

1. Esta cita está sacada de uno de los diarios que Castoro llevó durante buena parte de su vida y que contienen entradas manuscritas, así como fotografías polaroid que la artista hizo de sí misma y de su obra. Figura en la p. 37 del diario que va de febrero a diciembre de 1978, entre otras entradas relacionadas con obras como los grupos de columnas de madera.

2. Diario de Rosemarie Castoro, junio de 1972 – septiembre de 1973, p. 215.

3. *Ibid.*, p. 257.

4. Por ejemplo, la exposición de Lynn Zelevansky *Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties*, celebrada en 1994 en el MoMA de Nueva York, que presentaba la obra de siete mujeres artistas que trabajaban a partir de la herencia de las prácticas del arte minimalista. Otra exposición celebrada en 1996 en el Rose Art Museum, *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*, comisariada por Susan L. Stoops, examinaba una década anterior.

5. Anna Chave: «Minimalism and Biography», *The Art Bulletin*, vol. 82, núm. 1 (marzo de 2000), p. 149. Chave había tomado previamente esta línea de crítica en su «Minimalism and the Rhetoric of Power», *Arts Magazine*, vol. 64, núm. 5 (enero de 1990), pp. 44-63.

6. Lucy R. Lippard: «Intentos de escapada», en *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. de M^a Luz Rodríguez Olivares. Madrid: Akal, 2004, p. 9.

7. Hal Foster: «El quid del minimalismo», en *El retorno de lo real*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001, p. 62.

8. *Ibid.*, p. 62 y p. 63, nota 37.

9. Lucy R. Lippard en Susan L. Stoops: «From Eccentric to Sensuous Abstraction: An Interview with Lucy Lippard», en Susan L. Stoops (ed.): *More Than Minimal: Feminism and Abstraction in the '70s*. Waltham: Rose Art Museum, Brandeis University, 1996, p. 30.

Cuando bailaba, daba un salto en el aire y me quedaba en él [...]. Sentía una elasticidad aérea que se propulsaba a sí misma. Era una forma de dejar esta tierra para pensar en otro camino, para dar coherencia a la realidad.²

¿Giran todos mis problemas en torno al espacio? Hubo un tiempo en que el tiempo era mi problema. Ahora lo es el espacio. Quiero esculpir el espacio. Estoy esculpiendo el espacio.³

Minimalismo subvertido

Los contrarrelatos del arte minimalista, sobre todo en lo que a la aportación de las mujeres se refiere, empezaron a proponerse en el contexto de las prácticas posminimalistas, mientras que el minimalismo en sí se ha definido una y otra vez como un movimiento dominado por los hombres.⁴ Además, como ha reflexionado Anna Chave, «en lo que respecta a la identidad del movimiento minimalista, no puede existir ni ortodoxia ni tinta indeleble [...], por cuanto desde un primer momento no hubo uno, sino múltiples minimalismos, distintas configuraciones discursivas que describían movimientos distintos».⁵ Esta visión viene a subrayar las cuestiones de la pluralidad y la diversidad que existían dentro del minimalismo (y no con posterioridad a este), y a poner en entredicho la singularidad que siempre se ha atribuido al movimiento. Los textos de Chave sobre el minimalismo constituyen un desmantelamiento riguroso, feminista, de las ortodoxias críticas que se han construido en torno al arte minimalista, en particular de su fracaso a la hora de explicar y analizar el impacto de la subjetividad del artista en la obra, de poner por tanto en tela de juicio las pretensiones de neutralidad, y de identificar las limitaciones en el modo en que, se supone, desplazaron el centro de atención del artista al espectador en tanto sujeto. La crítica y comisaria Lucy R. Lippard había ya señalado a posteriori que «la palabra minimalismo sugiere hacer tabula rasa, el intento fallido de hacer borrón y cuenta nueva, un deseo utópico de aquella época que nunca se hizo realidad, pero que fue importante por las aspiraciones y deseos que provocó. Era, y todavía es, una idea que me atrae, aunque no por su cociente de realidad».⁶ A mediados de los años ochenta, Hal Foster hizo una crítica seminal del «análisis de la percepción» del minimalismo, análisis que, decía Foster, dejaba fuera «la constitución sexual-lingüística del sujeto» y, por tanto, puntualizaba cómo, «aunque el minimalismo volvió de la orientación objetiva del formalismo a la orientación subjetiva de la fenomenología, tendía a considerar tanto al artista como al espectador no solo como históricamente inocentes, sino como sexualmente indiferentes».⁷ Foster señala que el minimalismo recibió su «crítica más productiva» por parte del feminismo y, sin embargo, continúa, «el minimalismo sí planteó la cuestión del sujeto, y a este respecto el arte feminista comienza donde el minimalismo termina».⁸ No obstante, la fórmula de Foster hace que esta práctica feminista dependa en exceso del minimalismo, en lugar de concederle un desarrollo decisivo por su propio derecho que, con todo, constituía una respuesta al minimalismo. Al enmarcar así al feminismo, se lo incluye en la formación teleológica del canon, con lo cual se desbarata el propósito revisionista de Foster y se niega la amplitud del arte feminista como algo más que una mera reacción al minimalismo.

La obra de Rosemarie Castoro se fraguó en el «meollo» de la coincidencia del minimalismo con una identidad femenina empoderada, circunstancia que comparte con otras mujeres artistas que practicaban el minimalismo, como Agnes Martin, Anne Truitt, Eva Hesse, Simone Forti, Yvonne Rainer y Lucy R. Lippard. De hecho, Lippard identificó más tarde a Castoro como una de las artistas que «subvirtieron o neutralizaron el minimalismo dentro de su propio terreno».⁹ Asimismo, Zelevansky se plantea la cuestión del erotismo en relación con el arte minimalista y posminimalista, y vincula las obras de artistas en apariencia tan distintos como Robert Morris,

10. Lynn Zelevansky: *Sense and Sensibility*. Nueva York: MoMA, 1994, p. 8.

11. Rosemarie Castoro, declaración recogida en *Artforum* (septiembre de 1970), p. 36, y en un extracto del diario publicado en *Suspensions*. Nueva York: Syracuse University Lubin House, 1973, s.p.

12. Véase en particular Katy Siegel: «Another History is Possible», en *High Times, Hard Times: New York Painting 1967-1975*. Nueva York: Independent Curators International y DAP/Distributed Art Publishers, 2006, pp. 29-91.

13. Aunque su obra no se incluyó en la exposición *More Than Minimal*, su nombre sí aparece mencionado en el catálogo.

14. Diario de Rosemarie Castoro, agosto de 1970 – mayo de 1971, p. 99. En este mismo diario, con fecha de 25 de marzo de 1971 (p. 241), escribió otras palabras sobre el mismo tema: «Acabo de renunciar a participar en una exposición solo de mujeres en Alemania. No creo en la segregación [...]. Es un insulto colocar a una persona en una categoría de archivo.» No está claro a qué grupo de artistas se refiere Castoro; WLG podría significar Women's Liberation Group, pero también podría hacer referencia al WAR (Women Artists in Revolution), un grupo fundado en 1969 al que también Lippard rechazó unirse, pese a que estaba asociado a la Art Workers' Coalition en la que tanto Castoro como Lippard participaron.

15. Anna Chave: «Minimalism and Biography», op. cit., p. 151.

16. Diario de Rosemarie Castoro, junio de 1972 – septiembre de 1973, entrada del 1 de agosto de 1973, p. 233. Paul Toner, nacido en 1948, trabajó a principios de los sesenta para la Dwan Gallery y para la John Weber Gallery. Castoro expuso en colectivas en la Dwan Gallery en 1968 y 1969, cuando el director era John Weber.

17. En los diarios, Castoro solía jugar con su identidad de género y adoptaba a menudo una especie de traje andrógino. Es probable que eso surgiera en parte como la necesidad de una mujer en el centro de un mundo, el del arte, orientado a los hombres, pero también podría ir más allá, pese a la relación que tuvo con Carl Andre, con el que estuvo casada entre 1963 y 1970, y a la cercanía que mantuvieron aun después de divorciarse. Véase

Vito Acconci y Eva Hesse, a los que añade también el nombre de Castoro.¹⁰ El arte de Castoro muestra las historias del minimalismo –en particular, la abstracción en un sentido amplio–, una forma alternativa ejemplar y una práctica que se originaron en el centro de la escena en la que surgió el arte minimalista, las cuales, pese a adoptar rasgos de las formas racionales, matemáticas y recortadas del arte minimalista, rechazaban la despersonalización y la negación de la subjetividad del autor, poniendo así de relieve una investigación de la abstracción en relación con el cuerpo subjetivo y erotizado y con la psique individual arraigada en su propia identidad. Como ella misma expresara en 1970, «me concibo como un contenedor, y cuanto hago es la erupción de lo que soy»; es más, continuaba, «las pinturas son el lugar en el que te observas a ti misma. Las pinturas son reflejos. Son las manifestaciones de la sexualidad».¹¹ Semejante postura es incompatible con las descripciones canónicas del minimalismo, que hacen suya la pretensión de haberse sustraído a las cuestiones personales, biográficas y sexuales.

