

La labor de Peggy Guggenheim en la salvaguarda del Patrimonio Artístico

Virginia Rodríguez López

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

“Un mecenas no es sólo un coleccionista que reúne obras de arte para su propio placer, o un filántropo que ayuda a los artistas y crea un museo público, sino una persona que está convencida de tener una responsabilidad ante el arte y ante los artistas, y dispone de los medios y de la voluntad para actuar conforme a este sentimiento” (Guggenheim, 1990: 13)

Este es el término, con cuyas características mejor podemos identificar a una mujer que aunque de vocación tardía, pues empezó a interesarse por el arte moderno y a coleccionarlo ya cumplidos los cuarenta años, es considerada a día de hoy una de las mayores impulsoras del arte del siglo XX. A la hora de abordar la figura de una de las personas más controvertida de nuestro tiempo, a la que en numerosas ocasiones su vida sentimental eclipsa la artística, no podemos sino desmigalar sus memorias para extraer de ellas, y del resto de autores que la han estudiado, la importancia de su figura en la salvaguarda y protección del arte y los artistas del pasado siglo. Su personalidad, y fuerte sentido de la “responsabilidad histórica (...) hacia la pintura y los artistas” (Rocamora García-Iglesias, 2001: 373), la llevaron a proteger y ayudar a los artistas más desconocidos, comprando y promocionando sus actividades gracias a su intuición, su tiempo y su nivel económico. Sin embargo, y aunque afirmaba que su colección iba a ser “histórica y sin prejuicios” (Blessing, 1997: 153), la realidad es que el surrealismo era su movimiento predilecto.

Es por ello objetivo de este estudio destacar esta labor, dejando a un lado otros aspectos que no afecten de manera directa a esta faceta de su persona. Para ello, abordaremos su vida desde el principio, remitiéndonos a su orígenes y primeros contactos con el arte, para comprender como a su llegada a Europa, fundó Guggenheim Jeune y proyectó el que podía haber sido el Museo de Arte Moderno de Peggy, de no ser porque la guerra frustró sus proyectos, y la obligó a emigrar a Nueva York, donde fundó Art Of This Century. Por último, analizaremos su importancia en Venecia, y el valor de su colección y su figura para los artistas del momento.

Palabras Clave

Arte moderno; Mecenazgo; Museos; Artistas; Siglo XX.

Peggy Guggenheim la “amante del arte del siglo XX”

“Peggy ha sido una mujer que ha devorado la vida, los hombres, el dinero y el arte”
(Marín-Medina, 1988: 47).

La conocida promiscuidad de Peggy, de la cuál comenzó a afamarse en Londres, eclipsó injustamente su labor como instigadora del arte moderno. Sin embargo, lo cierto es que para conocer su trayectoria, ambas facetas han de estar reflejadas en este texto, como indispensables para un conocimiento global de su figura, ya que sus adquisiciones artísticas e inquietudes estaba ligadas en la mayoría de los casos, con su situación sentimental.

Fig. 1 - Head and Shell, J. Arp (1933) (Foto: Guggenheim.org)



Una diferencia fundamental con la colección de su tío, Solomon Guggenheim, que lejos de basarse en la intuición y en la experiencia vital, como hacía Peggy, lo hacía en la teoría. Configurada bajo la influencia personal de artistas como Marcel Duchamp, Herbert Read, Max Ernst o Jackson Pollock, su colección, aunque no muy numerosa, era sin lugar a dudas el testimonio pictórico de sus pasiones: Arp, Constantin Brancusi, Calder, Carrington, Fini, Giacometti, Hélión, Kandinsky, Léger, Masson, Matta, Motherwell, Peggen, Yves Tanguy, Laurence Vail, Man Ray, Samuel Beckett, James Joyce, Jean Cocteau, Emma Goldman, Frederick Kiesler, André Breton, H. Read y Jackson Pollock (Tacou-Rumney, 1996: 8), entre otros (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2010: 337). Con todos y cada uno de los cuales tenía una directa relación personal, más estrecha en unos casos que en otros, pero siempre directa y comprometida. Claro ejemplo de ello, es el modo en que adquirió en 1937 por 300 dólares (Dortch, 1994: 54) su primera escultura, Head and Shell (Fig. 1). Se enamoró de este bronce de dos piezas de Arp –a quién conoció a través del propio Duchamp-, incluido años más tarde en la Exposición de Escultura (Dortch, 1994: 54) que inauguró en Guggenheim Jeune, en la misma fundación donde fue creada en 1933 (Guggenheim, 2002: 51), pues “en cuanto la tocó quiso quedársela” (Guggenheim, 2002: 51).

