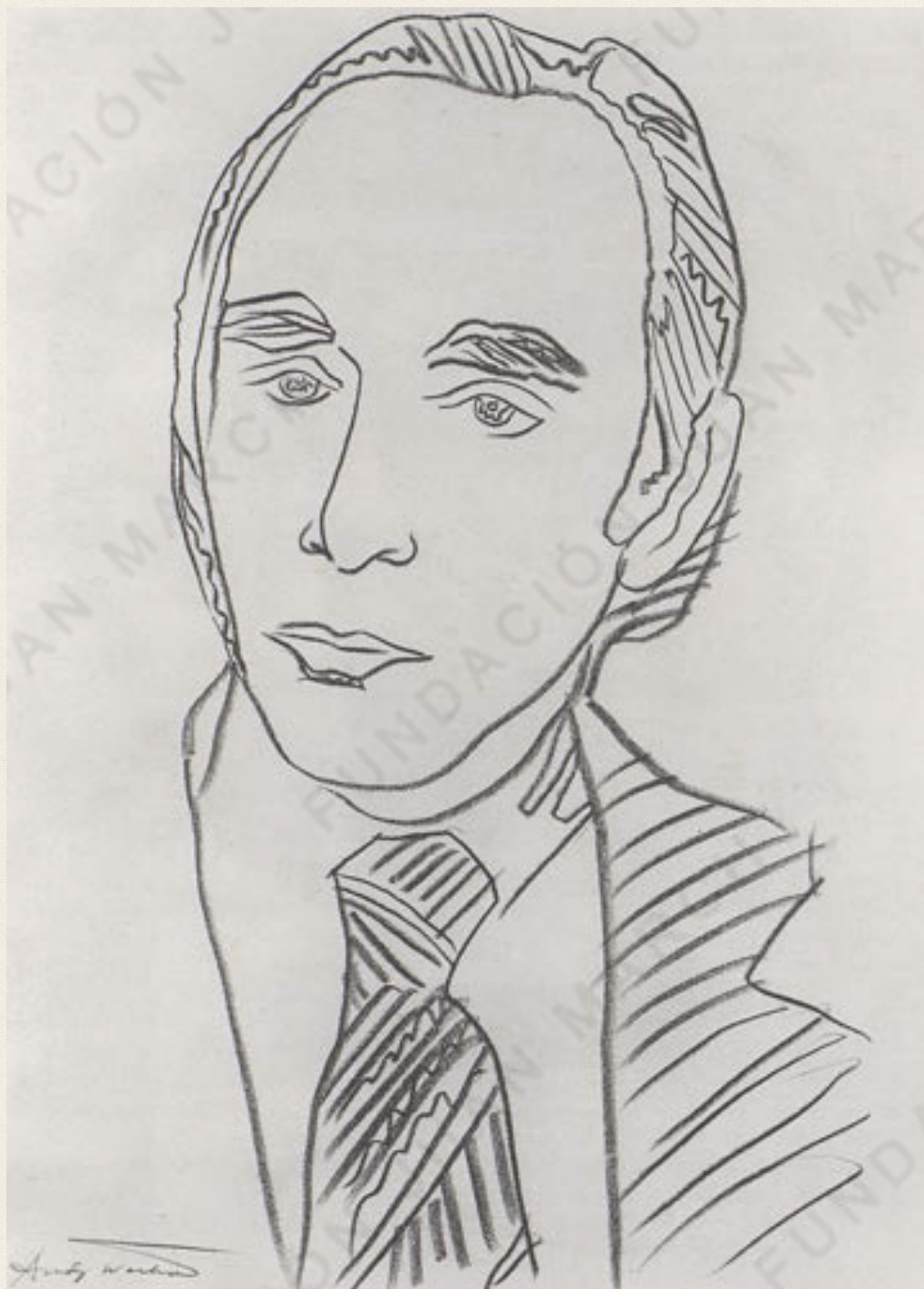
La historia de la Galería Castelli será, en última instancia, la de sus artistas, escribió la crítica Annette Michelson en el catálogo de 1967.

* * *



ROY LICHTENSTEIN

24. Manzana amarilla, 1981



ANDY WARHOL

59. Retrato de Leo Castelli, 1977

1977

Conforme cambió el mundo del arte, también cambió Castelli. No podía volverse anticuado vinculándose a una década o escuela. Por el contrario, habría de asociarse con medio siglo de arte ubicado en el filo cortante del gusto durante todo el tiempo en que aún pudiera moverse. En 1970, cuando todavía era un distrito de calles vacías y almacenes industriales, se convirtió en uno de los pioneros del Soho, al abrir una galería en un amplísimo espacio en el 420 de la calle Broadway Oeste. En 1976 terminó finalmente su migración a Soho, transformando el lugar de la calle Setenta y Siete en una galería de obra gráfica manejada por su esposa Antoinette, y se mudó al centro. Mientras tanto, muchos de sus artistas habían adquirido el renombre de maestros contemporáneos. A fines de 1977, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol, Donald Judd y James Rosenquist, habían sido honrados con retrospectivas en museos, y Castelli ocupaba el sitio de un inveterado hombre de estado del arte contemporáneo. A pesar de que era tratado con el respeto de una eminencia gris, a los sesenta y nueve años de edad no daba ninguna señal de retirarse. Se encontraba ágil físicamente, pleno de energía, y era intelectualmente temerario. Continuaba experimentando sus epifanías visuales; había incrementado el número de artistas que representaba de 16 en 1967 a 33 diez años más tarde.

Durante los años 70 el público del arte seguía creciendo y, conforme lo hacía, la demanda de los artistas de Castelli aumentaba. De todas partes del país le planteaban otros promotores de arte la posibilidad de exhibir y representar a sus artistas. La mayor parte de los promotores cuidan sus dominios, tienen fama de posesivos. Pero Castelli dijo que sí. Al enviar de gira la obra de sus artistas desarrolló un sistema de contribuciones entre galerías, apoyando a la vez carreras de promotores de arte en Los Angeles, San Francisco, Chicago, San Luis y Toronto. Sus detractores, en su mayoría otros promotores, atacaron su liberalidad y generosidad, y lo describieron como un hombre que flaqueaba, como un hombre incapaz de decir que no. Por supuesto se equivocaron al no darse cuenta de lo que Castelli había logrado: al crear una red de galerías a lo largo de todo el país —pequeños satélites de Castelli—, convirtió a la competencia en una fuerza de ventas que incrementó la reputación de sus artistas y los beneficios de su galería.

Leo Castelli: veinte años, fue organizada por el personal y concebida como un regalo. A todos los artistas de la galería se les solicitó que hicieran un regalo de aniversario, lo que quisieran —una pintura, una escultura, un dibujo—, y que lo reprodujeran en un desplegable a doble página. A pesar de que se preparó en la galería, el catálogo fue guardado en secreto ante Castelli, que no tenía la menor idea de lo que estaban tramando. Sin embargo, sí recuerda que durante varias semanas su personal se reunía continuamente con el diseñador en un extremo de la galería. *Me empecé a preocupar*, recordaba recientemente, *tenía miedo de que alguien tuviera un problema personal*. Castelli recibió el catálogo en una fiesta en el estudio de Frank Stella, en la calle Jones. La fiesta también era una sorpresa, y una década después el suceso todavía le causa a la colaboradora de Castelli, Susan Brundage, una enorme alegría. *Frank llamó a Leo para invitarle a tomar una copa*, explicó Brundage, *cosa que realmente le preocupó, porque Stella no lo había invitado durante años, y no se podía imaginar sobre qué quería hablarle. Tenía la certeza de que pasaba algo*.

El catálogo, un regalo de los artistas al promotor de arte, es un álbum, un recuerdo afectuoso con dibujos, fotografías, esculturas y felicitaciones. Andy Warhol dibujó el retrato de la portada. Con unos cuantos trazos a línea mostró a un hombre elegante y enigmático de labios gruesos, cejas pobladas y la mirada fija de quien conoce su misión. La mayoría de los desplegables mostraban reproducciones fotográficas de arte hechas especialmente para o dedicadas a Castelli. El dibujo a tinta de Jasper Johns incluye un gran número 4 y el nombre LEO en letras de plantilla. En los fragmentos de oración de Ed Ruscha se lee: *Año tras año / Extasis puro*, y Robert Rauschenberg sobrepone el número 20 a su collage.

Muchas contribuciones son garabatos personales y fotografías que muestran la estima que los artistas tenían por su representante. Claes Oldenburg contribuyó con una fotografía de sí mismo de pie junto a Castelli frente a una escultura de vinil suave de un teléfono de pared, porque, de acuerdo con Oldenburg, la foto señalaba su primer encuentro con Castelli. Ellsworth Kelly reprodujo una tarjeta postal que había adornado, así como el mensaje de Año Nuevo que escribió en ella. Algunas páginas mostraban notas afectuosas. Keith Sonnier escribió el nombre de Leo en negro y el suyo en blanco. Con la tosca línea caligráfica característica de sus pinturas, Cy Twombly escribió *Veinte años Galería Castelli*. Frank



ELLSWORTH KELLY

16. Sin título, s/f.

Stella, utilizando herramientas geométricas, dibujó un corazón mecánico. En 1977 Stella se enamoró de Harried McGurk, y ese año regaló a todos un corazón mecánico. Dan Flavin y Richard Serra dedicaron esculturas a Castelli; John Chamberlain tituló a una escultura de metal *Leo Castelli (370)*, y Bruce Nauman deletreó un anagrama con el nombre de Castelli en neón. Con dos recuadros de un vídeo, Peter Campus incluyó una dedicatoria que resumía la segunda década de Castelli: *A Leo Castelli, mi homenaje a quien guió el mundo del arte en apoyo de ese arte que no puede ser coleccionado*.

Al comparar el catálogo del vigésimo aniversario con el del décimo vemos que se habían producido amplios cambios. El catálogo de 1977 no tiene comentarios ni críticas. Casi totalmente visual, contrasta directamente con el de 1967, que destaca lo que los críticos pensaban de Castelli. Uno podría pensar que después de sólo diez años, Castelli necesitaba la aprobación de la crítica, y que tras veinte bastaba con el reconocimiento de los artistas. Pero era mucho más que eso. El mundo del arte en la primera década de Castelli era un sitio muy diferente de aquél en la segunda. El mundo del arte al que Castelli ingresó en 1957 era un medio reducido, un club de partidarios y apasionados creyentes en donde todos se conocían entre sí. En aquel tiempo los artistas tenían héroes porque los necesitaban; el arte moderno era una causa, y estar a favor o en contra de un artista llevaba aparejado el sentimiento ferviente de una convicción política. Los críticos que dominaban, como Harold Rosenberg y Clement Greenberg, eran polemistas, antiguos marxistas y críticos literarios con voces lo bastante potentes como para hacer que las opiniones oscilaran. En ese mundo del arte la prensa especializada ejercía una gran influencia, y lo que se decía y escribía sobre arte tenía suma importancia. Cuando Thomas Hess, después de ver *Blanco con cuatro caras*, de Jasper Johns, en la Galería Castelli, lo reprodujo en la portada de *ARTnews*, apoyó el lanzamiento de una carrera. Y cuando Leo Steinberg, en su extenso artículo sobre Jasper Johns (financiado por Castelli para la publicación italiana *Metro*), abordó el arte como lo hubiera hecho un filósofo, planteando preguntas como *¿Acaso significa algo?* y *¿Qué es una pintura?*, impulsó el tono de la crítica que sobre Johns se escribiría a continuación.

Mientras el público de arte permaneciera reducido, el arte perviviría como una causa y los críticos se convertirían en una necesidad. Pero ya en 1977 el arte estaba en vías de transformarse en una industria internacional, y Castelli, un magnate afable, presidía la escena a medida que el poder empujó a diversificarse de los críticos y conservadores de arte a los promotores y coleccionistas, de los intérpretes del arte a los compradores y vendedores del mismo. Durante cinco años la crítica habría de asumir la función de una promoción de ventas. Uno no leía ya sobre las ambiciones de los artistas, sino sobre la estrategia de sus carreras. De hecho, no necesariamente se leía sobre arte en particular; uno leía sobre cómo vivían los artistas, cómo decoraban sus estudios y cuáles eran sus preferencias en mobiliario durante los años 50.

A mediados de los 80 las opiniones sobre pintura estaban altamente determinadas por factores tanto financieros como estéticos. Los retratos de celebridades realizados por Andy Warhol en los 70, a partir de instantáneas Polaroid cuyo valor se medía por yardas, predecían lo que habría de llegar. Pero también representaba a conceptualistas importantes como Joseph Kosuth, quien utilizaba palabras como materia prima en obras que reducía hasta llegar a conceptos sobrios y elegantes que eran muy difíciles de comprar, vender o coleccionar. Pero en Castelli las consideraciones financieras no han tenido preponderancia sobre el sentido de las cosas. Su primordial interés consiste en representar a los mejores artistas de su tiempo, y su brillantez corre paralela con la amplitud de su discernimiento. En asuntos estéticos no toma partido. Nunca ha tenido problemas por tener en mente dos ideas opuestas a un mismo tiempo.

* * *

1982

En ocasión de su 25 aniversario, la Galería Castelli no publicó un catálogo, sino que lo hizo Bruno Bischofberger, un suizo promotor de arte que exhibía a muchos de los artistas de Castelli. El Centro Aspen de Artes Visuales, en Colorado, hizo otra publicación. Los dos catálogos documentaban las exposiciones y ambos se centraban tanto en Castelli como en los artistas que él representaba. La publicación suiza *Instantáneas cordiales* incluye un ensayo biográfico y anecdótico del historiador de arte Robert Pincus-Witten que aporta un punto de vista personal sobre la historia de Castelli, y una cronología de exposiciones en las galerías y fotografías de Castelli (de niño en su natal Trieste, como esquiador y montañero en los Dolomitas, como un apuesto joven de veinte años coqueteando con una chica en la playa).

El tratamiento fotográfico es acorde con las estrellas, en donde cada foto es de interés por el simple hecho de ser Castelli. Hay fotos de las esposas, de los niños, de Castelli con su perro Patrick, el dálmata que durante años fue la mascota en la galería de la calle Setenta y Siete Este. Hay fotografías en grupo, con Castelli, de sus 20 y 25 aniversarios. A Castelli se le ve relajado ante la cámara; muestra con seguridad su perfil en el mejor ángulo, y cuando mira hacia la lente su mirada es directa y penetrante, muy de acuerdo con su profesión.

Dos de las fotografías tienen especial interés: la que señala como su predilecta, muestra a Castelli como se ve él a sí mismo: solo, de cuerpo entero, vuelto el rostro de perfil, en actitud pensativa, con una expresión teñida de tristeza. La otra presenta a Castelli como un icono. En el extremo izquierdo de la fotografía está la pintura que hizo Andy Warhol de Marilyn Monroe transmitiendo el rasgo distintivo de una época; a la derecha está Castelli, quien se muestra confiado, satisfecho, con todo bajo control. Como promotor de arte de los artistas de esa época muestra la cara que da al mundo.

Aspen, Colorado: *Castelli y sus artistas*. Este catálogo, publicado por el Centro Aspen de Artes Visuales para rendir homenaje al 25 aniversario de Castelli, es menos personal que *Instantáneas cordiales*, pero no deja de ser un tributo igualmente impresionante. Incluye el perfil que escribe para el *New Yorker* Calvin Tomkins, una entrevista con Castelli por Andy Warhol y Laura de Coppet y desplegables a toda página que muestran ejemplos de las obras más conocidas de cada artista. Por ejemplo, Jasper Johns está presente con *Blanco con moldes de yeso* y *Bronce pintado*, Robert Rauschenberg con *Monograma* y *Cama*. La composición nos recuerda un catálogo de ventas. De hecho, con su portada laminada en negro y páginas negras, el pulido diseño del catálogo de Aspen es de un estilo que podría asociarse con informes anuales. No es un catálogo destinado a un público de gusto exclusivo. Es accesible, y si se le considera como objeto sugiere cuán amplio ha llegado a ser el público de arte contemporáneo.

Zurich, 1982

En una noche despejada a principios de junio, Bruno Bischofberger le organizó a Castelli una animada reunión para celebrar su 25 aniversario. El evento festivo, pleno de alegría y amigables brindis, se llevó a cabo bajo una carpa a rayas amarillas y blancas que le recordó a un invitado una *boda suburbana*. Asistieron algunos artistas junto con amigos de Nueva York y Europa y Piero Kern, el primo predilecto de Castelli en Trieste. Ileana Sonnabend estuvo presente, al igual que la actual esposa de Castelli, Antoinette, quien, en un impulso que sorprendió a todos, brindó por su primera esposa: Ileana.

Castelli disfruta con las fiestas. Le gusta el agasajo y ser agasajado, pero los festejos de 1982 fueron especialmente placenteros porque llegaron después de un período extremadamente difícil. A fines de los 70, una calma ecuatorial agobió al mundo del arte. Pluralismo era el concepto utilizado para describir el arte de ese momento. Ello significaba que un cierto número de escuelas florecían simultáneamente. Asimismo, era una forma de decir que todo estaba pasando cuando nada sucedía en realidad. El momento era de inactividad, y para Castelli también de dificultad. Se veía enfrentado a preocupaciones financieras ya que, a pesar de que continuaba pagando a sus artistas estipendios mensuales, la obra conceptual y minimalista rara vez se vendía. Muchos de los artistas que representaba creaban obra difícil, de manera que durante la mayor parte de la década tuvo problemas monetarios. Al mismo tiempo, nuevos promotores de arte habían llegado a Nueva York. Eran hombres que Castelli había nutrido alguna vez como coleccionistas o como promotores principiantes, y con sorpresa descubrió que querían robarle a sus artistas.