Aun cuando la obra de Castoro se formó en relación con el medio del arte minimalista y conceptual, el énfasis que pone en su propia subjetividad, en sus raíces e identidad como pintora, así como la fusión que hace de la pintura con otras técnicas, podrían situarla más apropiadamente dentro de un contexto que corrió paralelo al minimalismo: el de la pintura experimental, que convierte la imagen de la escena artística del Nueva York de finales de los sesenta y principios de los setenta en un asunto más complejo.¹² Si los cuadros que Castoro pintó a mediados de los sesenta pueden calificarse de minimalistas, su obra posterior se encontraría dentro de aquellas prácticas que se distinguen por ser un desafío, una recusación al arte minimalista, o por ser «más que minimalistas», lo cual es una prueba tanto de la limitación del término «minimalista» como de sus definiciones predominantes.¹³ Aunque esta denominación de «más que» plantee de nuevo la cuestión de su postura con respecto al feminismo, Castoro rechazó siempre la idea de que era feminista y se negó a que la encuadraran en términos de género, pese a que ello le brindara oportunidades para exponer su obra. Como escribió en una entrada de su diario fechada el 29 de octubre de 1970, «la semana pasada me invitaron a la WLG de artistas. Dije que no me consideraba una mujer artista. Antes que nada, soy una artista y no quiero que me separen por un sistema de cuotas».¹⁴ A este respecto, sostenía una postura similar a la de Lippard, que iba a convertirse en una importante defensora de la obra de Castoro: como escribe Chave citando a Lippard, «asumir abiertamente la postura de un sujeto femenino le parecía [a Lippard] una mala idea, porque “las mujeres quedaban excluidas de buena parte de lo que sucedía y se las percibía como inferiores”».¹⁵ Que Castoro compartía esa misma actitud se ve reafirmado por la descripción que hace de un encuentro y que, además, viene a demostrar la afirmación de Lippard. Castoro narra cómo, en agosto de 1973, conoció «a Paul Toner en la calle [...]. Quiere pensar qué puede hacerse con los artistas en 1973. Me dice que dicen [*sic*] que es una lástima que sea mujer. Yo también creo que es una lástima que sea mujer».¹⁶ En lo que a su propio género y sexualidad se refiere, Castoro solía adoptar una postura abierta, ambivalente.¹⁷ Con todo, como resumió Lippard, «aun cuando se resista a que la califiquen políticamente de feminista [...], la idea acrecentada del Yo que impregna su obra puede atribuirse al menos en parte a su postura como mujer independiente y ambiciosa *dentro* del mundo del arte, a la que durante mucho tiempo se ha negado el grado de respeto que, con toda razón, podía esperar en tanto artista con una obra seria».¹⁸ Es su recurso a una subjetividad encarnada, sin embargo, lo que marca la práctica de Castoro dentro de un minimalismo expandido y revela las contradicciones que subyacen a las definiciones del movimiento. Asimismo, la invisibilidad relativa de Castoro, incluso en el contexto del estudio de las aportaciones de las mujeres al minimalismo y al posminimalismo y de los debates sobre la abstracción en los sesenta y setenta, refuerza por lo demás el problema –ya admitido– que presentan los discursos acerca de estos movimientos. La falta de atención prestada a su obra y a su carrera revela lo mucho que queda por abordar en este terreno.¹⁹

A propósito de la situación de las mujeres artistas de la época existe una fotografía de Castoro con 20 años, tomada por Hollis Frampton en 1959, que ilustra *12 Dialogues, 1962-1963/Carl Andre, Hollis Frampton* y lleva la leyenda de: «Retrato de una mujer joven tirando a atractiva (Rosemarie Castoro)».²⁰ Mientras que la imagen nos muestra a Castoro de joven, la forma

Calvin Tompkins: «The Materialist: Carl Andre's Eminent Obscurity», *The New Yorker* (5 de diciembre de 2011).

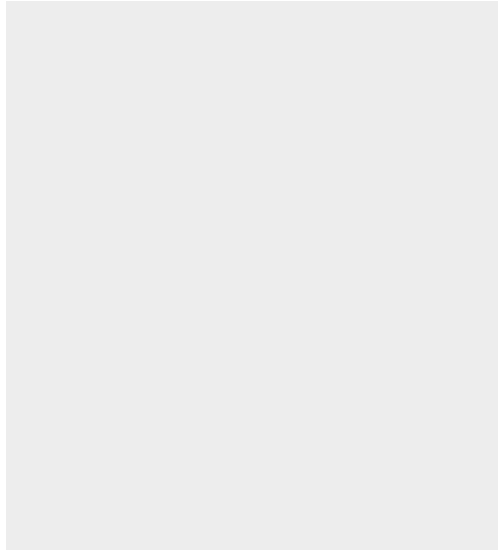
18. Lucy R. Lippard: «Rosemarie Castoro: Working Out», *Artforum* (verano de 1975), p. 62, reproducido en esta publicación, p. 55. El ensayo se incluyó también en el libro de Lippard titulado *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. Nueva York: E.P. Dutton and Co, 1976, pp. 250-256.

19. Stoops, por ejemplo, observa que «personas insobornables como Lynda Benglis, Jackie Ferrara, Nancy Graves, Mary Miss, Ree Morton, Michelle Stuart, Dorothea Rockburne, Hannah Wilke y Jackie Winsor legitimaron el papel de la subjetividad femenina dentro de una estética fundamentalmente abstracta. Como colectivo, no solo ampliaron muchos de los límites entre los géneros tradicionales de la escultura, la pintura o el dibujo, sino que también concibieron una alternativa a la voz monolítica del minimalismo, concretando la posibilidad de un arte formalmente desafiante aunque profundamente humano». Susan L. Stoops (ed.): *More Than Minimal*, op. cit., p. 6.

20. Benjamin H.D. Buchloh (ed.): *12 Dialogues, 1962-1963/Carl Andre, Hollis Frampton*, con fotografías de Hollis Frampton. Halifax y Nueva York: Press of the Nova Scotia College of Art and Design y New York University Press, 1980, p. 22.

21. En sus diarios, Castoro se describe a sí misma en varias ocasiones como una antigua *beatnik*. El New Dance Group se había fundado en los años treinta con el propósito de promover el cambio social a través de la danza; estaba abierto a todo el mundo, costaba poco y fomentaba un alto nivel artístico dentro de un amplio abanico de estilos de baile, aunque se centraba principalmente en la danza moderna y la nueva coreografía.

22. Los peligros de ser físicamente atractiva o fotogénica han perseguido a varias mujeres artistas, desde Georgia O'Keeffe a Hannah Wilke, e influido en su recepción pública: O'Keeffe tuvo que lidiar con las consecuencias de la exposición de fotografías de desnudos suyos hechas por Alfred Stieglitz en 1921, y Wilke tuvo que oír cómo de los círculos feministas le llovían críticas por haber dejado que su cuerpo fuera percibido como un objeto.



en la que se utiliza niega casi todos los aspectos de su identidad, entre ellos el de aspirante a artista. Castoro nació en Brooklyn en el seno de una familia italo-americana de clase obrera. Considerándose una «beatnik», comenzó a estudiar arte en el Pratt Institute en 1959, en la misma época en que empezó a colaborar con el New Dance Group.²¹ El título de la fotografía está sacado de una pregunta que Andre hace a Frampton; en su conversación, hablan del estatus de la fotografía como arte, pero evitan toda explicación relativa a la persona, a la relación que tienen con ella o a la motivación de la obra más allá de la mera producción de arte. En este caso, la descripción de Castoro podría considerarse una tentativa de descripción neutra, en la estela del hincapié que el minimalismo hace en la objetividad, aun cuando no sea probablemente acertada y, pese

a que puede obedecer a una intención irónica, tenga un efecto misógino. Aunque el diálogo en cuestión tuvo lugar un año antes de que se casaran, Andre y Castoro vivían juntos desde 1961 (se divorciaron al terminar la década); y aunque no se publicó hasta al cabo de diecisiete años, el libro evita a conciencia hacer la más mínima referencia a su relación. También ignora el viraje radical que se produjo en la postura de las mujeres artistas desde 1959, cuando se tomó la fotografía, hasta 1980, año en que fue publicada. El encuadre tampoco da a entender que había habido muestras de proximidad entre las obras de Andre y Castoro que sugerían un intercambio abierto de igual a igual. En lugar de eso, la joven Castoro que nos mira desde la fotografía aparece inactiva, y en el diálogo se le otorga el mismo estatus como tema fotográfico que el que tendría un tractor, con el título subrayando su aspecto y su relativo atractivo para los hombres que hablan de ella como si fuera un objeto. Distaba mucho de las fotografías –de las que hablaremos luego– que ella misma se hizo trabajando en el estudio en los sesenta y setenta, o en situaciones y posturas de acción performativa.²²

Inspiración, método, hacer, objeto...²³

Soy una pintoescultora que solía llamarse a sí misma una artista. Una artista es una promesa de futuro. No tienes nada que justificar. Yo digo que soy una pe. Y lo tengo que justificar.²⁴

En una página mecanografiada en forma de carta sin fechar de «R» a «C» pegada en uno de sus diarios, entre las entradas del 10 y el 11 de septiembre de 1970, Castoro afirma que es «una pintoescultora», término que unas líneas más abajo abrevia como «pe».²⁵ Este neologismo identifica el carácter híbrido que caracteriza su obra, pero al mismo tiempo indica dónde creía ella que residía el núcleo de sus intereses y revela también un compromiso con una de las preocupaciones fundamentales del nuevo arte de los sesenta y setenta, la que cuestionaba las fronteras entre pintura y escultura. No obstante, en un análisis más detallado de su vida y obra, la impresión en apariencia simple de esta fórmula se hace más complicada, toda vez que el juego con el lenguaje es en sí mismo indicativo de toda una serie de preocupaciones en su obra que dicho término no puede abarcar. Castoro no era simplemente pintora ni una mera escultora, tal vez sí una combinación de ambas, aunque además era muchas otras cosas. De hecho, su producción abarca un amplio abanico de campos y técnicas. En el Pratt Institute se formó inicialmente como diseñadora gráfica para, decía, pagarse sus gastos, pero también se acercó a la danza, la performance y el teatro, que luego recogería en sus propios trabajos. Castoro nunca se hizo bailarina profesional, pero sus diarios revelan hasta qué punto su formación y su compromiso con la danza impregnaron su obra a lo largo

y ancho de su carrera.²⁶ El cuadro *Arm Swing Blues* (Azules de balanceo de brazos, 1967) muestra cómo unos simples movimientos del cuerpo, como los que se encuentran en la danza minimalista, informan o, de hecho, surgen del acto de pintar, tal como Castoro decía sentir que la danza salía de su pintura. Fue después de graduarse cuando Castoro hizo el giro definitivo y enfocó su trabajo a la pintura, como una manera, decía, de hacer arte cotidianamente sin depender de la implicación de los demás. Después de salir del Pratt Institute, tuvo pocas ocasiones de coreografiar, y aunque en una o dos ocasiones participó en piezas coreografiadas por Yvonne Rainer, no terminaba de sentirse realizada con la mera participación en piezas dirigidas por otros. Castoro sentía que debía elegir entre sus varias actividades. A principios de los setenta, reflexionando y haciendo balance de su decisión, decía: «Trabajaba por mi cuenta haciendo maquetas, iba al Pratt a pintar, a actuar y a bailar. Me gradué en el 63 y dejé el teatro. Seguí bailando seis meses más, hasta que tomé una decisión. La pintura o la danza. Fuera del Pratt, no tenía ninguna oportunidad de coreografiar, y como no me apetecía bailar en las piezas de otros dejé la danza y me convertí en pintora [...]»²⁷ De manera parecida a la danza, también la práctica de las artes gráficas sustenta su obra; y, en paralelo a su labor pictórica, Castoro creó asimismo numerosos sistemas minimalistas y dibujos conceptuales, así como posteriores piezas con instrucciones y poesía concreta con gráficos. Así pues, emerge una imagen mucho más compleja de una artista que era pintora, escultora, bailarina, fotógrafa, diseñadora gráfica y poeta. Pese a los saltos que se aprecian en la forma y la materialidad de la obra de la artista, las preocupaciones que subyacen a esta, como la del cuerpo en movimiento, son de una coherencia extraordinaria. En la obra de Castoro, la cuestión no es nunca la técnica en sí, sino su activación. Como la definiría Lippard, la obra de Castoro es «kinestésica».

