

CURSO 2018/2019

ARTE EN NUEVA YORK. COLECCIONISTAS AMERICANAS EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

TRABAJO DE FIN DE GRADO.

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE.



Universidad de Valladolid

TUTORA: DRA. MARÍA CONCEPCIÓN PORRAS GIL.
ALUMNO: LEIRE DÍEZ GIL.

**SUSTITUIR AL ENCUADERNAR ESTA PÁGINA POR EL FOLIO DE LA CARPETA. HAY
CUATRO COPIAS PARA CADA EJEMPLAR.**

RESUMEN:

Las siguientes páginas muestran una breve descripción del trabajo de cuatro mujeres en Nueva York en la primera mitad del siglo XX.

Después de la II Guerra Mundial, París ya no era el principal centro artístico y Nueva York comenzó a llamar la atención. Es en este preciso momento cuando las mujeres tomaron el liderazgo cultural y comenzaron a desarrollar proyectos más ambiciosos que otros coleccionistas masculinos. Algunos de los mejores ejemplos de arte contemporáneo fueron recopilados por mujeres que apoyaron una práctica artística nueva y transgresora. Así es como comenzó un nuevo movimiento en el arte contemporáneo de Estados Unidos, basado en las diferentes influencias europeas que los artistas estaban trayendo.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo. Filantropía femenina. Coleccionismo. Mecenazgo. Expresionismo Abstracto. Nueva York.

ABSTRACT:

The following pages showcase a brief overview of the work of four female patrons in New York in the first half of the 20th century.

After the II World War, Paris was no longer the main artistic centre and New York started to gain attention. It is at this precise moment when women took the cultural leadership and started developing more ambitious projects than other male collectors. Some of the greatest examples of contemporary art were gathered by women who supported a new and transgressive art practice. This is how a new movement in US contemporary art started, based on different European influences that artists were bringing over.

IMPORTANT WORDS: Contemporary art. Female philanthropy Collecting. Patronage. Abstract Expressionism. New York.

ÍNDICE:

- I. **INTRODUCCIÓN.**
- II. **LOS PROYECTOS MUSEÍSTICOS DE PEGGY GUGGENHEIM EN LONDRES, NUEVA YORK Y VENECIA.**
- III. **LA LABOR COLECCIONISTA DE BETTY PARSONS.**
- IV. **HILLA REBAY, CREADORA EN LA SOMBRA DEL MUSEO GUGGENHEIM DE NUEVA YORK.**
- V. **LA CARRERA DE PROMOCIÓN A LOS ARTISTAS ESTADOUNIDENSES DE GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY.**
- VI. **CONCLUSIONES.**
- VII. **BIBLIOGRAFÍA.**

INTRODUCCIÓN.

INTRODUCCIÓN:

Desde un primer momento planteé como posible tema para mi trabajo de fin de grado algún aspecto relevante que justificara el papel desempeñado por las mujeres en la Historia del Arte. Tras revisar distintas posibilidades, decidí estudiar la labor que algunas de estas mujeres desarrollaron en el campo de la promoción y financiación de los artistas del siglo XX así como la conformación de colecciones e incluso la fundación y sostenimiento de museos a partir de sus colecciones. Es un hecho que a lo largo del grado, la cantidad de temarios docentes impiden atender líneas tan concretas que forman parte de la Historia del Arte pero que suponen un segmento muy especializado.

Uno de los problemas que me he encontrado a la hora de recopilar datos es que en algunos casos, como ocurre con Peggy Guggenheim, su labor como mecenas se ha visto en ocasiones rebasada por aspectos biográficos que han prestado más atención a su vida personal como millonaria, mujer excéntrica y con una controvertida vida amorosa que su faceta puramente profesional. En otros casos la importancia llevada a cabo por algunas de estas mujeres se ha visto también relegado a un segundo término al centrar la mirada no en el intelectual detrás de la organización de una colección sino del millonario que finanza la compra, como ocurre con Solomon R. Guggenheim, que ha acaparado la atención sobre Hilla Rebay quien fue la verdadera ideóloga del proyecto de este millonario judío.

A pesar de estas dificultades he de decir que en general he contado con una bibliografía suficiente y variada para poder llevar a cabo el trabajo. Como es natural esta bibliografía no es homogénea en cuanto a tratamiento y número con las mujeres que he trabajado, así si comparamos la ingente bibliografía de Peggy Guggenheim no tiene que ver con el número más escaso de materiales que se refieren a Betty Parson. Tal vez la mujer más olvidada de este conjunto de neoyorquinas en las que me he fijado. Peggy Guggenheim, Betty Parsons, Gertude Vanderbilt y Hilla Rebay.

La elección de este grupo se justifica en que se trata de los ejemplos más representativos de promoción artística estadounidense en el Siglo XX, y como consecuencia de ello la valoración de los artistas americanos y del arte contemporáneo y la vanguardia.

Básicamente el trabajo es una puesta al día de los contenidos bibliográficos aludidos: páginas web, escritos digitalizados, entrevistas, documentales, reportajes televisivos, artículos de prensa y distintos materiales con los que se ha intentado dar una visión ordenada de todo este proceso de gestación de todas estas colecciones y museos americanos. No es un trabajo de investigación sino la puesta al día de diferentes ideas y materiales que circulan de forma un tanto incoherente diluyendo el trabajo ingente realizado por estas mujeres y sobre todo su lucidez mental a la hora de encontrar un mecanismo para dar a conocer la pintura autóctona americana, la vanguardia europea y otros modelos artísticos al público americano.

He de decir que no existe un análisis exhaustivo acerca del papel que ha desempeñado la mujer en mundo del coleccionismo, es cierto que esta labor es menor que la de los hombres. Susan Sontag añade en su novela *El amante del Volcán* (1995):

“A las mujeres de las educa para que no se sientan ni competentes ni gratificadas por la búsqueda, la competición, la licitación que coleccionar exige. (...) A las mujeres se las prepara

para ser jugadoras suplentes o marginales en dicho mundo, como en tantos otros. Para competir en pos de la aprobación, no para competir en sí.”¹

Sin embargo como veremos más adelante en el siglo XX las colecciones de mujeres, sobre todo en el caso de Estados Unidos, son más valientes que la de los hombres, siendo éstas las encargadas de dar difusión y promoción a los artistas norteamericanos².

Según K.McCrthy, quien ha estudiado a fondo a la filantropía femenina estadounidense, estas mujeres crearon un nuevo marco en lugar de obedecer las reglas establecidas, fueron las impulsoras del mercado del arte, lo que supuso una rebelión ya que a principios del siglo XX el modernismo era el modelo a seguir, así que estas nuevas tendencias supusieron una cierta polémica.

K.McCarthy señala dos posibles razones por las que la vanguardia entra en el mercado del arte de la mano de mujeres. Una razón sería por mera estrategia, ya que hay un vacío existente, los hombres críticos y mecenas se desentendían de estas nuevas formas lo que otorgó a las mujeres libertad de acción. Otra de las razones es puramente económica; los objetos y obras de vanguardia eran bastante más accesibles, por lo que hacerse con una colección de estas piezas no era una tarea tan onerosa.

Esta labor comenzó en el siglo XIX, atendiendo a razones filantrópicas de caridad y promoción de la cultura, aquí las mujeres realizaron un importante papel que servirá de base a acciones semejantes pero con una idea distinta desarrolladas en el siglo XX, estamos hablando del cambio de mentalidad a la hora de coleccionar no ya como labor filantrópica sino como una labor circunscrita en exclusiva al plano educativo, cultural y patrimonial tal y como hoy lo entendemos. En esta línea es importantísimo esta labor de mecenazgo femenino puesto que además su práctica abría un ámbito de libertad a estas mujeres puesto que se trataba de una actividad desligada de la familia y religión aunque sin embargo aceptada socialmente como dedicación femenina³.

No obstante son mucho los factores que hacen de una persona un coleccionista. Las colecciones definen a sus coleccionistas, pueden ser colecciones de arte clásico, arte romántico, arte vanguardista... llegando en algunos casos a observarse que el coleccionismo y mercado del arte están más vinculados a una idea de trueque y consumo de los objetos artísticos que a un verdadero ejercicio cultural. Lo que es cierto es que esta labor ha sido ejercida por las personas más pudientes de la sociedad. Una clase dominante que ha mercantilizado la cultura dirigiendo el camino artístico en su beneficio. Por ello muchos de los estilos de los que vamos a hablar, como el Expresionismo Abstracto, son hoy considerados grandes estilos de la historia, en gran parte, por la labor de promoción que muchas de estas mujeres llevaron a cabo. Éstas escogían obras económicamente asequibles de artistas desconocidos para elevarlos a la categoría de genios⁴.

¹ GALVÁN ROMARATE, A. “Comercio del arte-Arte del comercio: Coleccionismo de arte contemporáneo en Madrid. 1970-1990.” Universidad Complutense de Madrid, 1997, (tesis doctoral), pp. 36.

² *Ibidem*. pp. 37-38.

³ ANTELAVA, K. “American Women Philanthropist: From Decorative Arts to Avant-garde”. *6th International Conference on American Studies*. International Black Sea University, 26 de Noviembre de 2013, pp. 89-93.

⁴ LEON, A. “El museo. Teoría, praxis y utopía”, Madrid. Ed: Cátedra, 1990

En 1914, dio comienzo la I Guerra Mundial y con ello un cambio en el panorama artístico, la guerra en Europa hizo que muchos artistas se vieran obligados a abandonar el continente y refugiarse en EE.UU. Con ellos llevarán las influencias europeas, entrará el Futurismo, el Cubismo, el Surrealismo y el Dadá, movimientos que serán aceptados por puro esnobismo por estos millonarios que creían que el arte europeo era superior al estadounidense. Esta concepción de principios dará origen a una reacción por parte de los artistas americanos que se vieron obligados a crear un arte puramente nacional aunque recogiera influencias de esas nuevas tendencias que traían los exiliados pues tal y como el propio Marcel Duchamp había afirmado: “Si tan solo América se diera cuenta de que el arte de Europa está terminado, muerto, y que América es el país del arte, del futuro”⁵. Así el periodo de entreguerras marcará un momento de esperanza para el arte nacional, poniéndole en paralelo con lo que en las mismas fechas se ejecutaba en Europa. En 1935 el presidente Franklin Roosevelt puso en marcha el proyecto Federal de Artes dentro del New Deal. Este proyecto ayudó a artistas americanos a desarrollar sus ideas, muchos artistas se vieron beneficiados como: J.Pollock, M.Rothko, Stuart Davis o Milton Avery, aunque este optimismo fue diluyéndose con la llegada de la II Guerra Mundial en 1942⁶.

Tal y como Duchamp había augurado París perdió el protagonismo que siglos antes había tenido siendo en los Estados Unidos donde nacieron esos grandes cambios, como el Expresionismo Abstracto, que puede definirse como el primer gran estilo estadounidense.⁷

Uno de los hechos más relevantes que sin duda ayudaron a difundir la vanguardia en Nueva York fue la feria de arte, *Armory Show* en 1913, que trajo a la ciudad a los artistas de vanguardia más importantes de Europa. Con ello los artistas que estaban empezando a crear en EE.UU. vieron de primera mano los modelos europeos e incorporaron éstos a sus estudios. La feria fue financiada en gran parte por dos mujeres: Gertrude Vanderbilt Whitney y Mabel Dogde. En esta feria se incluyeron más de 1.300 obras de arte de procedencia europea y estadounidense. En ella estaban representados los artistas más destacados de Europa: Van Gogh, Manet, Degas, Matisse, Picasso, Braque, Leger, Picabia, Duchamp y Kandinsky. A pesar de que muchos de ellos gozaban de gran fama y renombre en Europa, en EE.UU. fueron rápidamente acogidos, mastranto muchos de los espectadores rechazo e indignación ante las formas que allí veían. Sin embargo, otros admiraban la obra de estos artistas que elevaban a genios por el simple hecho de proceder de la capital artística hasta ese momento: París⁸.

Durante la II Guerra Mundial surgieron los cambios más destacados, los estilos europeos como el Surrealismo llegaron a EE.UU. de la mano de artistas exiliados como: Max Ernst, André Bretón, Roberto Matta, André Masson, Yves Tanguy... Fue entonces cuando se produjo un encuentro entre dos culturas, un mestizaje de estilos e influencias dando como resultado nuevos modelos que decantarán en lo que se conoce como escuela de Nueva York.⁹

⁵ CONN, C. *Never Endings: Betty Parsons, Marcia Tucker, and Alanna Heiss*. (Trabajo de fin de master), Skindmore College, Nueva York, 2010, p. 9.

⁶ *Ibidem*. p. 9.

⁷ GUILBAUT, S. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Ed: Mondadori, Madrid, 1990, pp. 19-20.

⁸ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 8.

⁹ ORTEGA, C. *Surrealismo en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

Jackson Pollock fue el artista más significativo de este movimiento y Betty Parsons una de las encargadas de impulsar su obra. Ella diría al exhibirla en 1940 en su galería, “Explotó la pintura a caballete, la pintura de la pared. Sus pinturas eran paredes, mundos enteros, mundos en expansión”¹⁰.

No podemos dejar de hablar de la importancia de las galerías a la hora de poner al público en contacto con los registros más novedosos en el campo de las artes, en la década. Barnett Newman se hacía eco de este hecho al subrayar:

“Había solo unas pocas galerías: La de Peggy Guggenheim hasta 1947, (...) y entre 1947 y 1952, se podía decir que las de Betty Parsons, Charlie Egen y hasta cierto punto Sam Kootz eran los únicos lugares donde cualquiera de nosotros tenía oportunidad de presentarse, de mostrar su obra...”¹¹

También en el periodo de entreguerras surgió el primer museo dedicado al trabajo de artistas contemporáneos en Nueva York, el MoMA, el Museo de Arte Moderno. El nacimiento de este museo surgió en 1928 de la mano de tres mujeres: Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan y Lillie P. Bliss, las cuales propusieron la creación de un museo novedoso, fue la primera vez que aparezca un museo enfocado a tantas disciplinas; pintura, escultura, fotografía, diseño... quiere propagar un arte nuevo y educar al público neoyorquino¹².