Castelli es extremadamente inteligente, pero no es ni calculador ni conspirador. Es confiado por naturaleza, poco receloso, de gran generosidad, insobornable, y después de veinte años en el mundo del arte había conservado una enorme ingenuidad. Los promotores jóvenes no comprendían su desinterés por el dinero y consideraban incomprensible su aparente incapacidad para defenderse. Hubo un momento en que las cosas se pusieron bastante mal, se rumoreaba que estaba envejeciendo, que había perdido su magia. Pero el arte nuevo llegó en su rescate. El arte es el gran juego de Castelli, el único que conoce, y ante la presencia de un arte nuevo, vuelve a jugar otra vez.

En 1978, cuando la promotora neoyorkina Holly Solomon exhibió a los pintores *Pattern* (de plantilla) (4), el mundo del arte comenzó a revivir. Entonces, otros promotores de arte expusieron artistas europeos como Anselm Kiefer, Francesco Clemente y Georg Baselitz. Mientras tanto, en un pequeño local en la planta baja de Broadway Oeste 420, Mary Boone exhibió las pinturas expresionistas enormes y turbulen-



FRANK STELLA
54. Abra II, 1968

tas de Julian Schnabel y las, en ocasiones, lascivas amalgamas de imágenes apropiadas que producía David Salle, tomadas de artistas tan diversos como Jackson Pollock, Paul Cézanne y James Rosenquist. Algo estaba en puertas, ya que todas las semanas algún crítico gritaba regularmente *entropía*, afirmando que cada nuevo artista era más retrógrado y pueril que el anterior. Castelli observó durante un tiempo. Después, en 1982, y ante la consternación del mundo del arte, nuevamente desequilibró esta balanza estética del poder cuando unió sus fuerzas con Mary Boone, copatrocinando las exposiciones de Julian Schnabel y David Salle. Con esta jugada confirmó su propio poder y creó tres nuevas estrellas.

* * *

Octubre, 1986

En enero exhibiré nuevas pinturas importantes de Jasper Johns y haré otra exposición para celebrar mi 30 aniversario. Eso es lo que dijo a todas las personas con las que se entrevistó durante su visita a Trieste. Cuando Castelli trabaja, habla. Y cuando tiene un proyecto, lo repite hasta que el evento futuro se convierte en una realidad. Es por eso que sus interlocutores se sienten de inmediato identificados con él, convirtiéndolos en confidentes. Al observarlo en Trieste, la ciudad de la que partió hace más de sesenta años, me di cuenta que actúa de la misma forma que en Nueva York. Habla incesantemente, se sobreprograma, y por esta causa hace esperar a la gente.

Nos habíamos encontrado para recorrer los sitios de su infancia: la casa en donde nació, las villas donde creció, su escuela, el banco de su padre y la librería Saba, donde compró su primer libro de arte. Este era nuestro itinerario oficial, pero Castelli también se las arregló, con la ayuda de su primo Piero Kern, que nos sirvió de guía, para entrevistarse con: el director de una estación triestina de televisión; el dueño de una galería; un reportero de *Il Piccolo*; un magnate del café (el hombre más rico de Trieste) que vive en una villa sobre el Adriático cerca de Miramar, la casa de verano del desafortunado Maximiliano); una señora que pensaba iniciar un museo de arte moderno; una dama elegante que había sido amiga de sus hermanas; el hijo de un amigo que sufría una enfermedad deformante; Gino Limbelli, compañero de colegio, y Piero Slocovich, con quien en una ocasión había escalado los Dolomitas. Lo importante no es que haya hecho en dos días lo que a otros les llevaría una semana, sino que a todos informó de su próximo aniversario: *En enero exhibiré nuevas pinturas importantes sobre Jasper Johns y haré otra exposición para celebrar mi 30 aniversario.*

14 octubre

Dos días después Castelli partió hacia Londres, y esa mañana apareció un reportaje en *Il Piccolo: La historia de la Galería Leo Castelli*. El encabezamiento del día siguiente, *Viaje sentimental de Castelli*, era un reportaje más amplio que incluía una fotografía de Castelli en la que aparece de cuerpo entero, orgulloso y seguro de sí mismo, en el vestíbulo de su antigua escuela secundaria. En cuarenta y ocho horas había conquistado a su pueblo natal. Yo había sido testigo de su cordialidad, su impecable cortesía e imperceptible aserción. Y en todo ello había una especie de magia, ya que nunca pude percibir cómo lo hacía.

Diciembre, 1986

Castelli, juez objetivo en cuanto a sus propios logros, enfocó la exposición de aniversario sobre los primeros quince años de su galería porque, como ya ha explicado, *esos son los años en que se hicieron los descubrimientos más importantes*. Durante meses había estado planeando la exposición, pero a pesar de haber decidido precisamente lo que quería hacer, se había guardado la información para sí mismo. Llegó el mes de diciembre sin preocuparse en contarle a nadie sus planes, y sólo a principios de enero empezó a negociar préstamos para una exposición que se inauguraba el 31 de ese mismo mes. Las solicitudes de préstamo de Castelli no era muy modestas. Quería pedir prestadas no una, sino dos obras importantes tanto del Museo de Arte Moderno como del Museo Whitney de Arte Americano, al igual que pinturas famosas pertenecientes a los coleccionistas más importantes del país. Las solicitudes de préstamo a menudo llevan meses de trámites, desplazándose a través del sistema burocrático de los museos, y con frecuencia, cuando llegan tarde, son negados sin otra razón que la premura de tiempo. En tan corto plazo es muy poco probable que ningún otro, salvo Castelli, hubiera obtenido los préstamos.



Con motivo del 25.º aniversario de la Galería Leo Castelli, The Odeon, Nueva York.
De izquierda a derecha, de pie: Ellsworth Kelly, Dan Flavin, Joseph Kosuth,
Richard Serra, Lawrence Weiner, Nassos Daphnis, Jasper Johns, Claes Oldenburg,
Salvatore Scarpitta, Richard Artschwager, Mia Westerlund Roosen,
Cletus Johnson, Keith Sonnier;
sentados: Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Leo Castelli, Ed Ruscha,
James Rosenquist, Robert Barry.

Foto: Hans Namuth.



CLAES OLDENBURG

32. Alfabeto en forma de helado, 1970

29 enero 1987

Se han elevado muros temporales oscureciendo los soberbios pilares que corren a lo largo del centro de la galería en la calle Greene. Cajas vacías de madera con rótulos de *frágil* tapizan el suelo. Hay escaleras y andamios por todos lados. Las pinturas, obras maestras de los años 60, se cuelgan sobre las paredes: el *Clavadista*, de Jasper Johns; el *Cañón*, de Robert Rauschenberg; la *Mona Lisa (Treinta es mejor que uno)*, de Andy Warhol. Esculturas de John Chamberlain y Salvatore Scarpitta se hallan esparcidas por doquier, y un restaurador trabaja sobre la escultura de pared en fibra de vidrio de Lee Bontecou. Tres escritores esperan para ver a Castelli, quien tiene exactamente veinticuatro horas para colgar la muestra. Vestido con un blazer azul y pantalones grises, Castelli se sitúa en medio de la confusión muy gentil y dueño de sí. *Pongan a Jasper allí, en el lado izquierdo, y a Bob junto a él, y prueben con Stella por allá*, dice apuntando hacia una pared. *Bien, quizá deberíamos intentar situar a Jim allí*. Seis trabajadores especializados están a su alrededor obedeciendo sus instrucciones. Un promotor francés, Daniel Templon, llegó inesperadamente de visita y Castelli interrumpió su trabajo para recibirlo. En aquel

momento, dos de los reporteros empezaron a dar muestras de una cortés impaciencia. Al darse cuenta de que tiene esperando a demasiada gente, Castelli se separa de Templon para decirle a la reportera de la revista *People*: *Probablemente quiere usted hacerme algunas preguntas. Hablemos*. Se trata de una mujer con rostro inteligente a quien conduce hacia la parte posterior de la galería, donde se encuentra la oficina; allí contesta a sus preguntas y atiende al teléfono. Entre tanto, la reportera francesa que proyecta filmar la inauguración continúa esperando, mientras que los trabajadores siguen las instrucciones de Castelli e intentan poner un poco de orden. Cuando termina con la entrevista, Castelli recorre toda la galería con la reportera francesa y después se vuelve hacia los trabajadores, sonrío y dice: *Hagan todo exactamente como dijimos y mañana regresaré para cambiar las cosas*. Se ríe, se pone una chaqueta de ante beige, y con una apariencia muy al estilo de un gentilhombre se pierde en la oscuridad bajo la lluvia en dirección a su galería de Broadway Oeste, donde se está instalando la exposición de Jasper Johns.

30 enero 1987

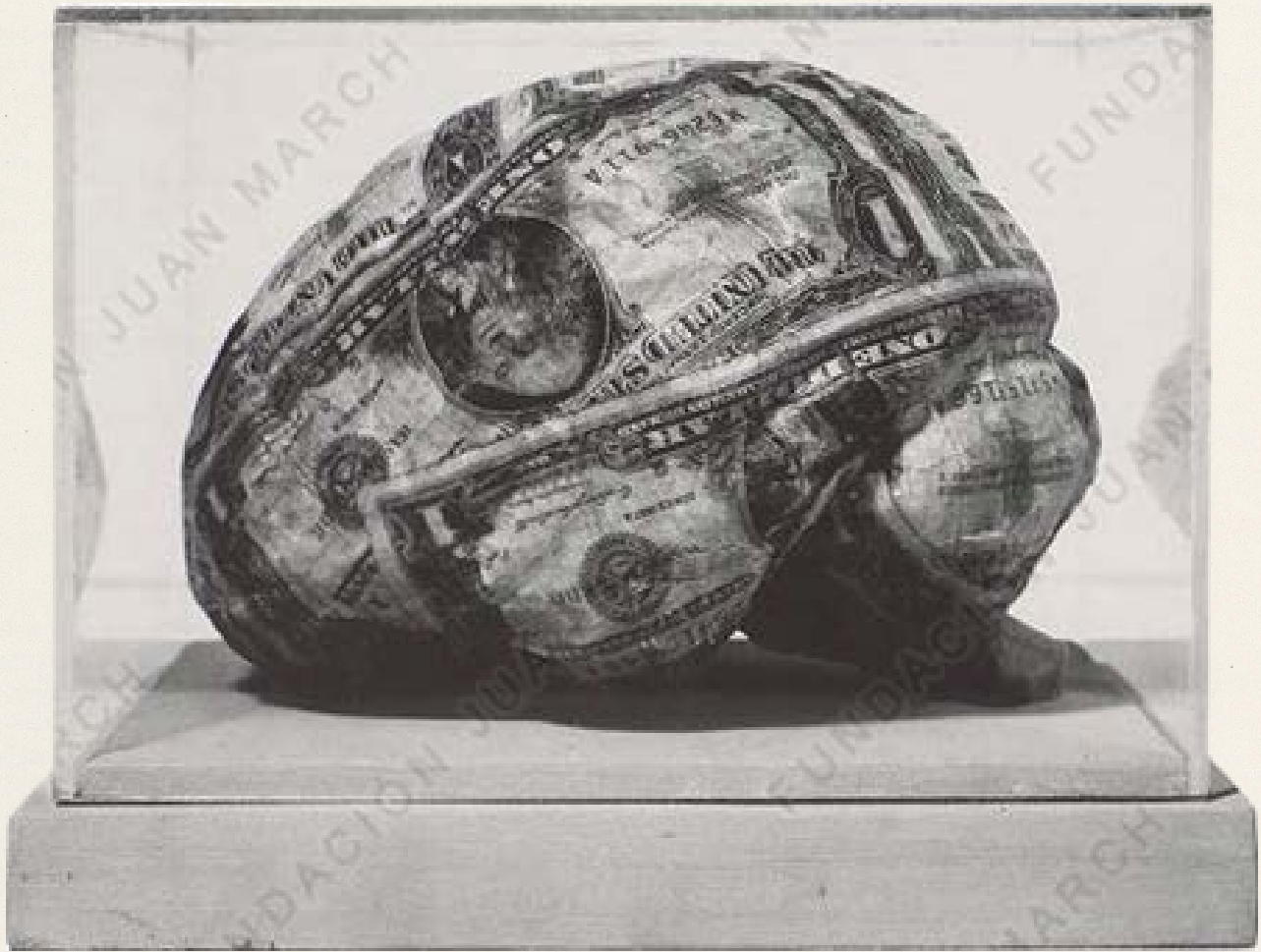
La invitación reza: *El señor Leo Castelli y señora le invitan cordialmente a la inauguración de Las Estaciones, de Jasper Johns, el viernes día 30 de enero de cinco a ocho de la tarde*.

A la hora en que se inaugura la exposición, Castelli ya ha tenido un día muy largo. Esa mañana, a las nueve y media, llegó a la galería de la calle Greene para filmar la entrevista de Ann Hindry, la reportera francesa; después fueron al restaurante favorito de Castelli, Da Silvanos, en donde los alcanzó Roy Lichtenstein, y a lo largo de la comida bajo fuertes luces continuó la entrevista. Cuando Castelli regresó a la galería ya sólo faltaba una hora y media para la apertura, y a las seis en punto el amplio espacio estaba lleno hasta los topes. No existe ningún otro suceso que garantice la presencia de una multitud como las nuevas pinturas de Jasper Johns. Todos estaban entre la concurrencia: Frank Stella, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Richard Serra, Susan Sontag, Merce Cunningham y Philip Johnson. En vista de que la primera epifanía de Castelli había ocurrido frente al *Blanco verde* de Jasper Johns, ningún otro evento hubiera sido tan adecuado para una celebración de aniversario.

Los primeros quince años: Las exhibiciones de aniversario de la calle Greene se dividieron en dos secciones y cada una de ellas demostró exactamente cuán extraordinarios han sido los logros de Castelli. Annette Michelson estaba en lo cierto cuando escribió en el catálogo del décimo aniversario: *La historia de la Galería Castelli será, en última instancia, la de sus artistas*.

La primera parte de la exposición tenía una cualidad imponente. Uno podría haber estado precisamente en un museo. El *Clavadista*, de Jasper Johns, y el *Cañón*, de Rauschenberg, mostraban hasta qué límites de originalidad habían llevado ambos artistas el expresionismo abstracto. *Lanai*, de James Rosenquist, una amalgama *Day-Glo* de cosas americanas — carros, desnudos y duraznos enlatados — se veía todavía muy fresco en su discordancia. Y la *Mona Lisa*, de Andy Warhol, le hacía la competencia al original, sugiriendo que la obra de arte en la era de la reproducción mecánica tenía una poderosa y desbordante aura propia. Estas pinturas, que alguna vez parecieron tan audaces, habían tomado su sitio en la historia del arte.

La segunda parte de la exposición era todavía más impresionante, aunque sólo fuera porque el arte en la exposición — obra minimalista y conceptual — había sido menos asimilado por la corriente principal en moda. Y quince años más tarde todavía la obra parecía novedosa. Era una obra difícil y severa que apremiaba y ponía el gusto a prueba. *Cualquier vidrio de ocho pies cuadrados para colgar sobre cualquier pared*, de Joseph Kosuth, es exactamente eso, un vidrio de ocho pies cuadrados, a la vez que la elegante demostración de una idea. *Armazón de una tonelada (Casa de naipes)*, de Richard Serra, es a la vez rigurosa y amenazante. Y, *Sin título*, la escultura en alambre de acero tensado de Robert Morris, transmite complicadas emociones. Al reflejar la valiente sensibilidad de Morris, la pieza comunica simultáneamente el terror o la claustrofobia y la estética de una abstracción geométrica de esquemas sobrepuestos en el espacio. La segunda parte de la exposición se exhibió durante dos semanas y en ese período fue una de las muestras más rigurosas de la ciudad. Era también una de las más ingeniosas, ya que sobre las ventanas de la galería de la calle Greene había una pieza conceptual de Lawrence Weiner que compendia todo el arte en exhibición. *Excedido, vuelto a hacer y excedido y vuelto a hacer*.



ROBERT MORRIS

26. Sin título, 1963-1964

Mayo, 1987

¿No notas nada?, le dijo Castelli a la mujer con la que comía en Da Silvanos. *Alguna cosa...*, insistió. Al bajar la mirada hacia el ojal de su solapa le dio una pista. *Por supuesto*, contestó ella. Thomas B. Hess, quien le había deseado el rosetón rojo veinte años antes, se hubiera sentido muy complacido, ya que allí, sobre el ojal de la solapa de su chaqueta, Castelli exhibía el recientemente otorgado y muy merecido listón rojo de la Legión de Honor. Lo había recibido por su contribución a la cultura francesa en general, al Centro Georges Pompidou en particular y, en suma, para decirlo de otra manera, por convertir el arte norteamericano en internacional.

(1) Arte pop: el término designa al arte que tomó su iconografía e inspiración de la cultura popular, del cine, la televisión y la publicidad.

(2) El minimalismo reduce el arte a lo esencial, enfatizando la economía y la pureza de formas y materiales. Los artistas conceptuales, a muchos de los cuales ha representado Leo Castelli, reducen el arte aún más a un concepto o idea.