23. Citado a partir de un poema conceptual de Castoro perteneciente a la serie *Sharp Charges*, 1968.

24. Diario de Rosemarie Castoro, agosto de 1970 – mayo de 1971, p. 24.

25. Las iniciales sugieren que se trata de una carta de Castoro a Carl Andre, pero no hay constancia de que se mandara como tal.

26. Castoro menciona haber sido miembro del New Dance Group a principio de los sesenta. Diario de Rosemarie Castoro, septiembre de 1975 – enero de 1976, p. 105.

27. Diario de Rosemarie Castoro, mayo de 1971 – junio de 1972, entrada fechada el 15 de junio de 1972, p. 298.

28. Lucy R. Lippard: «Rosemarie Castoro: Working Out» op. cit., reproducido en esta publicación, p. 53.

29. Véase el ensayo de Melissa Feldman, «Usar la fuerza: la obra de Rosemarie Castoro», en esta publicación, pp. 36-43.

30. *8 Young Artists* se celebró en el Hudson River Museum de Yonkers, Nueva York, en octubre de 1964. Incluía piezas de Carl Andre, Darby Bannard, Robert Barry, Robert Huot, Patricia Johanson, Antoni Milkowski, Douglas Olsson y Terrence Syverson, y está considerada como la que podría ser la primera exposición de arte minimalista. Dos años más tarde, *Distillation* exponía la obra de Castoro junto con la de otros cuatro artistas, Robert Barry, Patricia Johanson, Antoni Milkowski y Terrence Syverson, que sí habían participado en la exposición anterior.

Los primeros cuadros y *Distillation*

Entre los años 1964 y 1965, Castoro se consagró por entero a las abstracciones de formas gestuales, abarrotadas y similares a los azulejos, que desembocaron primero en una unidad básica en forma de «Y», y luego en hilos o franjas, a la manera de unos haces de luz que se cruzan y entretrejen en el espacio.²⁸

Mediada la veintena, Castoro se embarcó en una serie de cuadros abstractos que siguieron como principio rector un efecto de dibujo integral, al principio gestual pero que poco a poco fue virando a un diseño minimalista, de perfiles más duros, de mosaicos con formas de «Y»; posteriormente, dichas formas se separarían y se verían aisladas dentro de un campo de color. Por su parte, las formas de «Y» se fragmentarían, se convertirían en barras, se verían de nuevo dispuestas dentro de un campo monocromático y empezarían a interrumpirse unas a otras. Sin embargo, a menudo exponían los motivos de su construcción, como si mostraran cómo se las había «bosquejado» en los trazos de lápiz visibles que se incorporaban como parte de la composición, acaso revelando en este punto la influencia de Agnes Martin y la formación de la artista en diseño. Estas obras que investigan el color «literal» minimalista mediante composiciones simples y directas de formas acentuadas y planas aisladas sobre un fondo sin modular presentan no pocos parecidos con el tipo de pintura que el comisario y profesor E.C. Goossen seleccionó en 1964 para la exposición *8 Young Artists*. También parecen guardar relación con la forma de «X» que domina *Cedar Piece* (Pieza en cedro, 1959), la escultura de Carl Andre que este rehizo para la exposición de 1964. Como muestran las fotografías informales que hizo el co-comisario Martin Ries, Castoro acompañó a Andre al montaje de la exposición.

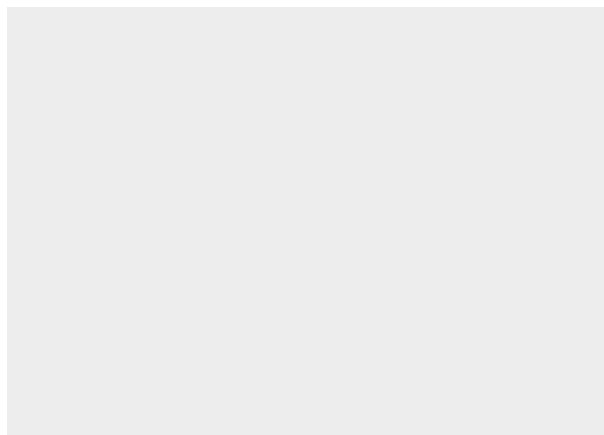
Pese a la proximidad de su obra primeriza con respecto a los intereses de sus colegas, Castoro concebía las formas de sus cuadros de un modo mucho más singular: bien como figuras bien como pies, tal como pone de manifiesto el título de un cuadro pequeño, *Gray Purple Feet* (Pies gris púrpura, 1965) [véase p. 68]. Así, las formas pueden considerarse los pies de bailarines que danzan en paralelo, con lo que se hace evidente el trasfondo coreográfico de las pinturas: son abstracciones hechas por la mente de alguien que baila.²⁹ En estos cuadros minimalistas, Castoro abordaba el espacio y la estructura a través de la noción que de ellos tiene una bailarina y los traducía gráficamente en formas de notación de la danza minimalista. El plano horizontal del

escenario se vuelca para hacerse vertical, y los cuerpos o pasos en ese mismo escenario se tornan formas abstractas o signos: varias «Y» o barras. Los campos de las «Y» que representan cuerpos adoptan una multiplicidad de direcciones fruto de un patrón que puede reproducirse potencialmente hasta el infinito: una expansión fuera de los límites del lienzo pintado. Esta es la primera articulación del tema de las estructuras infinitas que aparece en la obra de Castoro.

Pese a no estar incluida en *8 Young Artists*, una de las primeras exposiciones de Castoro fue la muestra colectiva *Distillation*, también organizada por Goossen, y que se situaba en la estela de una exposición anterior celebrada conjuntamente en las galerías Stable y Tibor de Nagy de Nueva York en 1966.³⁰ Goossen desempeñó un papel pionero a la hora de definir los rasgos clave de la nueva generación de artistas que habrían de conocerse como «minimalistas», sobre todo con estas dos exposiciones tempranas y los textos que las acompañaron. James Meyer, no obstante, ha observado que «para Goossen, el propósito del arte era la revelación teleológica de la “esencia” de la técnica [...] que reflejaba la teoría moderna de Greenberg. [...] Con todo, la versión de la modernidad de Goossen difería de la de Greenberg en un aspecto fundamental: él no era partidario de la “opticalidad”». ³¹ El artículo de Goossen que acompañaba *Distillation* se reimprimió en el número de noviembre de 1966 de *Artforum*, en el que venía ilustrado con uno de los cuadros, por así decir, de «interferencia» óptica de Castoro, *Brown Ochre* (Marrón ocre, 1966).³² Después de subrayar la relación entre color y estructura en la obra de Castoro y de definirla más en términos de un juego entre racionalidad y sensualidad que de opticalidad, Goossen decía:

Los cuadros de Rosemarie Castoro, que a primera vista parecen campos de color interrumpidos por extrañas formas aleatorias de otro color, van revelando poco a poco la fuente de su cohesión en una estructura subyacente. Es del interior de esta estructura, racional y planeada, de donde mana una inmensa variedad de formas relacionadas; y es la racionalidad de estas formas la que le otorga la libertad para explorar las posibilidades sensoriales del color.³³

Así pues, el respaldo de Goossen a la obra de Castoro dependía de haberlo leído en clave realista y de haber tomado el color más como algo material que como un elemento óptico. Chave critica cómo Goossen, en el artículo de *Distillation*, ejemplifica la «retórica de la pureza» construida en torno al minimalismo, y le reprocha que encuadre el movimiento en términos de una exigencia de una «experiencia del arte honesta, directa, sin adulterar [...], con menos simbolismo, menos mensajes, menos exhibicionismo personal» que, por tanto, abogaría por rehuir la política.³⁴ En el rechazo del exhibicionismo personal o la psicología, Goossen se situaba al lado de Greenberg; y, sin embargo, es en este punto donde la obra de Castoro empieza a quebrantar y a subvertir el lenguaje del minimalismo tal como lo identifica Lippard. Dos años después de *Distillation*, cuando a Goossen le tocó organizar la importante exposición *The Art of the Real* en el MoMA –muestra que, según Meyer, «supuso la canonización del movimiento minimalista»–, no incluyó la obra de Castoro entre la de los treinta y tres artistas expuestos.³⁵ Y ello a pesar de que,



Rosemarie Castoro y Carl Andre en la exposición *8 Young Artists*, Hudson River Museum, Nueva York, 1964.

31. James Meyer: *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2001, p. 111.

32. E.C. Goossen: «Distillation: a joint showing», *Artforum* (noviembre de 1966), p. 31. El texto se reprodujo en 1968 en Gregory Battcock: *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Ángeles y Londres: University of California Press, 1995, pp. 165-174.

33. *Ibid.*, p. 32.

34. Anna Chave: «Minimalism and the Rhetoric of Power», en Francis Frascina y Jonathan Harris (eds): *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. Nueva York: Icon Editions/Harper Collins, 1992, p. 266.