Como puede verse el tema es riquísimo y puede dar origen a un desarrollo mucho más profundo que el que aquí se ha realizado, incluso a una investigación solvente como tesis doctoral. Yo me he limitado a un desarrollo más restringido ya que el trabajo debe ajustarse a unas normas claramente especificadas y aun número de caracteres. Sin embargo el trabajo me ha sido muy interesante y probablemente suponga una vía de futuro desarrollo profesional en mi carrera.

¹⁰ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 10.

¹¹ NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición de John P. O’Neill. Ed: Síntesis, Madrid, 2006, p. 358.

¹² DE SANTIAGO, R. *Los museos de arte moderno y contemporáneo: Historia, programas y desarrollo actuales*. (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 1999, p. 158.

BOLAÑOS, M. *La memoria del mundo: cien años de museología: (1900-2000)*. Ed: Trea, Gijón, 2002, p. 125.

LOS PROYECTOS MUSEÍSTICOS DE PEGGY GUGGENHEIM EN LONDRES, NUEVA YORK Y VENECIA.

LOS PROYECTOS MUSEÍSTICOS DE PEGGY GUGGENHEIM EN LONDRES, NUEVA YORK Y VENECIA:

Peggy Guggenheim es el primer ejemplo de coleccionista femenina que voy a tratar en el siguiente trabajo. El ejemplo de Peggy es el de una mujer que gracias al enorme capital que poseía proveniente de su legado familiar, pudo desarrollar numerosos proyectos museísticos. No solo trabajo en la ciudad de Nueva York, donde tuvo lugar su galería *Art of this Century*, que se convirtió en una de las galerías referentes en la ciudad, sino que también desarrolló otros trabajos en Europa. En Londres dió forma a su primer proyecto: *Guggenheim Jeune*, y finalmente en Venecia, donde descansa la colección que agrupó durante sus años de coleccionista hasta el día de hoy en el *Palazzo Venier dei Leoni*.

Peggy fue una gran mecenas, promovió los estilos más vanguardistas que estaban creciendo en Europa, trayendo todos estos estilos y artistas a Nueva York. Además estuvo involucrada en la formación y financiación de los trabajos de numerosos artistas estadounidenses, facilitándoles así un reconocimiento en el panorama artístico del país. Peggy Guggenheim es hoy conocida por haber sido una de las impulsoras del arte contemporáneo más relevantes en la historia de los Estados Unidos. Muchos investigadores han señalado el Surrealismo como estilo predilecto para Peggy, en su galería las obras surrealistas tuvieron un lugar preferente, este gusto por el estilo Surrealista pudo estar influenciado por su marido Max Ernst, relevante en la Historia del Arte por sus obras pertenecientes a este estilo¹³.

Sobre su persona e interés la profesora María Bolaños subraya lo siguiente:

“Siendo muy joven, Peggy Guggenheim (1898-1979) heredó una gran fortuna. Su imagen más tópica es la de una rica excéntrica, coleccionista de maridos y gatos. En realidad era insumisa, trabajadora y generosa. Fue amiga de las personas más interesantes de su tiempo, de Samuel Beckett a John Cage. Además de su interés intrínseco, su colección simboliza el traslado del centro de gravedad artístico de París a Nueva York, (...)”¹⁴

Peggy no fue la única de su familiar que mostro interés en el coleccionismo de arte, Solomon, su tío, también se hizo con una importante colección de obras. A pesar de ello ambos llevaron a cabo una labor coleccionista muy diferente. La colección de Solomon estuvo ligada en un principio a un arte más tradicional reflejando con ello su clase social. No era un experto en materia artística pero gracias a Hilla Rebay, artista procedente de Estrasburgo, pudo hacerse con un nombre dentro del coleccionismo de arte contemporáneo. Hilla le introdujo en las últimas tendencias artísticas europeas y juntos fundaron el museo Solomon R.Guggenheim en Nueva York. Por lo tanto podemos señalar que Hilla fue la verdadera encargada en dar forma al museo.

A diferencia de su tío, Peggy, era una mujer que se involucraba en la vida y proceso de creación de los artistas, Solomon sin embargo se mantenía al margen, alejado del trato con los artistas. Peggy se movía por el mundo del coleccionismo con independencia, intuición y

¹³ ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. “Dos maneras de impulsar el arte: Peggy Guggenheim y Gertrude Vanderbilt” *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, (nº663), Marzo de 2001, pp. 371-378.

RODRÍGUEZ, V. “La labor de Peggy Guggenheim en la salvaguarda del Patrimonio Artístico.” En P.MADRIGAL y E.CARRILLO, *Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías*. Ed: Toledo: Asociación castellano manchega de sociología, España, 2012, pp. 201-216. España

¹⁴BOLAÑOS, M. *Op. cit.* Gijón, 2002, p. 247.

personalidad. En su colección encontramos diferentes estilos por los que se interesaba dando un conjunto de obras muy diversas que ofrecían una visión global de lo que se estaba dando en Europa¹⁵.

Después de la muerte de su padre, Peggy se hizo con una gran fortuna y decidió pasar una temporada en París, quería descubrir Europa bajo sus propios ojos e integrarse en la bohemia parisina y así fue como comenzó a relacionarse con los círculos vanguardistas de la ciudad¹⁶.

Su primer gran proyecto museístico lo desarrolló en la ciudad de Londres, donde creó su primera galería: *Guggenheim Jeune*. A pesar de haber sido una de las galerías más importantes de Londres, donde muchos de los artistas de la vanguardia Europea habían expuesto y fueron reconocidos, nunca aportó beneficios económicos para Peggy, quien reconoció haber invertido gran cantidad de capital sin haber obtenido rentabilidad alguna. Sin embargo esta galería fue clave para su desarrollo posterior en EE.UU. Uno de sus grandes apoyos en este momento fue Wyn Henderson que la acompañó en su proyecto desde el primer momento convirtiéndose en grandes amigas, fue un pilar fundamental para Peggy, incluso fue ella quien le sugirió el nombre de la galería: *Guggenheim Jeune*, que se inauguró en enero de 1938. Otro de los apoyos indispensables para Peggy fue Marcel Duchamp, éste introdujo a Peggy en los círculos culturales de la ciudad y le ayudó en su formación artística. Gracias a él pudo conocer a numerosos artistas de la vanguardia europea como Jean Arp, con el que entabló una gran relación amistosa y laboral y también el escritor Hebert Read que la orientó en el mundo comercial. Fue precisamente una escultura en bronce de Arp que se convertirá en la primera pieza su colección personal¹⁷.

Peggy estaba organizando una exposición del artista Cocteau entre los meses de enero y febrero de 1938. Éste le mandó alrededor de 30 dibujos originales que había realizado para la decoración de "*Les chevaliers de la Table Ronde*", una obra de teatro, junto otros dibujos que hizo para la ocasión como: "*La Peur donnant ailes au courage*". En este dibujo realizó un retrato del actor Jean Marais acompañado de otras dos figuras alegóricas retratadas con vello púbico, este detalle fue el motivo por el cual la obra fue retirada en la aduana británica. Después de esto, Peggy se compromete a no exponer la obra para así poder llevársela y finalmente la compra para su colección privada.

Esta no fue la única vez que Peggy tuvo problemas con las aduanas del país, ya que meses después, M.Duchamp le mandó desde París una colección escultórica de diferentes artistas: Brancusi, Ducham-Villon, Pevsner, Arp junto su mujer y Calder. El problema venía dado por la calificación del conjunto como "colección", por lo que las obras tuvieron que entrar al país de forma individual ya que J.B.Manson, director de la Tate Gallery, era el encargado de dictaminar qué era y qué no era arte y no dio la autorización para que dichas obras sean calificadas de

¹⁵ JIMÉNEZ-BLANCO, M.D. *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*, Ed: Ariel, Barcelona, 2007, pp. 329-237.

SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. (1997) *El arte de este siglo: el Museo Guggenheim y su colección*. Ed: Guggenheim Museum Publications. Nueva York, EE.UU. 1997, p. 11 y p. 32.

¹⁶ Esta fortuna vino a la muerte de su padre en el hundimiento del *Titanic* en 1912.

PROSE, F. *Peggy Guggenheim: El escándalo de la modernidad*, Ed: Turner, Madrid, España, 2016, p. 79.

¹⁷ [Artists Around The World] (14 sept. 2018). Peggy Guggenheim. BBC HD. [Archivo de vídeo].

GUGGENHEIM, P. *Una vida para el arte*. Ed: Salvat. Barcelona, España, 1995, pp. 187-190.

RODRÍGUEZ, V. *Op. cit.* España. 2012, p. 205.

colección. Esto supuso un aumento de las tasas al tener que entrar de forma individual. Esto desencadenó un largo enfrentamiento en el que varios críticos de arte realizaron una queja que llegó hasta el parlamento. Finalmente salieron victoriosos y Manson pierde su cargo.

A pesar de todos estos inconvenientes La exposición: “*Exhibition of Contemporary Sculpture*”, realizada en 1938 alcanzó un gran éxito, un ejemplo de obra expuesta es: “*Sculpture for the blind*” realizada en 1920 por Brancusi.

Así poco a poco fue formando lo que fue su gran colección de arte contemporáneo. En ocasiones se veía obligada a comprar obras pertenecientes a las exposiciones que realizaba que resultaron poco exitosas para no desilusionar al artista, procedimiento que generó en ella el hábito de adquirir al menos una obra del artista que expusiese en la galería¹⁸.

Eran años complicados en Europa, ya que la guerra estaba comenzando y Londres ya no era un lugar seguro. Peggy por miedo a que su colección se destruyera, trasladó todas las obras de su galería a Petersfield. Meses después, cuando la situación parecía haberse calmado, vuelve a traer todas las obras a la galería de Londres y enseguida inaugura una exposición muy particular e innovadora, pues se trataba de obras realizadas por niños. Para realizar esta exposición contactó con numerosos centros educativos y maestros. Unas de las piezas más relevantes que se mostraron en la exposición fueron las realizadas por el nieto del doctor Freud que su nuera facilitó a Peggy. La exposición fue todo un éxito, en ella se incluían obras que había realizado Pegeen, su hija, que se vendieron en su totalidad¹⁹.



Peggy Guggenheim y su marido y artista Max Ernst en la aduana de Nueva York a su llegada a los EE.UU.

En 1939 *Guggenheim Jeune* dejó de ser rentable económicamente por lo que tomó la decisión de destinar su dinero en montar un nuevo proyecto: el Museo de Arte Moderno, donde además podría albergar de mejor manera el conjunto de las obras. Esta idea se fue haciendo cada vez más inalcanzable a causa de la guerra y por la falta de medios económicos suficientes, por este motivo emprendió otro proyecto que consistía en comprar una obra al día, obras pertenecientes a una lista realizada por H.Read, M.Duchamp, su amiga Neille Van Doesburg y la propia Peggy para así poder hacerse con un número importante de piezas de la vanguardia europea. Fue entonces cuando conoce al artista Max Ernst, el que se convirtió en su marido poco tiempo después²⁰.

¹⁸ *Ibidem*. pp. 196-205.

¹⁹ *Ibidem*. pp. 213-215.

²⁰ *Ibidem*. p. 208.



Peggy Guggenheim el día de la inauguración de *Art of this Century* con unos pendientes realizados por los artistas Alexander Calder y Yves Tanguy

Viendo que el desastre de la guerra era inminente, Peggy tomó la decisión de abandonar Europa para trasladarse a Nueva York, para proteger su vida y sus obras. Además se encargó también de la financiación de los viajes de muchos artistas europeos a EE.UU. La llegada de Peggy a Nueva York tuvo lugar en 14 de Julio de 1941. Llevaba poco tiempo en la ciudad estadounidense cuando comenzó a idear un nuevo proyecto museístico, que fue finalmente *Art of this Century*, una de las primeras galerías internacionales de Nueva York, en las que se conjugaba arte americano y europeo. El espacio de la galería era también novedoso contando para el proyecto con uno de los arquitectos americanos más destacados del momento; Frederick Kiesler, que se había dado a conocer en Europa²¹.

Art of this Century no iba a ser una galería común, pretendía ser algo diferente y novedoso que no dejaría indiferente a ningún visitante. El diseño del edificio iba a responder a lo expuesto, es decir, las salas iban a diseñarse acorde al estilo de las obras que iban a estar expuestas en ellas, por ejemplo: donde se encontraban obras de estilo Surrealista, Kiesler había diseñado unos muros que creaban ritmos con curvas. Este tipo de diseño puede parecer ahora algo más común pero en un tiempo en el que apenas se habían realizado instalaciones artísticas o *happening* esto podía resultar incomprensible. Las galerías artísticas de entonces tendían a tener un enfoque comercial, *Art of this Century* rompía con esta visión, estaba configurado como un centro de arte, diversión y un lugar de reunión²².

“... La Galería de Peggy fue concebida como un templo del arte moderno, consagrado por figuras como Marcel Duchamp, André Breton y Max Ernst²³.”

Art of this Century no tardó en convertirse en uno de los centros artísticos más concurridos de Nueva York. Fue lugar de progreso para la inicial escuela de Nueva York y el Expresionismo Abstracto americano que se alimentaba de las influencias europeas que venían acompañando a los artistas europeos exiliados.

En el espacio Abstracto y Cubista, los suelos estaban pintados de un color turquesa y las paredes se ondulaban, los cuadros parecían estar suspendidos en el aire, éstos estaban colgados por unas cuerdas atadas al techo. En la sala Surrealista las paredes formaban unas curvas y las obras estaban fijadas con unos soportes que el espectador podía mover para adaptarlo a su gusto. También había un juego de luces y sonidos que ambientaban la sala. En la *Kinetic Gallery*,

²¹ *Ibidem*. p. 209.

[*Artists Around The World*] *Op. cit* 14 sept. 2018.

PROSE, F. *Op. cit*. Madrid. 2016, p. 169.

²² *Ibidem*. p. 170.

