Los orígenes del arte contemporáneo

Posted on 1 de octubre de 2011 by Fernando Checa

A finales de los años veinte del siglo pasado, apenas transcurridos veinticinco desde las primeras manifestaciones de lo que, poco tiempo más tarde, se denominarán «vanguardias históricas», un escogido grupo de coleccionistas y de ricos aficionados al arte, entre los que estaban la señorita Lizzie Bliss, Josephine Porter Boardman (la viuda del millonario Winthrop Murray Crane) y Abby Aldrich Rockefeller, encabezados por Alfred H. Barr, un joven historiador del arte que había estudiado en las universidades de Princeton y Harvard y en el Fogg Museum, fundaban, en 1929, el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York.

No era, por supuesto, el primer aldabonazo que el arte europeo de vanguardia daba en la gran ciudad norteamericana. En 1913 se había organizado una exposición, en el Armory Show (de donde tomó el nombre por el que se la conoce), en la que el público neoyorquino más despierto ya había admirado, rechazado o, en todo caso, discutido ciertas obras de Marcel Duchamp (como su célebre *Nu descendant un escalier*), Vasili Kandinski, Pablo Picasso y otros artistas europeos. Sin embargo, la fundación del célebre MoMA tuvo una proyección de mucho más calado, cuyos efectos son perceptibles aún hoy día.

Alfred Barr planteó la creación del museo como un auténtico «torpedo» respecto al Metropolitan Museum de Nueva York, donde se exponían ya muy importantes colecciones de arte antiguo: así lo expresó en un escrito del momento en el que llegó a dibujar el famoso torpedo. El MoMA fue la manifestación del interés que tenía Barr por dotar a la ciudad y al ambiente estadounidense de un museo que comenzara a exponer las obras maestras de la producción pictórica y escultórica europea –fundamentalmente las realizadas en Francia– desde los últimos años del siglo xix y que habían conducido al arte en poco menos de cuarenta años a soluciones tan radicales como las propuestas por la abstracción o el surrealismo.

La idea consistía no solo en introducir una carga de profundo calado en una institución ya muy consolidada en la cultura de la ciudad, como era el Metropolitan, y en plantear al público norteamericano las producciones de la vanguardia europea, sino en estructurar y narrar una historia de la misma. La inteligencia de Alfred Barr, unida a la importancia y el significado de las colecciones que comenzaba a reunir en torno a «su» museo, le animó a proponer una lectura del arte de las tres primeras décadas del siglo XX a partir de algunas figuras

rupturistas de la pintura de los últimos años de la centuria anterior en Francia, según una «continuidad» que se analizaba de manera eminentemente formalista. Irving -Sandler, al presentar en 1986 los escritos de Barr, que hacía ya unos veinte años que había dejado la dirección del museo, expuso concisamente sus aportaciones al debate crítico y museístico en el período que transcurrió entre los años treinta y sesenta del siglo XX: «Entre aquellos temas [de Barr] que aún son motivo de discusión se encuentran los siguientes: definición del arte moderno y de vanguardia; la censura en el arte; los argumentos opuestos de nacionalismo e internacionalismo en arte; el arte por el arte, o el arte al servicio de una causa; modernismo y posmodernismo o antimodernismo en arte y arquitectura; formalismo y antiformalismo en la crítica de arte y la historia». Y, un poco más adelante, destaca otra de las cuestiones capitales por lo que respecta a un museo de arte moderno: «¿Debería un museo cumplir tanto la función de depositario de obras maestras reconocidas como la de ejercer de patrocinador de un arte nuevo y problemático?», es decir, la de intervenir activamente en el devenir cotidiano de la actividad artística.

Estas eran las principales cuestiones a las que el responsable del museo fue respondiendo a lo largo de su carrera como director, no solo a través de escritos y publicaciones, sino, sobre todo, con el desarrollo de las actividades de la institución, del despliegue de su colección y de una importantísima serie de exposiciones temporales (acompañadas de catálogos muchas veces escritos y diseñados por él mismo), que fueron conformando el sistema expositivo de la colección permanente, y con ello, una manera de narrar el arte europeo del siglo XX. En una de las muestras más célebres, *Cubismo y arte abstracto*, que se celebró en 1936, Barr insertó al final de su introducción su famoso árbol genealógico del arte del siglo XX o «Mapa del arte moderno», en el que, partiendo de la fecha de 1890, encabezado por el arte japonés, Gauguin, Cézanne y Seurat y el neoimpresionismo, mostraba, a través de una serie de flechas, cómo se llegaba, en el año de 1935, al arte abstracto no geométrico y al arte abstracto geométrico.