35. *Art of the Real: USA 1948–1968* se celebró en el MoMA de Nueva York entre el 3 de julio y el 8 de septiembre de 1968. Luego hizo dos itinerancias en el Grand Palais de París y en la Tate Gallery de Londres. La exposición *Distillation*, de 1966, incluía a dos mujeres, Castoro y Patricia Johanson; la de 1968, pese a que se inició con el debate con O’Keeffe, incluía, además de la obra de esta, piezas de Johanson y de Agnes Martin. Johanson, que había sido alumna de Goossen y más tarde se casaría con él, fue la única artista mujer presente en las tres primeras exposiciones minimalistas que este comisarió.

en la exposición, Goossen reunió a artistas que entre 1948 y 1968 habían trabajado en aras de construir una genealogía de una tradición abstracta específicamente estadounidense, tal como había esbozado en el artículo sobre *Distillation*, y que en la nota de prensa describía como artistas que exploraban «un cambio significativo y reconocible: el avance de un arte abstracto que es maximalista en el color y minimalista en la forma, y que implica una interacción sin precedentes entre pintura y escultura». Algunos de los motivos de la omisión de Castoro son evidentes –entre ellos, la actitud hacia las mujeres artistas de la época o la «opticalidad» de su obra–, pero también pudo deberse al hecho de que Castoro se alejaba cada vez más de la estricta neutralidad de posicionamiento que Goossen había adelantado como requisito básico de la estética minimalista. Pese a todo, dicha omisión señala para Castoro el inicio de lo que será una constante: visibilidad en las galerías y revistas de arte, e invisibilidad en las instituciones y en la academia.³⁶

Los cuadros que Castoro hace a finales de los sesenta reflejan varios cambios sucesivos que la alejan del minimalismo y la acercan a una pintura sustentada en elementos ópticos, sistemáticos o conceptuales. El ejemplo más palmario lo constituye la serie de cuadros *Inventory* (Inventario). Estos están relacionados con varios dibujos en los que el espacio, la distancia, el entorno y las relaciones internas parecen proyectados mediante mediciones, pese a estar sin embargo cargados de un humor surrealista, visible ya en los títulos, que echa por tierra sus supuestas sistematización y racionalidad; por poner tres ejemplos, *Controlled Arbitrary Statements* (Declaraciones arbitrarias controladas, 1968) [véase p. 90], *No Connection Whatsoever* (Ningún tipo de relación, 1968) o *Any Distance Away from Anywhere* (A cualquier distancia de cualquier lugar, 1969).³⁷ En alguna ocasión, Castoro usó estos dibujos lineales como una forma de retratos conceptuales, como es el caso de *Portrait of Sol LeWitt with Donor and Friends – Oct 3, 1968* (Retrato de Sol LeWitt con donante y amigos, 3 de octubre de 1968) [véase p. 90]. En los lienzos, Castoro convirtió estos dibujos lineales en abstracciones que sugieren un potencial de expansión infinita. Los dibujos *Entasis* (1968) –titulado según la técnica empleada para corregir las distorsiones ópticas en la arquitectura clásica griega– y *No Connection Whatsoever* se convirtieron en la base de una pintura que lleva por título *Inventory Series White and Brown* (Serie Inventario, blanco y marrón, 1968) [véase pp. 86-87]. En estas obras se exploran la lógica y la irracionalidad, la distancia entre la realidad percibida y la efectiva, así como una opticalidad formal.

El conceptualismo de Castoro

A veces me observo a mí misma en el tiempo registrando mis actividades con un cronómetro.³⁸

A finales de los años sesenta, Castoro se alejó de la pintura y su obra adoptó un carácter más claramente conceptual. Por primera vez se implicó abiertamente en la performance y sacó la obra del estudio y la llevó a la calle. Realizó una serie de piezas con instrucciones en las que usó un cronómetro para medir la duración de las acciones desarrolladas a partir de su práctica diarística y de su preocupación por el tiempo, así como poesía concreta-conceptual y otras obras performativas igualmente relacionadas con la noción de tiempo. Lippard describió las piezas diarísticas y de instrucciones de Castoro en términos de «la mejor “ficción” que jamás he leído sobre la vida de un artista».³⁹

Una fotografía del estudio de Castoro hecha en 1969 muestra al grupo de artistas con los que ella y Andre se relacionaban en aquella época, entre los cuales figuran Lawrence Weiner, Richard Long, Sol LeWitt, Robert Smithson y Jan Dibbets.⁴⁰ Fue de esta comunidad de artistas de donde nació la Art Workers' Coalition, un colectivo que se unió para protestar en contra de la discriminación en el mundo del arte y en sus instituciones. Castoro empezó a implicarse después de que las reuniones, a menudo celebradas en su estudio, arrancaran, y su compromiso político la llevó también a responder a un llamamiento de *Artforum* que buscaba recabar opiniones sobre la postura de artistas (fue, junto con Jo Baer, una de los dos únicas mujeres que lo hizo). La mayor parte de los comentarios de Castoro son de índole pragmática y económica. Sus preocupaciones políticas quedaron

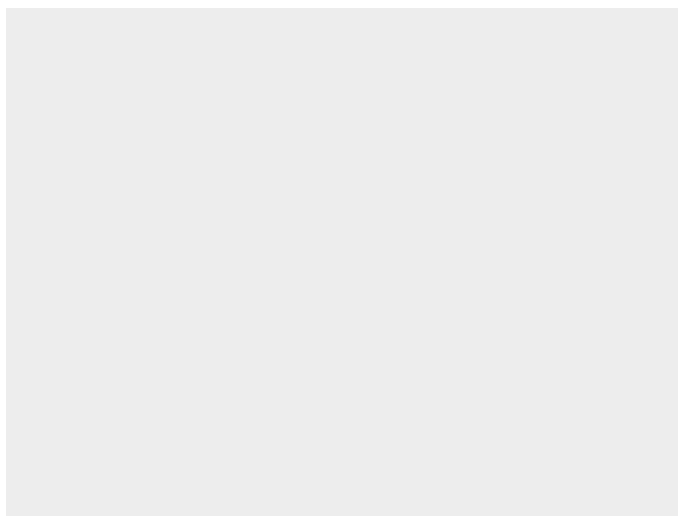
36. A excepción, claro está, de su condición de expareja de Andre. Carl Andre hizo su primera exposición individual en la Tibor de Nagy Gallery en 1965, y no fue hasta 1971, una vez roto el matrimonio, cuando la galería organizó la primera exposición individual de Castoro, a la que seguirían, sin embargo, bastantes más. La relación de Castoro con Tibor de Nagy no era fácil, y la artista tenía a menudo la sensación de que Tibor no la apoyaba lo suficiente.

37. Estos dibujos son anteriores a los vectores de líneas que traza Lucinda Childs en sus obras, aunque la naturaleza de palimpsesto de aquellos en los que el dibujo lineal cubre el texto manuscrito se refleja en las páginas de los diarios en los que Castoro elimina áreas de texto. En sí mismos, los diarios de Castoro se asemejan al uso que otras artistas hacen por la misma época del mismo soporte, sobre todo Lee Lozano y Eva Hesse, de las que era amiga.

38. Castoro citada por Lucy R. Lippard, «Rosemarie Castoro: Working Out», op. cit., reproducido en esta publicación, p. 53.

39. Lucy R. Lippard: «Rosemarie Castoro: Working Out», op. cit., reproducido en esta publicación, p. 53. Anna Lovatt analiza con detalle estas obras de cronómetro en el ensayo «De hervir agua a dibujar: los inventarios de Castoro», reproducido en esta publicación, pp. 44-51.

40. La fotografía la hizo la propia Castoro, a la que se ve accionando un disparador de cable que se aprecia a la izquierda de la composición, en primer plano.



asimismo reflejadas en una obra clave que abordaba la guerra de Vietnam, *A Day in the Life of a Conscientious Objector* (Un día en la vida de un objetor de conciencia, 1969) [véase p. 92], que pudo verse en la exposición *Language III* de la Dwan Gallery (24 de mayo – 18 de junio de 1969). En 1968 Castoro había empezado a escribir prolíficamente poesía y convertía estas obras en poemas concretos visuales que ejecutaba con lápices de colores sobre papel cuadriculado. Concibió diversas obras con múltiples poemas, así como portafolios de poemas e instalaciones que montaba fotografiando las hojas manuscritas y mostrándolas como un pase de diapositivas con una grabación de ella misma leyendo los poemas.⁴¹ Durante veinticuatro días, Castoro dedicó una hora al día a escribir un poema en horas sucesivas. Como ha observado James Meyer, «la actividad diaria de Castoro a lo largo de estas tres semanas y media» se funde «en un solo día de la vida de un imaginario artista joven en edad de ser reclutado. Su identidad no es tan clara como da a entender el título del poema. El protagonista de Castoro no es un verdadero objetor de conciencia. Las autoridades le han denegado ese estatus. Está en fuga, es un prófugo. También es, al mismo tiempo, un soldado alistado que cumple con su deber en Vietnam. Ambos hombres –el que se opone a la guerra y el soldado– son víctimas y autores de violencia. El poema de Castoro oscila y va y viene entre estos dos escenarios, identidades y geografías. [...] El fugitivo de Castoro no es un pacifista. Es un militante radical [...]. Castoro se sintió en la obligación de hacer esta obra durante un interludio particularmente violento de la guerra. El proyecto tiene un elemento tácitamente feminista: al cruzar las vidas de un fugitivo del ala izquierda y de un soldado estadounidense, habla desde la posición subjetiva de alguien que ni pudo ser reclutado ni oponerse al reclutamiento, sino que es un mero espectador de los acontecimientos –un testimonio de la historia– porque es mujer».⁴²

Una de sus primeras acciones, *Running (Polaroid Self Timing)* (Corriendo, 1968-1970) [véase pp. 94-97], combinaba, al igual que su poesía concreta, la fotografía y las instrucciones poéticas reproducidas en lápices de colores, y llevó su obra a la calle. Castoro montó su cámara Polaroid tanto en la calle como en el estudio y puso el temporizador. Las instrucciones que había escrito decían que debía «enfocar al infinito». Entonces ella trataba de alejarse corriendo de la cámara con la misión de volverse justo en el momento (o antes) en que la cámara hacía la fotografía. Los resultados dispares a la hora de adivinar dicho momento la muestran en distintas etapas de movimiento, alejándose o acercándose a la cámara dentro de un campo que se desvanece a lo lejos. Evidentemente, «enfocar al infinito» es literalmente imposible; y con esta frase breve vemos cómo Castoro adoptó y jugó con el racionalismo y la investigación de la percepción que sustentan la práctica minimalista y conceptual.

41. Castoro no cesó en su activismo y cofundó el HIV Arts Network (HAN).

42. James Meyer: *Los Angeles to New York: Dawn Gallery 1959–1971*. Washington y Chicago: National Gallery of Art y University of Chicago Press, 2016, pp. 80-81.