(3) Campos de color: el término se refiere a un grupo vagamente definido de pintores que enfatizaban la forma y superficie de la pintura al fundir figura y fondo, color y superficie.

(4) Los pintores *Pattern* utilizaban motivos y elementos decorativos que van desde las ornamentaciones de Matisse a los modelos repetitivos del diseño de telas.



FRANK STELLA

55. Sin título, 1970

SOLO LO MAS NUEVO DEL PRESENTE

Leo Castelli en Nueva York. Sus descubrimientos, galerías, amigos artistas y entusiasmos

GABRIELE HENKEL

Nueva York, 420 West Broadway. Esta dirección neoyorkina, lugar de peregrinación para el turismo de las galerías de arte, es un estratégico nudo de comunicaciones del comercio internacional en ese ámbito de la cultura, y el núcleo del acontecer artístico contemporáneo. En esta casa, en el primer piso, tiene su galería Leo Castelli; un piso más arriba, su ex esposa, Ileana Sonnabend. Las demás galerías alojadas en el mismo edificio son mero complemento decorativo; no cuentan en lo sustancial.

Una escalera angosta conduce a los locales pertenecientes a Castelli, imponentes ya por su sola extensión superficial. En primer término, frente al ascensor, la sala de recepción se ve repleta de visitas. Parquet de tonos claros, blancas paredes con refinada iluminación para las distintas exposiciones de la casa, unas cuantas columnas de hierro fundido, un par de bancos; no hay más muebles ni equipo. La segunda estancia, más estrecha, sirve para colgar obras, y hace también de lugar de paso hasta el centro de máxima actividad, separado éste por un cordón, totalmente inaccesible así al mundo de los profanos. Allí, a mano izquierda, una fila de escritorios para cinco o seis colaboradoras — se trata, excepcionalmente, de muchachas bonitas — que, ante teléfonos de suave y respetuoso timbre, atienden a diario cientos de llamadas de todo el mundo. Una de las chicas tiene su sitio junto al terminal de un ordenador; se la ve clasificar documentos, seleccionar diapositivas, saludar a las visitas cordialmente o consolarlas cuando ocurre que Leo está telefoneando..., y Leo telefona mucho.

El se sienta, bien entre las colaboradoras, ante uno de los escritorios, con un vaso de *Perrier* delante, o bien en la habitación que tiene por frente una gran pared divisoria de vidrio; es la central del mando, desde donde puede observar la casa en toda su profundidad.

La galería produce la fría sensación de una nave espacial en la que Castelli se mueve, ligero de pies, como si también él se deslizara, casi ingrávido. Aquí impera Castelli, aquí se maneja en cinco idiomas, aquí se comunica con sus artistas, directores de museos, críticos, marchantes, clientes, amigos y amigas. *Darling, how marvellous to see you.* Da a todos la impresión veraz de una afectuosa bienvenida. Cuando habla, jamás una palabra alza su tono sobre las demás. El estrépito de la calle queda muy lejos.

Con más de ochenta años a sus espaldas, elegantemente esbelto, vestido con tal perfección que la clase de atuendo pasa inadvertida, he aquí un italiano en Nueva York, un *vrai-monsieur*, un *gentleman*, un

hombre culto, exquisito de modales y gestos. Se comporta sin exagerar en nada el porte, en suma, un gran señor por los cuatro costados. Se tiene la sensación de estar obteniendo un privilegio cuando nos invitan a aproximarnos, cuando descuelgan el cordón de protección como en los museos y lo vuelven a colgar, para que luego tomemos asiento en los sillones de cuero de la nave espacial. Esperar allí a Leo es una forma de recibir carta de nobleza, y la infrecuente invitación a pasar al módulo de comando representa el máximo honor.

Leo, que aborrece toda nota estridente, lleva desde hace tiempo — por mor, presumiblemente, de su entorno — un invisible aparato de corrección auditiva, de modo que nadie necesita gritar. Sobre la mesa negra que tiene ante sí hay un pequeño bloc de notas. El desorden está prohibido aquí. Siguiendo el estilo y el ambiente que distinguen a Castelli, son ya muchos los marchantes más jóvenes que se han *estilizado* hasta llegar al detalle del *cordón de protección museístico* y a las flores lozanas sobre la mesa escritorio. Ninguno de ellos ha logrado igualarse al modelo, cuanto menos superarlo. Para eso hace falta ser un europeo cosmopolita nacido en Trieste y que haya vivido en Viena, Bucarest y París antes de residir en Norteamérica. Para eso es menester moverse con la misma naturalidad, y con igual conocimiento, tanto en los Uffizi florentinos como en el Kunsthistorisches Museum vienés.

Nadie como él ha reunido de modo tan convincente la cultura del Viejo Mundo con los medios propios del Nuevo. Transmite siempre la sensación de que el día en que uno ha llegado a visitarle ha alcanzado por fin su pleno sentido. Castelli es el ser más hospitalario y generoso de los anfitriones, en su galería o con su legendaria invitación a almorzar (en años pasados lo hacía en *Luciano*, según se dobla la esquina de la Sexta Avenida).

La galería de Castelli es la patria de los artistas, a algunos de los cuales ha guardado él fidelidad a lo largo de decenios, y cuya promoción y ayuda fue siempre más importante para el galerista que el personal provecho o ganancia. Sus nombres representan los movimientos artísticos de Norteamérica: lo mismo el *pop art* que el *minimal art* y el *conceptualismo*, con sus trabajos a veces *difícultosos*, no fácilmente vendibles. Las *Memorias* de la Galería Castelli — desde 1967, la celebración se hace cada diez años — suelen leerse como si fueran inventarios de los museos de arte moderno y contemporáneo, con obras de Richard Serra, Robert Morris, Joseph Kosuth, James Rosenquist, Jim Dine, Claes Oldenburg, Elsworth Kelly, que se agrupan, tratándose de tú a tú, en torno a las *estrellas*: los Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Frank Stella y Andy Warhol.

Gabriele Henkel: *En el New York Times leí uno de estos días, en la colaboración de un columnista, que un muchacho llevaba una camiseta con la inscripción Leo Castelli ha visto mi carpeta. Esta frase pudo haber salido en el filme Manhattan, de Woody Allen. Dicho de otro modo: Leo Castelli, usted es el marchante más famoso del mundo.*

Leo Castelli: Eso quiere decir una cosa: que antes los comerciantes de arte no eran tan famosos como ahora.

G. H.: *Aparte de Kahnweiler.*

L. C: Kahnweiler fue famoso de otra manera, sólo en un círculo muy estrecho dentro del mundo del arte de su época. Una palabra como *Szene* (la escena del arte, equivalente al panorama artístico, al mundillo artístico...) no existía en la era de Picasso y Kahnweiler. El arte entretanto se ha convertido en material, un buen material incluso, para los medios de comunicación de masas. Actualmente se habla mucho sobre los artistas y su producción, y algunos marchantes divulgan, por su parte, esas noticias bastante más allá de lo que es en sí el programa de exposiciones. Los marchantes de primera fila quieren que se hable de ellos, porque esa publicidad es buena. Tan pronto como uno entra en el ciclo en movimiento de las entrevistas para periódicos, la radio o la televisión, y hasta para el cine, el hecho es que se realiza un trabajo, y éste roba tiempo... Es un alto precio que yo, sin embargo, pago a gusto, pues por fortuna tengo muy buenos colaboradores. Ellos se ocupan de todo cuanto a mí no me es posible hacer por falta de tiempo. Yo veo sólo a los principales clientes, y hasta de éstos me desentiendo alguna que otra vez. Esa vida de trato con los medios de comunicación social y el aparecer en ellos, son cosas que me divierten y gustan mucho, hay que decirlo con toda sinceridad.

En mis años de juventud el mayor afán lo ponía siempre en ser un *campeón* (como esquiador, montañero...), y también en el mundo de la intelectualidad; quería leerlo todo, saberlo todo y estar continuamente al día. Mi primer gran amor fue la literatura. Yo vivía entonces en Trieste, y la literatura era para mí la única posibilidad de establecer contacto con el mundo del espíritu y el intelecto. Allí no había museos, y en mis viajes a Roma y Florencia no veía más que el arte del pasado. De joven estuve entusiasmado con la pintura; lo estaba como suele ocurrir cuando se tiene cierta conciencia de la cultura, pero en realidad no tenía ni idea de lo que veía. La historia del arte y el arte contemporáneo no los *aprendí* hasta mucho más tarde.

Cuando en 1939 abrí en París mi galería, se hablaba, naturalmente, de Picasso, Braque, Juan Gris. También, un poquito, de Brancusi; éste parecía ser un valiente renovador. Pero nadie hablaba entonces acerca de Duchamp, nadie sobre Kandinsky, cuando éste, precisamente, llegaba a París. A Klee no lo conocían; cuando se hacía mención de él, preguntaba la gente, incluso la cultivada: *¿Quién es Klee?, ¿qué es eso?* Modigliani era muy popular por sus bellos desnudos. Los surrealistas se agrupaban por entonces, desplegando gran actividad, en torno a mi amiga de juventud Leonor Fini, de Trieste.

G. H.: *En aquellas fechas ¿pretendía usted también ser campeón en el mundo del arte?*

L. C.: De momento, con el estallido de la guerra eso no se produjo de ninguna forma. Pero aunque tuve por tan breve tiempo la galería de París, ya habían oído hablar de mí en Norteamérica artistas como Max Ernst o Salvador Dalí; y cuando en 1946 regresé a Nueva York después de la guerra, conocí a muchos de los protagonistas de la modernidad. Hice amistad muy pronto con Jackson Pollock, Willem de Kooning, Mark Rothko, Franz Kline... En Nueva York había entonces grupos pequeños fáciles de abarcar. Establecí contacto en seguida con el expresionismo abstracto; no lo hice en calidad de galerista, sino personalmente. Además de todo esto, realicé el mayor descubrimiento de mi vida con el Museum of Modern Art, tal como éste había sido concebido, montado y organizado por el grande e inolvidable Alfred Barr. Me sentí subyugado por aquel personaje, por su increíble inteligencia y su hazaña de coleccionar los fondos del *Modern*, como cariñosamente lo llaman los neoyorkinos. Y hoy mismo, incluso, cuando existen por todas partes museos de arte moderno, éste de Nueva York es *el sitio* insustituible para el estudio de la modernidad. Barr me abrió los ojos a la comprensión de lo que significa el arte contemporáneo.

Al regresar a Florencia por primera vez después de la guerra me dirigí a la iglesia del Carmine para ver las pinturas de Masaccio. Yo había estudiado al artista en libros. Tenía hasta cierto punto la creencia de que la *Resurrección del hijo de Teófilo* y *San Pedro en la cátedra*, o también *El Tributo*, de la capilla Brancacci, eran frescos de dimensiones gigantes; realmente, en comparación con las medidas de las obras modernas, estos frescos tampoco son tan grandes. Las reproducciones lo desfiguran todo.

G. H.: *Además, las obras del arte abstracto se reproducen a veces erróneamente, es decir, cabeza abajo o trastocando el lado derecho con el izquierdo.*

L. C.: Hace muy poco, alguien me trajo fotos de la muestra que organicé en la Novena Avenida el año 1951, y para asombro mío vi que un Pollock estaba mal colgado. Era una hermosa obra que hoy costaría cinco millones de dólares. Pues bien, comprimido en formato alargado, a lo alto, colgaba allí lo que en su día se pintó como obra apaisada. Habíamos tenido muy poco sitio. Exponíamos trabajos de 60 artistas jóvenes. El cuadro de Jackson Pollock no estaba firmado y yo lo colgué verticalmente, posición en la que quedaba muy bien. El día de la inauguración llegó Pollock, se echó a reír y me dijo que sólo en posición horizontal lograba el cuadro su verdadero efecto. Cuando comprobó que realmente no teníamos más superficie disponible, dejó que la pintura siguiera colgada tal como estaba. Una cosa así no la consentirían muchos artistas. Pero Baselitz pinta a propósito en posición *invertida*.

G. H.: *¿Cómo descubre, busca o encuentra usted los cuadros? ¿Va usted mucho aún por los estudios de los artistas?*

L. C.: Yo tengo una impresión general. Esta impresión es decisiva y necesita convencerme. Por mucho tiempo que me quede mirando un cuadro, si la primera impresión no me ha dicho lo suficiente, no sirve

de nada seguir con ello. Después, cuando ya me he decidido por la pintura o el pintor, entonces es cuando entro en detalles y trato de realizar un análisis. Por lo demás, hoy día al artista no se le descubre ya en su estudio o taller. La información proviene a veces de pequeñas galerías, y también de coleccionistas activos y entregados a su quehacer, en quienes yo confío. Ileana Sonnabend, con su galería del piso de arriba, posee una formidable red de información. Ella va a East Village, donde exponen los artistas jóvenes. Es mucho más diligente, más asidua que yo; probablemente dispone de más tiempo, o es que está mejor organizada. Meyer Vaisman estuvo ahí arriba hace un año, en la galería de ella, formando parte de una exposición colectiva, y este año tiene una individual conmigo.

Cuando Ileana Sonnabend resuelve patrocinar a un artista desconocido, produce un enorme efecto de señal de aviso en la *escena* del arte. Ella tiene fama de marcar tendencias y corrientes. Por ejemplo, los jóvenes artistas Ashley Bickerton, Jeff Koons, Peter Halley y Meyer Vaisman, desplazaron algo, en cierto momento, a los *nuevos salvajes* y expresionistas — Baselitz, Kiefer, Immendorf, Salomé, y naturalmente, a nuestros artistas norteamericanos Julian Schnabel, David Salle y Roberto Longo —, que hasta entonces habían dominado el mundo del arte contemporáneo. Lo mismo cabe decir de los italianos Chia, Clemente y Paladino, de los cuales también se habla ahora algo menos.

G. H.: *Meyer Vaisman vuelve a mostrar ahora, en las salas de Castelli, asientos de WC en calidad de elementos plásticos acumulados, que aparecen recubiertos por retratos y escenas en serigrafía. Contrastando con la muestra del año pasado, esos asientos de WC se integran en las paredes y se combinan en forma de cuadros. Sesenta años median entre el orinal de Duchamp y el asiento de retrete con forro. ¿Por qué tiene que ser precisamente el óvalo una forma de instalación sanitaria?*

L. C.: Eso parece tan sencillo... Pero el caso es que, en efecto, el puro óvalo de un asiento de WC constituye una forma interesante. El artista la ha dispuesto de varios modos, componiendo dibujos con ellos; una vez, de esa manera, surgió una hoja de trébol.

G. H.: *Hace treinta años, cuando usted descubrió artistas como Jasper Johns, Roy Lichtenstein y Robert Rauschenberg, les hacía pagos mensuales a pesar de que se trataba de pintores entonces desconocidos. ¿Sigue usted hoy apoyando con ese tipo de estipendio a talentos todavía jóvenes?*

L. C.: Ya no en la misma medida que antes. Los artistas tienen hoy precios muy diferentes de aquéllos. Volviendo de nuevo a Meyer Vaisman, le diré que hace años vendía sus cuadros a precios que oscilaban entre los 10.000 y 12.000 dólares. Hoy, en esta exposición, el trabajo más pequeño cuesta ya 35.000 dólares; yo podría pedir hasta 40.000. La exposición está vendida por completo, y tengo una relación de 20 coleccionistas que están esperando la ocasión de adquirir un cuadro. En casos así están de sobra los estipendios. Retrocediendo una generación en el tiempo se ve que las cosas eran distintas. Me acuerdo de una cena con Jasper Johns y Bob Rauschenberg en 1959. Ambos figuraban en mi *payroll* desde hacía dos años, con una entrega mensual de 500 dólares. Aquella noche se incorporó también a la cena, al cabo de un rato, Frank Stella. Este se hallaba entonces muy en los comienzos de su carrera artística; acababa de hacer la serie de los *Cuadros Negros*, que entre tanto ha alcanzado celebridad. Con gran timidez, Stella había preguntado a sus amigos y colegas, Jasper y Bob, si podría pedirme una ayuda mensual de 300 dólares. Cuando acudió a mí con ese ruego le dije que sí inmediatamente, como era natural. Los artistas por aquellas fechas dependían en gran medida de esta clase de apoyos para poder pagarse el taller-estudio, incluso para vivir.

G. H.: *Con su entrega y dedicación, usted tiene fama de haber hecho infinitamente más por el arte que otros marchantes de nuestro tiempo. Por eso mismo, no tuvo usted los grandes márgenes de beneficio que son habituales hoy día. Como coleccionista, ¿puede permitirse comprar los cuadros de las estrellas del arte con quienes trabaja?*

L. C.: Hoy por hoy, las pinturas de mis *estrellas* no me resultan todavía accesibles. Puedo comprar un dibujo de Jasper Johns, algo de Lichtenstein o trabajos de otros artistas, a precios que estén comprendidos entre los 50.000 y los 60.000 dólares, pero éste es mi límite. En el fondo, un marchante entusiasta

y apasionado es un coleccionista con pocos posibles. Cuando yo empecé quería comprar obras de Klee, Mondrian, Kandinsky; el anhelo de rodearme de arte de primera magnitud estuvo siempre presente.