²³ *Ibidem*. p. 171.

uno de los espacios de la galería, había una cinta transportadora en la que el espectador apretando un botón hacía que las obras desfilaran delante de sus ojos²⁴.

Su colección se presentó de la siguiente manera.

- 1º Sala:
 - Arte Cubista.
 - Arte Abstracto.
- 2º y 3º Sala:
 - Arte Surrealista.
 - Arte Cinético.
- 4º Sala: Esta última dedicada a exposiciones temporales que se iban sucediendo²⁵.



Sala Surrealista de la galería de Art of this Century.

Finalmente el 20 de octubre de 1942 se inauguró *Art of this Century* en el séptimo piso del número treinta de 50 th West de Nueva York. La inauguración se realizó como un acto benéfico de la Cruz Roja, el precio de la entrada fue únicamente de 1 un dólar. Muchos artistas y literatos comenzaron a frecuentar la galería convirtiéndose en un lugar de encuentro, también los jóvenes estudiantes entendían el lugar como un lugar de información en el que poder estar al tanto de las últimas tendencias artísticas²⁶.

La exposición encargada de inaugurar la galería fue una muestra de obras de su propia colección a las que acompañó con un catálogo de gran calidad que había diseñado con ilustraciones, notas y apuntes de los propios artistas. Esta publicación incluía la obra de 68 artistas y 171 trabajos. Como este catálogo se refería a las obras de la exposición y por lo tanto a las obras de la colección de Peggy, se puede considerarse como un perfecto modelo de catálogo de la colección permanente de la galería. Esta exposición fue aclamada por la prensa, sobre todo reconocieron la oportunidad que otorgaba a jóvenes artistas americanos, de manera

²⁴ *Ibidem*. p. 172.

²⁵ RESTOY, S. *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, Murcia, 1999, p. 204.

²⁶ PROSE, F. *Op. cit.* Madrid. 2016, p. 172.

RODRÍGUEZ, V. *Op. cit.* España. 2012, p. 174.

que no solo iba a ser un lugar donde mostrar las vanguardias europeas sino un centro donde poder conocer el nuevo arte americano²⁷.

Un factor interesante y que debemos destacar es la atención que aunque no muy frecuente, se les dio a las mujeres artistas en la galería. Se realizaron dos exposiciones colectivas y una docena de exposiciones individuales de artistas femeninas, algunas de ellas fueron: Frida Kahlo, Louise Bourgeois o Leonora Carrington, siendo éstas algunas de las más reconocidas pero también fue un lugar de exposiciones para mujeres menos populares como Alice Trumbull Mason, Dolia Loirant, Pamela Bodin o Teresa Zarnower. La primera exposición colectiva que se realizó alrededor de estas mujeres fue "Exposición a cargo de 31 mujeres", el jurado encargado para seleccionar las obras que iban a formar parte de la muestra fueron artistas reconocidos y personas muy cercanas a Peggy, como Breton, Duchamp y Max Ernst entre otros. Max Ernst fue el encargado de ir a los estudios de las artistas a analizar las obras. Uno de los estudios que visitó fue el de Dorothea Tanning, con la que comenzará una relación sentimental que provocó el fin de su matrimonio con Peggy. A pesar de su ruptura, Max Ernst estuvo involucrado durante toda su vida en los proyectos de Peggy, aconsejándola y guiándola entre los círculos culturales de Nueva York.

Los meses que siguen a este hecho fueron unos meses convulsos y difíciles para Peggy. Es entonces cuando decide contratar a Howard Putzel como director de la galería²⁸.

Uno de los artistas más importantes que trabajó en la galería, fue Jackson Pollock. Éste encontró en la galería de Peggy la oportunidad para dar impulso a su trabajo. El primer encuentro entre Peggy y Pollock tuvo lugar en la exposición que se realizó en la galería "Salón de Primavera de Jóvenes Artistas" en la que se seleccionó una obra del artista. La obra que se seleccionó fue "*Figura estenográfica*". En un primer momento Peggy no estaba muy de acuerdo con introducir esta obra en la muestra, fue entonces cuando Mondrian la convenció, pues él creía que era una obra espectacular, de la que quedó fascinado incluso llegó a afirmar que era una de las mejores obras pictóricas que había visto en su vida.

Desde entonces Peggy se interesó cada vez más en el trabajo de Pollock planteándose realizar una exposición individual en torno a su obra. En junio de 1943 Peggy visitó el estudio de Pollock y poco tiempo después le ofreció su primer contrato. Ambos se comprometieron a realizar una exposición individual en noviembre de ese mismo año. Pollock tendría tiempo suficiente para crear un número considerable de obras para la muestra. Este hecho fue uno de los momentos más importantes para la carrera de Pollock. Fue la primera vez que se le ofrecieron realizar una exposición individual, en dicho contrato se estipula el pago de 150 dólares mensuales.

No era muy común en ese momento un contrato de esa índole, tanto Pollock como Peggy sacaban beneficios de esa relación; Pollock por ver despegar su carrera artística y Peggy por ser considerada la descubridora de Pollock. Éste fue desde 1943 el centro de la vida empresarial de Peggy hasta 1947 fecha en que Peggy abandona EEUU.

La obra de Pollock no adquirió un éxito inmediato, Peggy tuvo muchas dudas acerca de Pollock ya que no estaba segura de si sería acertado invertir tanto dinero en impulsar la figura de un artista apenas conocido. Además Pollock era una persona un tanto desconcertante para

²⁷ RESTOY, S. *Op. cit.* Murcia. 1999, pp. 203-206.

²⁸ PROSE, F. *Op. cit.* Madrid. 2016, pp. 176-180.

muchos de los coleccionistas que frecuentaban la galería, tampoco su personalidad ayudaba pues era conocido por su grosería y testarudez, ésto le alejaba de poder mantener posibles relaciones comerciales con mecenas, a ésto se sumaba el grave problema que tenía con el alcohol lo que empeoraba su situación.

La esperada exposición se inauguró el 9 de noviembre y a pesar de no recibir el número de público esperado fue muy seguida por los medios de prensa. Peggy decidió ampliar el contrato con Pollock un año más. La segunda exposición de Pollock en *Art of This Century* tuvo lugar el 19 de marzo de 1945. En ella se expusieron 13 cuadros y algún dibujo. Se realizó una tercera exposición que se inauguró el 2 de abril de 1945 con 11 óleos y 8 pinturas al temple. Esta exposición tuvo mayor éxito ya que se vendieron 8 piezas a lo largo del año que como no eran suficientes para pagar el adelanto que Peggy le había otorgado, ella se cobró la deuda en piezas para su colección²⁹.

“Al cabo de poco tiempo, Pollock se convirtió en la figura central de *Art of This Century*. Desde aquel momento hasta que abandoné América, es decir, de 1943 a 1947, me dediqué a Pollock en cuerpo y alma. (...) No logre vender muchos cuadros de Pollock, (...) Me esforcé mucho para conseguir que la gente se interesara por su obra³⁰.”



Mural titulado: "La energía hecha visible" realizado por J. Pollock para Peggy Guggenheim en 1943



Peggy y Jackson junto al mural "La energía hecha visible" de 1943.

En 1946 comenzó otro capítulo más en la vida de Peggy, nos alejamos de Nueva York para trasladarnos a Venecia, donde Peggy comenzó allí una nueva vida. Este lugar fue un sitio clave para su vida, el primer contacto con la ciudad tuvo lugar en 1946 cuando acompañó a su amiga Mary McCarthy y su marido Bowden Broadwater a visitar Venecia. Una vez allí contactó con diferentes artistas locales que le mostraron algunas piezas que estaban realizando, es entonces cuando Peggy se planteó trasladar su residencia a la ciudad italiana.

En otoño de ese mismo año viajó a Nueva York, esta estancia en la ciudad sería temporal ya que su deseo y ánimo en la galería habían decaído, además ya era oficial el divorcio con Max Ernst y quiso liquidar los trámites para dejar la galería y poder volver a Venecia e instalarse allí definitivamente.

²⁹ *Ibidem*. pp. 180-194.

³⁰ BOLAÑOS, M. *Op. cit.* Gijón, 2002, p. 251.

Pollock le pidió que antes de abandonar Nueva York y dejar la galería, tuviera lugar en *Art of this Century* una última exposición en torno a su obra, ésta se inauguró el 14 de enero de 1947, en ella se incluyeron 15 obras de gran importancia. Peggy estaba buscando a otro galerista para ceder el contrato que tenía con Pollock, fue Betty Parsons la que aceptó y se comprometió a realizar una muestra del artista en enero de 1948.

Esta no fue la última exposición que celebró en la galería, a esta última exposición de Pollock le siguen otras, una dedicada a Morris Hirsh, artista poco conocido entonces y otra exposición dedicada a Richard Pousette-Dart, un joven artista expresionista abstracto.

Y la última exposición, con la que cerró *Art of this Century*, fue la dedicada a Theo Van Doesburg. Una exposición muy significativa para Peggy pues Theo fue el marido de Nellie Van Doesburg, una vieja amiga con la que había abandonado París poco antes de la invasión de los alemanes. Esta exposición fue alabada por la prensa que elogió tanto el trabajo de Theo como el de Peggy. Con esta muestra Peggy cerraba una etapa regresando a sus orígenes en Europa³¹.

Tras esto regreso a Venecia para instalarse definitivamente en la ciudad, su idea era comprar un palacio para instalar allí su residencia y su colección, pero esto no fue tarea fácil por lo que decidió alquilar primero una de las estancias del *Palazzo Barbaro*.

Más tarde Peggy se dispuso a hacer un viaje a Capri donde un artista italiano, Giuseppe Santomaso le propuso exponer su colección en la 24ª Bienal de Venecia. Ésta era una oportunidad perfecta para Peggy, ya que no solo le permitía mostrar su colección para hacer negocios y contactos en Italia sino que también la Bienal se encargaría del transporte de su colección desde EE.UU. a Italia. En 1947, fue una de las invitadas a la Bienal de Venecia, concretamente su colección estaba destinada a ocupar el pabellón griego ya que el país se encontraba en guerra y no participó en el evento así que la estancia estaba inutilizada.

Ella misma dijo posteriormente que aquel momento fue la primera ocasión en que sintió que se reconocía el trabajo que había hecho por el arte contemporáneo. La exposición de la colección se inaugura el 6 de junio de 1948, fue la exposición encargada de inaugurar la Bienal³².



Peggy Guggenheim en su palacio Palazzo Venier dei Leoni.

Tras presentar su colección de arte Abstracto, Cubista y Surrealista en la Bienal de Venecia, comprará un edificio en el Gran Canal de Venecia para mostrar su colección, el *Palazzo Venier dei Leoni* por una cantidad de 80000 dólares. Este palacio era conocido por los venecianos como “palacio inacabado”, solo estaba construida una pequeña zona del edificio ya que los primeros dueños se quedaron sin capital para finalizar el edificio del siglo XVIII. En su palacio organizó

³¹ PROSE, F. *Op. cit.* Madrid. 2016, pp. 198-200.

³² PROSE, F. *Op. cit.* Madrid. 2016, pp. 201-203.

RESTOY, S. *Op. cit.* Murcia. 1999, p. 206.

tertulias y convites con personas de la alta sociedad veneciana, incluso llegaron a hospedarse allí Charles Wright, John Guare o Truman Capote que permaneció en el palacio mientras escribía

En 1976, su primo Harry Guggenheim intentó persuadirla para unir su colección a la de su tío Solomon, finalmente Peggy accedió con una condición, su colección no podía salir del palacio “a no ser que Venecia se hunda³³.”

Peggy Guggenheim se convirtió en una de las promotoras más importante de Iso Estados Unidos, capaz de tomar las obras de artistas desconocidos y convertirlas objetos de arte muy cotizados.

³³ FALCÓN MERAZ, J.M. *La expresión de una línea museística singular* (tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. 2008, p. 145.
PROSE, F. *Op. cit.* Madrid. 2016, p. 204.

LA LABOR COLECCIONISTA DE BETTY PARSONS.

LA LABOR COLECCIONISTA DE BETTY PARSONS:

Betty Parsons fue una de las encargadas de promocionar a los artistas americanos que dieron forma al primer estilo puramente estadounidense: El Expresionismo Abstracto. Éste lo conformaron figuras como J.Pollock, C.Still, M.Rothko o B.Newman, apodados por la propia Betty como “los cuatro jinetes del Apocalipsis”. Betty procuró hacer de artistas desconocidos verdaderas celebridades promocionando un arte arriesgado y nuevo, e intentando que éste impregnara en la sociedad del momento.

A pesar de su esfuerzo de promoción, algunos de los sectores más conservadores de la sociedad neoyorquina, mostraron cierto rechazo y burla hacia dicho estilo, lo menospreciaban considerando que la vanguardia europea era superior, sin darse cuenta de que Europa era la cultura del pasado y que las artes renacían ahora en Nueva York. A pesar de esto, Betty mediante su trabajo, hizo posible este cambio al otro lado de pacífico.

El crítico americano, Clement Greenberg, dijo: “Fue el comienzo de un gran momento en el arte estadounidense que comenzó allí en Betty Parsons... Por primera vez, un gran movimiento de arte original tuvo lugar en América³⁴”.

Betty Parsons había nacido en la ciudad de Nueva York, un 6 de febrero de 1900 en el seno de una familia adinerada. Educada al igual que sus hermanas para ser una mujer refinada, educada, buena esposa y ama de casa, ella se negó a seguir este camino. Con trece años, en 1913, un acontecimiento cambiará su vida: la feria de arte *Armory Show*, que llevaba desde Europa a Nueva York algunos de los ejemplos de vanguardia más rompedores. La clase de arte que Betty había estado acostumbrada a ver no se podía comparar con las piezas exhibidas en aquella feria, eran estilos nuevos, artistas que seguían un lenguaje totalmente desconocido, por el que Betty quedó fascinada por ese nuevo arte.