Al año siguiente, Castoro participó con varias obras en tres de los proyectos de *Street Works* que organizaron el comisario y crítico John Perreault y la artista Marjorie Strider. Concebidas como una serie de cinco acontecimientos que se celebraban de marzo a diciembre de 1969, las *Street Works* condensaban la anti-institucionalidad dominante evitando los lugares más formales y las

exposiciones de larga duración –todas, menos las *Street Works IV*, duraron solo un día–, y aspiraban a conectar con un público, aunque azaroso, más amplio. La obra que Castoro hizo para la primera de las *Street Works* celebrada el 15 de marzo se titulaba *Ariadne's Trail* (El rastro de Ariadna) [véase pp. 104-105] e involucraba a la artista, que ataba una lata de pintura de esmalte blanca a la parte trasera de su bicicleta, le hacía un agujero y daba una vuelta por Manhattan mientras decía «subir por las calles que bajan y bajar por las calles que suben». El título hacía referencia al mito griego, pero también a una expresión que en lógica se usa para expresar la resolución de un problema de múltiples rutas posibles mediante la aplicación del pensamiento racional a estas rutas, siguiendo los pasos, a menudo, con marcas físicas. Refleja la querencia de Castoro por los juegos de palabras y por la adopción y subversión de estrategias racionales en su obra. La acción de Castoro para la segunda edición de las *Street Works* el 18 de abril fue la primera obra de lo que llamaría «grietas», aunque no le dio ese título. Para ello, pegó cinta en las aceras que rodeaban una manzana de la ciudad para «cortar» un agujero de la isla de Manhattan, transformándola así conceptualmente en un *Atoll* (Atolón), que es como se titulaba la obra [véase pp. 106-109]. Como en *Running (Polaroid Self Timing)*, las imágenes fotográficas hechas para esta pieza constituyen una revisión del concepto de infinito en la obra de Castoro, tal como se haría realidad en muchas de las posteriores «grietas en galerías», en las que la cinta suele mostrarse desapareciendo a lo lejos sin que pueda determinarse dónde termina. El último de los tres proyectos de Castoro se hizo para las *Street Works V* del 21 de diciembre y su título, *Gates of Troy* (Las puertas de Troya), se inspiraba de nuevo en la mitología griega [véase pp. 110-111]. En esta ocasión, la obra empleaba una bobina de aluminio laminado que la artista desplegó en la calle y cuyas ondulaciones documentó con fotografías, como en todas las piezas de *Street Works*. La propia Castoro tomó una serie de fotografías de la bobina de aluminio en su estudio, imágenes en las que se la ve enfrascada interactuando con este, o en distintas fases del proceso de desenrollarlo como un objeto escultórico.⁴³

Coincidiendo con las *Street Works*, Lippard incluyó por vez primera la obra de Castoro en una exposición colectiva titulada *Number 7* en la Paula Cooper Gallery (18 de mayo – 15 de junio de 1969). Para esta muestra, la artista hizo la que puede considerarse la primera «grieta en galería», aunque la tituló *Cracking #7* (Grieta núm. 7) siguiendo, al parecer, el título de la exposición [véase p. 100]. Cuando publicó su libro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (1973), Lippard incluyó, unas a lado de otras, varias fotografías de obras de Andre y Castoro presentes en dicha exposición, hecho que, como ha señalado Chave, sugiere una íntima relación entre el trabajo de ambos artistas: «Castoro (que estuvo casada con Andre) se encuentra entre ese buen puñado de mujeres artistas cuyas carreras han sufrido una especie de borrado histórico; pero que su obra mantuvo en su día una relación de reciprocidad con la de Andre lo dan a entender las fotografías de un proyecto de 1969 incluidas en el libro de Lippard [*Seis años*], en el que las obras de ambos artistas aparecen yuxtapuestas.»⁴⁴ Mientras que Andre expuso una escultura hecha con cables esparcidos por el suelo de la galería que formaban una línea oscilante, Castoro hizo su grieta con cinta adhesiva plateada que se extendía serpenteando por toda la galería, tanto por el suelo como por las paredes, y que llegaba hasta la oficina, donde, encima de la ventana, se habían instalado una serie de ruedecitas que constituían uno de los *Ceiling Movements* (Movimientos de techo) de Castoro, otra clase de intervenciones arquitectónicas inspiradas en la idea surrealista de que, añadiéndole ruedas, podía desplazarse una parte de un edificio.⁴⁵ Había un punto en el suelo en el que las obras de Castoro y Andre incluso llegaban a cruzarse. Aunque Castoro y Andre habrían de separarse en 1969, su obra presenta una serie de similitudes que plantean la cuestión de quién influenciaba a quién. También podría sugerirse una relación entre aquellas de sus obras hechas con bobinas de aluminio laminado, así como entre los usos que hacen del lenguaje y la poesía.⁴⁶ Más tarde, en 1971, expusieron juntos en una colectiva organizada en 112 Greene Street, el espacio gestionado por artistas, aunque por aquel entonces la obra de Castoro regresaba a la experimentación con el dibujo y la pintura gestual.

Lippard también incluyó obras de Castoro en sus «exposiciones numéricas», centradas en el arte minimalista y conceptual. A finales de 1969, Castoro participó en la primera «numérica», *557,087* (5 de septiembre – 5 de octubre), organizada en el Seattle Art Museum (y celebrada en el pabe-

43. Al parecer, Andre usaba ya en esa época bobinas de aluminio como material escultórico, aunque sus obras están siempre más controladas y son mucho más estáticas en la presentación.

44. Anna Chave: «Minimalism and Biography», op. cit., p. 163, nota 80.

45. Véase Lucy R. Lippard: *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, op. cit., p. 157. Aparte de referenciar esta exposición, Lippard incluyó también en el libro (p. 224) un extracto de la obra hecha con cronómetro *Love's Time* (El tiempo del amor, 1970). Véase el análisis de esta pieza que hace Anna Lovatt en la presente publicación, pp. 49-50. *Seis años* incluye también las obras de Perreault y Strider para las *Street Works* (cfr. pp. 144-145, 150, 158, 179), pero ninguno de los proyectos de Castoro para *Street Works*.

46. Como menciona en sus diarios, Castoro también «ayudaba» en ocasiones a Andre en sus obras gráficas y textuales.

llón de la Exposición Universal de 1962). Fue una de las pocas artistas que creó una obra nueva específicamente para ese lugar. Castoro hizo una grieta en la galería, la *Seattle Cracking* (Grieta de Seattle) [véase p. 101]: en esta ocasión, empezaba en la fuente de fuera de las instalaciones, se extendía por las ventanas de la entrada y cruzaba el vestíbulo hasta llegar al espacio propiamente destinado a la exposición. Castoro comentó que concebía la obra como algo parecido a dar un mordisco a una construcción. En tanto forma de crítica institucional, sin embargo, sugiere la ruptura del edificio autoritario del marco institucional.⁴⁷ La segunda exposición «numérica», 955,000, celebrada en 1970 en la Vancouver Art Gallery (13 de enero – 8 de febrero), incluía de nuevo una obra de Castoro concebida especialmente para esta muestra. La instalación arquitectónica *Room Revelation* (Revelación en la habitación) consistía en una sala cuadrada (4,6 × 4,6 m) construida dentro del espacio de la galería [véase p. 103]. En el interior Castoro colocó una bombilla reostática (regulable), concebida en un inicio para el techo, pero instalada finalmente en el centro del suelo, que se encendía ante la presencia de visitantes e iba aumentando de intensidad por un lapso de tres minutos y medio. Transcurrido ese tiempo, la luz se apagaba, y el proceso empezaba de nuevo cuando alguien entraba en la habitación. En algunos de los dibujos preparatorios se aprecia que la sala incluía también una «grieta», idea que al final se descartó en favor de un *Ceiling Movement*. Tanto *Seattle Cracking* como *Room Revelation* terminarían siendo las aportaciones más ambiciosas de Castoro en el terreno de la instalación conceptual.⁴⁸

47. Como tal, puede que Castoro sintiera con razón que se adelantaba al gesto de la artista colombiana Doris Salcedo en la Tate Modern en 2007. Asimismo, con estas obras de «agrietamiento» se adelantó también al *Splitting* (División, 1974) de Matta Clark y a otras intervenciones arquitectónicas.

48. Aunque la última de las exposiciones numéricas estuviera copada solo por artistas mujeres, la obra de Castoro no estaba representada. Lippard ha explicado que decidió incluir solamente la obra de artistas que no hubiera mostrado previamente, hecho que descartaba la presencia de Castoro.

49. Yvonne Rainer: *Feelings are Facts*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 2006, p. 274.

50. Anna Chave: «Striking Poses: The Absurdist Theatrics of Eva Hesse», en Geraldine A. Johnson (ed.): *Sculpture and Photography: Envisioning the Third Dimension*. Cambridge, Nueva York y Melbourne: Cambridge University Press, 1998, p. 168. Este pasaje subraya las relaciones personales, pero cae también en las trampas que Chave expondría posteriormente en su ensayo «Minimalism and Biography», donde las mujeres aparecen definidas por sus compañeros masculinos. Con todo, en estas líneas Chave arma un razonamiento que explica la poca importancia que se otorgó a la danza –y a la aportación de sus practicantes, mayoritariamente mujeres– dentro del desarrollo del minimalismo.

51. La fotografía, de Frank Calderoni, muestra la coreografía y la actuación de Castoro tal como se interpretó entre el 11 y el 18 de febrero de 1963 en el Pratt Institute.

Minimalismo y danza

A fecha de hoy, la importancia de la relación entre minimalismo y danza está más ampliamente admitida. Revela una línea que pasa por Merce Cunningham y Anna Halprin, llega hasta Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs y Twyla Tharp, e incluye la estrecha relación que se ha producido entre artistas minimalistas y bailarines de una importancia clave tanto en el terreno profesional como en el personal. En su libro *Feelings are Facts*, Rainer habla de la escena que se fraguó alrededor del restaurante-cafetería Max's Kansas City, de Nueva York. «Se convirtió en el bar preferido de las últimas figuras del mundo artístico de ambas costas del país. Bob Morris y yo íbamos allí al menos un día a la semana. La gente que veíamos más a menudo eran Don y Julie Judd, Robert Smithson y Nancy Holt, Carl Andre y Rosemary [sic] Castoro. Max's era el principal lugar de convergencia.»⁴⁹ Chave, que ha subrayado la importancia del género al hablar del papel que la danza jugó en el minimalismo, comenta que «para las mujeres que lo practicaban, las nuevas posturas del sujeto y las mayores libertades procedían a menudo del campo de la danza y la coreografía modernas, más identificado con las mujeres, en el que Yvonne Rainer, una personalidad admirada por Hesse y otros, se irguió en los sesenta como figura señera. (Rauschenberg y Morris bailaron con Rainer, como también lo hizo la exmujer de Morris, Simone Forti, la por entonces amante de Carl Andre, la escultora Rosemarie Castoro, y Julie Judd, esposa de Donald.)»⁵⁰ Lo que repercutió en el minimalismo y en la reconsideración del objeto artístico hacia un cuerpo receptor fue sobre todo el desarrollo de las formas objetuales mínimas, simplificadas, y su uso dentro de las performances de danza. En una foto granulada de 1963 de una pieza de danza coreografiada e interpretada por Castoro cuando era todavía alumna del Pratt Institute, se ve a la artista a la derecha de la imagen, serena, estirando un trozo de tela de la longitud de su cuerpo.⁵¹ Insinúa que Castoro estaba al corriente del uso de accesorios en la danza experimental, tal como habían fijado en los años anteriores Cunningham, Halprin y Forti, y que Rainer retomaría más adelante. En la pieza de Castoro, sin embargo, a diferencia de algunos de los objetos escultóricos protominimalistas empleados sobre todo por Forti y Rainer, se trata de un tejido plegable que emplea para sugerir el lienzo que sirve de soporte a una pintura –más que para evocar el peso y la rigidez de la escultura–, así como para subrayar la relación entre ambas disciplinas.