No es este el momento de discutir la pertinencia de este esquema, pero sí el de señalar su extraordinaria influencia en la historiografía y en la práctica museística del siglo XX, y el de resaltar el hecho fundamental de que Barr proponía la idea de que hacia finales del siglo xix, en Francia, determinados artistas plantearon una nueva manera de creación artística con un significado radicalmente rupturista, solo equivalente en este sentido a lo que sucedió en Italia y en Flandes durante el siglo XV en los inicios del Renacimiento. Del interés de estos artistas antiguos por imitar la naturaleza se había pasado a principios del siglo XX a casi exactamente lo contrario: «Los artistas más atrevidos y originales habían terminado por cansarse de pintar realidades. Un poderoso impulso común les arrastró a abandonar la imitación de la apariencia natural», dejando así clara su perspectiva de que el desarrollo de

la modernidad culminaba, a la altura de mediados de los años treinta, en la abstracción.

Se ha repetido mucho en los últimos años que la historia del arte moderno que se narraba, y se narra, en las paredes del MoMA no es solo una historia lineal, sino que es, sustancialmente, una única historia confeccionada a través de los sucesivos «triunfos» del arte de la vanguardia europea hasta 1945-1950, y de artistas fundamentalmente norteamericanos para la segunda mitad del pasado siglo. Manuel Borja-Villel, actual director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, lo ha expresado con claridad al opinar que el MoMA «cuenta una única historia sin derivaciones, excluyente, homogeneizante, universalista, que cree que es aplicable a todo el mundo».

La potencia de este «pensamiento único» en torno a la historia del arte del siglo XX que solo ha comenzado a ser cuestionada en nuestros días, resulta clara, tal y como se pone de manifiesto en los sucesivos intentos –que, en realidad, no acaban de cuajar– de elaboración de discursos museísticos distintos al ya comentado del Museo de XX Moderno de Nueva York, y resultará determinante, sobre todo por lo que se refiere al triunfo del arte abstracto –ahora ya norteamericano– de los años de la segunda posguerra, que centrarán la segunda parte de este escrito.

El mismo MoMA, tras su reciente reapertura después de la construcción de un nuevo edificio situado en su solar habitual, ha tratado de eliminar las rigideces del esquema historiográfico planteado por Barr sin, en realidad, conseguirlo: todavía sigue presentando lo esencial de su colección de pintura y escultura del siglo XX en dos plantas con la cesura entre ambas situada en torno a las fechas de finales de los años treinta e inicios de los cuarenta, alrededor del surrealismo y la Segunda Guerra Mundial. Su discurso sigue estando basado en la sucesión de los llamados «ismos» a partir de la obra, que se presenta como inaugural, de Cézanne, Seurat, Signac o Van Gogh. La primera de estas dos plantas es, de manera prácticamente exclusiva, europea y, más en concreto, francesa (parisiense), alemana –con las vanguardias expresionistas– y soviética y holandesa –con la abstracción geométrica–, mientras que la segunda se articula, a la manera tradicional, como un diálogo entre Estados Unidos y Europa, con claro predominio del primer país. En esencia, las dos plantas del MoMA siguen presentando el arte del siglo XX como un asunto de las vanguardias y como un diálogo entre dos ámbitos: Europa (los países mencionados) y Estados Unidos (fundamentalmente, Nueva York y, en menor grado, California). Un esquema sobre el que volveremos más adelante, ya que se trata de una de las cuestiones capitales a la hora de definir algunos aspectos del arte contemporáneo.

Ahora queremos glosar también brevemente las ideas de otro de los grandes críticos, junto

con Alfred Barr, de la abstracción, uno de los modeladores del estado de la cuestión intelectual en torno al tema de la incorporación del arte norteamericano al discurso vanguardista que tuvo su epicentro en la ciudad de Nueva York a finales de los años cuarenta. Nos referimos al crítico Clement Greenberg, que desarrolló su actividad a lo largo de los años cuarenta y cincuenta en diversos medios de la vanguardia estadounidense, sobre todo en la influyente Partisan Review. Greenberg fue quien mejor analizó el hecho del paso de la primacía artística, desde el punto de vista vanguardista, de Europa, y concretamente París, a Estados Unidos, y concretamente a Nueva York, que se produce desde finales de los años treinta y se consolida de manera definitiva a lo largo de la siguiente década, ya en la época de la Segunda Guerra Mundial y los años inmediatamente posteriores.