Tras aquello Betty empezó a dar forma a su futuro, sabía que lo que había visto en la feria debía de estar presente en su vida por lo que decidió comenzar a formarse en materia artística asistiendo a la escuela de Bryn Mawr para tomar clases de Historia del Arte. A pesar del entusiasmo Betty a adquirir conocimiento para iniciar un nuevo, sus padres se mostraban contrarios a su decisión. Temían que una escuela tan liberal hiciera de su hija una mujer poco femenina e independiente. Betty se reveló contra esto y decidió encerrarse en su habitación hasta que sus padres recapacitaran. Al salir de su cuarto se mostró ante su familia con atuendos masculinos y fumando. Finalmente, sus padres accedieron dejándola acudir a las clases de Historia del Arte³⁵.

A la par de estas clases decidió formarse como artista. Este sentido su posterior labor como coleccionista y promotora ensombreció en muchas ocasiones su trabajo creativo que a pesar de haber dejado un gran catálogo de obras pictóricas y escultóricas, ha sido relegado³⁶.

Tras finalizar los estudios, con 21 años, sus padres esperaban que su vida tomara el camino adecuado a su posición, lo que comenzaba por encontrar marido. Betty se vio muy

³⁴ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 2.

³⁵ *Ibidem.* p. 20.

³⁶ WINOGRAND, A. “Parsing Parsons: In Search of the Invisible Presence”. *Invisible Presence*: Catálogo de la exposición. Alexander Gray Associates, Nueva York, del 25 de Mayo al 14 de Julio de 2017, pp. 7-9.

presionada por su entorno así que aceptó como esposo, de manera casi forzada, a un hombre neoyorquino ocho años mayor que ella, Schuyler Livingston Parsons, un caballero adinerado, salvaje, bebedor y homosexual.

A pesar de la fragilidad de esta reacción que no tardó en romperse, ambos viajaron a París donde Betty descubrió un mundo nuevo lejos de la presión familiar y de la vida tan conservadora que había llevado en América. En París encontró la vida que quería llevar, conoció a artistas que la introdujeron en la vida bohemia de la ciudad y entabló relación con otras mujeres independientes que le enseñaron a ser una mujer diferente. De esta forma encontró la fuerza para divorciarse. Su matrimonio solo había durado tres años.

En 1933 a causa de la Gran Depresión se vio obligada a regresar a EE.UU. Una traumática situación, dadas su pérdidas económicas, que la obligó a buscarse una ocupación remunerada. Es entonces cuando pondría en práctica sus nociones de arte, decidiendo indagar en el mundo del mercado artístico. Comenzando primero a trabajar en diferentes galerías y posteriormente llevando a cabo fue su gran proyecto, crear una galería de arte.

En 1936 comenzó su primer trabajo, realizando una exposición para una galería neoyorquina, la *Midtown Gallery*. Allí expuso obras realizadas por ella, mostrando al público un arte trasgresor y novedoso, promoviendo a través de él una vía “extremadamente vanguardista” que estaba influenciado por aquellos círculos parisinos que había conocido durante su estancia en Europa. A esta exposición acudieron numerosas celebridades de la ciudad, personas con un alto poder adquisitivo, algunas de ellas compraron obra de Betty, tal vez no porque les gustara sino como forma de apoyarla. Así la exposición resultó un éxito hasta el punto, que el dueño de la galería le ofreció un trabajo fijo en ella.

A finales de 1937 Betty abandonó la *Midtown Gallery* para trabajar en la Galería de Sra. Cornelius H. Sullivan, donde llevó a cabo un trabajo más duro y un aprendizaje más formal del funcionamiento de una galería, un conocimiento que le serviría más adelante cuando ella emprenda su propio proyecto como galerista. En 1940 abandona la galería para administrar *The Wakefield Bookshop Gallery*, donde le dejaron más libertad y podía ser más creativa, y por último dirigió la galería *Mortime Brandt*³⁷.

Concibiendo la galería como una empresa de venta de arte, nunca abandono su faceta de artista, desarrollando su obra a través de diferentes estilos influidos por aquellas obras que había visto en París. De igual forma su técnica recogió también modelos de los numerosos artistas que había conocido y como estos su evolución fue de lo figurativo a lo abstracto³⁸.

Betty era consciente de su talento, no tanto como artista y creadora sino por su especial don en apreciar una “buena” obra de arte antes que el resto, una cualidad que aprovecharía a la hora de seleccionar los artistas y obras que formarían parte de su galería³⁹.

A pesar de haber sido siempre una mujer con un elevado poder adquisitivo se tuvo que valer también de la financiación de diferentes patrocinadores, cuatro, al haber perdido gran parte de su dinero en los años de la Gran Depresión. Estos patrocinadores apoyaron su proyecto,

³⁷ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 22.

³⁸ BRAFF, P. “Artist Whith an Eye For Others` Work.” *The New York Times*, Nueva York, 28 de Febrero de 1999, p. 3.

³⁹ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, pp. 22-23.

aportando cada uno 1000 dólares que junto a los 1500 que Betty tenía, permitieron poner en marcha la *Betty Parsons Gallery* que abrió sus puertas en 1946⁴⁰.



Betty Parsons en su galería, 1960.

Esta marca artística se caracterizó siempre por su apuesta vanguardista, lo que incluía también el diseño del propio local alejado de la estética al uso en el resto de las galerías. De esta forma eliminó todos los muebles del local y decidió pintarlo por completo de blanco, aspecto que sería posteriormente imitado por la mayoría de galerías de la ciudad.

“En esos días, las galerías en su mayoría tenían paredes de terciopelo y una decoración muy victoriana, decidí al diablo con todo eso, y los artistas estuvieron de acuerdo... El blanco era muy severo; no quería nada más en la galería... Esa era la idea, para que fuera lo más simple posible, y se impuso.⁴¹”

Afortunadamente los inicios de su galería coincidieron con el cierre de “*Art of this Century*”, la galería de Peggy Guggenheim creada años atrás y que en aquel momento estaba atravesando serios problemas para encontrar un nuevo acomodo a sus artistas. Betty se aprovechará de aquello invitando a algunos de los artistas que habían trabajado para Peggy a formar parte de su galería.⁴² Entre estos se encontraban Pollock y Rothko que estaban ansiosos por formar parte del nuevo proyecto de Betty y comenzar cuanto antes a exponer sus obras. La galería se convirtió en el lugar donde se presentaron los grandes proyectos de Pollock desde 1947 hasta 1951, entre ellos sus grandes obras *Autumn Rhythm*, *Lavander Mist* y *One*⁴³.

⁴⁰ BYSTRYN, M. “Art Gallery as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists” *Rev: Social Research*, Vol. 45, No. 2. The Johns Hopkins University Press, Nueva York, verano de 1978, pp. 390-408.

⁴¹ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 23.

⁴² BYSTRYN, M. *Op. cit.* Nueva York, 1978, pp. 390-408.

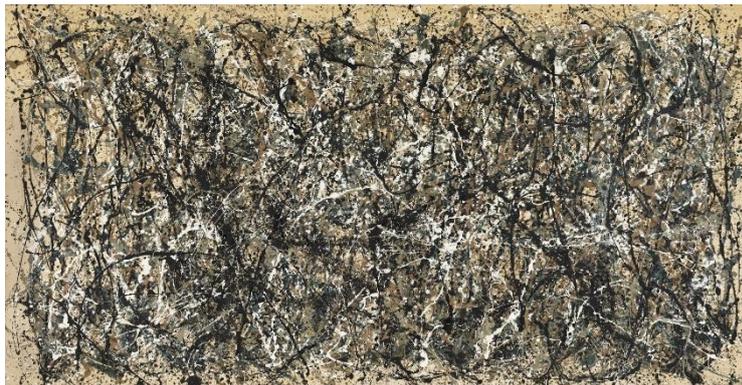
⁴³ BRAFF, P. *Op. cit.* Nueva York, 1999, p. 2.



Lavander (Nº1) 1950.



Autumn Rhythm (Nº30).



One (Nº31) 1950.

Este tipo de galerías que eran de vital importancia para los artistas en sus inicios. Proporcionaban el apoyo que un artista necesitaba aunque no siempre veían una rápida recompensa económica. Eran galerías nuevas al frente de personas que se volcaban en lo que estaban haciendo, que permitían a los artistas mostrar su obra a pesar de no tener aún el renombre que les podía exigir otras instituciones. Pronto la galería se convirtió en un lugar de encuentro para artistas, en un principio los artistas se mostraban apoyo los unos a los otros, se oponían a la dirección dominante del mercado del arte en Nueva York⁴⁴.

Gwen Metz, ex miembro de la galería y amiga de Betty, dijo:

“Gran parte de la colección se basó en regalos... los artistas querían que Betty tuviera una pieza; Betty admiraba el trabajo, y creo que querían estar en su colección. Ella compró trabajo también, por supuesto, y con frecuencia intercambiaba con artistas⁴⁵”.

Fue una mujer que se volcó en ayudar a los artistas, quería que la galería fuera un lugar donde pudiera ir cualquiera de ellos. Un hecho relevante es que su galería era de las pocas de Nueva York donde artistas negros, latinoamericanos y mujeres tenía la puerta abierta y eran tratados de igual manera que el resto, por ejemplo Agnes Martin, que fue una artista que expuso en la galería y se convirtió en una persona muy cercana a Betty. Esto nos enseña que Betty era fiel a sus valores y se dejaba guiar por su intuición, defendía todo aquello en lo que ella creía⁴⁶.

⁴⁴ BYSTRYN, M. *Op. cit.* Nueva York, 1978, pp. 397-399.

⁴⁵ BRAFF, P. *Op. cit.* Nueva York, 1999, p. 3.

⁴⁶ WINOGRAND, A. *Op. cit.* Nueva York, 2017, p. 7.

Dos años después de haber tenido lugar la inauguración de la galería de Betty, realizó una exposición individual de J. Pollock. Pollock había trabajado anteriormente con Peggy en “*Art of this Century*”, allí se dio a conocer y empezó a crecer como artista, esta evolución la continuará en la galería de Betty. Pasado un año de la exposición, Pollock fue objeto de una publicación de prensa en la revista *LIFE* en la que decían: “¿Es el pintor más grande de los EE.UU?”, esto nos muestra que Pollock ya se había consolidado como artista al ser reconocido por los medios más importantes del país⁴⁷.

Uno de los contactos más destacados de Betty, fue la relación que mantuvo con Barnett Newmann, esta relación se mantuvo casi hasta el final de sus vidas, Betty le apoyó en todo momento y se esforzó al máximo para que Barnett consiguiera la fama. Se conocieron en el invierno de 1944 en la casa de los Gottlieb. A Betty le gustaron unos escritos que Newman había realizado para una exposición que Gottlieb realizó en el mes de febrero de 1944, dicha exposición fue organizada por Betty para la galería Wakefield, a partir de ahí los dos comenzaron una larga relación profesional comenzando por una exposición que organizaron ambos en el verano de ese mismo año de 1944 a cerca del arte primitivo, titulada “*Escultura Precolombina en piedra*”⁴⁸.

Barnett Newman fue una de las figuras principales en la galería de Betty, los dos se entendieron perfectamente, Betty dijo de él: “Él siempre fue de gran ayuda para mí; es un hombre muy inteligente y él aprobó mucho todo lo que estaba haciendo y me alentó” era de gran ayuda para Betty: “Porque podía discutir cualquier cosa y todo con él, le gustaba mi punto de vista y nunca me lo impuso”⁴⁹.



Barnett Newman, Jackson Pollock y Tony Smith en la galería de Betty Parsons en la segunda exposición individual de Newman en abril de 1951.

El siguiente proyecto en el que trabajaron de manera conjunta tuvo lugar en octubre de 1946, llevaron a cabo en la galería de Betty una muestra de pintura india. Dicha exposición fue montada por Barnett Newman. Estaban intentando definir el arte estadounidense retrocediendo hasta las raíces primitivas del país, quería mostrar una cultura puramente americana, rechazando la huella europea, buscando otras alternativas a las de París, se forjó una imagen puramente americana y los artistas contemporáneos tenían dónde mirar, al pasado americano sin tener que dirigir su mirada a Europa⁵⁰.

⁴⁷ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 24.

⁴⁸ NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición de John P. O'Neill. Ed: Síntesis, Madrid, 2006, pp. 98-101.

⁴⁹ BYSTRYN, M. *Op. cit.* Nueva York, 1978, p. 396.

⁵⁰ GUILBAUT, S. *Op. cit.* Madrid, 1990, pp. 222-223.



Betty Parsons y Barnett Newman en la galería Betty Parsons Gallery junto a la obra "The Wild", en 1950.

Newmann expuso en la *Betty Parsons Gallery* en numerosas ocasiones. En 1950 realizó allí su primera exposición individual, la segunda la realizaría un año después, no volvería a exponer su obra en ninguna otra hasta 1955 año en el que Betty llevó a cabo una de sus exposiciones más relevantes con motivo del décimo aniversario de la galería, "*Diez Años*". Barnett aceptó la invitación de Betty sin embargo puso una condición; que nadie, excepto los críticos que acudieran a la exposición, pudiera ver la obra antes de la inauguración, esta petición venía en relación al descontento que tenía a cerca de la crítica que se había hecho de su obra durante años. Esta será la última vez que Betty expondría obra de Barnett Newman⁵¹.

Clement Greenberg, en una halagadora introducción a la exposición "*Diez Años*", escribió:

"Rara vez he podido enfocar su galería como parte del aparato comercial del arte, más bien pienso que pertenece más al lado del estudio y producción artística. En cierto sentido... la Sra. Parsons es una artista y crítica. Su galería; un lugar donde el arte continua y no solo se muestra y se vende⁵²".

Con el transcurso de los años, y al empezar a convertirse el Expresionismo Abstracto en un movimiento con cierta relevancia para los americanos, surgen problemas en torno a la competencia entre diferentes galerías y mecenas de la ciudad.