Además de los pinitos en danza que hizo en el Pratt Institute y con el New Dance Group, Castoro participó también como intérprete en dos obras de Rainer, entre ellas *Carriage Discreteness* (Especificidad del transporte), que se llevó a escena en 1966 como parte de los *9 Evenings: Theatre and Engineering* y contó con accesorios minimalistas diseñados por Carl Andre. Asi-

mismo, también tomó parte en círculos artísticos entre cuyos miembros figuraban, además de Rainer, figuras de la talla de Tharp, Childs y Joan Jonas, y recibió clases particulares de la bailarina y coreógrafa Judy Padow.⁵² Con todo, lo que nos proporciona la prueba más convincente de la importancia de la danza en su obra son las fotografías que contienen los diarios de la artista y los comentarios que las acompañan. Castoro se servía de una cámara Polaroid programable para registrar sus movimientos en el estudio –más que para retratarse a sí misma con una obra en marcha–, y pegaba luego las imágenes en sus diarios. No pocas veces se la ve adoptando posturas acrobáticas o de ballet –queda claro hasta qué punto tenía formación de bailarina–, suspendida de unas cuerdas que cuelgan del techo de su estudio. La actividad y el empleo de cuerdas evoca las primeras piezas de Forti, *Dance Constructions, Hangers* (Construcciones de danza, perchas, 1961) y *Accompaniment for La Monte's "2 Sounds" and La Monte's "2 Sounds"* (Acompañamiento para los “2 sonidos” de La Monte y los “2 sonidos” de La Monte, 1961). Las acciones de Castoro en el estudio, con todo, no estaban tan claramente estructuradas como estas piezas y requerían únicamente la presencia de la artista y de su obra, sin público. En una secuencia de seis fotografías, por ejemplo, se ve a Castoro suspendida y, se diría, moviéndose vigorosamente delante de su obra, al punto de que en tres de las fotografías su figura sale borrosa, mientras que en las tres restantes se aprecia que está desnuda. Como ha señalado Lippard, los temas de Castoro son «sus propias “actividades”, sobre todo los movimientos de su cuerpo atlético y flexible».⁵³ Las imágenes revelan algo visceral sobre la relación del cuerpo con su obra y refuerzan el comentario de la artista acerca de la relación entre su obra y la sexualidad.

Pintura hecha cuerpo: los paneles independientes y las pinceladas

Me volví hostil. Ello me obligaba a trabajar. Terminé aislándome, me subía por las paredes del estudio y gruñía a quienquiera que se cruzara en mi camino. Movía techos, abría grietas en habitaciones, vertía pintura en las calles, fui a Vancouver a montar la iluminación de una habitación de 1,4 m² con una bombilla reostática de cuatro minutos. Al volver a mi estudio, me coloqué en el centro de la sala, dejé la regla y liberé todas mis energías en superficies duras que están convirtiéndose en paneles curvos, independientes, portátiles.⁵⁴

En 1970, después de *557,087* y *955,000*, y tal vez en parte como consecuencia del compromiso arquitectónico en las obras que hizo para estas exposiciones, Castoro volvió a la pintura, aunque lo hizo en una forma nueva, especializada. Si en las piezas con cronómetro, así como en *Running (Polaroid Self Timing)* y *Room Revelation*, el tema era el tiempo, su interés se centraba ahora, dicho en sus propias palabras, en «esculpir el espacio». Empezó a trabajar en una serie de «cuadros» independientes formados por múltiples paneles que se presentaron en su primera exposición individual en la Tibor de Nagy Gallery en 1971. En sus diarios queda claro que estos paneles, aun siendo pintura, impugnaban la relación de esta técnica con la escultura y la arquitectura tal como se había abordado a través del minimalismo. Estas obras abrazaban el espacio, pero planteaban también la cuestión de la superficie pictórica y del gesto de la pincelada misma. Así pues, son una respuesta al minimalismo, pero también a la Escuela de Nueva York de Greenberg que lo había precedido, en particular a la exigencia greenberguiana de la pureza técnica y a su énfasis en la lisura como atributo exclusivo de la pintura. Además, Castoro añadió otro elemento a estas obras: su uso del grafito y los sombreados de las superficies tienen que ver con el dibujo. Tratando de explicar esta compleja hibridez técnica, un crítico de *Artforum* escribió:

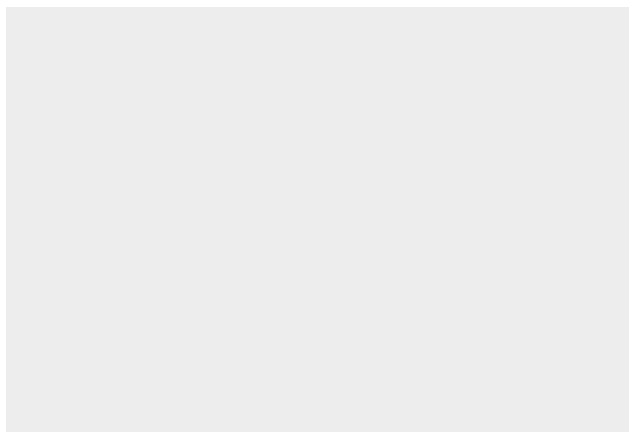
[Castoro] convierte las marcas en la superficie en el elemento más escultórico de la pintura o el dibujo, y lo hace modelándolas, pero con una especie de tratamiento integral magnificado cuyo modelado, más que verse, se comprende [...]. La diferenciación de estas piezas en tanto esculturas depende de la diferenciación de sus superficies [...]. La diferenciación de las superficies mediante el modelado confirma que son piezas que piden que se camine a su alrededor, que su geometría no garantiza un acceso simbólico a ellas, como ocurría con la forma en algunas obras minimalistas. Sino que la distinción entre las caras es fundamentalmente pictórica y depende de los usos del modelado.⁵⁵

52. Padow era una bailarina y coreógrafa del Judson Dance Theater. Desde 1973 participó regularmente en los montajes de Lucinda Childs, hasta que más tarde creó su propia compañía. Diario de Rosemarie Castoro, 24 de junio de 1970, p. 97.

53. Lucy R. Lippard: «Rosemarie Castoro: Working Out», op. cit., reproducido en esta publicación, p. 55.

54. Rosemarie Castoro: «Artists Transgress All Boundaries», aparecido como una de las ocho respuestas al ensayo de Linda Nochlin «Why Have There Been No Great Women Artists?», *ARTnews* (enero de 1971). Vuelto a publicar en junio de 2015: <https://artnews.com/2015/06/02/eight-artists-reply-why-have-there-been-no-great-women-artists/#castoro>.

55. Kenneth Baker en *Artforum* (mayo de 1972), p. 85.



Así pues, un aspecto importante de estas obras, y un signo de cómo se reciben en los debates en torno al minimalismo, es el modo en que abordan la figura humana. Aunque Harold Rosenberg había tratado de desacreditar la gestión del objeto que hacía el minimalismo por su dependencia de la teatralidad, con ello había identificado también un elemento importante para dicho movimiento. Como se ha visto, el minimalismo hundía sus raíces en la danza contemporánea. Castoro, con su formación de bailarina y su cuerpo atlético, relacionaba claramente sus trabajos con la performance. En las polaroids de sus diarios, los paneles independientes y las obras afines aparecen visiblemente en diálogo con su cuerpo. En una de estas imágenes, adopta una postura similar a la segunda posición del ballet, con el torso bien erguido, las piernas separadas en paralelo a los hombros y los brazos extendidos a la altura del pecho, curvados pero abiertos [véase p. 12]. El panel se curva alrededor de su cuerpo. Es como si la artista hiciera realidad sus propias frases, «El artista es un contenedor», «El estudio está en la cabeza cuando el contenedor está en el mundo»,⁵⁶ o «Me concibo a mí misma como un contenedor» y «Mis obras son mis contenedores». Los paneles independientes de Castoro engranaban con una nueva clase de práctica escultórica iniciada por las primeras obras de Robert Morris, como *Box for Standing* (Caja para estar de pie, 1961) y *Untitled (Passageway)* [Sin título (Pasaje), 1961]. Otra influencia más estrictamente contemporánea podía ser la de Bruce Nauman, que entre 1969 y 1971 había empezado también a crear obras con paneles arquitectónicos para abordar el cuerpo y crear situaciones físicas y psicológicas inquietantes, como es el caso de *Performance Corridor* (Pasillo para performance, 1969). Con todo, los paneles de Castoro carecen de la agresividad física que encontramos en las obras de Morris y Nauman, y vuelven en cambio a cuestiones pictóricas. Este interés por la pintura y su experiencia en la danza llevaron a Castoro a otra dirección, desprovista de las dinámicas de fuerza tan presentes en la estética minimalista.

Castoro empezó otra serie surgida directamente de las obras en paneles. Como ella misma la describió, «los paneles de dibujos en grafito crecieron, se tenían por sí solos y se convirtieron en espacios de una habitación. [...] Las esquinas se torcieron y las pinceladas se resquebrajaron y fueron a caer en las paredes de ladrillo de mi estudio».⁵⁷ La crítica Barbara Rose vio en las obras ni más ni menos que una respuesta a los cambios en la pintura, y señaló que «los brochazos enormes, del tamaño de una pared, de Castoro, que goteaban paradójicamente con un falso empaste, y los cuadros independientes realizados con una escoba en lugar de un pincel [...] son ambos una reacción ingeniosa a la pintura de manchas de colores, aparte de una significativa declaración en sí mismos».⁵⁸ Si los paneles independientes eran contenedores o escenarios para el cuerpo, la relación entre cuerpo y arquitectura regresa de una forma renovada dentro de las pinceladas, que evocan la fragmentación corporal en relación con la escala arquitectónica. Los títulos de las obras, que hacen referencia al pelo, partes del cuerpo o posturas, refuerzan este juego. Una crítica del *Arts Magazine* los explicó sin embargo como declaraciones autorreflexivas que versaban exclusivamente sobre la pintura: «Los paneles [de Castoro] son representaciones reales de una abstracción que solo hace referencia a la actividad de pin-

56. El pareado «El estudio está en la cabeza/el artista es un contenedor» reaparece a menudo entre los papeles de Castoro; por ejemplo, en el diario de septiembre de 1969 – agosto de 1970, en las pp. 3 y 5, y de nuevo en la p. 11 junto a una imagen de 557,087.