Entre 1957 y 1960, Greenberg publicó uno de sus más influyentes ensayos, *Pintura norteamericana*, donde resume de forma crítica la situación. Desde su punto de vista, los nuevos pintores estadounidenses, que comenzaban a reparar en ciertos artistas europeos de más edad como Klee, Kandinski o algunos de los más jóvenes surrealistas, causaron una gran sorpresa en el nuevo escenario artístico por basar su creatividad en lo que denominaba, por un lado, «espontaneidad artística» y en los «efectos fortuitos», o, en el otro extremo, por presentar «superficies que parecen desprovistas de incidentes pictóricos». Se refería Greenberg con ello a lo que denomina «expresionismo abstracto», un movimiento que, a pesar de su aparente radicalidad y novedad, hunde sus raíces en tendencias europeas anteriores. Es claro el deseo de Greenberg de subrayar tanto la novedad de los artistas norteamericanos que defiende como el prestigio de las propuestas europeas de las que procedían: «Lo cierto es que todos ellos partieron del arte francés y tomaron de él su instinto estilístico, y fue también de lo francés de donde consiguieron sus ideas más claras sobre cómo sentir un arte ambicioso e importante». Nos interesa resaltar los factores que, según este crítico, habían hecho posible el florecimiento del expresionismo abstracto, que concreta en los siguientes: el alejamiento estadounidense del escenario bélico, la presencia en Norteamérica de artistas como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst o Lipchitz, y la de numerosos críticos, marchantes y coleccionistas europeos, destacando la significación de un personaje como la coleccionista Peggy Guggenheim y su famosa galería Art of This Century. Es en este ambiente, como veremos de inmediato, en el que se introdujo, con éxito e inteligencia, la figura de Leo Castelli.

El escrito más significativo e influyente, sin embargo, de Clement Greenberg es su famoso ensayo aparecido en la temprana fecha de 1939, *Vanguardia y kitsch*. Desde una clara postura política izquierdista, su autor contrapone las realizaciones del arte de vanguardia –destacando su carácter intelectual, elitista y formalista– a las que, de forma pionera, denomina *kitsch*, un arte popular de carácter urbano, pronto absorbido, por la facilidad de su

comunicación a las masas, por los regímenes autoritarios y las dictaduras de los años treinta encabezadas por Hitler, Mussolini o Stalin. Estamos ante una de las más tempranas reflexiones en torno a un tema que ha continuado fascinando a críticos e historiadores del arte del siglo XX, como es el de las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular, con importantes consecuencias en la práctica artística americana y europea, sobre todo a partir de la aparición, ya a finales de los años cincuenta, del *pop art.*

Greenberg sitúa, pues, a un lado el arte de vanguardia, elitista y distanciado de la sociedad, que repudia la política, ya fuese revolucionaria o burguesa, y al otro, el *kitsch*, producto de la revolución industrial y del acceso de las grandes masas a la cultura de manera acrítica e indiscriminada, en una situación que denomina de «alfabetismo universal». Fue esta una de las grandes discusiones teórico-políticas del momento en medios como la *Partisan Review* y en autores, a los que glosa ampliamente, como Dwight Macdonald y sus análisis de la presencia del *kitsch* en el arte oficial de la Unión Soviética.

Desde nuestra perspectiva, no nos interesa tanto analizar el escrito de Greenberg en lo que tiene de descripción del *kitsch* como desde el punto de vista de sus apreciaciones del arte de la vanguardia, pues constituye uno de los primeros puntos de vista, extraordinariamente influyentes en la crítica posterior, en torno a la interpretación formalista del arte y, sobre todo, de la pintura vanguardista que venimos comentando. Según Greenberg, la superación del arte decadente de la segunda mitad del siglo xix se produce desde los años cincuenta y sesenta de esa centuria, coincidiendo «cronológica y geográficamente con el primer y audaz desarrollo del pensamiento científico revolucionario en Europa». Ello tiene lugar, sin embargo, a través de actitudes manifiestamente desinteresadas de la política, aunque con el apoyo moral de un pensamiento social y político avanzado y revolucionario. «Retirándose totalmente de lo público, el poeta y el artista de vanguardia buscaban mantener el alto nivel de su arte estrechándolo y elevándolo a la expresión de un absoluto en el que se resolverían, o se marginarían, todas las relatividades y contradicciones. Aparecen el “arte por el arte” y la “poesía pura”, y tema o contenido se convierten en algo de lo que hay que huir como de la peste». Es este el punto clave del análisis greenberguiano de la pintura de vanguardia en 1939, y el que justifica su entusiasmo y defensa –que hará con pasión e inteligencia, a lo largo de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado– de la pintura abstracta. Sus palabras resultan clarividentes: «He aquí la génesis de lo “abstracto”. Al desviar la atención del tema nacido de la experiencia común, el poeta o el artista la fija en el medio de su propio oficio. Lo no figurativo o “abstracto”, si ha de tener validez estética, no puede ser arbitrario y accidental, sino que debe nacer de la obediencia a alguna restricción valiosa u original. Esta restricción, una vez que se ha renunciado al mundo de la experiencia común, externa, puede encontrarse únicamente en los mismos procesos o disciplinas por los que el arte y la