Los artistas estaban al tanto de las nuevas posibilidades que se iban abriendo en la ciudad. En 1951, los "cuatro grandes": Jackson Pollock, Clyfford Still, Mark Rothko y Barnett Newman, les sugieren a Betty una nueva propuesta, querían que Betty dejara de lado al resto de sus artistas para centrarse en comercializar la obra de estos cuatro, de este modo Betty sería una de las marchantes de arte más importantes del momento. Pero esa no era su forma de actuar, por lo que se opuso a la propuesta de los cuatro artistas. Ella diría en alguna ocasión que no era una mujer de negocios, que no tenía mano para ello, este sería uno de sus puntos débiles ya que una galería no deja de ser una pequeña empresa⁵³.

Puesto que Betty no aceptó la propuesta de los cuatro grandes, éstos fueron abandonando la galería de Betty, a pesar de haber sido el lugar que había impulsado su obra. Se fueron bajo el amparo de diferentes empresarios para quienes su único objetivo era sacar rentabilidad económica de las obras. Betty se tomó esto como una traición, tras la cual inició

⁵¹ NEWMAN, B. *Op. cit.* Madrid, 2006, pp. 252-253.

⁵² BYSTRYN, M. *Op. cit.* Nueva York, 1978, pp. 398-399.

⁵³ *Ibidem.* pp.398-400.

llevo el desarrollo de un nuevo proyecto: un refugio para artistas que no tuvieran un alto reconocimiento y que aún no se hubieran hecho un hueco dentro del mercado del arte⁵⁴.

Además de estos cuatro artistas, se sumó otro en abandonar la galería de Betty, Hans Hofmann, que poco después, en 1947, pasó a trabajar bajo el amparo de Sam Kootz, otro marchante de la ciudad y pasó a exponer en la galería que éste tenía en Nueva York, *la Kootz Gallery*. Podemos acceder a la correspondencia que mantenían Hofmann y Betty en la que nos detalla las razones por las que decide unirse a sus compañeros y abandonar a Betty. Hofmann le escribió: “Es mi edad avanzada la que dicta mis actos, no los negocios ni el hambre de fama. Mi trabajo debe ser promocionado con más fuerza para evitar su destrucción más grande. Usted hizo lo mejor por reconocerlo y lo estimo altamente⁵⁵.”

Uno de los galeristas que se aprovechó de la situación fue Sidney Janis que propuso a Pollock y a Rothko pasar a formar parte de su galería mejorando las condiciones monetarias que éstos tenían con Betty, así que pasaron a trabajar con él en 1952. El grupo de: “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, como los había denominado Betty, se rompió dadas las disputas entre unos y otros, Still se había apartado de todos ellos y no mantenía el contacto con ninguno, y Newman había demandado a Ad Reinhardt por difamación⁵⁶.

Betty seguía teniendo su galería aunque los cuatro artistas más relevantes ya no estaban con ella, poco tiempo después de haberse producido la traición de éstos sucedió otro acontecimiento que hundió a Betty aún más. Sidney Janis subarrendó el espacio donde Betty tenía su galería mientras ella estaba de viaje y le fue imposible recuperarla. Tras este duro golpe Betty no se rindió y rápidamente buscó un nuevo emplazamiento para su galería. Ésta estaría ubicada en Upper West Side, posteriormente diría de aquel momento: “Verá fui la primera galería en moverse por el lugar de la Quinta Avenida. Fui pionera. Hasta que crucé el lugar de la Quinta, todas las galerías estaban en el lado este. Me abrí en el lado oeste⁵⁷.”

Esta nueva galería no tardó en convertirse en un modelo a seguir para el resto de galerías de Nueva York. Gracias al talento que Betty tenía a la hora de seleccionar las obras, la galería se puso a la altura de la antigua *Betty Parsons Gallery*. Como asistente decidió contratar a un artista que en aquel entonces era desconocido, Richard Tuttle. Betty le apoyó en su trabajo, pretendía hacer de él, como ya había hecho con otros artistas, una estrella, así que le permitió exponer su obra en la galería en los meses de verano, Betty vio algo especial en él por lo que decidió apostar por su trabajo y organizó poco después de esta última muestra, la primera exposición individual del artista. A esta exposición le siguieron cuatro más, sin embargo la crítica y el público no estaban tan entusiasmados con Tuttle, como Betty, y estas exposiciones provocaron la indignación en algunos. Esta desaprobación complacía a Betty más que cualquier elogio, después de todas las traiciones que Betty había recibido se había convertido en una mujer provocadora decidida a enfrentarse a todos aquellos que volvieran a intentar hundirla, con el tiempo fue tomando una postura cada vez más antiestablecimiento⁵⁸.

En los últimos años de su carrera, a finales de la década de los setenta y primeros años de los ochenta, se empezó a preocupar por el estado del sistema artístico estadounidense. Los

⁵⁴ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 26.

⁵⁵ BYSTRYN, M. *Op. cit.* Nueva York, 1978, p. 401.

⁵⁶ *Ibidem.* pp. 401-402.

⁵⁷ CONN, C. *Op. cit.* Nueva York, 2010, p. 27.

⁵⁸ *Ibidem.* pp. 27-28.

estadounidenses respondían a lo físico y material en las artes en vez de a lo espiritual. Creía que los museos estaban infectados de esa mediocridad y falta de ambición, veía a los directores de los museos como meros empresarios más preocupados por recaudar fondos que en defender la cultura y los artistas⁵⁹.

En los cuarenta años de su carrera como promotora impulsó siempre la creatividad e innovación por encima de otros valores, Betty dijo:

“La galería ha sobrevivido porque hubo una realización gradual en los EEUU, por parte del museo y los coleccionistas de la importancia de los artistas... Creo que el objetivo de la galería fue siempre encontrar una nueva perspectiva sobre el mundo⁶⁰.”

⁵⁹ *Ibidem.* pp. 20 y 29.

⁶⁰ *Ibidem.* p. 29.

**HILLA REBAY, CREADORA EN LA
SOMBRA DEL MUSEO GUGGENHEIM
DE NUEVA YORK.**

HILLA REBAY, CREADORA EN LA SOMBRA DEL MUSEO GUGGENHEIM DE NUEVA YORK:

Hilla Rebay nace un 31 de mayo de 1890, en una familia aristocrática de la región de Alsacia, que en aquellos momentos formaba parte de Alemania. Hija de un oficial del ejército prusiano, desde muy pequeña estuvo en contacto con el arte y poseía ya un talento como pintora que aunque comenzó realizando retratos, acabó por acercarse a las tendencias vanguardistas que tanto reivindicaría en el museo bajo el nombre de: “pintura No Objetiva”. Mostró desde muy pequeña interés en las corrientes budistas y en la teosofía.

Comenzó sus estudios artísticos en 1908, en Colonia, un año después se trasladó a París permaneciendo allí un corto periodo de tiempo para irse un año después a Munich, que por aquel entonces era un importante núcleo de actividad artística. En Munich entró en contacto con Kathrine S. Dreier, artista y coleccionista con la que entabló una gran relación de amistad.

En 1912 volverá a Colonia donde asistió a una exposición de arte futurista que tuvo una importante influencia en ella. En plena Guerra Mundial, en el año 1915 se trasladará a Zurich, allí conocerá al artista Jean Arp siendo uno de los encargados en introducirla en los ambientes vanguardistas del momento. En 1916 se trasladan juntos a Berlín, Arp le presentó a Herwarth Walden, un reputado galerista y editor de una importante revista de arte, *Der Sturm*, quien le dio la oportunidad de participar en la exposición que en aquel momento estaba realizando junto a artistas de renombre como: Albert Gleizes, Robert Delaunay, Kandinsky y Rudolf Bauer⁶¹.

Hilla hizo una diferenciación entre el Arte Abstracto y la no objetividad que tanto se esforzó en defender. Según ella misma explicaba, lo que todo el mundo conocía por pintura abstracta, venía de la reducción o interpretación de formas del mundo real reales, sin embargo la no objetividad viene de la propia invención, lo que hace de esa pintura, según Hilla, una pintura más real y pura. La pintura No Objetiva se encargaba de buscar lo espiritual dentro del arte. Sin embargo este calificativo de “No Objetivo” no llegó a calar con éxito entre historiadores y críticos, que denominaban a todas estas obras, abstractas, sin hacer esa diferenciación. Estas dos ramas de las que Hilla habla en la teoría son ciertamente muy diferentes pero resulta en muchos casos complicado llevar a cabo una diferencia a primera vista.

El término “No Objetivo” fue acuñado por la propia Rebay traduciendo la palabra alemana “*gegenstandslos*”, que traducido significa: sin objeto.

Hilla excluía la escultura de su idea de arte no objetivo ya que es un arte más cercano a lo real y tangible, sin embargo hizo una excepción con el artista Alexander Calder y sus móviles colgantes.⁶²

Era una fiel seguidora de las ideas y trabajos de Kandinsky, le gustaba de él los impulsos creativos y sentimentales que usaba a la hora de crear. Consideraba que trascendía los límites de lo terrenal. A la muerte del artista, en 1944, el museo de pintura no objetiva que dirigía Hilla, realizaría una exposición en memoria de Kandinsky que se inauguraría en marzo de 1945⁶³.

⁶¹ “Hilla Rebay”, Web oficial del museo Guggenheim de Nueva York: www.guggenheim.org

⁶² SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM. *Op. cit.* Nueva York, 1997, p. 121

⁶³ *Ibidem.* p. 149.

A sus 66 años Solomon Guggenheim poseía una gran fortuna, lo que le permitió retirarse de los negocios, pero quería encontrar otra vía con la que alcanzar la fama. Lo hizo mediante el coleccionismo de obras de arte. Fue Hilla Rebay la que le introdujo en este mundo y a pesar de su edad hizo de él una figura importante dentro del mundo del arte contemporáneo.

El contacto con Solomon Guggenheim tuvo lugar en 1927, año en el que Hilla se había trasladado a EEUU con la idea de propagar el concepto de arte no objetivo y poder establecer una galería pública. Se conocieron en su estudio de Nueva York, cuando Irene, la esposa de Solomon, le encargó un retrato de su marido, Hilla aprovecharía las largas sesiones con Solomon para hablarle de ese arte no objetivo que tanto obsesionaba a la pintora, ya que ella conocía bien la fortuna que Solomon poseía y veía en él la manera de dar forma a sus ideas. Solomon siempre había tenido una cierta afición por el coleccionismo pero a pesar de eso, no tenía grandes nociones en pintura. Se había limitado a coleccionar obras del Renacimiento italiano, algunas tablas flamencas y algunas miniaturas. Hilla le hizo ver que todo aquello no le servía de nada y que tenía que apostar por ese arte nuevo si quería hacerse un nombre en el mercado.

Hilla se hizo cargo del dinero de Solomon para adquirir obras, éste no ponía impedimento ya que estaba inmerso en la idea de fama y de ser pionero en el coleccionismo de arte en EE.UU. Hilla le llevó a visitar museos y estudios para que adquiriera obras. Poco a poco le fue trazando el camino por el que ella quería ir, y Solomon lo siguió con complacencia⁶⁴.

Este fue el inicio del Museo Solomon R. Guggenheim, que empezaría siendo una pequeña colección privada de algunos de los más brillantes ejemplos del arte europeo de vanguardia del S.XX y acabaría siendo una auténtica institución del arte contemporáneo.

Desde sus orígenes se esforzaron en mostrar una visión del arte muy concreta, el arte no objetivo, ideado por Hilla Rebay, quien fue la primera directora del museo, y gracias a ella Solomon se convertirá en un referente del coleccionismo de vanguardia⁶⁵.



Vasili Kandinsky, Solomon Guggenheim y Hilla Rebay e Irene Guggenheim en Dessau, Alemania, en 1930.

Comenzarán en 1929 a coleccionar obras de arte de manera masiva. Ese mismo año Solomon fue con Hilla a Europa para hacerse con nuevas obras de los artistas más influyentes. Comprará una importante obra perteneciente a Kandinsky "*Composición 8*" cuando visitaron su estudio en la ciudad alemana de Dessau, esta obra fue la primera pieza de Kandinsky que Solomon adquirió, pero le siguieron más de 150 obras pertenecientes al artista años después.

Otros artistas que se sumaron a la colección de Solomon fueron Gleizes, Marc Chagal, Delaunay, F.Léger, Moholy-Nagy y A.Modigliani. Estas obras que iba adquiriendo sirvieron

SNYDER, F. "Kandinsky Memorial Exhibition at the Museum of Non-Objective Painting." Web oficial del museo Guggenheim: www.guggenheim.org.

⁶⁴ FALCÓN MERAZ, J.M. *Op. cit.* Barcelona, 2004-2007, p. 90.

⁶⁵ SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM. *Op. cit.* Nueva York, 1997, p. 7.

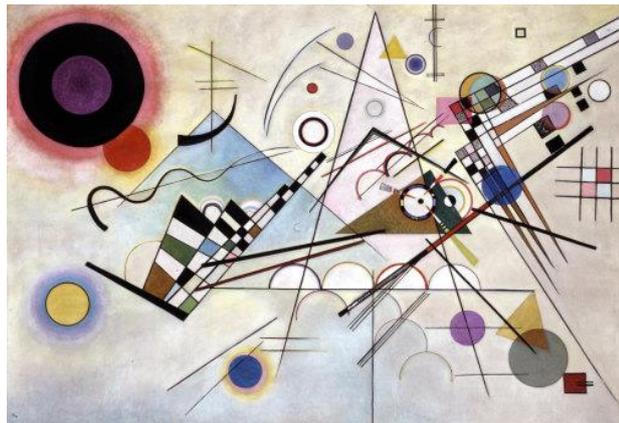
inicialmente para decorar la suite que Solomon tenía en el hotel Plaza. Sin embargo su idea de coleccionista incluía que las piezas que atesoraba pudieran ser contempladas por el público. De esta forma, en 1937 creará por consejo de Hilla la fundación Solomon R. Guggenheim, que poco tiempo después dará origen a la creación de un museo para albergar su creciente colección. Hilla vió en todo ello la oportunidad de dar vida a su sueño: crear un “templo museo” del arte no objetivo. Ansiaba un museo que estuviera a la altura de la enorme colección con la que se habían hecho, para ello estudió todos los aspectos al mínimo detalle

Hilla estableció también un contrato con Rudolf Bauer para que Solomon subvencionara toda su producción. Bauer se convirtió en una de las personas más influyentes en la vida de Hilla. Ambos se conocieron en Berlín en 1917 mientras Hilla estaba estudiando pintura y de inmediato surgió una fuerte conexión entre ellos, compartieron los estudios, trabajos y su vida en definitiva, sin embargo, su relación no terminó de consolidarse ya que la familia de Hilla se oponía en rotundo a que su hija mantuviera una relación con él⁶⁶.