G. H.: *¿Sus artistas — y cuando digo sus artistas se trata invariablemente de los nombres de Johns, Warhol y Lichtenstein — se han entrometido en las decisiones del galerista? A lo largo de su inmensa experiencia en lo que atañe a exposiciones han tenido que intervenir, necesariamente, hechos determinados por la moda imperante a la hora de elegir. Eso es inevitable cuando se trabaja durante cierto tiempo con tres galerías, una galería uptown Manhattan (la que dirigía su difunta esposa) y dos formidables galerías downtown; tanta calidad no existe en el mundo entero. ¿Es que sus estrellas querían que usted se dedicara exclusivamente a ellas?*

L. C.: Mediando los años 60, cuando triunfaba el *minimal art*, me dijo Roy en cierta ocasión: *Leo, tú tienes tantos artistas admirables..., ¿no te basta ya con ellos?* Yo le respondí: *No, no me basta; no quiero paralizar mi galería y dedicarme sólo a hacer transacciones con obras maestras.* Siempre he querido dar un paso al frente, porque *ello* es lo que corresponde a mi condición natural: mirar hacia delante, a lo que viene. Roy parecía no estar de acuerdo con eso. No es que pretendiera criticarme; su opinión era el consejo de un amigo a cuyo entender yo seguía una línea equivocada. Más tarde reconoció que la galería necesitaba también sangre nueva, y no sólo en un momento dado, sino a lo largo de toda su existencia. En cuanto a Jasper, la cosa era diferente. A él le gusta David Salle; por así decirlo, lo *autorizaba*, también, seguramente, por el hecho de que había influido en su arte. De modo general, a los artistas no les agrada hablar de sí mismos, y menos aún de otros, salvo cuando se trata de creadores de épocas pretéritas. Los favoritos de Duchamp eran los *pintores de salón* franceses del siglo XIX, y esto, con seguridad, por ganas de llevar la contraria, pues todos los demás rechazaban a esos pintores. Hablar con artistas acerca de otros puede constituir un auténtico placer; hablar, por ejemplo, con Frank Stella sobre Caravaggio. Es un cariño y una predilección que yo comparto con Frank.

G. H.: *¿Le ocupan a usted por completo las artes plásticas? ¿Le queda tiempo para la lectura?*

L. C.: De arte leo solamente lo que necesito leer. Por lo demás, la literatura sigue siendo para mí tan importante como en tiempos pasados, ya se trate de los escritores de finales del siglo anterior y principios del presente — como Schnitzler o Hofmannsthal — o de otros algo posteriores: Musil, Thomas Mann...

He conocido a muchas mujeres y no me han faltado dificultades ni conflictos con ellas. Siempre sentí la necesidad de analizar y desentrañar sus problemas peculiares, por eso mis libros preferidos son los de autores femeninos. Me quedo siempre con las escritoras. Por ejemplo, hoy mismo, prescindo de toda otra lectura para entregarme, antes que nada, a la de Charlotte y Emily Brontë.

G. H.: *Si usted hubiera sido marchante en otro siglo, ¿qué artistas habría expuesto?*

L. C.: No habría podido durar mucho en esa actividad, porque me hubieran matado muy pronto en un desafío.

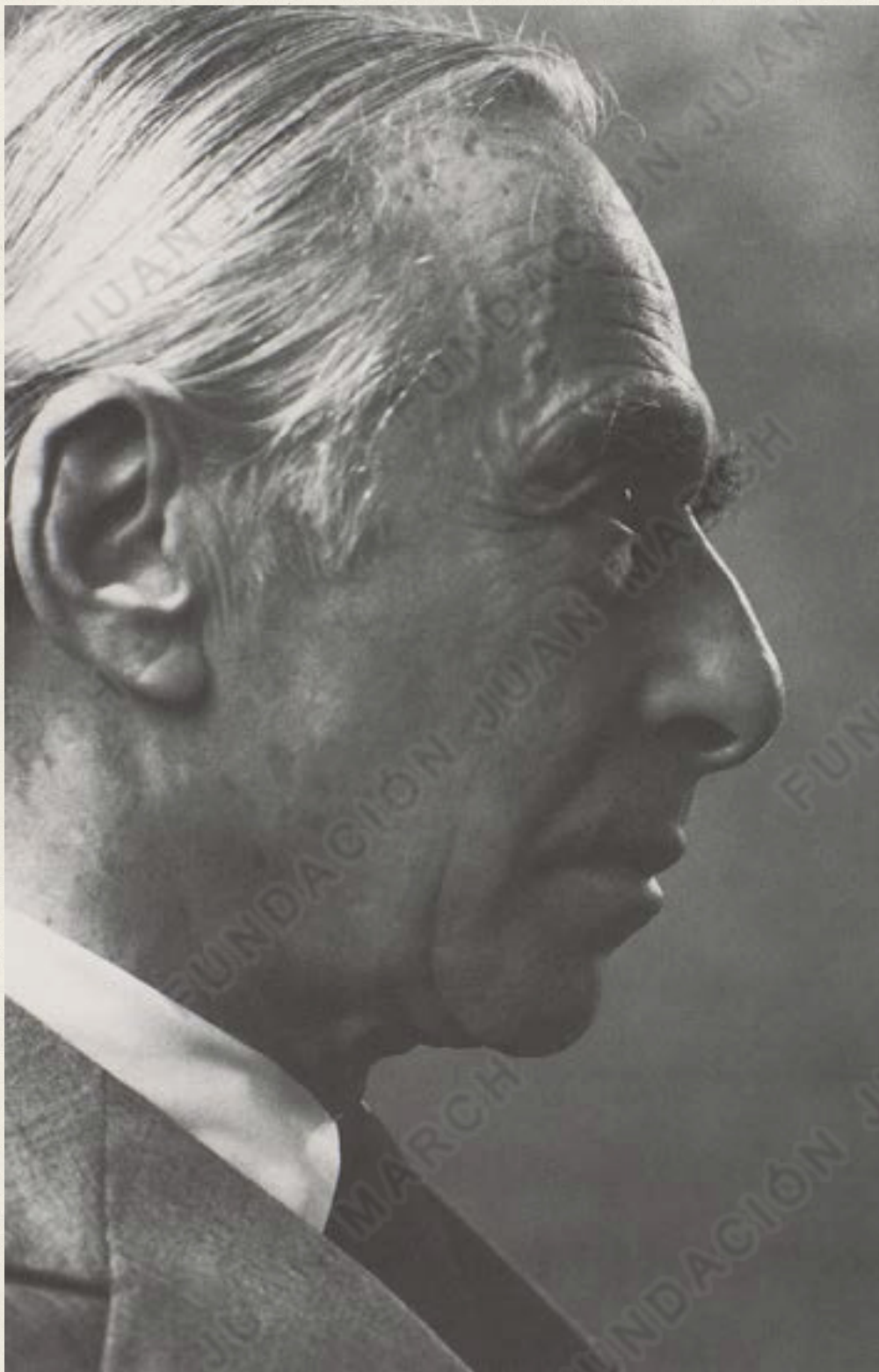


Foto: Dianne Blell.

LEO CASTELLI, UN HOMBRE QUE SIRVE PARA ALGO

JIM PALETTE

A la Princesa Margaret, Marc, Céline y Karine.

A menudo hablábamos hasta muy avanzada hora. Terminó por instalarse en mi habitación; yo me despertaba muchas veces por la noche y necesitaba seguir discutiendo. Incluso en los momentos más difíciles, cuando todo se transformaba en un paisaje sin luz ni esperanza, algo nos sostenía: un sentimiento, una impresión indefinible a la que aferrarnos en esas tinieblas próximas a la desesperación. Digo próximas a la desesperación porque nunca nos hemos rendido. Incluso en los peores momentos, cuando nos tentaba la idea de volver a Bakou (ciudad natal de Kasparov) para poner fin a esa terrible angustia, diciéndonos con fatalismo: La próxima vez tendremos más suerte. Incluso entonces manteníamos viva una pequeña chispa de esperanza. Con cinco a cero las cosas iban muy mal. Eramos como esa gente que silba en la noche para darse ánimos y alejar a los fantasmas. Pero con cinco a cero teníamos una tabla de salvación a la que agarrarnos. Poca cosa, sin duda, pero un elemento real, positivo.

(Gary Kasparov, *Y el Loco se hizo Rey*, Ed. Albin Michel, 1987.)

No era entonces más que, como el autor de Ulysses, un hombre en la terraza de un café bebiendo Cinzano y recitando con emoción algunos versos de The Waste Land — O O O O ese aire shakespeareano... Es tan elegante, tan inteligente—, tratando de liberar mi cerebro de sus parásitos, queriendo convertirme en un hombre que sirviera para algo (lo que aún no soy), y siempre perseguido por esas palabras de Baudelaire: Lejos de los hombres vivos, condenadas errantes, / A través de los desiertos corred como lobos, / Cumplid vuestro destino, almas desordenadas.

(Arthur Power, *Entretiens avec James Joyce*, Ed. Belfond, 1979.)

Nací en Trieste en 1907. Durante mucho tiempo, mi primera y única pasión fue la literatura. Ella fue la que me educó en cierto modo. A Italo Svevo no le conocí personalmente: era demasiado joven. Mi padre, en cambio, era amigo de su hermano. Conocíamos, por lo tanto, muy bien a su familia. Fue él quien despertó mi interés por la literatura de vanguardia, pero en realidad llegué a sus obras a través de Marcel Proust, a quien leí primero. Porque en Italia (y en Trieste no había ambiente literario; sólo una librería

que me traía las obras que yo descubría en *Les Nouvelles Littéraires*) era un desconocido, y sólo gracias a Proust se comprendió la importancia de Svevo. Cuando regresamos a nuestra ciudad, después de la guerra y de algunos años pasados en Viena, donde sólo había estudiado año y medio en el liceo —lo que sin duda es bien poca cosa—, mi padre quiso que continuara el aprendizaje de la lengua alemana. Una institutriz que venía dos veces por semana me hizo descubrir a Goethe y Schiller sin gran interés. También pensó que debía aprender francés. Para ello tenía una profesora que venía de Lausanne, Adela Buache, que tenía otras ideas. En ese momento esta profesora no conocía, evidentemente, todo lo que había de más innovador, pero era gran admiradora de Anatole France. Así que leí a este autor de comienzo a fin. A los quince o dieciséis años comenzó para mí la influencia de la literatura alemana. Como todos los jóvenes —bueno, como algunos jóvenes—, tratábamos de conocernos a nosotros mismos, y los grandes escritores vieneses (Schnitzler, Hoffmannsthal, Zweig) o alemanes (Thomas Mann y, sobre todo, Freud) nos suministraban un material extraordinario. Finalmente, fui capaz de leer a los ingleses. Aldous Huxley me interesó enormemente, y más tarde James Joyce.

En cuanto al arte visual no había en esa ciudad ocasión de verlo como no fuera en reproducciones. Por lo demás, en esa época no me interesaba demasiado.

Fue al llegar a París, a finales de 1936 y comienzos de 1937, cuando empecé a ver pintura contemporánea. Consciente de que tenía poco que hacer en literatura —en resumidas cuentas, no era un escritor, sólo un ávido lector—, busqué el modo de realizar una actividad práctica. Mi encuentro con el arquitecto-decorador René Drouin me dio la ocasión determinante para el resto de mi vida. Decidimos abrir la galería de la plaza Vendôme. En ese ambiente tan snob en el que se movían Marie-Laure de Noailles, Etienne de Beaumont, Carlos de Beistegui, nuestra primera exposición tuvo un gran éxito. Habíamos pedido a los artistas, entre ellos a Méret Oppenheim, que nos dieran objetos. Recuerdo que en esa época a los surrealistas les gustaba mucho todo lo concerniente al período victoriano. Y a los diseñadores, que por entonces no se llamaban así, les habíamos pedido muebles (1). ¿Cómo saber lo que tendría reservado el futuro? Estalló la guerra y todo cambió. Fue nuestra primera y última exposición.

Encontré de nuevo a Drouin en 1945 cuando volvía de Rumanía, donde me encontraba junto con el ejército americano en la Comisión Aliada de Control. Drouin organizaba exposiciones de Dubuffet, Wols, Pevsner, Manessier, De Staël, pintores a los que yo no entendía, ya que fuera de los surrealistas mis conocimientos se limitaban a Picasso, Braque o Modigliani. Me pareció interesante y con gusto habría seguido con él, pero ya para entonces había descubierto Norteamérica y, antes de la guerra, a Jackson Pollock. Nos hemos reído muchas veces, junto con Sidney Janis, de los temores que éste sentía para aceptarlo en su galería dada la reputación de hombre violento y de carácter difícil que Jackson tenía.

New York, New York, the big apple

Era joven en un país joven. Así fue. Si hubiese llegado con más conocimientos quizá hubiese transcurrido mi actividad de un modo diferente: me habría interesado más por el arte europeo. Pero como era joven e inexperto, lo aprendí todo allí. Al no tener ideas preconcebidas me fue más fácil entender la pintura americana.

Había allí, fundamentalmente, algo que no existía en ningún otro lugar: un gran Museo de Arte Moderno, fruto del trabajo de un hombre: Alfred Barr. Allí fue donde comprendí que el arte moderno no era un fenómeno aislado. Pero no se entendía bien la estructura de su desarrollo. No sabíamos nada, por ejemplo, de los expresionistas alemanes, muy poco sobre Klee y apenas conocíamos a Kandinsky. En ese Museo fue donde aprendí mi oficio, que consiste en exponer pintores (en encontrarlos primero, por supuesto), pero también en encontrar los eslabones, uno tras otro. Después de mi *interludio surrealista* me apasioné por pintores más abiertamente abstractos. Admiraba sobre todo a Mondrian, también a Kandinsky, especialmente en su primera época. Marcel Duchamp ya había marcado indeleblemente con su huella la pintura americana a partir de 1913, en la famosa *Armory Show*, mucho más que Picasso, Braque o cualquier otro pintor. Se había establecido así una interesante relación con Europa.

Seguía viendo a Sydney Janis. Juntos imaginábamos cosas posibles. Nuestra amistad se concretó en el otoño de 1950 a través de una exposición *comparativa* de pintores europeos y americanos, en la Gale-

ría de Francia, en París. Fue decisiva desde muchos puntos de vista para mi actividad futura. Buscábamos semejanzas. Algunas fueron lógicas, como Matta con Gorky (el primero había influido en el segundo, aunque este último fuese quizá mejor pintor) y Pierre Soulages con Franz Kline, e incluso una de esas mujeres monstruosas de De Kooning con un cuerpo de hombre de Dubuffet. Había otras que me atrevería a llamar algo incongruentes: la primera, entre Pollock y Lansky, porque éste hacía unas cosas así... (2); la segunda, entre De Staël y Rothko, que era sin embargo menos incongruente de lo que se pueda pensar, porque en esa época Rothko también pintaba formas flotantes, y en los dos habíamos encontrado unas obras igualmente negras y amarillas, lo que suponía al menos una semejanza de color.

Las mentes chovinistas de los Estados Unidos (había un gran chovinismo en los medios artísticos americanos en ese momento) dijeron que *era una exposición ridícula. Salvando las comparaciones Matta-Gorky y De Kooning-Dubuffet, no había semejanza, ninguna comparación posible. En el arte americano el espíritu es muy diferente. ¡Son artes incomparables!* Norteamérica se sentía muy orgullosa de esos grandes pintores descubiertos y se pensaba que estaban a la altura de Picasso y de los grandes maestros del pasado. Mientras, en Europa, en Francia, se veía muy poca cosa, salvo Dubuffet y Giacometti.

En 1951 preparé el *Ninth Street Show* en un edificio de la calle Nueve. La exposición reunió por primera vez a 61 expresionistas abstractos. Era algo así como un *Salón de los Rechazados*, porque en ese momento ni los coleccionistas ni los museos sentían interés por esos artistas. Esto ocurrió más tarde. Vino Alfred Barr; se quedó maravillado al ver tantos pintores. Conocía a Pollock y a De Kooning, pero no creo que hubiesen comprado ya algo suyo para el Museo. Esos grandes pintores eran desconocidos. (¡Y no digamos los más jóvenes!) Estaba buscando pintores para esta exposición, que financié en parte, cuando conocí a Rauschenberg en casa de Betty Parsons. Exponía unos cuadros blancos en los que no había nada, ninguna imagen; sí había formas organizadas de dos en dos, de cuatro en cuatro, pero ninguna imagen. Entendí de inmediato que se trataba de un genio. Sobre todo, cuando al preguntarle me explicó: *¡El tema son las sombras que pasan por delante!*

Cuando abrí mi galería, el 1 de febrero de 1957, en el 4 Este, calle Setenta y Siete, tercer piso (podéis suponer, sin equivocaros, que se trataba de mi propio piso), seguía considerando apasionante la relación Europa-Estados Unidos. En la exposición se exhibía a Dubuffet, Kandinsky, Willem de Kooning, Mondrian, Pollock y David Smith. Por primera vez se ponía a Pollock a la altura de los grandes antepasados europeos.

Por otra parte, desde mis primeros años en Nueva York a finales de los 40, cuando íbamos al Cedar Bar, famoso en esa época, me encontraba allí con pintores de gran talento (Pollock, Gorky, De Kooning, Barnett Newman, Kline, Rothko), y todos tenían alguna relación con lo europeo, fácilmente perceptible a poco suspicaz que se fuera. Pero eran ya unos clásicos, y no podía además conseguirlos porque su representante era Sydney Janis. Busqué, por lo tanto, pintores similares que a mi juicio tenían que surgir, ya que era una especie de ley: a todo movimiento le sigue otro, sobre todo en Norteamérica, donde el ambiente es extraordinariamente vivo. Trataba de saber qué ocurriría después del expresionismo abstracto (había, por supuesto, los continuadores, pero éstos no me interesaban: los veía sólo como continuadores).