literatura han imitado ya esa experiencia. Y son estos los que se convierten en el tema del arte y la literatura». La conclusión es, pues, clara: «Continuando con Aristóteles, si todo arte y toda literatura es su imitación, lo único que nos queda al final es imitación del imitar». Es esto lo que sucedió con los artistas de las primeras vanguardias (Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinski, Brancusi, Klee, Matisse y Cézanne), cuya fuente de inspiración son sus propios procesos creativos y su interés radica, más que en el tema, en su preocupación por inventar, disponer y componer espacios, superficies, contornos y colores, hasta el extremo de excluir todo aquello que no sea esto y, por tanto, verse abocados a la abstracción. Ello explica el alto intelectualismo de las producciones vanguardistas y la defección del mismo por parte de las masas. Que los artistas sean artistas de artistas y los poetas, poetas de poetas, ha provocado esta deserción del gran público respecto al arte de vanguardia, pues «las masas siempre han permanecido más o menos indiferentes a los procesos de desarrollo de la cultura», lo que no parece preocupar excesivamente a Clement Greenberg, aunque sí, sin embargo, la paralela defección de la clase dirigente, ya que la vanguardia pertenece a esta clase.

Recordemos que el escrito se fecha en un momento tan significativo como 1939 y que, desde una perspectiva izquierdista como aquella en la que se sitúa el crítico, es obvio que las posibilidades de la alta cultura se encuentran seriamente amenazadas: «Como la vanguardia –dice– constituye la única cultura viva de la que disponemos hoy, la supervivencia de la cultura en general está amenazada a corto plazo».

No es nuestra intención analizar ahora en profundidad estos planteamientos, aunque sí retener en la memoria algunos hechos. El primero es que, desde el lado norteamericano, tanto en las ideas de Greenberg como en las de Barr (al que el crítico califica despreciativamente como «ese inveterado defensor de arte menor»), las producciones de la vanguardia europea se analizaban desde puntos de vista decididamente formalistas, que servían para explicar la deriva hacia la abstracción de los propios pintores estadounidenses del «expresionismo abstracto». En segundo lugar, la importancia que la diáspora cultural europea de los años treinta tuvo en el estímulo de actitudes decididamente vanguardistas en Estados Unidos. En tercer término, y muy en contacto con todo ello, el papel que personajes como Alfred Barr y Clement Greenberg desempeñaron en la orientación de un coleccionista, *dealer* y galerista como Leo Castelli, sobre el que queremos llamar la atención en estas páginas. Es por ello por lo que hemos resumido brevemente algunas de sus principales ideas. No solo Castelli tuvo a estos dos personajes, en cierta manera, como mentores en los primeros años de su vida en Nueva York, sino que ambos representan dos de los puntos de vista más recurrentes de las actividades del galerista: si con Greenberg aprendió una estricta valoración del arte de vanguardia como un asunto de puras formas, así como la importancia

del paso de la primacía de la creación vanguardista desde Europa a Estados Unidos, con Alfred Barr fue consciente de la importancia que las instituciones como museos o galerías comerciales tenían en el estímulo de la creación propiamente dicha. Como Barr con el MoMA, Castelli con su galería o, mejor, con su red de galerías y de coleccionistas afines, no desempeñó un papel pasivo y meramente receptor de las obras de los artistas, sino que intervino activamente en la vida, en las personas y en los trabajos de artistas y creadores, introduciendo así un factor no estrictamente artístico, sino, en buena medida, social y comercial en el desarrollo del arte contemporáneo.

La reciente biografía sobre esta atrayente personalidad escrita por Annie Cohen-Solal, *Leo & His Circle. The Life of Leo Castelli* (el original francés fue publicado por Gallimard en 2009 con el título de *Leo Castelli et les siens*), apenas se detiene en los temas que hemos resumido en los párrafos anteriores, aunque sí señala repetidas veces el papel decisivo que algunos intelectuales estadounidenses, como los dos que hemos destacado, desempeñaron no tanto en la formación artística como en los primeros pasos de Leo Castelli en el mundo artístico de Estados Unidos y, sobre todo, en el de Nueva York a partir de 1941.

La perspectiva de la autora es eminentemente biográfica (estamos ante la narración de una vida más que frente a un ensayo sobre el desarrollo del arte de la vanguardia norteamericana a lo largo de la segunda mitad del siglo XX) y sus intereses se centran en la personalidad, atractiva y enigmática, de Castelli, que ejerce una confesada fascinación sobre ella. Ello no impide que, como comentaremos de inmediato, el libro pueda ser considerado como una interesante aportación a la comprensión de determinados aspectos del debate y el desarrollo del arte en la segunda mitad del siglo XX, que la autora no ve tanto en términos de discusiones teóricas o de práctica artística, ni de polémicas entre variadas alternativas vanguardistas, sino como el resultado de relaciones personales entre artistas, museos o galerías y, sobre todo, como asuntos de poder cultural ligados a actividades comerciales.