Hilla creía que Bauer era un genio, llegándolo a comparar con los artistas Bach o Wagner, pero sin embargo muchos han objetado que la obra de Bauer era una copia de la de Kandinsky. Bauer llegó incluso a decir a Solomon que no comprara obra del artista ruso, sino que comprar la suya propia porque era de mayor calidad. Max Ernst llegó a calificar de manera despectiva al museo como: “la casa de Bauer”.



Obra de Rudolf Bauer, titulada "Placer espiritual", realizada entre 1935 y 1938.



Obra de Vasili Kandinsky, titulada "Composición 8", realizada en 1923

Con toda la riqueza que Bauer consiguió gracias a Solomon y Hilla, se compró una villa de lujo en Berlín bajo la inscripción de “*Casa de lo espiritual en el arte*” haciendo una imitación a Kandinsky y a su libro “*Sobre lo espiritual del arte*”.

Sin embargo esta perfecta relación que mantenían los tres no iba a durar toda la vida, ya que Bauer después de que le mandaran a un campo de concentración y de que Hilla

⁶⁶ *Ibidem*. p. 8.

LUZÁN, J. “La mujer que enseñó Arte a Guggenheim”, *Rev: El País*, 11 octubre de 2009.

consiguiera sacarle de allí trayéndole a EEUU, Bauer hizo que Hilla fuera encarcelada acusándola de espionaje, finalmente Solomon consiguió que Hilla saliera de prisión.

Después de esto y de la mala prensa que Hilla estaba recibiendo, Solomon le sugirió a Hilla que dejara su puesto de directora del museo, pero en vez de eso Hilla se propuso en ese momento la realización de un gran edificio que albergaría toda la colección de Solomon, museo del que ella tenía que ser la directora⁶⁷.

En 1937 Solomon decidió hacer con su colección privada una fundación, la fundación Solomon R.Guggenheim. La idea inicial de la fundación era:

“Proveer para la promoción del arte y para el mejoramiento intelectual o moral de hombres y mujeres impulsando su educación, ilustración y gusto estético, y desarrollando el entendimiento y la apreciación del arte por el público; establecer, mantener y operar, o contribuir, al establecimiento, mantenimiento y operación de un museo o museos, u otros sitio o sitios adecuados para la exhibición pública del arte; brindar provisiones adecuadas de lecturas, publicaciones u otra información pública o institución en conexión con ellas, y proveer becas, ayudas o contribuciones similares en conexión con esos fines; adquirir por compra, regalo, gratificación, solicitud o de otra forma, trabajos de arte, incluyendo pinturas, fotografías, grabados, impresiones u otros objetos de arte, libros y mobiliario, y cualquiera y todas las instalaciones fijas concernientes a ello o , convenientes en consecuencia⁶⁸.”

Una vez creada la fundación y viendo el éxito que le acompañaba, comenzaron a idear la ejecución de ese museo “templo” del arte no objetivo, animados también por el gran éxito que los Rockefeller habían adquirido tras fundar el *MoMA* y alentados también por los planes de Gertrude Vanderbilt al crear su museo de arte americano, el museo Whitney. Así comenzaron a idear la creación de una gran institución para albergar la enorme colección que Solomon ya poseía. Hilla creía que el museo no solo tenía que ser un lugar de exposición sino también debía ser un lugar para formar a los jóvenes creadores en materia artística⁶⁹.

En 1939 alquilaron un local en la calle 54 Este de Manhattan que reformaron para dar lugar al Museo de Pintura No Objetiva, donde se expondrían solo los cuadros más puros de esta tendencia, el resto de obras permanecerían en la habitación del hotel Plaza donde Solomon residía. Hilla se encargó de decorar y ambientar las salas del museo de manera que llevaran al espectador a involucrarse de lo espiritual, con incienso, luz indirecta, música de Beethoven y Bach, tapizado de terciopelo...

La exposición encargada de inaugurar el museo fue “*Art of Tomorrow*”. La muestra obtuvo un enorme éxito, iniciándose el 1 de Junio de 1939. En ella se expusieron más de 700 obras, entre ellas un monumental grupo de 215 obras de uno de los artistas predilectos de Hilla, Bauer y otro gran conjunto con 100 obras de Kandinsky, lo que dio lugar a una enorme muestra de la pintura no objetiva que Hilla tanto divulgaba⁷⁰.

⁶⁷ FALCÓN MERAZ, J.M. *Op. cit.* Barcelona, 2004-2007, pp. 95-97.

⁶⁸ *Ibidem.* p. 91.

⁶⁹ *Ibidem.* p. 92.

⁷⁰ HAUG, S. “1939 Art of Tomorrow Exhibition Catalogue Mock-Up”. Web oficial del museo:

www.guggenheim.org.

RAILING, P. “Art of Tomorrow by Hilla Rebay and Solomon R Guggenheim.” *Revista: The Art Book*. Vol: 16, Enero de 2009, pp. 77-78.

Hilla comenzó después del éxito de la exposición a realizar numerosas muestras con los fondos de la colección de Solomon. Para cada una de las exposiciones que organizaba editaba un catálogo con imágenes de las piezas y textos que ella misma redactaba sobre los principios teóricos de la pintura no objetiva⁷¹.

Estas exposiciones adquirieron bastante fama, lo que hizo del nombre Solomon un referente en el mundo del arte neoyorquino, llegando a ser reconocido y alabado por diferente medios de prensa. Sin embargo a esa popularidad también le acompañaron problemas, originados en el mayor de los casos por Hilla. Ésta recibió numerosas burlas por parte de la crítica, Hilla tenía como objetivo elevar la figura de Solomon a la de un verdadero genio, llegando a hacer declaraciones un tanto desmedidas:

“Así como Jesús, el gran redentor de la humanidad, el que percibió la realidad de la vida de forma no objetiva, esto es, espiritual, cristiana, llegó a ser el hombre más famoso sobre la tierra, igualmente grande es tu coraje y tu fe en la forma artística de la expresión espiritual de la evidencia no objetiva y eléctricamente rítmica en el arte”.

La fundación Guggenheim atacó a Hilla en 1942 por el poco interés que mostraba por los artistas americanos declinándose siempre por los artistas europeos, también se mostraron contrarios a que Hilla realizara tantas exposiciones de su propia obra como modo de autopromoción además de realizar numerosas muestras de Rudolf Bauer quien había sido su amante⁷².

El museo, como objeto físico, debía de ser ideado por un gran arquitecto, finalmente se propuso a Frank Lloyd Wright, aunque también se barajaron diferentes opciones como la de Le Corbusier, Walter Gropius, Marcel Breuer, Richard Neutra o Werner Moser entre otros, pero la opción de Wright fue la predilecta de Hilla desde el primer momento. La baronesa pretendía trabajar junto al arquitecto en el diseño del edificio. Wright era considerado por aquel entonces como uno de los mejores arquitectos del mundo⁷³.

Wright escribió a Hilla en diciembre de 1943 diciendo: “Estoy tan lleno de ideas que estoy a punto de explotar o suicidarme a menos de que las pueda plasmar”. El emplazamiento que estaba destinado para el edificio no era del agrado del arquitecto, así que se dispuso a buscar una mejor localización. Una de sus propuestas para el diseño consistía en un edificio en dirección vertical en vez de horizontal, se basó en la idea de pirámide conformada por seis plantas circulares desarrollando una espiral, asemejando la forma a la de un “*ziggurat*”. Optó por un color rojizo para el exterior. Otra de las alternativa que barajó sería la de realizar dicha pirámide de manera invertida de manera que el tamaño de los círculos aumentara a medida que elevaba la vista. Esta propuesta convenció a Hilla pero se mostraba contraria a usar el color rojizo en el exterior así que finalmente se optó por usar el mármol como revestimiento.

Wright proponía para el interior del edificio una rampa continua desde el primer nivel hasta el último.

Hilla y Solomon estaban encantados con el proyecto que Wright les presentó, Solomon dijo:

⁷¹ SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM. *Op. cit.* Nueva York, 1997, p. 8

⁷² FALCÓN MERAZ, J.M. *Op. cit.* Barcelona, 2004-2007, p. 94.

⁷³ *Ibidem.* pp. 95-97.

“¡Sabía que podías hacerlo, Sr. Wright” Yo quería un edificio que fuera más que un museo ordinario para colgar pinturas; yo quería un edificio que fuera completamente diferente, una experiencia desconocida en la apreciación del arte, y usted, ¡lo ha logrado!”⁷⁴.



Frank Lloyd Wright, Hilla Rebay y Solomon Guggenheim junto a la maqueta del museo.

El proyecto tardó en llevarse a cabo, uno de los motivos fue el fallecimiento de Solomon en 1949, por lo que las obras se paralizaron hasta que se forma el grupo de nuevos administradores. El nombre de la institución fue modificada, pasó de llamarse *The Museum of Non-Objective painting* a llamarse *Solomon R.Guggenheim Museum* y se aumentó la colección con 730 obras entre las que podemos encontrar pinturas de: Paul Klee, Kandinsky, Chagal o Lyonel Feininger.

Hilla siempre había tenido muy en cuenta a los jóvenes artistas para que tuvieran un espacio dentro de la institución. Los miembros de la familia de Solomon marginaron a Hilla una vez que Solomon falleció hasta el punto de que no fue invitada a la inauguración del museo del que ella era en gran parte protagonista,⁷⁵ y enviaron los ejemplares favoritos de Hilla de la colección a los almacenes del museo. Años más tarde, los miembros del patronato pidieron la dimisión de Hilla como directora del museo ya que con ella al mando no podían realizar los cambios que pretendían. Hilla dejó su cargo en marzo de 1952 eligiéndose pocos meses después a James Johnson Sweeney como director, quien había estado anteriormente en el grupo de dirección del *MoMA*⁷⁶.

Hilla llevó en todos sus años una línea de promoción muy eficaz. Desde que el museo abrió sus puertas facilitó a la prensa las salas del museo para fotografiar a modelos y celebridades, logrando así que en los escaparates más exclusivos de la Quinta Avenida se pudiera observar el museo como fondo⁷⁷.

Rebay continuó, a pesar de todo, involucrada en el museo como asesora y directora emérita, y siguió pintando y coleccionando de forma independiente en Westport, Connecticut,

⁷⁴ *Ibidem*. pp. 100-109.

⁷⁵ La inauguración del museo tuvo lugar el 21 de octubre de 1959, a la que acudieron 3.000 visitantes únicamente el primer día.

⁷⁶ SOLOMON R.GUGGENHEIM MUSEUM. *Op. cit.* Nueva York, 1997, p. 11
LUZÁN, J. *Op. cit.* Revista: *El País*. 2009.

⁷⁷ *Ibidem*.

donde murió en 1967. Tras su muerte, toda la colección que poseía, con obras de Bauer, Gleizes, Calder, Kandinsky, Klee, Mondrain y Schwitters, se añadieron a la colección permanente del museo Guggenheim⁷⁸.

En los 13 años que estuvo como directora del museo promocionó a multitud de jóvenes artistas, escribió artículos y dio conferencias para atraer a nuevos individuos a entender esa pintura que tanto la obsesionaba, la pintura no objetiva. Con su trayectoria vemos como Hilla es la principal protagonista y promotora de uno de los museos de arte contemporáneo más importantes del mundo. Tenía unas ideas y objetivos claros y se esforzó durante toda su vida para que sus planes se llevaran a cabo, gracias al capital de Solomon. Su proyecto de crear un “templo museo” resultó ser todo un éxito a pesar de los duros ataques que recibió por parte de la crítica y por parte de la familia Guggenheim.

⁷⁸ www.guggenheim.org. *Op. cit.* “Hilla Rebay”.

LA CARRERA DE PROMOCIÓN A LOS ARTISTAS ESTADOUNIDENSES DE GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY.

LA CARRERA DE PROMOCIÓN A LOS ARTISTAS ESTADOUNIDENSES DE GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY.

Gertrude Vanderbilt Whitney fue una patrona de arte y coleccionista importante en EE.UU. Conocida hoy en día por haber creado el *Whitney Museum* en Nueva York, primer museo dedicado al patrocinio de artistas estadounidenses y considerado por muchos, la casa del Arte Americano. Gracias a su posición social y poder adquisitivo pudo proporcionar apoyo a multitud de jóvenes americanos que vieron en su museo, el único espacio donde poder exponer su obra. Esta será la principal diferencia que podemos encontrar entre Gertrude y otros coleccionistas de la ciudad, que coleccionaban no solo obras de artistas americanos, sino que en muchos casos, prestaban más interés a artistas que venían de Europa, ya que en aquel entonces el simple hecho de provenir de Europa les otorgaba un estatus más elevado. Gertrude Vanderbilt Estuvo involucrada en el mercado del arte contemporáneo y durante quince años fue la presidenta de la Sociedad de artistas independientes financió también proyectos como la revista "*The Arts*"⁷⁹.

Gertrude nació en 9 de Enero de 1875 en Nueva York. Como la mayor parte de estas coleccionistas nació dentro de una familia adinerada, lo que le permitió realizar los diferentes proyectos museísticos que veremos más adelante. Tuvo la oportunidad de crecer rodeada de obras de arte ya que sus abuelos tenían una enorme colección de piezas, esto despertó su curiosidad y le otorgó una base artística. Poco a poco se fue convirtiendo en una joven intelectual y culta. Asistió a la exclusiva Escuela *Brearley* de Nueva York⁸⁰.