57. Castoro citada en *Vogue* (1 de agosto de 1972).

58. Barbara Rose en *New York Magazine* (28 de febrero de 1972), p. 69.

tar. La estrategia de la artista es aislar un elemento –el más esencial; en este caso, el acto de pintar– y devolvérselo como una imagen en sí mismo. Contrariamente a la fuerza potencial formulada por Franz Kline, Castoro hace hincapié en la materialidad inherente en las pinceladas aisladas, no referenciales.»⁵⁹ Otros los leyeron como la manifestación de un dibujo expandido. *Side by Side* (Uno al lado del otro, 1972) [véase p. 127], una obra de gran formato y varias partes que se encuentra entre las piezas de Castoro de pinceladas más rebeldes, se expuso en 1985 en una muestra de obras contemporáneas de la colección del MoMA junto a un dibujo en tres partes de Dorothea Rockburne, *A, C And D From Group/And* (A, C y D del grupo/y, 1970), y a otras obras de Robert Mangold, Agnes Martin y Robert Ryman. Conforme fueron evolucionando, las obras de pinceladas de Castoro asumieron una relación con los signos abstractos y el lenguaje –a través de la taquigrafía Pitman–, y se convirtieron en retratos conceptuales, como por ejemplo *Guinness Martin* (1972) [véase pp. 122-123], que con un juego de palabras alude en clave a Agnes Martin, y *Curl And* (literalmente: «Rizo y», 1972), que hace referencia a Carl Andre.

59. Denise Wolmer en *Arts Magazine* (abril de 1972), p. 67.

60. El diario de Castoro incluye una entrada fechada el día de la muerte de Hesse que reza: «Querida Emily Dickinson/¿Se nota tu humanidad?/¿Te disgustas cuando se te muere una amiga?» La siguiente entrada da cuenta de la artista asistiendo al funeral de Hesse. Diario de Rosemarie Castoro, septiembre de 1969 – agosto de 1970, pp. 61 y 63.

61. Diario de Rosemarie Castoro, septiembre de 1973 – febrero de 1974, p. 17.

62. Diario de Rosemarie Castoro, junio de 1972 – septiembre de 1973, p. 299.

63. Francis Naumann en *Artforum* (febrero de 1974), p. 77.

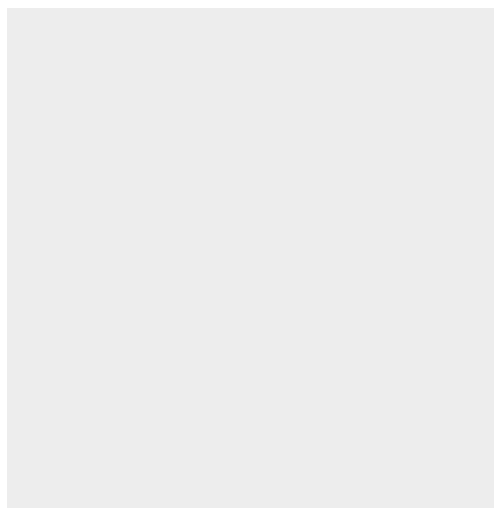
64. Diario de Rosemarie Castoro, febrero-agosto de 1974, p. 113.

65. *Ibid.*, p. 123.

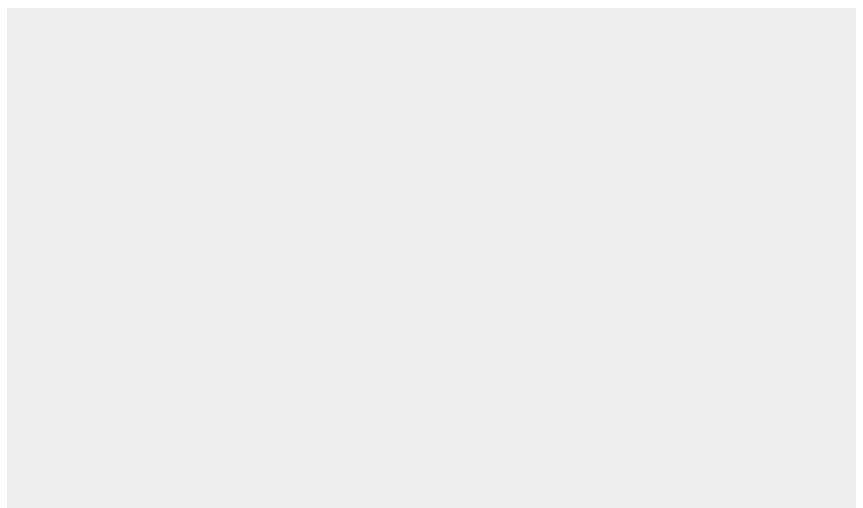
66. *Ibid.*, p. 129.

Castoro a finales de los setenta: «pintoescultura» y «dibujo escultórico»

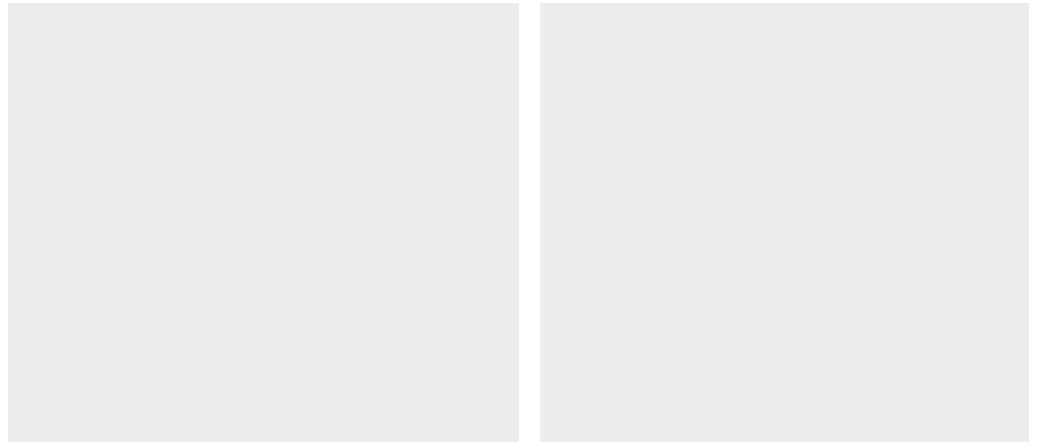
La «pintoescultura» reaparece en la obra de Castoro de mediados de los setenta. Esta vez lo hace con *informel*, obras pictóricas hechas con resina epoxi en colores apagados que son la herencia posminimalista de la «abstracción excéntrica»: las comparaciones con Hesse –una artista que formó parte del círculo artístico de Castoro– abundan en varios de los artículos que se escriben sobre Castoro en esa época.⁶⁰ Sin embargo, estas obras tratan más que nunca del cuerpo, como la propia artista explicaría a propósito de las diversas obras de túneles, las primeras de las cuales estaban suspendidas. «Es un túnel hecho de arcos. Puede verse el interior desde fuera. Es irregular y cuelga a media altura. Yo suelo hacer volteretas sobre cuerdas y colgarme a media altura. Mi trabajo es hacer que se adapte a todo lo que yo hago.»⁶¹ Del mismo modo, afirmaría que sus túneles estaban hechos «como si tuvieran que contener un cuerpo imaginario».⁶² Las obras posteriores, como *Two Play Tunnel* (Túnel de juego para dos, 1974) [véase p. 52], se colocaban en el suelo de la galería, y las polaroids del diario de Castoro durante esos años la muestran tumbada en su interior como si fueran una especie de capullo gigante. En *Many Flavors* (Muchos sabores), un vídeo tardío hecho por la artista en 1998, se la ve montando este túnel en el tejado de su estudio y metiéndose luego en su interior. Sus obras se habían convertido casi literalmente en contenedores para el cuerpo. El elemento corporal de estas piezas tampoco escapaba a los críticos, que subrayaban también la primacía de la materia y el proceso. En un artículo para *Artforum*, Francis Naumann observaba que «las referencias a los genitales humanos saltan a la vista en las formas mismas, pero, a la hora de



Robert Morris, *Untitled (Passageway)*, 1961.



Harmony Hammond, *Hunkertime*, 1979-1980.



abordar su obra, quizá debamos darnos cuenta de que, antes que nada, *trata* del arte y de los procesos que intervienen en su creación. [...] Lo que de verdad se expone es fruto de sus actos de doblar, presionar, romper, enyesar, barnizar y otro tipo de manipulaciones materiales orientadas al proceso. En términos visuales, su escultura actual deriva de las formas seriales de Eva Hesse y de determinadas investigaciones antropológicas de Nancy Graves». ⁶³ Las obras en resina epoxi, así como las piezas en madera que hizo simultáneamente y aun después, retomaban también el tema del infinito mediante la reproducción escultórica de una perspectiva superior.

Las obras en resina epoxi y el uso del motivo de la escalera pueden relacionarse con la obra de otros artistas en activo de la época. *Hunkertime* (Hora de agacharse, 1979-1980), de Harmony Hammond, está muy cerca de *Land of Lads* (País de chicos, 1975) [véase p. 131]. En *Hunkertime*, Hammond se sirvió de unas tiras de tela pintada procedentes de trapos viejos con los que envolvió la estructura de madera (un proceso similar al de Castoro en los túneles), mientras que las escaleras pictórico-escultóricas de Castoro se construyen en torno a una armazón de metal hecho de varias capas de resina epoxi y pintura. En ambas obras, las escaleras deformadas o informales se presentan agrupadas, aunque, mientras que la obra de Castoro colgaba del techo con unos hilos de nylon, la de Hammond está apoyada en la pared. La obra de Castoro, además, indaga en las ideas de perspectiva y retroceso, jugando con el espacio y con la coreografía de los elementos escultóricos que contiene. También se dan diferencias en la relación de la obra de Castoro con la línea dibujada, un efecto que la artista resalta al pintar el estudio de blanco como escenario de la obra y que contrasta con las escaleras envueltas de Hammond. Como sea, el uso de colores apagados en la superficie de un grupo de estructuras con forma de escalera presenta una similitud notable.