La pretensión de la autora es mostrarnos la figura de su protagonista como la de un goetheano *Weltbürger*, nacido en Trieste, como Leo Krausz, en 1907 en una acomodada familia semita y fallecido, ya como Leo Castelli (adoptó su apellido italiano materno cuando el fascismo de Mussolini requirió la italianización de los nombres) en Nueva York en agosto de 1999. Una vida, como la del arte de vanguardia, primero europea y más tarde americana, que se desarrolló en lugares como Trieste, Viena, Bucarest o París.

Tras una amplia consideración de los orígenes familiares, paternos y maternos de Leo, cuyas noticias estudia la autora remontándose hasta la Toscana del Renacimiento, la primera parte del libro se centra en la narración de la vida del protagonista desde su infancia hasta finales

de los años treinta en los lugares señalados, relacionándolos siempre con la situación social y política y, en no tan gran medida, cultural, de la convulsa historia europea de los cuarenta primeros años del siglo XX, muy marcados, naturalmente, por las dos guerras mundiales. Es una parte del libro de longitud quizás excesiva para un lector interesado por la historia artística de la pasada centuria, aunque en cierta medida necesaria para comprender esa naturaleza cosmopolita y de ciudadano del mundo que poseía Leo Castelli (una naturaleza internacional que, por otra parte, es connatural al desarrollo del arte de vanguardia del siglo XX), en la que el hecho central es el de su primer matrimonio con Ileana Schapira, miembro de una rica familia húngara, que catapultó al educado y atractivo Leo hacia el gran mundo de la alta sociedad centroeuropea en vísperas de la catástrofe. Lujosas casas, buenos automóviles, vacaciones en Suiza o en Francia y la adquisición de dibujos de Matisse o Picasso marcaron la entrada del joven Leo en este gran mundo, en el que iba a continuar, bajo la protección económica de la familia de su mujer, durante décadas.

El momento inicial decisivo para la futura carrera de ambos personajes fue su llegada al París de 1937, una ciudad y un ambiente cultural ya marcados por la crisis política y el auge del surrealismo, y la entrada en contacto –al margen, sin embargo, de buena parte de estas agitaciones– con personajes como el decorador René Drouin, con el que, en julio de 1939, en una situación histórica ya al borde del abismo, inauguró una famosa exposición en la galería que llevaba el nombre de su socio, nada menos que en la Place Vendôme: era la primera exposición de Leo y en ella se mostraban ya piezas maestras como *L'Ange du Foyer* de Max Ernst, a la vez que resultaba clara la atracción que ejercía sobre Castelli la alta sociedad, los ambientes elegantes y las especulaciones comerciales.

El desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial y los orígenes y fuertes relaciones semitas del matrimonio Castelli-Schapira explican su éxodo a Estados Unidos, no todavía sin una breve estancia en el Bucarest de la guerra, donde Leo trabajó como intérprete. Sin embargo, el matrimonio se traslada definitivamente, ya en 1946, a Nueva York. Es entonces, y ya nos encontramos prácticamente mediado el libro, cuando se inicia la auténtica carrera de Leo Castelli, una carrera que hizo de él durante más de treinta años uno de los personajes decisivos en la configuración, y aun diríamos la invención, del arte contemporáneo. Es desde este punto de vista desde el que el libro de Annie Cohen-Solal se transmuta en una apasionante narración no solo de la vida de Castelli, sino del desarrollo artístico de su amplio círculo de poder e influencia que alcanzó su clímax tanto en Nueva York como en Europa a mediados de los años sesenta.

Una de las características más sorprendentes en la carrera del galerista es, precisamente, lo tardío, en términos biográficos, de su apogeo. Todavía en el período 1946-1956, lo que en la

segunda parte de la biografía que comentamos se califica como «Los años de la metamorfosis», nos encontramos ante un Castelli bajo la influencia intelectual de Alfred Barr y Clement Greenberg y la tutela económica y profesional de Ileana y su familia. Leo había regresado a Nueva York en un momento de cambio decisivo: la autora nos recuerda cómo en el período inmediatamente anterior, los años de la guerra, el escenario de la ciudad había cambiado y se había redibujado con nuevos territorios, nuevas fuerzas y nuevos personajes de la relevancia de Betty Parsons o Charles Egan, indicando así la significación e importancia que galeristas y coleccionistas estaban llamados a tener en la construcción del arte contemporáneo. Son los años de la introducción en el mundo del comercio y coleccionismo estadounidense de nombres como Vasili Kandinski, algo a lo que igualmente contribuyó de manera decisiva Peggy Guggenheim, y, sobre todo, es el tiempo en el que, tras el auge del surrealismo, se produjo la auténtica oleada de lo que ya comenzaba a llamarse la «Escuela de Nueva York». Leo Castelli estaba allí, y ya en 1951, como *curator* de la exposición *Young U. S. and French Paintings*, todavía no en una galería suya, sino en la influyentísima entonces de Sidney Janis, y en mayo de aquel mismo año en el llamado Ninth Street Show, nuestro personaje se presentaba como el hombre perfecto para pilotar uno de los cambios decisivos en el ambiente artístico de todo el siglo XX, como fue el del paso del testigo de la hegemonía vanguardista de París a Nueva York. La autora resalta la importancia del hecho de que Leo Castelli se convirtiera en el agente americano de Vasili Kandinski y, sobre todo, de su «implacable» viuda, entrando así en la dinámica del mundo de los museos neoyorquinos, el MoMA fundamentalmente, e imponiendo su personal estilo, es decir, el del establecimiento de redes y relaciones personales que resultaron decisivas en su posterior éxito como galerista.