Muchos son los artistas que comenzaron su carrera de la mano de Gertrude, artistas



Gertrude en su estudio en 1920.

como: Calder, J.Pollock, O'Keeffe... Pero sin duda fueron dos los artistas que más repercusión tuvieron posteriormente: E.Hopper y Calder, que consiguieron, gracias en parte a Gertrude, la notoriedad que les permitió exponer posteriormente para varias instituciones. Tal fue la labor de promoción que Gertrude llevó a cabo, que la viuda del artista E.Hopper donó un total de 2.500 obras, siendo ésta la mayor donación de obras de un solo artista⁸¹.

Antes de dar forma al museo realizó diferentes actividades expositivas y su desarrollo como coleccionista y mentora de arte fue evolucionando paulatinamente. Uno de los primeros trabajos que llevó a cabo fue la exposición que realizó en 1907 en el Club de Mujeres de Nueva York, que ella misma había fundado. En esta muestra ya se empezaba a ver el interés que despertaba el arte contemporáneo.

⁷⁹ MONREAL, L. La pintura de los grandes museos. 7, Art Institute de Chicago, Galería Nacional de Washington, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Whitney Museum of American Art. Ed: Planeta, Barcelona, 1978, p.267

⁸⁰ RICHMOND, L. *Defining the American Vision: The Whitney Museum os American Art's Role in changing the landscape of American Art.* (tesis doctoral), Wellesley College, 2014, p.8

⁸¹ ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. *Op. cit.* Marzo de 2001, pp.372 y 377.

Aunque en un principio podía parecer una muestra conservadora, ya que contemplaba miniaturas académicas, encajes antiguos o pinturas de artistas más tradicionales... la muestra incluía también piezas de pintores americanos contemporáneos con obras muy modernas a las que el público no estaba acostumbrado. Artistas como: Ernest Lawson, Arthur Davies y Jerome Myers⁸².



Retrato de Juliana Force, realizado por Cecil Beaton en 1931.

Más tarde, en 1914, decidió abrir un espacio en donde ella pudiera gestionar y realizar las exposiciones, lo llamó "*Whitney Studio Gallery*". Fue entonces cuando entra en su vida Juliana Force. Force fue su asistente y gerente durante 35 años, colaboró en todos los proyectos museísticos que Gertrude llevó a cabo y terminó por convertirse en su mano derecha. Se equilibraron de manera perfecta, Whitney era una mujer sofisticada, consciente y sensible, mientras que Force tenía una personalidad más impulsiva, era una activista y luchaba por lo que creía. Juntas llevaron a cabo

todos los proyectos, Whitney tenía las ideas y el capital necesario para financiar los proyectos y Force la fuerza y una excelente capacidad de planificación⁸³.

Un año después de haber creado el "*Whitney Studio Gallery*", formó la Asociación de Amigos de los artistas Jóvenes. Con ello quería apoyar el trabajo de aquellos jóvenes artistas que no poseían aún el estatus suficiente para exponer en otras galerías de la ciudad. Gertrude a través de la asociación financiaba los proyectos de estos pintores o escultores y les ayudaba a desarrollar una carrera profesional. Cualquier artista que quisiera exponer tenía la oportunidad de hacerlo en su estudio.

En 1915, parte de los fondos de La Asociación de los artistas Jóvenes decidió invertirlos en la adquisición de nuevas obras y en dar vida a otro nuevo proyecto, "*Whitney Studio Club*" que fue dirigido también por su socia Juliana Force. En este lugar se realizaron numerosas exposiciones además de convertirse en un punto de encuentro para muchos artistas que acudían allí no solo para exponer sus obras sino para tener contacto con diferentes compañeros. Todos ellos daban lugar a exposiciones muy variadas, se podía encontrar una gran diversidad de tendencias artísticas en una misma sala⁸⁴.

El afluente de gente que acudía a las exhibiciones iba creciendo cada día sin parar, llegando a rivalizar con diferentes muestras que se llevaban a cabo en otros lugares de Nueva York, algunos de gran renombre como la Academia Nacional de diseño. La gente acudía al Club porque era de los pocos lugares donde se podía observar el arte que se estaba realizando en

⁸² RICHMOND, L. Op. cit. Wellesley. 2014, p.13

⁸³ *Ibidem*. pp.15-16.

⁸⁴ MONREAL, L. Op. cit. Barcelona. 1978, p.267.

aquellos momentos por artistas americanos, mientras que en otros lugares, también dedicados al arte contemporáneo, prestaban más atención a la vanguardia europeas que a la autóctona.

En 1919 realizó una exposición en su estudio con algunas obras y escritos en relación a la guerra en una muestra titulada: *Impresiones de guerra*. Estas obras las había dejado plasmadas en un diario durante los primeros años de la guerra en los que Gertrude estuvo involucrada en numerosas actividades de ayuda humanitaria, como el establecimiento de un hospital en la ciudad francesa de Juilly. En esa época hizo numerosos viajes a Francia y dejó constancia de sus experiencias en su diario. En los años posteriores recibió varios encargos de memoriales de guerra⁸⁵.



Gertrude trabajando en su "Whitney Studio" en la exposición Impresiones de guerra.

En 1923, años más tarde de haber inaugurado el Whitney Studio Club, decidió buscar un nuevo emplazamiento y trasladó la ubicación a la calle 8ª West. Este era un lugar mucho más grande, que podía dar cabida a un mayor número de exposiciones ya que el éxito de las muestras que estaba realizando Gertrude y Force iba ascendiendo. En este nuevo lugar también comenzaron a impartirse clases de bocetos por las noches. Lo que pretendían hacer era no solo una sala de exposiciones, sino un lugar de reunión y aprendizaje para estos artistas.

En 1924 decidieron dar un paso más allá, y sacar las exposiciones fuera del club para poder llevar el arte americano a más rincones del país. En un principio el proyecto consistían en enviar las exposiciones del club a otras ciudades de América, pero más tarde también mandaron las exposiciones a ciudades extranjeras como: Londres, París, Venecia o Sheffield. La exposición realizada en Venecia ese mismo año se tituló "*Exposiciones en el extranjero*", incluía 115 obras de artistas estadounidenses aún vivos a excepción de Thomas Eakins. Con esto no solo promovían la visión de artistas americanos en EEUU sino que querían mostrar al resto del mundo el legado artístico que EE.UU poseía⁸⁶.

El Studio Club fue un proyecto de enorme éxito, llegando a tener más de cuatrocientos socios en 1928, entre otras cosas por la baja cuota que se exigía, únicamente un importe de

⁸⁵ MEEHAN, J. *A Finding Aid to the Gertrude Vanderbilt Whitney Papers, 1851-1975, bulk 1888-1942, in the Archives of American Art*. Smithsonian Archives of American Art. Junio de 2006, 2012 y 2015, p.2.

⁸⁶ RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, p.19.

cinco dólares. Esto suponía un problema ya que el club no podía dar cabida a un número tan elevado de socios y proyectos pero no querían deshacerse de ninguna propuesta.

Gertrude quería dejar una colección de arte de vanguardia donde se pudiesen ver representados los mejores ejemplos que pasaban por su galería, así que decidió crear una fundación en 1930 en el mismo lugar donde estaba ubicado el club. Para este nuevo proyecto la elección de obras y artistas sería más selectiva se basaba en la elegancia y presencia. Para ello contó de nuevo con la colaboración de su compañera Force que se convirtió en la directora, acompañándose de un grupo de artistas que ejercieron la labor de consejeros⁸⁷.

Este fue el último proyecto que desempeñaron antes de que naciera el Museo Whitney. En 1929 comenzaron a investigar y a reunir obras de artistas americanos hasta entonces ignorados. Gertrude se había dado cuenta de que el arte estadounidense contemporáneo, que era en lo que ella se centraba, debía de estar expuesto y reconocido en un lugar oficial pero ese lugar no existía hasta ese momento en Nueva York. Así que en 1931 y después de tener ya reunida una considerable cantidad de obras decidieron donar la colección al *MET*, el Museo Metropolitano de Nueva York, pero su director, Edward Robinson, que era una persona bastante conservadora, rechazó la oferta⁸⁸.

Viendo que su colección fue rechazada por el MET, Gertrude vió entonces el momento de crear su museo, un museo de arte contemporáneo americano para que así hubiera un lugar donde todos estos artistas vieran representada de forma oficial sus obras. Este museo nacerá como solución para todos aquellos artistas contemporáneos estadounidenses que veían su trabajo rebajado a un segundo nivel, ya que existía la creencia de que los artistas europeos eran superiores



Gertrude junto a Alfred Smith, Otto Kahn y Robert Bacon en la inauguración del Museo Whitney, noviembre de 1931

La fundación del museo fue públicamente anunciada el 6 de enero de 1930. Whitney fue la encargada de la financiación del museo pero la dirección la dejó a cargo de Juliana Force junto a un personal ejecutivo formado por Hoyl Goodrich, Karl Free, Hermon More y Edmund Arche. Estos cuatro hombres eran artistas, con lo que se subraya la idea de que el museo era un lugar dirigido por artistas y para artistas. La inauguración del museo se celebró el 17 de

⁸⁷ MONREAL, L. *Op. cit.* Barcelona. 1978, pp.267-268.

RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, p.20.

⁸⁸ ANTELAVA, K. *Op. cit.* 26 de Noviembre de 2013, p.92.

Noviembre de 1931 supuso un enorme éxito asistiendo más asistieron 4000 personas el mismo día de la inauguración⁸⁹.

En su museo se recogieron los movimientos más importantes del arte estadounidense del siglo XX, como: el Realismo, Expresionismo Abstracto, Minimal Art, Arte Cinético, Surrealismo y la Nueva Abstracción⁹⁰.

La fundación del museo surgió en un momento convulso para los estadounidenses ya que coincidía con la crisis de la Gran Depresión. La riqueza de Gertrude se vio reducida, llevar a cabo el proyecto iba a costar entre 100.000 y 125.000 dólares para poder comenzar a funcionar. El apoyo de Harry, marido de Gertrude, fue fundamental, que la proporcionó el sustento económico para poder emprender el museo. Por desgracia Harry murió en 1930 a causa de una enfermedad hepática con 58 años, sin poder ver el museo finalizado⁹¹.

La colección que se encargó de inaugurar el museo fue la propia colección de Gertrude en la que se encontraban más de 500 obras de pintura, escultura, dibujos, grabados y otras obras gráficas. En la exposición de apertura de 1931 se mostró un gran número de obras de mujeres artistas, mujeres que habían estado en el círculo de Gertrude antes de la apertura del mismo, incluso muchas de las obras expuestas del museo fueron compradas por Gertrude y Juliana para formar parte de la colección de la institución. Muchas de estas artistas ya habían expuesto sus obras en el Studio Club Whitney.



Exposición de apertura del museo Whitney de Nueva York, 1931-1932.

Aproximadamente un tercio de las obras que Gertrude y Juliana adquirieron eran obras realizadas por mujeres, queriendo así mostrar un arte que había estado escondido y relegado a segunda categoría. Algunas de estas artistas son las miembros cofundadoras del Studio Club Whitney: Dorothy Varian, Nan Watson, Peggy Bacon, Marguerite Zorach, Mabel Dwight y Katharine Schmidt, esta última durante muchos años fue asistente de Juliana Force. Nan Watson

⁸⁹ RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, p.25.

ANTELAVA, K. *Op. cit.* 2013 p.92.

⁹⁰ ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. *Op. cit.* 2001, p.238.

⁹¹ RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, p.23.

fue la artista femenina que tuvo más exposiciones individuales en el museo, cuatro, y de la que más obras compró el museo en la apertura, un total de ocho obras⁹².

Una de las diferencias que Gertrude impuso en su museo fue la de no cobrar entrada a los visitantes, todo aquel que quisiera podía apreciar la obra de estos artistas, otra de las políticas que siguió el museo fue la de no aceptar donaciones de particulares, dado que la colección estaba conformada únicamente con obras compradas por Gertrude y sus socios. Además todas las obras que allí se exponían estaban a la venta una forma de apoyar y financiar a los artistas estadounidenses. Asimismo quiso promover a los nuevos artistas, en todas las exposiciones que realizaron se reservaba un lugar para que expusieran allí artistas que no habían expuesto su obra anteriormente en ninguna institución. Reservaron un fondo de 20.000 dólares anuales para poder adquirir nuevas obras y aumentar los fondos del museo⁹³.

El museo llevó a cabo muestras de diferentes tipos, algunas de ellas dedicadas al análisis de un periodo en concreto, una escuela... Otras estaban destinadas a exhibir piezas procedentes de colecciones privadas, mostrando así una variante que sería la labor coleccionista de ciertos personajes americanos. También realizaron exposiciones de artistas naturales de una determinada región, otras dedicadas a enseñar las últimas tendencias artísticas del momento, llamadas "*Jóvenes Artistas*". El museo realizaba además una muestra al año que se encargaba de agrupar una obra de los artistas más destacados del arte estadounidense⁹⁴.

En 1966, décadas después de haber inaugurado el museo, decidió trasladar su sede para instalarse en Madison Avenue y Seventy Five Steet, con una financiación de ocho millones de dólares por parte de inversores privados y de la Asociación de Amigos del Museo. La exposición encargada de inaugurar el nuevo museo fue "*El arte de los Estados Unidos de 1670 a 1966*", queriendo con esta muestra dar a conocer y exponer al público los orígenes y la evolución del arte americano⁹⁵.

Una de las diferencias que podemos encontrar en el Museo Whitney con otras instituciones, como el MoMA, que se había inaugurado poco tiempo antes era que mientras que el MoMA se dedicaba a la difusión del arte contemporáneo estadounidense y europeo, mientras que el museo Whitney estaba únicamente enfocado a la exposición de artistas americanos.

El MoMA no atendía a los artistas americanos, sin embargo Gertrude era diferente al resto de mecenas y coleccionistas, se implicaba por completo en el arte, desde el principio se interesa por los artistas y apoyaba su trabajo y vida⁹⁶.