Había que proseguir. Conocía ya a Rauschenberg y también a algunos amigos como Norman Blum y otros más que me parecieron *posibles*, pero dos meses después de la inauguración viví un acontecimiento extraordinario, algo que quizá sólo ocurre una vez en la vida de quien posee una galería: encontré a Jasper Johns.

Un hombre llamado Jasper Johns

Estaba acostumbrado a las extravagancias de Rauschenberg, pero lo relacionaba un poco con el surrealismo y el dadaísmo (3), mientras que Johns fue una revelación total. Imaginen lo que supuso, sin haber visto nada suyo, porque nadie lo conocía entonces, entrar en ese estudio y ver la bandera americana (azul, blanco, rojo o gris), o una gran bandera blanca, o dianas, ¡alfabetos, números! Era sorprendente. Nunca había visto nada semejante. Por lo demás sigue siendo, después de su fulminante comienzo, sin duda el mejor pintor americano, quizá mundial.



BRUCE NAUMAN

28. Henry Moore destinado a fracasar, 1967-1970

Cada uno se apoya en los demás

Gracias a Rauschenberg y Johns aparecieron, sin ninguna duda, los pintores Pop. Hay que aclarar las cosas. Rauschenberg, Johns, sobre todo, y también Cy Twombly (que se fue después a Europa y no tuvo un papel preponderante de inmediato, sino mucho más tarde con los *graffiti* y todo lo demás), tuvieron una enorme influencia. Johns sobre Stella, por ejemplo. Las bandas de Stella provienen de las tiras de la bandera americana de Johns, porque ahí estaba ya esa importante teoría: abolir el cuadro tal como se le entendía, convertirlo en una especie de objeto. En Johns, al principio de una forma menos precisa, y de manera absoluta después en Stella. Johns trabajó de acuerdo con sus medios; Stella fue mucho más radical en 1959. Inmediatamente después, en 1961, aparece el verdadero fenómeno *Pop* con Lichtenstein, Andy Warhol, Oldenburg y Rosenquist, los cuatro grandes, todos muy diferentes pero teniendo todos como tema objetos de consumo, salvo Rosenquist, que era la excepción y en el que lo importante era más bien la fragmentación. A continuación se percibe la influencia de Stella, aparece el arte *minimal* con Judd, Morris, Flavin y otros pintores que no he tenido en mi galería, como Sol Lewitt y Carl André. Más tarde aparecen los *conceptuales* en Europa y América, como Joseph Kosuth, y hacia finales de los años 70 llegan dos artistas fenomenales: Bruce Nauman y Richard Serra. Todo en quince años.

Nueva York no es el único

Hay en Estados Unidos al menos una docena de centros muy activos, de alto nivel, fuera de Nueva York, en los que convergen una serie de artistas que encuentran en ellos vida y movimiento, como Buffalo, al norte del Estado de Nueva York, Milwaukee, Boston, Baltimore o Filadelfia, que posee la gran colección de Duchamp. Algunos, como Minneápolis (no es el único caso), exponen más arte europeo que Nueva York. Como centros en los que hay pintores locales de cierta importancia citaré Chicago y Los Angeles. Pero en realidad es un gran vaso comunicante. Todo se sabe con rapidez y se producen intercambios.

Volvamos sobre esa idea del chovinismo y de un cierto proteccionismo. No creo en ella. Hace cinco años recibimos con los brazos abiertos a los alemanes, italianos y en menor medida, es cierto, a los franceses. No es fácil decirlo, pero unos pasan mejor que otros. Con alguien como Combas, la sensibilidad americana o europea no funciona. Se puede no mirar el tema, pero es un excelente pintor (4). Tenemos mayores dificultades con Gérard Garouste, cuyo espíritu eminentemente europeo no se adapta bien al gusto del público americano. Dicho esto, pueden producirse cambios. Siempre se producen. Durante años no lo gré vender a Donald Judd. Su éxito fue lento y tardío.

Cada cual, por supuesto, hace lo que puede

Dan Flavin constituye otro ejemplo. Es aún muy difícil *colocarlo*. Es algo físico. Un Flavin anula todo en una habitación. La gente piensa que no puede poner nada a su lado.

Hay olas sucesivas de interés. Después aparece una nueva ola y coleccionistas ávidos que buscan siempre algo nuevo, como todos nosotros. Se nos reprocha que actuemos como en la moda, como si el arte fuese moda, pero eso no es cierto. Siempre ha sido así en el desarrollo del arte: una especie de búsqueda continua de lo absoluto.

Están los *elegidos* sobre los que se fija la atención. Hay cinco, seis, hasta diez quizá. Estos suben en picado, se benefician, con razón o sin ella, del consenso general. Y los precios suben (mucha demanda y poca oferta): 20, 25, 30.000 dólares por uno muy poco conocido. Es el caso de Miquel Barceló. Y no hablemos de Kieffer. Esto no se puede controlar, depende de elementos demasiado volátiles: del deseo vehemente de los coleccionistas, y siempre de la ley de la oferta y la demanda. Está también la enorme publicidad que se hace en torno a ellos. Hay mucha gente joven, sobre todo en los Estados Unidos, que se enriquece con negocios inmobiliarios y con las finanzas, y entre ellos los hay que se interesan por el arte. Bastan cinco, seis o siete personas para que sea imposible una cierta estabilidad, tanto más cuanto que vienen a unírseles otros procedentes de distintos lugares, como Saatchi, un coleccionista sensacional que nos ha llegado de Inglaterra. Ya he hecho alguna vez esta comparación, pero entre la época en que comencé y ahora hay la misma diferencia que entre una pequeña tienda de ultramarinos y un supermercado.

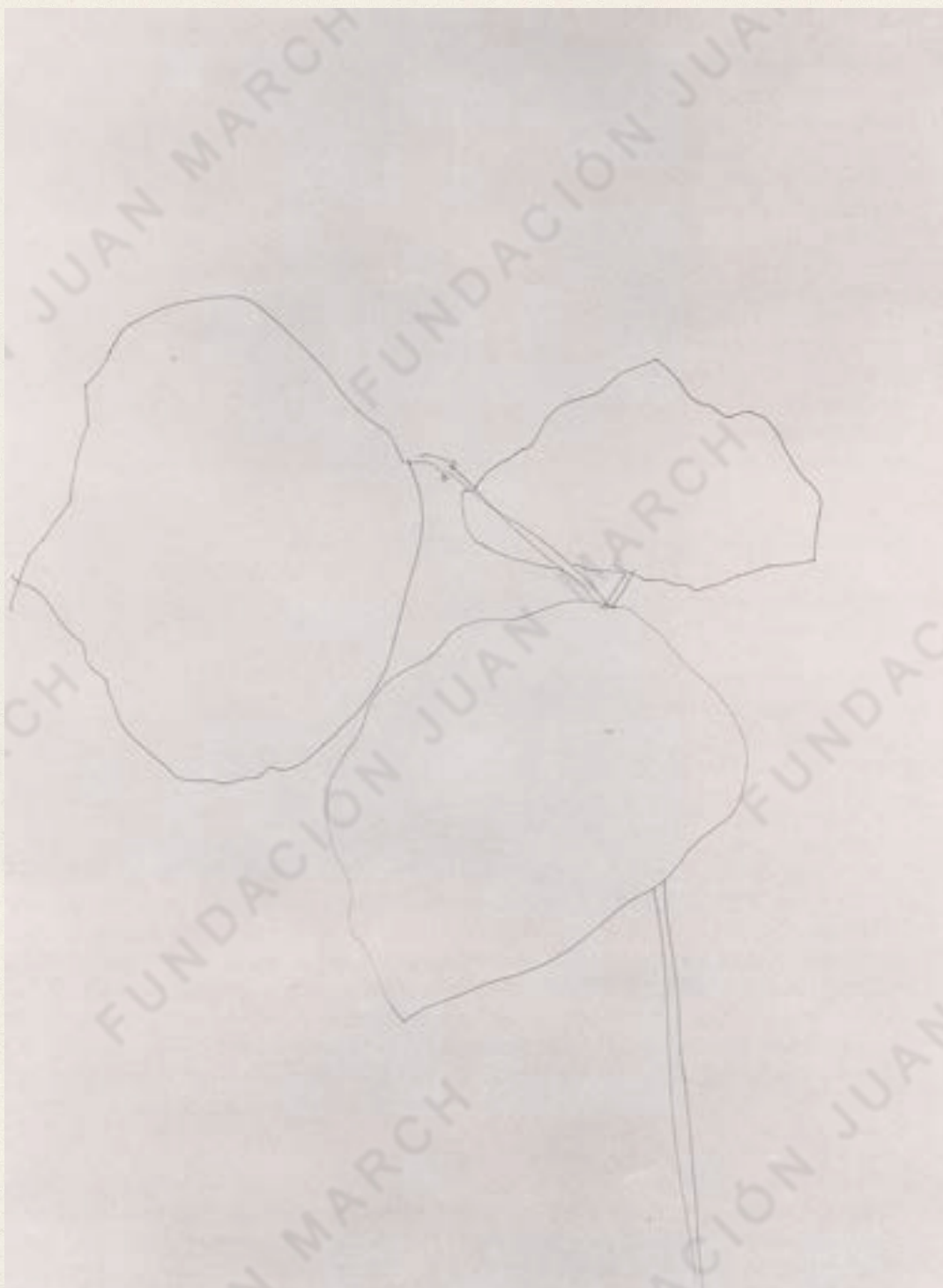
¿Cómo vamos a evolucionar? Es difícil de prever. Hay una enorme inflación en todo, sobre todo visual: televisión, revistas, museos, cuadros. Ignoro cómo va a terminar todo esto. Este fenómeno, de velocidad creciente, es lo que me resulta alarmante. Lo mismo que la informática, que me deja caviloso. Yo no sé cómo funciona un ordenador. A mí, que empecé prácticamente con un pie en el siglo XIX, me resulta casi milagroso haberme mantenido al corriente hasta ahora. Como en el fondo he cumplido ochenta años, y espero vivir todavía algunos más si Dios me da vida, habré cumplido con mi misión. Y ya veremos lo que los jóvenes como Templon, u otros en América, harán con todo esto.

(1) Leonor Fini me había puesto en contacto con los artistas surrealistas. Tenía en esta exposición un espléndido armario, al igual que Eugène Berman.

(2) Nos entendíamos haciendo gestos con las manos, que significaban una cierta calidad aproximativa de *sí, sí, ya, ya*.

(3) Schwitters ponía trocitos de papel; Picasso también hacía *collages*; Miró había colocado, si no me equivoco, un loro en una de sus telas, lo que debió inspirar a Rauschenberg (que lo amplificó todo, en suma) para poner un águila en una de las suyas.

(4) Hice una hermosa exposición con sus obras que no tuvo mucho éxito, o más bien poco, porque se le comparó demasiado con Keith Haring, con el que precisamente no hay que hacerlo. En primer lugar, Combas es mucho mejor pintor. Y la intención es distinta.



ELLSWORTH KELLY

15. Hoja de coral n.º 10, 1987

HOMENAJE A TOINY CASTELLI, CON AFECTO

BARBARA ROSE

Un jueves por la tarde de 1961, época en que yo trabajaba de recepcionista para Leo Castelli a fin de costear mis estudios, entró una joven rubia despampanante en la hoy ya histórica galería de la segunda planta del 4 East 77th Street. Ninguno de nosotros imaginaba que algún día esa joven tendría una galería propia en ese mismo lugar, ni tampoco que llegaríamos a ser amigos. Llevaba un traje rojo de Christian Dior impecable, ninguna joya y muy poco maquillaje. Nunca olvidaré su extraordinaria elegancia, su porte airoso, la vivacidad de su mirada, que parecía abarcarlo todo. En un inglés con marcado acento francés, rasgo de un encanto que nunca perdería, se presentó como la señorita Fraisseix du Bost y preguntó por Leo.

Me dirigí a la trastienda donde Leo solía entablar intensas conversaciones con gentes como Alan Solomon, pilar permanente de la galería, hoy desaparecido, o historiadores como Leo Steinberg o Robert Rosenblum, o con alguno de los artistas, que consideraban esta habitación como su club particular. Le dije a Leo que una joven francesa rubia y esbelta preguntaba por él. Se sobresaltó: *¡Ah, debe ser Toiny!* De este modo me presentaron a la mujer excepcional que se convertiría en la esposa de Leo Castelli y que fue también una amiga comprensiva y un apoyo para todos los que estábamos relacionados con la galería.

Al contemplar lo que fue capaz de realizar a lo largo de su vida, resulta curioso recordar que Toiny no era una persona ambiciosa ni mundana. Toiny y Leo tenían mucho en común: eran dos auténticos románticos, estetas enamorados de la literatura y el arte, de la compañía de los artistas y de la cultura francesa. Es más, Toiny, la hipersensible, guardiana celosa de su intimidad, que odiaba toda clase de exhibicionismo y que optó por un género de vida modesto, reflejaba un lado del propio Leo insospechado para quienes sólo le conocían como un extrovertido emprendedor. Así, en ciertos aspectos Leo y Toiny tenían caracteres muy complementarios; en otros eran totalmente opuestos. Toiny, aunque reservada e introvertida, era muy comunicativa respecto a sus sentimientos y de una franqueza que podía rayar con la brusquedad cuando expresaba alguna de sus opiniones más formadas. No le interesaba la conversación liviana ni la mera relación social, y era tan honrada y auténtica en sus reacciones que podía parecer poco diplomática a pesar de su exquisita educación.



Jean-Christophe y Toiny. Foto: John Rogers.

Aunque Toiny estaba muy orgullosa de su galería y era consciente del respeto que infundía como profesional, siempre se consideró ante todo esposa y madre. Fuerte y rigurosa, irradiaba la rectitud austera de sus ancestros hugonotes, aquellos protestantes franceses orgullosos de no querer unirse a la mayoría abrazando un credo que no podían reconocer. De la misma manera, sus gustos personales tendían hacia la sobriedad y la sencillez, hacia el refinamiento y la sutileza. Nunca ocultó que Jasper Johns era su artista predilecto, y llegó a reunir una excepcional colección de su obra gráfica. De hecho, una vez confesó que sólo le interesaba ganar dinero con su galería en la medida que le permitiera adquirir obras de Johns.

Recuerdo el día en que me llamó para consultarme un problema grave: Leo, a pesar del extraordinario renombre y éxito de la galería — que acababa de trasladar al 420 West Broadway —, tan sólo poseía algunas obras a título personal. Estaba verdaderamente preocupada: su hijo Jean-Christophe, al que adoraba, era aún muy joven, y Toiny empezaba a sospechar que Leo reciclaba los beneficios obtenidos con los artistas que mejor vendían hacia otros cuyo arte requería financiación. Y parece ser que tenía razón. ¿Qué podía hacer? ¿Qué clase de seguridad podían esperar Jean-Christophe y ella? Le señalé la media docena de cuadros que estaban colgados en el salón de su sencillo apartamento. Ciertamente hoy en día su valor es virtualmente inestimable, pero no así en aquella época. Toiny me suplicó que convenciera a Leo para que comprase cuadros de su galería como hacían otros colegas. Y lo intenté. Pero Leo estimaba que comprar obras para él no sería jugar limpio con los artistas y coleccionistas, sino especulación. Su razonamiento me pareció extraño pero es que Leo no era tan lógico como Toiny, y eso formaba parte del equilibrio como pareja.

Tuve que decirle a Toiny que no había conseguido alterar las costumbres de Leo. Creo que fue entonces cuando ella decidió abrir una galería propia. La mayoría de la gente piensa que *Castelli Graphics* fue para Toiny una manera de afirmar su independencia e identidad, y probablemente lo fue hasta cierto punto. Pero la verdadera razón de ser de esta galería fue la de obtener fondos necesarios para la adquisición del arte que ella amaba, y en su mente asegurar el futuro de su hijo. Leo la apoyaba en sus esfuerzos, de la misma manera que Ileana Sonnabend, la primera mujer de Leo, que se convirtió en una gran amiga de Toiny. Ileana había demostrado que ser la esposa de Leo Castelli no significaba el sacrificio de la propia identidad, algo que Leo, admirador de mujeres independientes y fuertes, nunca hubiera deseado.

Castelli Graphics le dio a Toiny satisfacciones en varios sentidos: igual que a Leo y a Ileana, a Toiny le agradaba profundamente la compañía de los artistas, y ahora ya podía compartir proyectos con ellos. Pero en el fondo de su corazón permaneció siempre y ante todo como madre de Jean-Christophe y esposa de Leo. Estoy segura de que el mejor día de su vida fue cuando nació su hijo. Detestaba las habladurías, la mezquindad y la intriga, y en cambio le encantaba contar cosas sobre los niños. A menudo añoraba a su familia y amigos, y por eso le produjo gran alegría que su marido adquiriese una residencia de verano en Castelleras, en el sur de Francia, donde pasarían todos los veranos. Esas temporadas en la intimidad con su marido y su hijo, en su propio país, fueron seguramente las más felices en la vida de Toiny.