Lo peculiar, por tanto, del asunto en el caso de Castelli fue el hecho de que no se planteara esta actividad como una operación intelectual, crítica o académica, sino que lo hiciera actuando de manera muy activa sobre el propio medio, descubriendo, protegiendo, exponiendo y vendiendo a, por lo menos, dos generaciones de artistas que fabricaron lo que hoy llamamos arte contemporáneo. Si durante los años anteriores Alfred Barr, el americano, había guiado los pasos de Castelli en su aprendizaje y comprensión de la vanguardia europea de la primera mitad del siglo XX, a partir de 1951, Castelli, el europeo, fue quien enseñó al director del MoMA cómo había que actuar en el museo con la joven pintura norteamericana, partiendo de sus primeros maestros Jackson Pollock o Willem de Kooning.

Es, pues, la tercera, y más amplia, parte de esta biografía, «Líder absoluto del arte estadounidense 1957-1998», la que nos narra, con una excelente trabazón de datos, declaraciones de los protagonistas y hechos históricos, las vicisitudes de la tardía carrera de Castelli como galerista independiente, su extraño divorcio de Ileana, el matrimonio de esta

última con -Michael Sonnabend, la fundación de la Galería Sonnabend en París y en Ginebra (que configuraría decisivamente el arte europeo durante dos décadas, en continua colaboración –prácticamente hasta su muerte– con la galería neoyorquina de su exmarido), el descubrimiento y la promoción de artistas como Jasper Johns o Robert Rauschenberg hasta convertirlos en referencias mundiales, la creación de una red de galerías –no solo en Nueva York, sino también en Europa– bajo su tutela directa, la invención de una nueva manera de relacionarse con clientes y coleccionistas, o la extraordinaria habilidad social y política para influir en el mundo de los museos, uno de cuyos puntos culminantes podríamos establecer en 1989 con su donación al MoMA de nada menos que de la obra *Bed* de Robert Rauschenberg, hasta culminar en el que quizá sea el momento culminante de su carrera: la Bienal de Venecia de 1964, con las apasionantes maniobras, muy bien contadas por la autora, para conseguir el León de Oro para Robert Rauschenberg, que supuso, entre otras muchas cosas, el triunfo y la consagración definitiva del arte norteamericano en Europa, en vísperas del auge del pop.

El 3 de febrero de 1957, Leo Castelli abrió su propio espacio neoyorquino, Leo Castelli 4 East 77, y lo inauguró con una muestra en la que, siguiendo uno de sus temas predilectos, confrontaba la vanguardia francesa con la estadounidense, concretamente una de las extraordinarias pinturas abstractas de esta época de Jackson Pollock con una vista de la Torre Eiffel de Robert Delaunay. El año siguiente, 1958, se produce la presentación y triunfo de Jasper -Johns, quizás el descubrimiento, junto con el de Rauschenberg, más decisivo del galerista, en cuya promoción es posible observar la complejidad y el interés de la personalidad de Castelli. Su pasión por las vanguardias tenía, por supuesto, mucho de interés desde el punto de vista social y de avidez económica, configurando de manera acorde con sus intereses y sus gustos el mercado y el coleccionismo del arte contemporáneo, si bien su aproximación al arte fue siempre más intuitiva que conceptual. Pero Leo nunca renunció a sus orígenes europeos, a sus continuas lecturas de Dante, La Fontaine o James Joyce, a esa «aura» de cultura que siempre cultivó como una de sus señas de identidad (sin olvidar, por supuesto, sus sempiternas corbatas de Hermès). Es desde este punto de vista desde el que debemos comprender sus personales interpretaciones sobre uno de sus temas favoritos, como fue la confrontación Jasper Johns-Robert Rauschenberg.