Una muestra temprana del uso de la madera que hace Castoro es *Georgia Branch Dance* (La danza de las ramas de Georgia, 1974), creada cuando la artista, invitada por el artista postal y profesor Tommy Mew, ejerció de profesora visitante en el Berry College de Georgia. Castoro enseñó a los estudiantes a coger ramas y a colocarlas formando primero una fila, luego una esquina y finalmente un círculo. ⁶⁴ Desdibujando, como era típico en ella, los límites entre las distintas técnicas, Castoro describe la obra en términos de un «dibujo escultórico». ⁶⁵ El título y la estructura –un anillo de formas antropomorfas– aluden sin embargo a la danza, en lo que tal vez sea una referencia a *Branch Dance* (1957), la obra de Anna Halprin. En tanto obra efímera, *Georgia Branch Dance* solo podía conservarse gracias a la fotografía, y Castoro se cuidó de captarla enseguida una mañana. Al ver las fotografías, dijo que «*GBD* parece muy delicada en las imágenes. En realidad, su delicadeza es de índole más curiosa y fuerte. Sigue siendo un delicado dibujo escultórico». ⁶⁶ Más tarde, retomaría esta manera de trabajar en intervenciones efímeras dentro del paisaje con una obra titulada *Atlanta Sapling* (Pimpollo de Atlanta). La artista describe cómo todo el proceso surgió a partir de la petición de un conocido de Atlanta:

Rosemarie Castoro con un grupo de estudiantes realizando *Georgia Branch Dance* en la época en que la artista fue profesora visitante en el Berry College de Georgia, 1974, fotografía de Tommy Mew.

«Le dije que iba a hacer un túnel de pimpollos arqueados en perspectiva [...]. También le comenté que iba a fotografiarlo. [...] Dije que empezaba una nueva continuidad y que quería llegar hasta el final. *Georgia Branch Dance* en el Mount Berry, *Atlanta Sapling*.»⁶⁷

El «dibujo escultórico» que emplea la perspectiva superior reaparece en *Beaver's Trap* (La trampa del castor, 1977-1978) [véase pp. 132-133], que Castoro empezó durante una larga estancia en la Universidad de Colorado, en Boulder, y terminó en Nueva York. Sus esculturas e instalaciones de madera suelen utilizar ramas delicadas que conservan el carácter orgánico de su forma natural, pero aparecen pulidas y desprovistas de corteza. En *Beaver's Trap*, los elementos de madera están afilados en punta, como estacas, y dispuestos de mayor a menor tamaño formando un trapecio geométrico que contrasta con la variación de las formas. El título, pese a sugerir una trampa para cazar un animal, esconde también varias capas de significado en lo que resulta un característico juego de palabras. En primer lugar hay un juego con el nombre de Castoro, que en italiano significa «castor», aunque también salta a la vista la alusión corporal, sexual. Castoro describe cómo «*Beaver's Trap* empezó como una manera de autoprotegerse. Las estacas se labraban con la punta afilada para empalar al intruso [...]. La trampa siempre tienta a la víctima».⁶⁸ Más adelante, al evidenciar las connotaciones eróticas de la obra, dijo que «*Beaver's Trap* es excitante» y que estaba «relacionada con hacer una cama para apresar a un tío».⁶⁹ Más tarde afirmó incluso que «*Beaver's Trap* se construyó para delimitar un territorio en un nuevo entorno».⁷⁰ Por tanto, la obra contiene la amenaza de un encuentro violento y se convierte en la manifestación de una *vagina dentata* que se quiere la imagen del empoderamiento femenino.

Pese a ser representativa de las primeras esculturas delicadas en madera, *Beaver's Trap* guarda también una relación con la obra que Castoro produjo a finales de los setenta. En 1978 la artista llevó a cabo uno de sus proyectos públicos más ambiciosos, titulado *Trap a Zoid* (Tramp-ecio), para el *Art on the Beach* organizado por Creative Time en el Lower East Side de Manhattan. Castoro decidió trabajar con unos troncos cilíndricos para crear un campo de geometría asimétrica. En un dibujo de la colección de la Yale University Art Gallery se aprecia la planta cuadrículada sobre la que se estructura la obra. Una serie de fotografías del diario de 1978 muestra a Castoro trabajando en esta clase de disposición de elementos de madera en dos obras afines que llevan por título *Pier Group* (Grupo de compañeros) y *Tank Trap* (Obstáculo para tanques). En una entrada que acompaña dichas imágenes figura la frase «una carrera de obstáculos para quien baila», que revelaría una vez más las continuas referencias al cuerpo del bailarín en movimiento. Siempre consciente de las implicaciones de sus materiales y de sus alusiones al cuerpo, en una fotografía Castoro posa sugerente sosteniendo un tronco a la altura de la cintura, de forma que adquiere connotaciones fálicas de un modo no muy distinto a la intervención fotográfica que Lynda Benglis hizo en 1974 en las páginas de *Artforum*; ello demuestra que Castoro estaba al corriente de estos gestos feministas que se servían de la inconcreción e inestabilidad de la categoría de género. La fotografía recuerda también las obras de Hannah Wilke. Como Wilke, Castoro posa en actitud seductora, segura de sus atractivos y reafirmando su espíritu independiente. Chave ha explorado esta manera de posar y la ha comparado con obras de Hesse, aunque en este caso, como en los de Benglis y Wilke, no fue la propia artista quien hizo las fotografías. Las polaroids que Castoro saca de sí misma com-

parten algo de la autopresentación –mediante la revelación y el camuflado– de Francesca Woodman.⁷¹ Esta afinidad se aprecia en particular en una fotografía: hecha en el estudio, muestra a Castoro levantándose la ropa para enseñar la parte baja del torso, y el juego erótico que se establece entre desnudo y exposición se ve acentuado por las bragas que le quedan a medio muslo.⁷² Su figura, no obstante, queda yuxtapuesta a los materiales de su obra, al banco de carpintero en el que están los troncos fállicos de madera, hecho que nos recuerda la conciencia que la artista tenía del simbolismo sexual y de género de sus materiales. Esta fotografía podría compararse también con *Érotique voilée* (Erótica velada, 1933) de Man Ray, en la que las fronteras entre géneros se contravienen de un modo similar, pero la de Castoro, hecha por la misma artista que se empodera, supone una revisión feminista de la cuestión.⁷³ La fotografía de Castoro sugiere asimismo un subtexto en la relación del campo minimalista definido matemáticamente de *Trap a Zoid*, compuesto por troncos bastos más o menos iguales, con la obra de los colegas varones, empezando por el propio Andre. Esta es la línea que Castoro escogió transitar, una senda que no era completamente minimalista ni feminista, sino que mantenía una relación con ambas.

A finales de los setenta, Castoro empezó una nueva serie de obras que ocuparían su atención de manera intermitente durante varias décadas. Se trata de formas totémicas abstractas, hechas con columnas vacías y huecas que conforman una huella cóncava. Castoro tuvo la idea inicial arrugando billetes en forma de media luna y disponiéndolos luego sobre el canto más corto. Aunque usó desde cartón a maquetas de yeso, pasando por el hormigón de los encargos de las obras permanentes y de gran formato concebidas para el exterior, el material preferido de Castoro era el acero fino con una superficie pintada de acrílico mate. Les dio el título colectivo de *Flashers* (Exhibicionistas), indicando así su interés por manifestar diversos aspectos de la sexualidad, como los propios exhibicionistas, y evocando a la vez la vertiente amenazadora, cómica y patética a un tiempo.

La carrera de Castoro existe en una laguna en el corazón mismo de la historia canonizada del arte contemporáneo, dentro del ambiente artístico de Nueva York de los años sesenta y setenta. Fue una participante clave, y, pese a la ausencia flagrante de reconocimiento académico e institucional, en la misma época hubo comisarios que le prestaron atención e incluyeron su obra en actos y en exposiciones artísticas importantes, que eran frecuentes y solían salir reseñadas en la prensa y en revistas de arte. El contexto de la falta de atención institucional es el que constituye el impulso de la presente exposición, que se concentra en los quince años (1964-1979) en que Castoro estuvo particularmente activa.⁷⁴

En octubre de 1980 Castoro salió en la portada de *ARTnews* como parte de un grupo de destacadas mujeres artistas. La revista volvía sobre el asunto de la posición y las carreras de las mujeres una década después de haberle consagrado un lugar prominente en un número de 1971, número que incluía «Why Have There Been No Great Women Artists?», el provocativo ensayo de Linda Nochlin, así como la respuesta de Castoro, «Artists Transgress All Boundaries». La portada de 1980 muestra a veinte artistas entre las cuales figuran Louise Bourgeois, Miriam Schapiro, Faith Ringgold, Nancy Graves, Elaine de Kooning, Nancy Holt y Laurie Anderson. No deja de sorprender que falten muchas otras, como Lynda Benglis, Mary Beth Edelson, Mary Kelly o Ana Mendieta. Se cuenta que la imagen empleada se tomó al término de la sesión fotográfica, en un momento de distensión, y se ve cómo Castoro intercambia una caricia con Hannah Wilke. La portada, con el titular «Where Are The Great Men Artists?», viene a sugerir que se han invertido las tornas, aunque buena parte de las artistas retratadas no obtendrían un reconocimiento amplio y duradero equiparable al de sus colegas masculinos hasta muchos años después (las que lo obtuvieron). La falta de reconocimiento de Castoro no es por tanto un hecho raro, pero no puede decirse lo mismo del grado de este. El merecido reconocimiento por su contribución a la evolución en el terreno artístico desde el minimalismo y el conceptualismo hasta el posminimalismo, la performance, el arte procesual y el *land art* tendría que haberle llegado hace muchísimo tiempo.

67. Diario de Rosemarie Castoro, agosto de 1974 – enero de 1975, p. 161.

68. Diario de Rosemarie Castoro, julio de 1977 – febrero de 1978, p. 134.

69. *Ibid.*, p. 147.

70. Diario de Rosemarie Castoro, febrero-diciembre de 1978, p. 6.

71. Anna Chave: «Striking Poses: The Absurdist Theatrics of Eva Hesse», op. cit., pp. 166-180.

72. La imagen va acompañada en el diario de Castoro de un comentario sobre el cuerpo de las mujeres: «Iconos de los muslos de mujer. Aspectos del muslo de una dama.» Diario de Rosemarie Castoro, febrero-diciembre de 1978, p. 53.

73. Podría decirse mucho más acerca de las similitudes y diferencias entre estas imágenes y su compromiso con cuestiones de género, sexualidad y conceptos surrealistas tales como lo inexplicable, así como sobre la relación de la obra de Castoro con el surrealismo en un sentido más amplio. Pero desarrollar esta cuestión requeriría de otro ensayo.

74. Aun así, se incluyen algunas muestras seleccionadas de su obra posterior.