Pienso a menudo en Toiny, y para mí siempre será la delicada y sin embargo atlética jovencita, la mejor acróbata de nuestro gimnasio. Siempre estaba dispuesta a enrollar la alfombra para bailar en el apartamento de Leo en los tiempos en que nos reuníamos todos allí para hacer fiestas, cuando la *galería* era todavía la *familia* y a nadie se le ocurría confundir amistad con negocio. El que Toiny cayera enferma, sufriendo tantos dolores físicos en los últimos días de su vida, fue una terrible conmoción para sus amigos y para Leo. Nunca se quejaba e incluso conseguía sonreír, pero sin la alegría e inocencia de la juventud. Conservó su sentido del humor, pero a veces resultaba ácido y sombrío. Se agudizó su gusto por lo austero. Las últimas cosas que coleccionó fueron unos objetos sencillos y sin ornamentación realizados por Shakers, cuya pureza de estilo llamaba su atención. A Toiny no le gustaba que le hicieran fotos, ni siquiera junto a los artistas más próximos a ella, ya que despreciaba toda forma de notoriedad, y por ello existen muy pocas fotografías suyas. Pero los que tuvimos la suerte de conocerla la echamos de menos y nunca podremos olvidar a la persona íntegra y leal que siempre fue.



CLAES OLDENBURG
33. Copa de Martini, 1984

RICHARD ARTSCHWAGER

DAN FLAVIN

JASPER JOHNS

DONALD JUDD

ELLSWORTH KELLY

JOSEPH KOSUTH

ROY LICHTENSTEIN

ROBERT MORRIS

BRUCE NAUMAN

CLAES OLDENBURG

ROBERT RAUSCHENBERG

JAMES ROSENQUIST

EDWARD RUSCHA

RICHARD SERRA

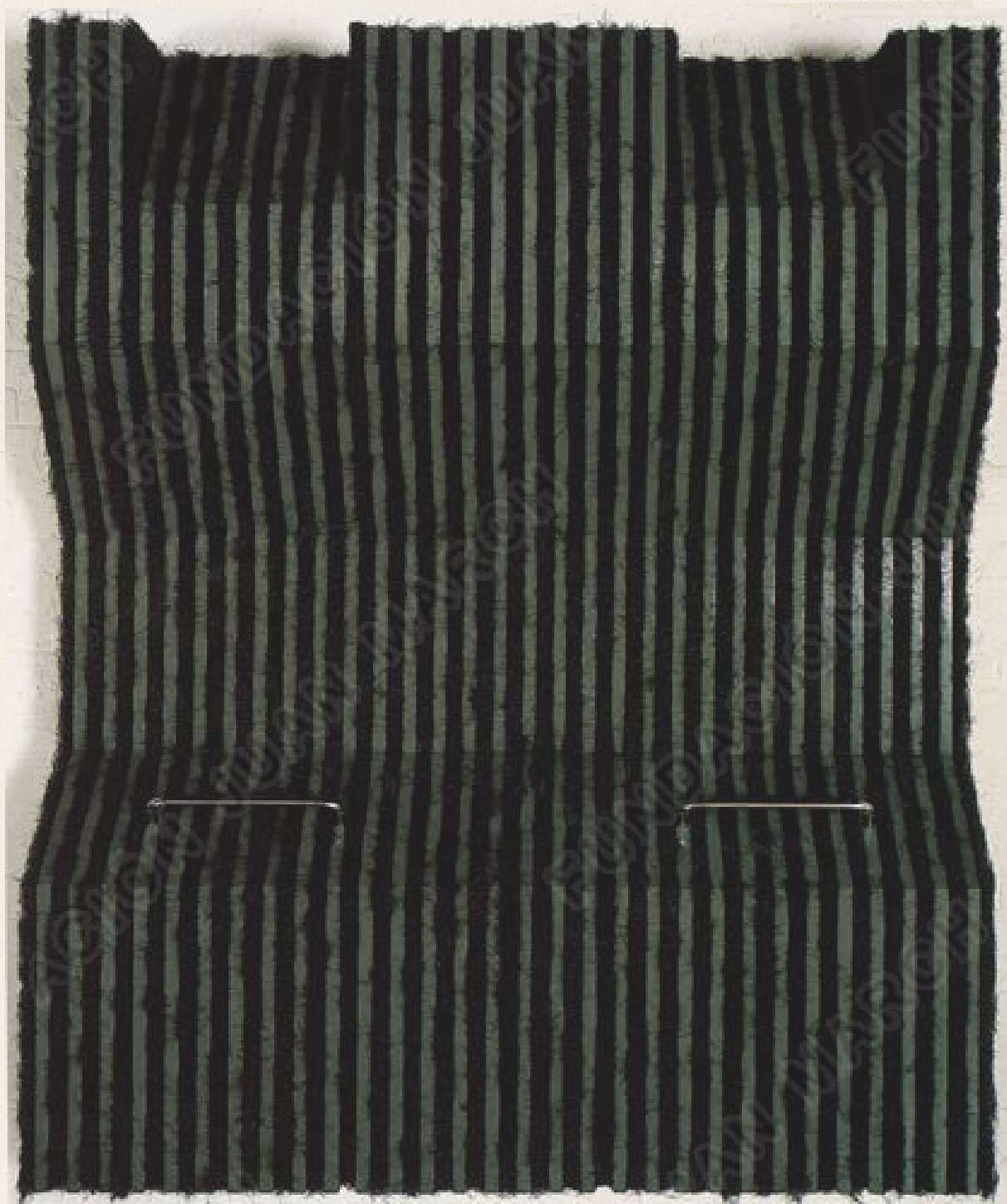
FRANK STELLA

ANDY WARHOL



RICHARD ARTSCHWAGER

1. Silla giratoria, 1964



RICHARD ARTSCHWAGER
3. Consola doble, 1988



RICHARD ARTSCHWAGER

2. Aproximadamente un cilindro,
aproximadamente un cono,
aproximadamente un hemisferio,
aproximadamente una elipse, c. 1970



DAN FLAVIN

5. Monumento a V. Tatlin n.º 65, 1970



JASPER JOHNS
6. Autopista, 1959



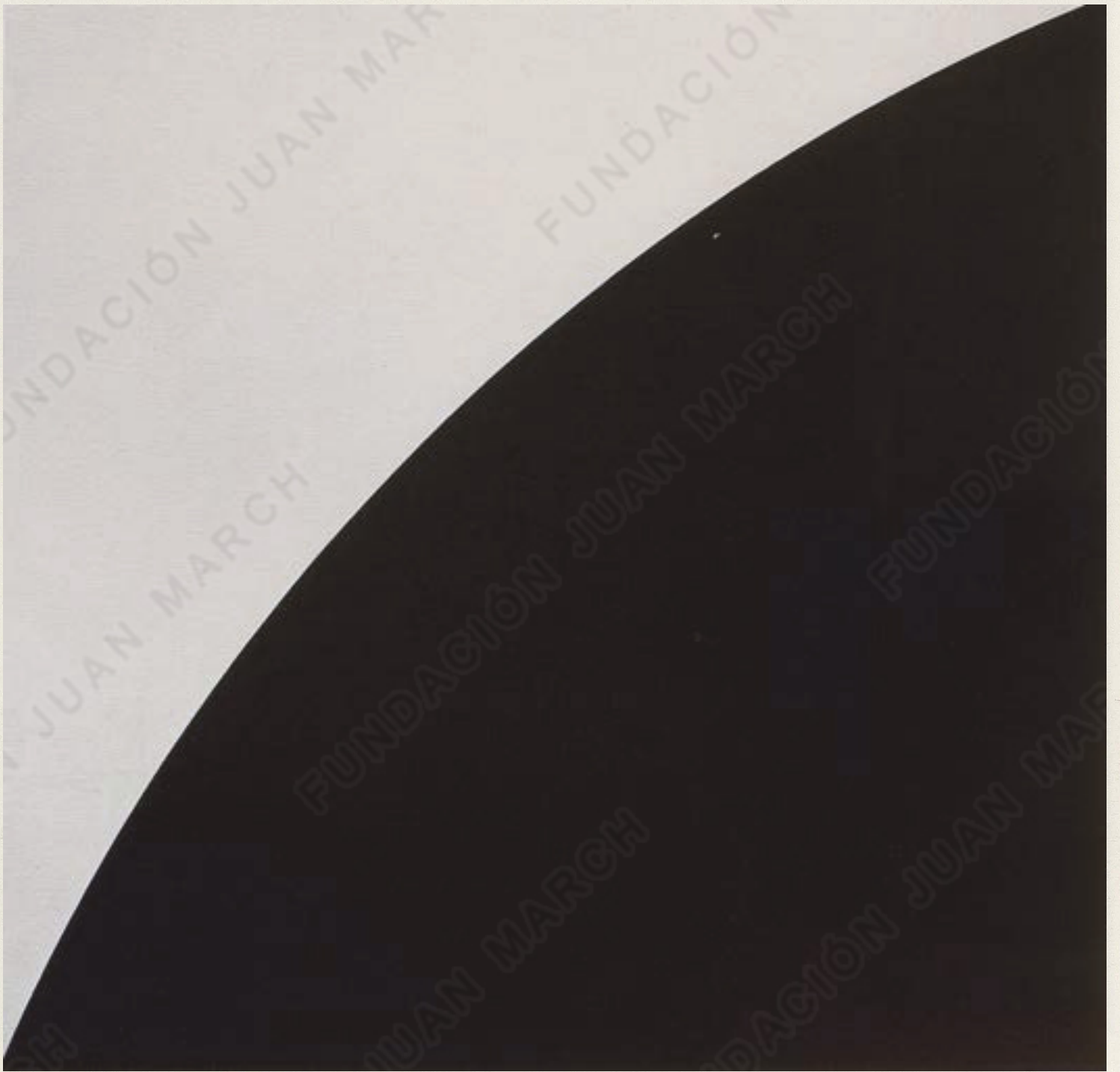
JASPER JOHNS
5. Bandera, 1958



JASPER JOHNS
8. 4 Leo, 1970



DONALD JUDD
12. Sin título, 1984



ELLSWORTH KELLY

13. Curva negra III, 1972



box, n. (tree), *buxus*, f., *buxus* (= boxwood);
of —, *buxus*; = a small chest, *cista*, *arca*, *armarium*, *scrinium*; ballot —, *cista*; dico —,
fritillus.