En una entrevista de la autora de este libro con Ileana Sonnabend, la exmujer de Castelli explica cómo el arte de Jasper Johns era «un mundo aparte». Sus «cuadros extrañísimos y sus temas que no habíamos visto nunca, sus pinturas hechas de números y letras, absolutamente perfectos tanto en términos de forma como de materiales», resultaban –dice– «distantes, neutrales y monumentales». «Jasper y Bob [Rauschenberg] –continúa– eran como el sol y la luna: dos estrellas complementarias. Lo que hacía Johns era extraño; lo de

Rauschenberg, misterioso». Entonces, apostilla Leo en esta conversación, «Jasper era Ingres y Bob era Delacroix».

Aquí radica justamente la clave del tema, y el *quid* de la cuestión de este «Renacimiento del Sur», como bautizó por estos años la aparición neoyorquina de esta pareja –debido a la procedencia sureña de ambos artistas– el compositor John Cage: una conjunción complementaria de dos puntos de vista que pretendía encontrar su explicación en otro momento estelar del nacimiento de la modernidad como es el siglo xix francés que, a su vez, se remonta al que quizá sea el tiempo del origen de todo: la confrontación renacentista de Miguel Ángel y Tiziano. Una idea, esta de Ileana Sonnabend y Leo Castelli, de indudable habilidad, pero obviamente desenfocada. Observado el tema desde un punto de vista crítico, la oposición entre ambos pintores no supone en ningún momento la claridad de dos alternativas, sensuales e intelectuales, pictóricas y conceptuales, dibujísticas o colorísticas, tal como se plantearon en el siglo xix, al oponer al maestro clásico o neoclásico (Ingres) con el romántico (Delacroix), una dualidad que, en buena medida, pretende continuar la ya mencionada entre Miguel Ángel y Tiziano, que actúa como uno de los ejes sobre los que se articula el desarrollo del arte europeo desde el siglo XVI hasta comienzos del xix. Pero no cabe duda, sin embargo, de que sobre este momento neoyorquino de finales de los años cincuenta planeaba, por tanto, toda una historia de la pintura europea que Castelli captaba de una manera intuitiva y comercial, mientras que otros como Alfred Barr, Clement Greenberg, Meyer Schapiro o Leo Steinberg lo hacían de manera histórica e intelectual.

Por encima de todos estos artistas estadounidenses –sobre ello llama la atención Annie Cohen-Solal, y esto no dejó de ser tenido en cuenta por el propio Castelli– planeaba una figura decisiva que, sin embargo, nunca expuso en la famosa galería: el inclasificable francés Marcel Duchamp, quien no solo con sus obras, sino también con sus escritos y sus comportamientos, había señalado el camino de lo que había de ser el arte en la modernidad y había puesto en cuestión, antes que Pollock, Johns, Rauschenberg o Andy Warhol, el estatus de la obra artística misma. Un proceso intelectual en el que lo retiniano y lo visual –hasta el momento dos de los fundamentos clave del arte– debían batirse en retirada frente a lo mental y lo conceptual, y en el que los procesos, los comportamientos y las actitudes del artista se convertirían en decisivos frente a la habilidad en la ejecución, y no digamos ya las cualidades estéticas del producto.

A finales de los años cincuenta, Leo Castelli conoció y entabló una estrecha amistad con Alan Solomon, nacido en Brooklyn, educado en Harvard y que había dirigido el museo universitario de Cornell. Solomon pasó por entonces a dirigir el Museo Judío de Nueva York, que había sido fundado merced al mecenazgo del banquero Felix Warburg, donde programó en 1963 y 1964

dos retrospectivas sobre Robert Rauschenberg y Jasper Johns, respectivamente. Resulta interesante constatar que la interpretación que hizo Salomon de estos dos artistas en el catálogo difiere de la de Castelli de manera muy significativa.

El director del Museo Judío derivaba las creaciones de los dos artistas de una tradición europea diríamos picassiana, en el sentido de que ambos estaban envueltos en una tensión entre el ilusionismo de la pintura, al que nunca renunciaron, y la presencia efectiva de objetos y fragmentos de la realidad en sus obras. Castelli, sin embargo, que tenía a Picasso más bien por un «*pomposo académico*» [pompous academician], ve el origen de sus dos artistas en la estela dadá y neodadá del recién citado Marcel Duchamp y en la ya comentada -conceptualización e intelectualización de la creación artística.