Sin duda son tres las características más importantes que hemos visto en el trabajo que Gertrude llevó a cabo, no solo en el museo sino en sus numerosas actividades expositivas anteriores: por un lado impulsar el arte americano, mostrando así no solo a EEUU, sino al resto del mundo el enorme legado artístico que EEUU tenía y las tendencias que nacían al margen de Europa. Por otro lado otro de sus propósitos fue la promoción de artistas desconocidos hasta el momento, ayudándoles a financiar sus proyectos y dando visibilidad a sus obras. Incluso llegando a financiar la vida y la formación de algunos de ellos en sus estancias en Europa y

⁹² WOLF, J. "Estudios Culturales y Sociología de la Cultura." *Revista Colombiana de Sociología*, Vol.7, Nº1, Bogotá, 2002, pp.207-209.

⁹³ RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, pp. 24 y 28.

⁹⁴ MONREAL, L. *Op. cit.* Barcelona. 1978, p. 269.

⁹⁵ *Ibidem.* p. 273.

⁹⁶ RICHMOND, L. *Op. cit.* Wellesley. 2014, p. 18.

comprando muchas de las obras que realizaron. Otro factor importante era la promoción que hacía en su galería y posteriormente en su muse, a mujeres artistas, permitiendo que éstas realizaran exposiciones conjuntas e individuales, algo muy poco común en el resto de galerías de la ciudad.

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES:

A partir de lo expuesto puede comprobarse el papel desarrollado por las mujeres en el campo de la promoción y mecenazgo artístico, una cuestión que aún debe ahondarse más y que en el caso americano ha sido de vital importancia a la hora de definir el panorama cultural estadounidense del siglo XX. Sin estas mujeres muchos de los artistas americanos más reconocidos a día de hoy como: Jackson Pollock, Mark Rothko o Barnett Newman es probable que no hubieran llegado a alcanzar la relevancia que se les otorga de no haber pasado por las galerías, los museos y por supuesto haber formado parte de las colecciones que estas mujeres llevaron a cabo.

Así son tres las líneas a atender en este caso, una de la labor como coleccionistas destaca sobre todo esta faceta de mujeres coleccionistas millonarias como Peggy Guggenheim o Betty Parson que realizan colecciones y que además sus colecciones están dirigidas a una dirección concreta. En el caso de Hilla Rebay es un tanto excepcional ya que no es la coleccionista directa sino que trabaja para los proyectos de Solomon. Otra línea clave es la importancia de las galerías, lugares para exponer las obras que se estaban realizando en ese momento. Estas mujeres se involucraban en la vida de los artistas, proceso de creación y venta de sus obras. La última línea sería la fundación de museos como el Museo R.Guggenheim de Nueva York ideado por la artista Hilla Rebay o el Museo Whitney de Arte Americano donde se institucionaliza de manera oficial el arte contemporáneo americano y la vanguardia europea, creando así grandes lugares donde poder estar al tanto de las últimas tendencias que se estaban implantando en el país.

Peggy Guggenheim, pese a poder haber llevado una vida acomodada, quiso poner todo su empeño y su dinero en realizar *Art of this Century*, cuando en aquel entonces lo que se esperaba de una mujer joven y de clase alta era que todos sus esfuerzos estuvieran dedicados a su familia y actividades banales. Hizo de su galería un lugar de encuentro entre artistas de las dos culturas, europea y estadounidense. Allí se dieron a conocer muchos artistas. Y fiablemente acabará su vida en Venecia rodeada de obras de arte que había estado reuniendo durante toda su vida, allí se recoge hoy su gran colección.

También Betty Parsons, que gracias a la formación artística y trayectoria que hizo en diferentes galerías, pudo llevar a cabo su propio proyecto de galería, la *Betty Parsons Gallery*, donde despuntaron muchos artistas americanos que previamente habían trabajado en la galería de Peggy.

Dos de las mujeres que he desarrollado anteriormente destacaron por ser fundadoras de museo, entre estos museos destacaríamos el museo Guggenheim de Nueva York y el museo Whitney creado por Gertrude Vanderbilt Whitney. Ésta fue la única que se dedicó a la promoción de artistas norteamericanos, quería que éstos fueran igualmente reconocidos como los europeos, y se esforzó durante años en poner la imagen de ellos a la altura que merecían. Después de numerosos y pequeños proyectos se decidió a realizar el *Museo Whitney*, donde los artistas estadounidenses estarían al fin representados institucionalmente. En toda su carrera le acompañó Juliana Force, que fue su socia y compañera durante décadas, juntas llevaron a cabo todos los proyectos.

Como último ejemplo tenemos a Hilla Rebay, en este caso es la persona que aconsejó y guio a Solomon R.Guggenheim, que poseía una importante fortuna. Solomon se guiaba

solamente por intereses económicos y su única motivación era la de llegar a tener un nombre dentro del mundo del arte. Sin embargo Hilla Rebay, poseía una motivación diferente: la de difundir el arte que a ella le inspiraba, el arte No Objetivo, a diferencia de Solomon sí que tenía formación artística.

El apellido Guggenheim hoy en día sigue estando asociado al arte de vanguardia, hoy podemos visitar sus dos sedes, una en Nueva York y otra en Bilbao y observar allí algunos de estos ejemplos.

Estas son las cuatro mujeres con las que he podido trabajar pero no fueron las únicas en emprenderse en llevar una vida dedicada al mecenazgo, también destacaron Mabel Dodge que trabajó en el desarrollo de la feria *Armory Show*, Katherine Dreier promotora de arte contemporáneo y artista, Helen Clay Frick que al heredar una gran fortuna decidió convertir la colección de obras familiares en un gran museo público, también Florine Stetson Heimer que se convirtió en anfitriona de un importante salón que acogía a grandes artistas.

Con esto vemos el papel tan importantes y el gran trabajo que estas mujeres han desarrollado en pos de la cultura estadounidense, sin su trabajo el recorrido del arte en EE.UU. no hubiese sido el mismo, ellas dibujaron el camino que siguieron los artistas, haciendo de muchos de ellos figuras clave hoy en día en el arte contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA:

FUENTES PRIMARIAS:

- BARR, A. *La definición del arte moderno*. Ed: Alianza, Madrid, 1989
- GUGGENHEIM, P. *Una vida para el arte*. Ed: Salvat. Barcelona, España, 1995.
- NEWMAN, B. *Escritos escogidos y entrevistas*. Edición de John P. O'Neill. Ed: Síntesis, Madrid, 2006.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

- ANFAM, D. *Expresionismo Abstracto*. Ed: Turner, Madrid, 2017.
- ANTELAVA, K. "American Women Philanthropist: From Decorative Arts to Avant-garde". *6th International Conference on American Studies*. International Black Sea University, 26 de Noviembre de 2013.
- BOLAÑOS, M. *La memoria del mundo. Cien años de museología. 1900-2000*. Ed: Trea, Gijón, 2002.
- BRAFF, P. "Artist Whith an Eye For Others` Work." *The New York Times*, Nueva York, 28 de Febrero de 1999.
- BYSTRYN, M. "Art Gallery as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists" *Rev: Social Research*, Vol. 45, No. 2. The Johns Hopkins University Press, Nueva York, verano de 1978.
- CASTRO FLOREZ, F. *Diccionario Akal del arte del Siglo XX*. Ed: Akal, Madrri, 2007.
- CONN, C. *Never Endings: Betty Parsons, Marcia Tucker, and Alanna Heiss*. (Trabajo de fin de master), Skindmore College, Nueva York, 2010.
- CROW, T. *El esplendor de los sesenta: arte americano y europeo en la era de la rebeldía, 1955-1969*. Ed: Akal, Madrid, 2001.
- DAL CO, F. *Frank Lloyd Wright y el Museo Guggenheim: El tiempo y el arquitecto*. Ed: Abada, Madrid, 2011.

- DE SANTIAGO, R. *Los museos de arte moderno y contemporáneo: Historia, programas y desarrollo actuales*. (tesis doctoral), Universidad de Murcia, 1999.
- EMMERLING, L. *Jackson Pollock, 1912-1956: En los límites de la pintura*. Ed: Taschen, Köln, 2009.
- FALCÓN MERAZ, J.M. *La expresión de una línea museística singular* (tesis doctoral). Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona. 2008.
- FULLAONDO BUIGAS, M. *Casas en el jardín del MoMA: La consolidación de un museo*. ED: Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.
- GALVÁN ROMARATE, A. "Comercio del arte-Arte del comercio: Coleccionismo de arte contemporáneo en Madrid. 1970-1990." Universidad Complutense de Madrid, 1997, (tesis doctoral).
- GUILBAUT, S. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Ed: Mondadori, Madrid, 1990.
- IRVING, S. *El triunfo de la pintura norteamericana: Historia del Expresionismo Abstracto*. Ed: Alianza, Madrid, 1996.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M.D. *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*, Ed: Ariel, Barcelona, 2007.
- LEON, A. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid. Ed: Cátedra, 1990.
- LUQUE, J.L. *Contínuum cósmico: Frederick Kiesler (1890-1965)*. Ed: Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2012.
- LUZÁN, J. "La mujer que enseñó Arte a Guggenheim", *Rev: El País*, 11 octubre de 2009.
- MEEHAN, J. *A Finding Aid to the Gertrude Vanderbilt Whitney Papers, 1851-1975, bulk 1888-1942, in the Archives of American Art*. Smithsonian Archives of American Art. Junio de 2006, 2012 y 2013.
- MONREAL, L. *La pintura de los grandes museos. 7, Art Institute de Chicago, Galería Nacional de Washington, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Whitney Museum of American Art*. Ed: Planeta, Barcelona, 1978.
- MONTANER, J.M. *Museos para el nuevo siglo*. Ed: Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- MURGA, I. "La exposición Internacional de Nueva York de 1939, arte, arquitectura y política en el fracaso del "Mundo del Mañana"" *Rev: Arte y Cultura. Revista de Investigación*, Nº extra 3, 2013, pp. 349-366.
- MUSEUM OF MODERN ART. *Guía del MoMA: 350 obras del Museum os Modern Art, Nueva York*. Ed: El Viso, Madrid, 2013.

- ORTEGA, C. *Surrealistas en el exilio y los inicios de la escuela de Nueva York*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- PORRAS GIL, M.C. *La vanguardia en femenino: artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*. Ed: Creaciones Vincent Gabrielle, Madrid, 2014.
- PROSE, F. *Peggy Guggenheim: El escándalo de la modernidad*, Ed: Turner, Madrid, España, 2016.
- RAILING, P. "Art of Tomorrow by Hilla Rebay and Solomon R Guggenheim." *Revista: The Art Book*. Vol: 16, Enero de 2009.
- RESTOY, S. *Los museos de arte moderno y contemporáneo: historia, programas y desarrollos actuales* (tesis doctoral), Universidad de Murcia, Murcia, 1999.
- RICHMOND, L. *Defining the American Vision: The Whitney Museum os American Art's Role in changing the landscape of American Art*. (tesis doctoral), Wellesley College, 2014.
- ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. "Dos maneras de impulsar el arte: Peggy Guggenheim y Gertrude Vanderbilt" *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, (nº663), Marzo de 2001, pp. 371-378.
- RODRÍGUEZ, V. "La labor de Peggy Guggenheim en la salvaguarda del Patrimonio Artístico." En P.MADRIGAL y E.CARRILLO, *Nuevos tiempos, nuevos retos, nuevas sociologías*. Ed: Toledo: Asociación castellano manchega de sociología, España, 2012, pp. 201-216. España.
- SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM. (1997) *El arte de este siglo: el Museo Guggenheim y su colección*. Ed: Guggenheim Museum Publications. Nueva York, EE.UU. 1997.
- STOLLER, E. *Whitney Museum os American Art*. Ed: Princeton Architectural Press, Nueva York, 2000.
- TEJADA, I. *El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Ed: Trama, Madrid, 2006.
- TRASFORNI, M.A. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Ed: PUV, Valencia, 2009.
- WINOGRAND, A. "Parsing Parsons: In Search of the Invisible Presence". *Invisible Presence*: Catálogo de la exposición. Alexander Gray Associates, Nueva York, del 25 de Mayo al 14 de Julio de 2017.
- WOLF, J. "Estudios Culturales y Sociología de la Cultura." *Revista Colombiana de Sociología*, Vol.7, Nº1, Bogotá, 2002.

BIBLIOGRAFÍA WEB:

- [Artists Around The World] (14 sept. 2018). *Peggy Guggenheim*. BBC HD. [Archivo de vídeo].
- [Fundación Juan March] (19 abr. 2019) *Nueva York 1945-1968: Pollock, Jacobs, Dylan*. [Archivo de vídeo].
- [Juan Carlos Juárez García] (9 jul. 2014). *Frank Lloyd Wright- El arte de construir (1997)*. [Archivo de vídeo].
- [Mega Arte] (10 jun. 2016). *Pintores (Jackson Pollock) 1912-1956*. [Archivo de vídeo].
- *Hilla Rebay*, Web oficial del museo Guggenheim de Nueva York: <https://www.guggenheim.org>.
- SNYDER, F. *Kandinsky Memorial Exhibition at the Museum of Non-Objective Painting*. Web oficial del museo Guggenheim: <https://www.guggenheim.org>.
- *The Lillie P. Bliss Collection, 1934*, Web oficial del museo MoMA de Nueva York: <https://www.moma.org>
- ABADES, J Y CABACO, S. *Retrato de pioneras en el arte, Gertrude Vanderbilt Whitney*. Web oficial del museo MoMA de Nueva York: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1995>.
- FERRER, S. *Mujeres de la Historia. La rica escultora Gertrude Vanderbilt, (1875-1942)*. 9 de Julio de 2014. Recuperado de: <https://www.mujiresenlahistoria.com/2014/07/la-rica-escultora-gertrude-vanderbilt>.
- HAUG, S. *1939 Art of Tomorrow Exhibition Catalogue Mock-Up*. Web oficial del museo: <https://www.gueggenheim.org>.
- PEERS, A. *The Scandal that Birthed the Guggenheim*. Primavera de 2017. Recuperado de: <https://www.galeriemagazine.com/leila-heller-guggenheim-scandal/>