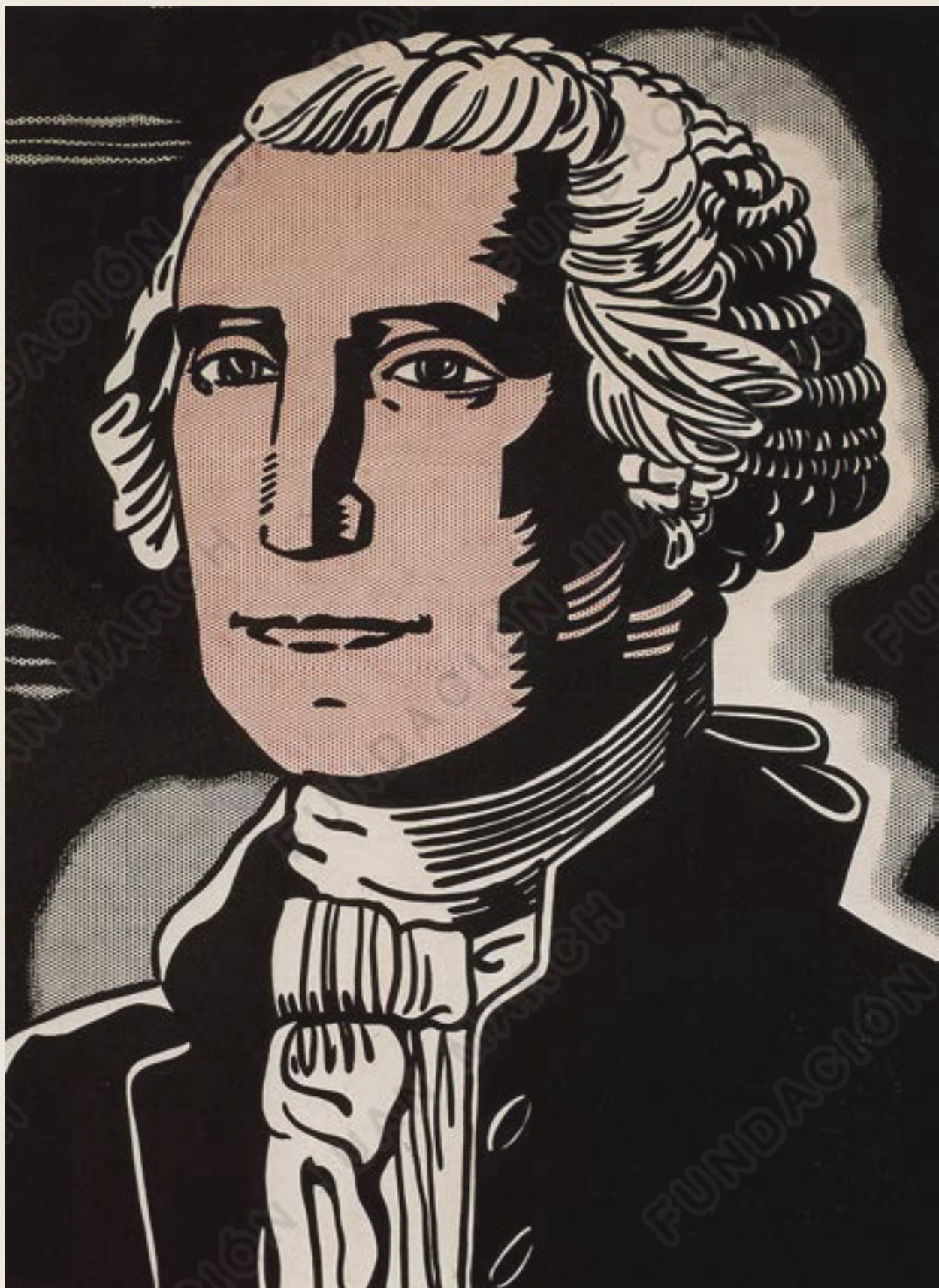
JOSEPH KOSUTH

17. Una y tres cajas, 1965



ROY LICHTENSTEIN

21. Bodegón según Picasso, 1964



ROY LICHTENSTEIN

18. George Washington, 1962



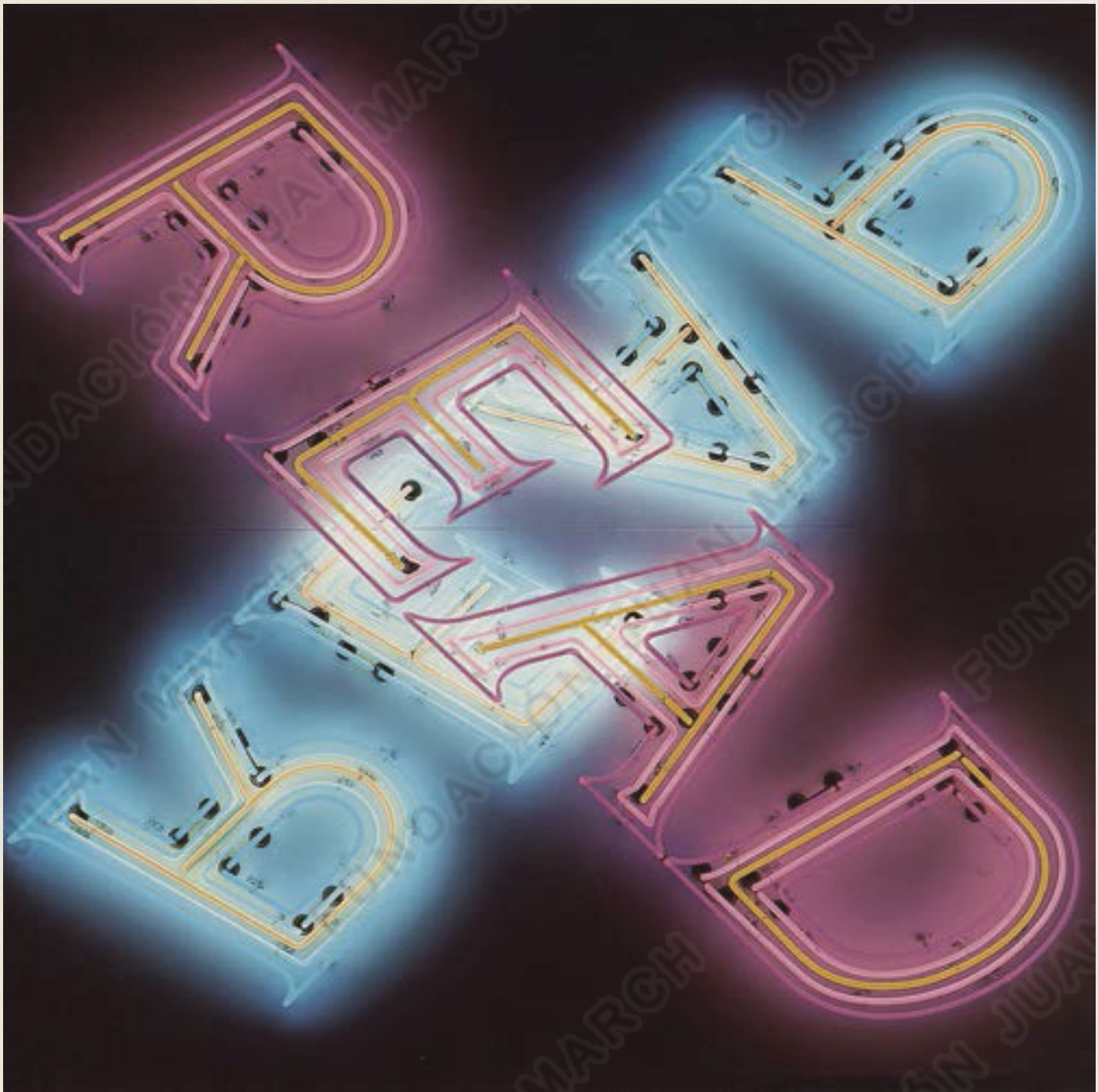
ROY LICHTENSTEIN

23. Pintura purista con jarra, vaso y columna clásica, 1975



ROBERT MORRIS

27. Casa de Vetti, 1983



BRUCE NAUMAN
29. Read Reap, 1986



CLAES OLDENBURG

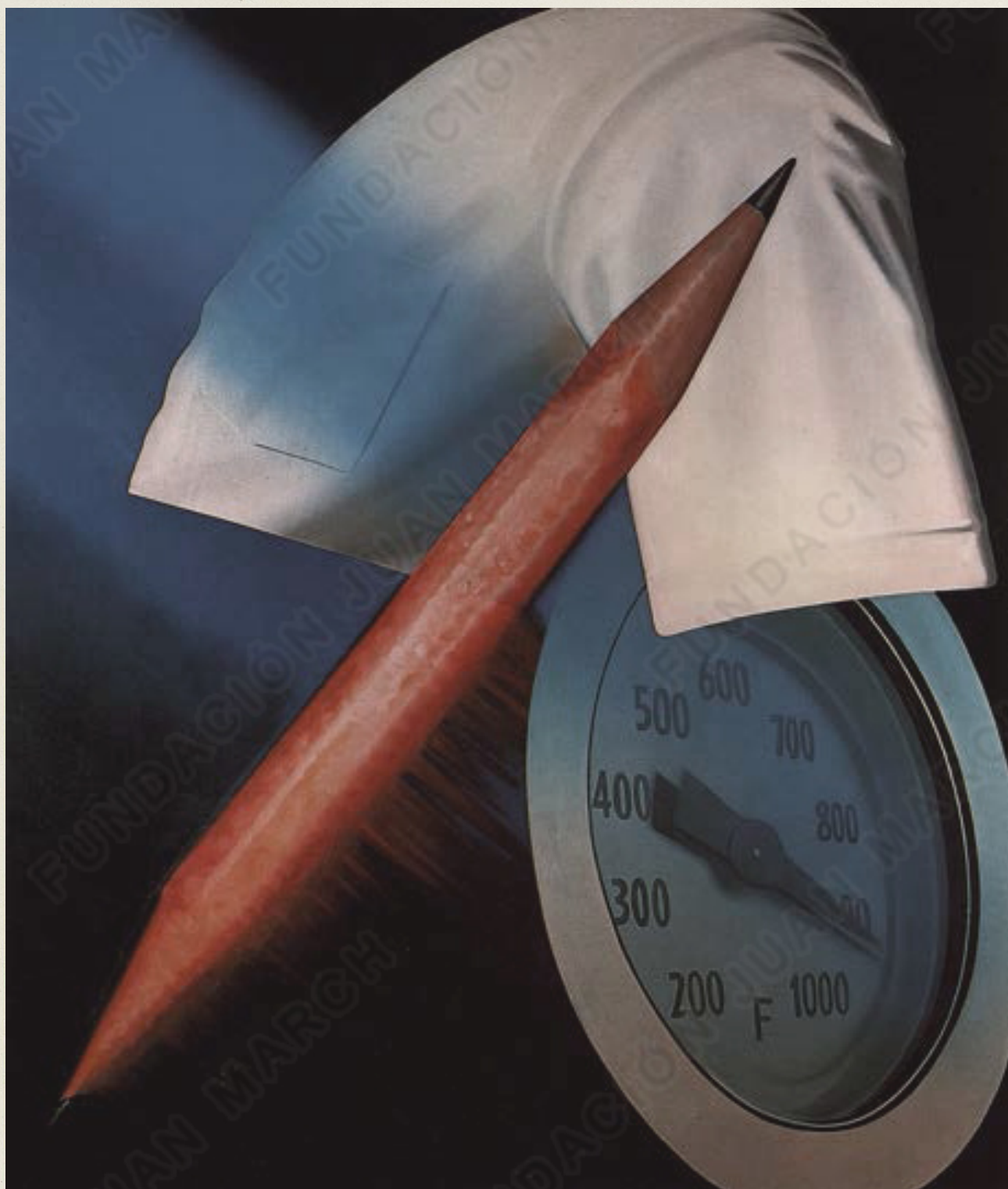
30. Vitrina de cristal y tartas, 1962



ROBERT RAUSCHENBERG
41. Iniciativa aduladora (escala), 1980



ROBERT RAUSCHENBERG
38. Caqui, 1964



JAMES ROSENQUIST

42. Entre la mente y la aguja - temperatura del pecho, 1982



JAMES ROSENQUIST

44. Espinosa oscuridad, 1987



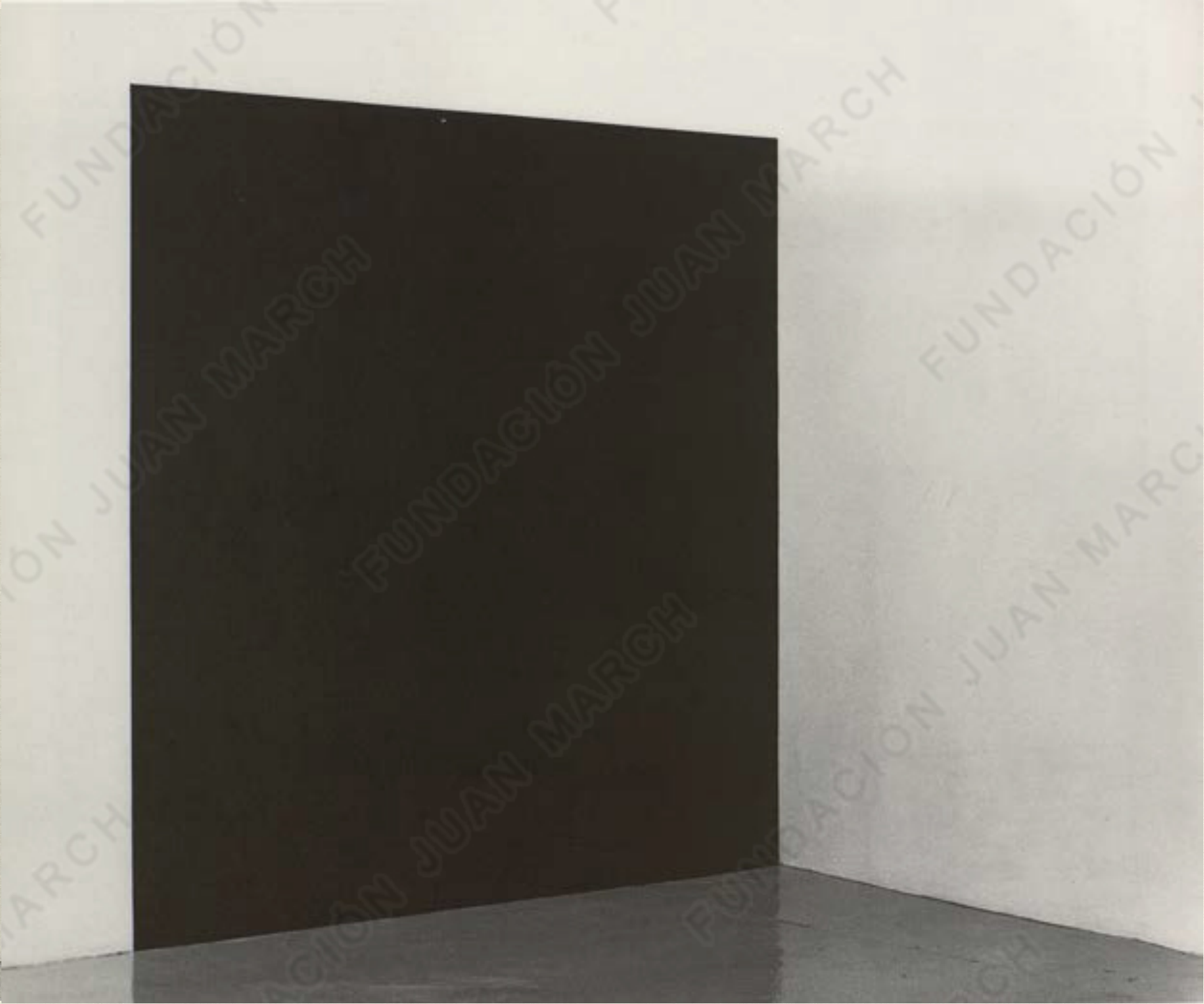
EDWARD RUSCHA

46. Dale cualquier cosa y lo firmará, 1965



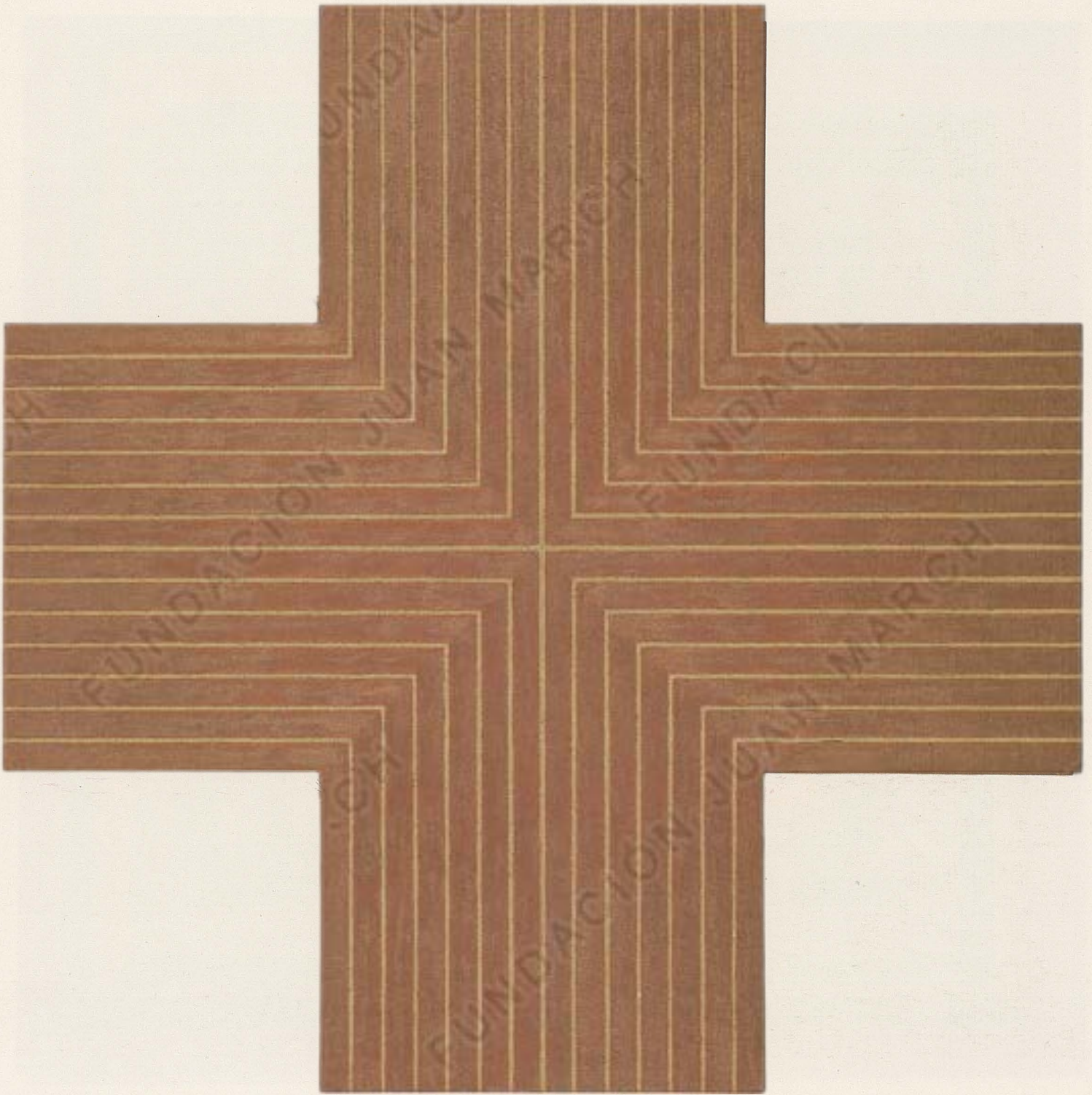
EDWARD RUSCHA

47. Virtud, 1973



RICHARD SERRA

48. Sin título, 1979



FRANK STELLA

49. Ouray (estudio), 1961



FRANK STELLA

51. Les Indes Galantes (estudio), 1964

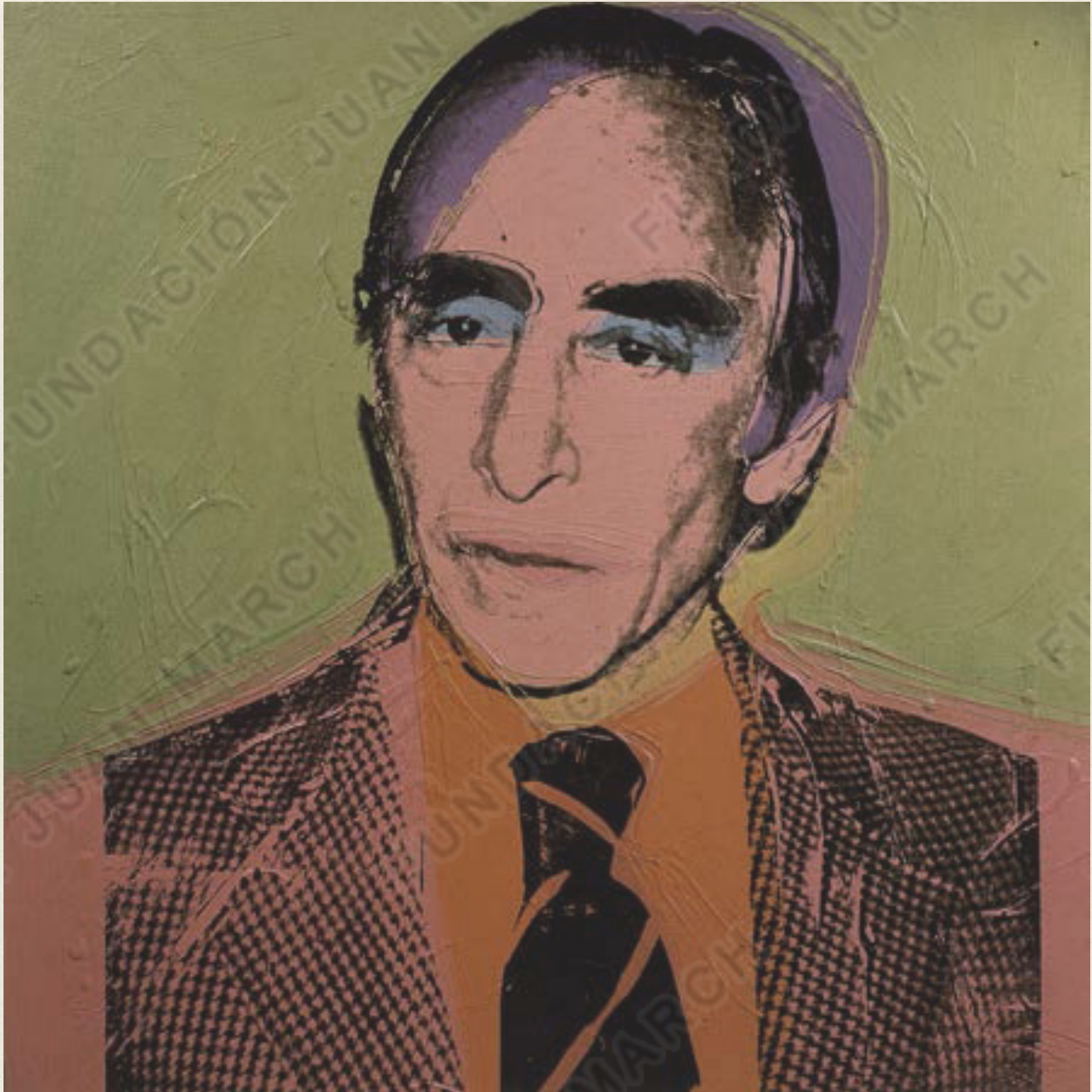


FRANK STELLA

50. Cipango (estudio), 1962



ANDY WARHOL
56. Flores, 1964



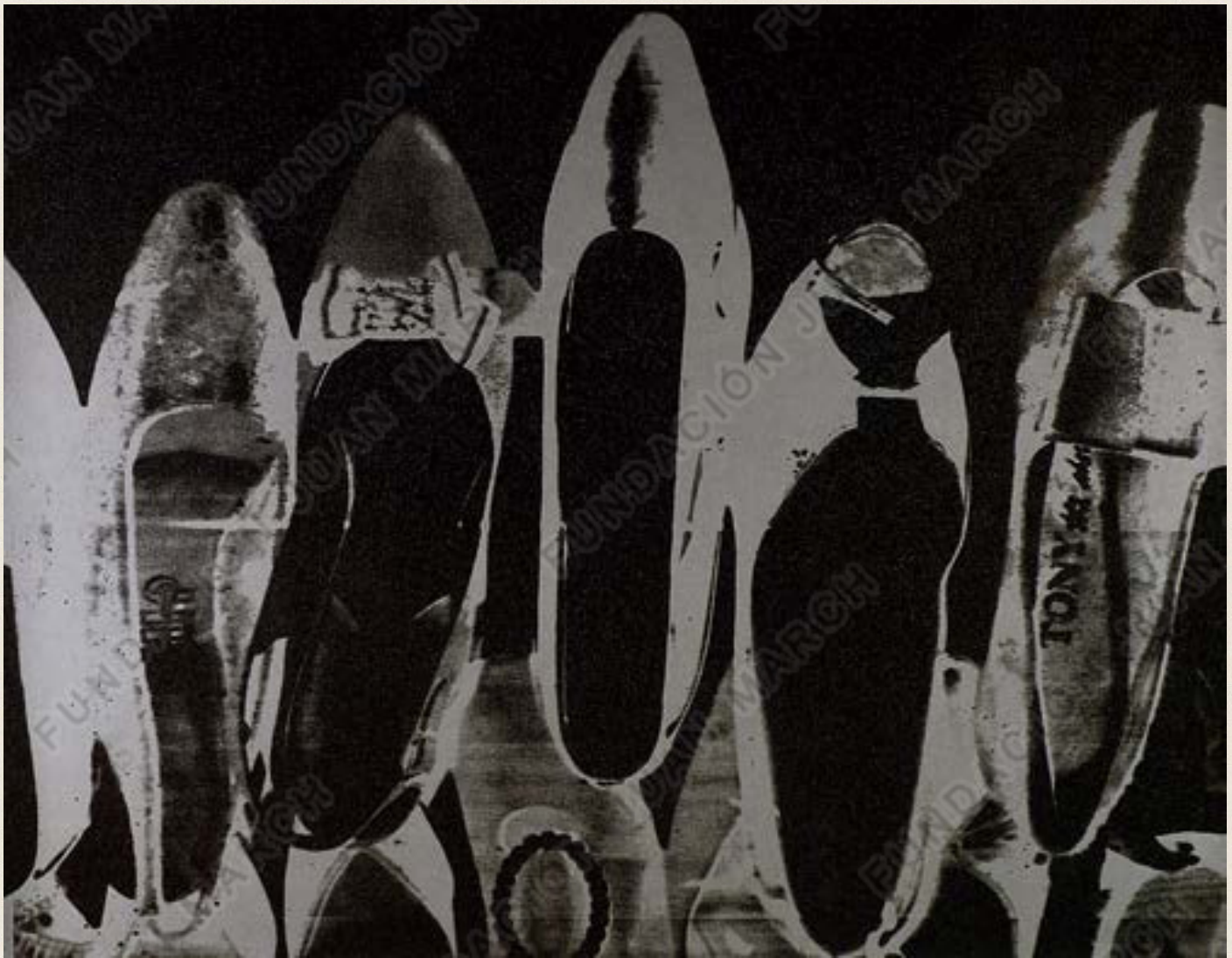
ANDY WARHOL

57. Retrato de Leo Castelli, 1975



ANDY WARHOL

58. Naturaleza muerta, 1976



ANDY WARHOL

60. Zapatos de polvo de diamante, 1980

CATÁLOGO

ARTSCHWAGER, Richard

1923, Washington D.C., EE.UU.

1. *Silla giratoria*, 1964
Formica sobre madera
135,5×64,7×78 cm.
2. *Aproximadamente un cilindro,
aproximadamente un cono,
aproximadamente un hemisferio,
aproximadamente una elipse*, c. 1970
Técnica mixta
5×13×28 cm. [cerrado]
30,5×13×29,5 cm. [abierto]
3. *Consola doble*, 1988
Madera pintada, acero
183×137×30 cm.
[Por cortesía de la Colección de Eli y Edythe
L. Broad]

FLAVIN, Dan

1933, Nueva York, EE.UU.

4. *Monumento a V. Tatlin n.º 65*, 1970
Fluorescente blanco
204 cm.

JOHNS, Jasper

1930, Augusta, Georgia, EE.UU.

5. *Bandera*, 1958
Encáustica sobre lienzo
104,8×154,3 cm.
6. *Autopista*, 1959
Encáustica sobre lienzo
190,5×155 cm.
7. *Bronce*, 1960-1961
Bronce
29,2×15,8×8,8 cm.
8. *4 Leo*, 1970
Encáustica y collage sobre lienzo
129×91 cm.
9. *Cigarra*, 1980
Tinta sobre plástico
81,2×65,4 cm.
10. *Tropel de ideas* (estudio), 1983
Acuarela, tinta, grafito, sobre papel
54,6×75,2 cm.
11. *Invierno*, 1986
Carboncillo sobre papel
106,6×75,5 cm.

JUDD, Donald

1928, Excelsior Springs, Missouri, EE.UU.

12. *Sin título*, 1984
Planchas de aluminio
100×100×30 cm.

KELLY, Ellsworth

1923, Newburg, Nueva York, EE.UU.

13. *Curva negra III*, 1972
Oleo sobre lienzo
73,6×76,2 cm.
14. *Azucenas*, 1980
Lápiz sobre papel
76,2×50,8 cm.
15. *Hoja de coral n.º 10*, 1987
Tinta sobre papel
75,8×56,2 cm.
16. *Sin título*, s/f.
Lápiz sobre papel
55,8×42 cm.

KOSUTH, Joseph

1945, Toledo, Ohio, EE.UU.

17. *Una y tres cajas*, 1965
Caja, foto de caja, definición de caja
173,3×174,6×40 cm.

LICHTENSTEIN, Roy

1923, Nueva York, EE.UU.

18. *George Washington*, 1962
Oleo sobre lienzo
129,5×91,4 cm.
19. *Ovillo de cuerda*, 1963
Lápiz sobre papel
38×31,7 cm.
20. *Tres pájaros*, 1963
Lápiz sobre papel
44,5×56,3 cm.
21. *Bodegón según Picasso*, 1964
Oleo y magna sobre lienzo
122×152,4 cm.
22. *Escultura de cerámica 2*, 1965
Cerámica vidriada
8,9 cm. de altura

23. *Pintura purista con jarra, vaso y columna clásica*, 1975
Oleo y magna sobre lienzo
152,4 × 101,6 cm.
24. *Manzana amarilla*, 1981
Bronce pintado. Edición de 6.
53,3 × 42,5 × 12,2 cm.

MORRIS, Robert

1931, Kansas City, Missouri, EE.UU.

25. *Sin título*, 1963
Técnica mixta
15,2 × 30,5 × 17,8 cm.
26. *Sin título*, 1963-1964
Técnica mixta
19 × 16,5 × 14,6 cm.
27. *Casa de Vetti*, 1983
Fieltro con ojales de metal y tubo de acero
240 × 243,8 × 91,4 cm.

NAUMAN, Bruce

1941, Fort Wayne, Indiana, EE.UU.

28. *Henry Moore destinado a fracasar*, 1967-1970
Hierro fundido. Edición de 12 múltiples
66 × 61 × 6,4 cm.
(Por cortesía de la Colección Sonnabend)
29. *Read Reap*, 1986
Neón y tubos de vidrio
198 × 198 cm.

OLDENBURG, Claes

1929, Estocolmo, Suecia

30. *Vitrina de cristal y tartas*, 1962
Arpillera y yeso, cristal y metal
47,6 × 31 × 27,6 cm.
31. *Goma de borrar para máquina de escribir*, 1969
Lápices de colores y lápiz sobre papel
72 × 57 cm.
32. *Alfabeto en forma de helado*, 1970
Lápices de colores y lápiz sobre papel
71 × 56 cm.
33. *Copa de Martini*, 1984
Acero inoxidable y bronce pintado
35,5 × 17,8 × 15,9 cm.

34. *Traje de Chateaubriand*, 1985
Látex y espuma sobre madera y metal
256,5 × 76,2 × 89 cm.
(Obra realizada conjuntamente con los artistas Coosje Van Bruggen y Frank Gehry.)

RAUSCHENBERG, Robert

1925, Port Arthur, Texas, EE.UU.

35. *Cama*, 1955
Técnica mixta
188 × 78,7 cm.
36. *Sin título*, 1959
Técnica mixta
58,4 × 45 cm.
37. *Sin título*, 1961
Dibujo combinado con papel de calco, gouache, acuarela y lápiz
36,8 × 58,4 cm.
38. *Caqui*, 1964
Oleo y serigrafía sobre lienzo
167,6 × 127 cm.
39. *Sin título*, 1968
Dibujo y técnica mixta
76,2 × 57,2 cm.
40. *Dibujo para Leo Castelli en el 20.º aniversario de su galería*, 1977
Técnica mixta
31,7 × 45,7 cm.
41. *Iniciativa aduladora [escala]*, 1980
Técnica mixta, papel de calcar sobre collage de tela
203 × 274,3 × 71 cm.

ROSENQUIST, James

1933, Grand Forks, Dakota del Norte, EE.UU.

42. *Entre la mente y la aguja - temperatura del pecho*, 1982
Oleo sobre lienzo
196,8 × 167,6 cm.
(Por cortesía de la Colección Emily Landau.)
43. *Flora eléctrica en la noche*, 1984
Carboncillo y pastel sobre papel
177,8 × 127 cm.
44. *Espinosa oscuridad*, 1987
Oleo sobre lienzo
172,4 × 177,8 cm.

RUSCHA, Edward

1937, Omaha, Nebraska, EE.UU.

45. *20th Century Fox*, 1962

Tinta y lápiz sobre papel
17,8 x 33,6 cm.

46. *Dale cualquier cosa y lo firmará*, 1965

Oleo sobre lienzo
139,7 x 145,4 cm.
(Por cortesía de la Colección Emily Landau.)

47. *Virtud*, 1973

Oleo sobre lienzo
137,4 x 152,4 cm.

SERRA, Richard

1939, San Francisco, California, EE.UU.

48. *Sin título*, 1979

Oleo sobre lienzo
204,5 x 204,5 cm.

STELLA, Frank

1936, Malden, Massachusetts, EE.UU.

49. *Ouray* (estudio), 1961

Pintura de cobre sobre lienzo
64,7 x 64,7 cm.

50. *Cipango* (estudio), 1962

Alkyl sobre lienzo
59 x 59 cm.

51. *Les Indes Galantes* (estudio), 1964

Alkyl fluorescente sobre lienzo
50 x 50 cm.

52. *Conway*, 1966

Tinta sobre papel milimetrado
43,2 x 55,9 cm.

53. *Tuffonboro*, 1966

Tinta sobre papel milimetrado
43,2 x 55,9 cm.

54. *Abra II*, 1968

Tinta sobre papel milimetrado
43,2 x 55,9 cm.

55. *Sin título*, 1970

Polímero y pintura fluorescente sobre lienzo
274 x 274 cm.
(Por cortesía de la Galería Larry Gagosian.)

WARHOL, Andy

1930, Pittsburgh, Pennsylvania, EE.UU.

1987, Nueva York, EE.UU.

56. *Flores*, 1964

Serigrafía sobre lienzo
122 x 122 cm.

57. *Retrato de Leo Castelli*, 1975