La clave, sin embargo, para comprender el papel que desempeñó Leo Castelli en la creación y difusión de una parte considerable de lo que hoy conocemos como arte contemporáneo fue su habilidad en la creación de mitos, es decir, de relatos en buena medida alejados de la realidad, pero que inciden en ella con fuerza. Cuando se le preguntaba qué es lo que induce a un coleccionista a pagar ochocientos mil dólares por un Cézanne, contestaba que el comprador estaba dispuesto a hacerlo debido a que se trataba de un mito, que su responsabilidad como *dealer* era la mitificación de un material digno de ser convertido en tal y que su trabajo consistía en la manipulación adecuada e imaginativa de todo ello, a través de un conocimiento extremadamente sofisticado de un sistema a un tiempo económico y simbólico. El libro de Annie Cohen-Solal nos ofrece ejemplos fascinantes de esta actividad, y no solo en la descripción de cómo Castelli construyó la fama y el influjo internacional de artistas como Rauschenberg, Johns o Andy Warhol, sino en la de coleccionistas que se convirtieron en inmediatos promotores del arte contemporáneo, como el conde Panza di Biumo o Ludwig Richter.

Panza comenzó a interesarse desde 1959 por las obras de Rauschenberg y a solicitar fotografías de las mismas a la galería Castelli de Nueva York: tras mostrar inicialmente un cierto desdén, Leo accedió a visitar la «casa de campo» del conde en el verano de 1960. Se trataba, en realidad, de una villa del siglo XVII cerca de Milán, a orillas del lago de Varese, literalmente cubierta de cuadros de Rothko y de Kline. La cuestión era, en palabras de Panza, pasar un test ante el galerista, en el que Leo decidió que, efectivamente, el conde poseía la madera de un gran coleccionista. Esta era la manera de actuar de Castelli, es decir, la de situarse, incluso ante personajes de indudable potencia, como el caso que estamos comentando, en una postura de desdeñosa superioridad. No todo rico era digno de comprar en su galería, de manera que en este juego, muchas veces de tira y afloja, el que acababa ganando (prestigio, poder y dinero) siempre era él. Una historia muy similar podría contarse

de otro gran coleccionista europeo de estos momentos como fue el alemán Peter Ludwig, también inicialmente rechazado por Castelli, pero que acabó creando una de las mayores colecciones de *pop art,* al ser uno de los grandes compradores de este tipo de arte en la galería de Ileana Sonnabend –de la que era el principal cliente–, en la de Rudolf Zwirner en Colonia o en la de Leo Castelli en Nueva York. Ludwig, que a la vez que magnate del chocolate era historiador del arte, fue decisivo a la hora de convencer al mundo académico europeo de que el arte pop era algo más que una ocurrencia.

Como defiende la autora de este libro, gracias a estas habilidades a la vez sociales, intelectuales y económicas, Castelli creó una amplia red de galerías satélites, primero en Nueva York y, poco después, en Estados Unidos e incluso en Europa, a las que unió un número importante y prestigioso de coleccionistas ricos y cultos, como Panza o Ludwig, y un grupo, también significativo, de directores y gestores de museos y *curators* de exposiciones, como el caso del famoso Pontus Hultén (director del Museo de Arte Moderno de Estocolmo, el Museo Pompidou o la Kunsthalle de Bonn). Quien movía buena parte de los hilos de todo este tinglado del arte contemporáneo, un mundo en realidad todavía más complicado de lo que se presenta en esta obra centrada en una sola de las muchas personalidades de la trama, pero que se convirtió en uno de los personajes más poderosos e influyentes del arte de su momento, fue Leo Castelli. En buena medida debido a la red de estas galerías satélites, de museos y colecciones afines, Castelli representa por primera vez al galerista que alcanza un monopolio prácticamente global de una actividad como la artística, incluso, como afirma Annie Cohen-Solal, actuando sobre la vida particular y el comportamiento de los artistas.

La última reflexión que suscita entre nosotros la apasionante vida de este personaje, muy bien narrada en este libro e ilustrada con un abundante y muy significativo material gráfico, tiene que ver con los orígenes y las características del arte contemporáneo propiamente dicho a partir de los años cuarenta. Ya se ha hecho mención de cómo analizó Clement Greenberg el paso de la primacía de la creación artística desde Europa (París) a Estados Unidos (Nueva York), es decir, como un cambio geográfico y cultural –eso sí, de primera magnitud–, o como el proceso por medio del cual el arte de las vanguardias acentúa el experimentalismo formal que lo había caracterizado desde finales del siglo xix. Y esta monografía tan detallada de la vida de Leo Castelli nos presenta a este galerista, *dealer* y coleccionista como el gran protagonista y promotor de este fenómeno. La autora se recrea en la personalidad del hombre: culto, indudablemente, pero, sobre todo, pleno de habilidades sociales y económicas extraordinarias. Y fue Castelli quien logró tejer la madeja decisiva, al menos en una buena parte de lo que hoy llamamos «arte contemporáneo», una madeja que en cierta medida empequeñece y difumina la producción artística misma e introduce una inquietante neblina en lo que en otros tiempos se conocía como creación.

Autor: Annie Coen-Solalh

Edicion: Alfred A. Knopf, Nueva York

Titulo: LEO & HIS CIRCLE: THE LIFE OF LEO CASTELLI