Acrílico y serigrafía sobre lienzo
101,6 x 101,6 cm.

58. *Naturaleza muerta*, 1976

Acrílico y serigrafía sobre lienzo
182,9 x 218,4 cm.

59. *Retrato de Leo Castelli*, 1977

Lápiz sobre papel
71,1 x 52 cm.

60. *Zapatos de polvo de diamante*, 1980

Acrílico y serigrafía con polvo de diamante
sobre lienzo
177,8 x 228,6 cm.



CLAES OLDENBURG
[obra realizada conjuntamente con los artistas
COOSJE VAN BRUGGEN y FRANK GEHRY]
34. Traje de Chateaubriand, 1985

© Fundación Juan March, 1988/1989

Fotomecánica: Ochoa.

Fotocomposición e impresión: G. Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 27.665-1988.

I.S.B.N.: 87-7075-384-3.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

Textos: Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette, Barbara Rose, John Cage.

Créditos fotográficos: Dorothy Zeidman, Rudolph Burckhardi, Hans Namuth, Pollitzer - Strong & Meyer, Eric Pollitzer, Zindman/Fremont, Bevan Davies, Glenn Steigelman Inc., Walter Russell, Geoffrey Clements, Dianne Blell, Marianne Barcellona, Robert Mapplethorpe, John Rogers.

Traducción: Felicia de Casas, Antonio de Zubiaurre.

Arte Español Contemporáneo, 1973-74
(*Agotado*).

Oskar Kokoschka, 1975,
con textos del Dr. Heinz Spielmann (*Agotado*).

**Exposición Antológica
de la Calcografía Nacional**, 1975,
con textos de Antonio Gallego (*Agotado*).

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1975-76** (*Agotado*).

Jean Dubuffet, 1976,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Alberto Giacometti, 1976,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin
(*Agotado*).

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1976-77** (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1977,
Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

Arte USA, 1977,
con textos de Harold Rosenberg (*Agotado*).

Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone (*Agotado*).

Marc Chagall, 1977,
con textos de André Malraux y Louis Aragon
(*Agotado*).

Pablo Picasso, 1977,
con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre,
José Camón Aznar, Gerardo Diego,
Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón,
Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y
Guillermo de Torre (*Agotado*).

**Ars Médica, grabados de los
siglos XV al XX**, 1977,
con textos de Carl Ziegler.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1977-1978** (*Agotado*).

Francis Bacon, 1978,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1978
(*Agotado*).

Bauhaus, 1978,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Kandinsky, 1978,
con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon
(*Agotado*).

De Kooning, 1978,
con textos de Diane Waldman (*Agotado*).

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1978-79** (*Agotado*).

Maestros del siglo XX.
Naturaleza muerta, 1979,
con textos de Reinhold Hohl (*Agotado*).

**Goya, Grabados (Caprichos, Desastres,
Disparates y Tauromaquia)**, 1979,
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.

Braque, 1979,
con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert,
Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1979,
con textos de Julián Gallego (*Agotado*).

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1979-80** (*Agotado*).

Julio González, 1980,
con textos de Germain Viatte (*Agotado*).

Robert Motherwell, 1980,
con textos de Barbaralee Diamonstein (*Agotado*).

Henri Matisse, 1980,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1980-81,
en la Colección de la Fundación Juan March
(*Agotado*).

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1980-81** (*Agotado*).

Minimal Art, 1981,
con textos de Phyllis Tuchman (*Agotado*).

Paul Klee, 1981,
con textos del propio artista (*Agotado*).

**Mirrors and Windows:
Fotografía americana desde 1960**, 1981,
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,
con textos de Jean-Louis Prat (*Agotado*).

Piet Mondrian, 1982,
con textos del propio artista (*Agotado*).

Robert y Sonia Delaunay, 1982,
con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques
Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de
la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de
Torre (*Agotado*).

Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,
con textos de Rafael Santos Torroella (*Agotado*).

Kurt Schwitters, 1982,
con textos del propio artista, de Ernst Schwitters
y de Werner Schmalenbach (*Agotado*).

**VII Exposición de Becarios de Artes
Plásticas, 1982-83** (*Agotado*).

Roy Lichtenstein, 1983,
Catálogo del Museo de Saint Louis
con textos de J. Cowart.

Cartier Bresson, 1983,
con textos de Yves Bonnefoy (*Agotado*).

Fernand Léger, 1983,
con textos de Antonio Bonet Correa (*Agotado*).

Arte Abstracto Español, 1983,
Colección de la Fundación Juan March,
con textos de Julián Gallego.

Pierre Bonnard, 1983,
con textos de Angel González García (*Agotado*).

Almada Negreiros, 1983,
Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal
(*Agotado*).

**El arte del siglo XX en un museo holandés:
Eindhoven**, 1984,
con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut,
R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren
(*Agotado*).

Joseph Cornell, 1984,
con textos de Fernando Huici.

Fernando Zóbel, 1984,
con textos de Francisco Calvo Serraller
(*Agotado*).

Julius Bissier, 1984,
con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.

Julia Margaret Cameron, 1984,
Catálogo del British Council,
con textos de Mike Weaver (*Agotado*).

Robert Rauschenberg, 1985,
con textos de Lawrence Alloway (*Agotado*).

Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,
con textos de Evelyn Weiss (*Agotado*).

Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,
Catálogo del Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español Contemporáneo, 1985,
en la colección de la Fundación Juan March.

Estructuras repetitivas, 1985-86,
con textos de Simón Marchán Fiz (*Agotado*).

Max Ernst, 1986,
con textos de Werner Spies (*Agotado*).

Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,
Catálogo de Goethe-Institut (*Agotado*).

Arte Español en Nueva York, 1986,
Colección Amos Cahan,
con textos de Juan Manuel Bonet (*Agotado*).

**Obras maestras del Museo de Wuppertal,
De Marées a Picasso**, 1986-87,
con textos de Sabine Fehleman y
Hans Günter Wachmann (*Agotado*).

Ben Nicholson, 1987,
con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson
(*Agotado*).

Irving Penn, 1987,
Catálogo del MOMA,
con textos de John Szarkowski (*Agotado*).

Mark Rothko, 1987,
con textos de Michael Compton.

El Paso después de El Paso, 1988,
con textos de Juan Manuel Bonet (*Agotado*).

Zero, un movimiento europeo.
Colección Lenz Schönberg, 1988,
con textos de Dieter Honisch y Hannah
Weitemeier.