Pero, ¿quién es esta importante mecenas? Margarita Guggenheim, más conocida como Peggy, nació en 1898 en Nueva York (Tacou-Rumney, 1996: 29), en el seno de una familia judía. Su familia, los Seligman y los Guggenheim, ya habían hecho fortuna cuando ella nació (Guggenheim, 1987: 19). Los primeros como banqueros, y los segundos, por medio de la adquisición de la mayor parte de las minas de cobre del mundo, gracias a la cuál, su tío Solomon creó la Fundación Solomon R. Guggenheim, origen de museos y galerías

que llevan su nombre en todo el mundo. Con ello, Peggy fue una niña rica, pero infeliz.

Fig. 2 - Peggy, Hazel y Benita Guggenheim en Lucerna, 1908 (Foto: P. Guggenheim)



Su padre Benjamín Guggenheim, le instigó su interés por el arte, ya que era un gran comprador de cuadros y amante del arte (Guggenheim, 1990: 22). Fue él, quien se encargó de instruir a sus hijas en “el buen gusto” (Guggenheim, 1990: 22). Por este motivo, durante su estancia en París como instalador de ascensores para la Torre Eiffel (Colombani, 2000: 27), contrató a la señora Hartman (Guggenheim, 1990: 13.) para que mostrara a sus hijas Peggy y Hazel (Fig. 2), los museos parisinos y los castillos del Loira. De esta forma conocieron el arte francés, pero no la sensibilidad que floreció años más tarde en Peggy (Guggenheim, 2002: 37). La muerte de su padre en el naufragio del Titanic en 1912 supuso un golpe para la familia, que además conllevó una pérdida económica de capital en el negocio familiar, la M. Guggenheim’s Sons, fundada en 1882 (Guggenheim, 1990: 30). Peggy no se repondría nunca de ésta pérdida, y sufriría crisis místicas y de personalidad, planteándose si era o no, “una Guggenheim auténtica y genuina” (Guggenheim, 1990: 30), y sintiéndose presa de la pompa que la rodeaba.

Éste trauma, le llevaría durante toda su vida a buscar otras maneras de vivir (Guggenheim, 1990: 30). Es entonces cuando su carácter independiente y su espíritu inquieto y curioso, comenzaron a hacerse patentes. Durante la I Guerra Mundial, mientras su familia tejía jerseys para los soldados (Guggenheim, 1990: 34), ella solo pensaba en dos cosas: en leer a Ibsen, Oscar Wilde o Tolstoy (Guggenheim, 1990: 34), y en buscarse un trabajo que la permitiera conseguir su ansiada libertad.

Por ese motivo, tras trabajar en 1918 vendiendo uniformes a los soldados, viajó en 1919 por Estados Unidos con la fortuna heredada de su padre (Guggenheim, 1990:38). Tras esto, se operó la nariz en 1920, y trabajó como ayudante de su dentista, antes de empezar a ayudar a su primo. Haeold Loeb, regentaba la Librería “radical” (Guggenheim, 1990: 40) de la calle Sunwise Turn, donde entró en contacto con el mundo cultural que le rodeaba, ya que además de vender literatura vanguardista, en esta librería se celebraban exposiciones de arte experimental (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 339), que reunían a personajes del mundo intelectual, entre ellos pintores o escritores como Laurence Vail (Fig. 3) o a Leon Fleischman (Guggenheim, 2002: 37). Sería precisamente con este último y

con Alfred Stieglitz, promotor de arte moderno en Estados Unidos, con quien Peggy no sólo conoció a su primer marido, Laurence Vail; sino también la abstracción, de la mano de Georgia O'Keefe, lo que la animó a frecuentar las galerías de vanguardia (Colombani, 2000: 27). A pesar de la riqueza cultural que la ofrecía la galería, Peggy se aburría de la vida aristocrática de su familia y por ello, “huyó a Europa en 1920” (Blessing, 1997: 153).

Viajó por toda Europa, visitando y memorizando cada uno de sus museos, siendo testigo del renacimiento de París tras la I Guerra Mundial como “centro de la vida intelectual y social en Europa” (Tacou-Rumney, 1996: 45), donde además en estos momentos nacía el Surrealismo –ese grupo que fue capaz de llevar al lienzo la interpretación de lo onírico-, corriente teorizada por André Bretón en 1924 (Rocamora García-Iglesias, 2002: 372). Una corriente con la que en ese momento no se comprometería, manteniendo entonces tan solo relaciones sociales con sus principales figuras literarias (Blessing, 1997: 153).

Fig. 3 - Laurence Vail, “Rey de la Bohemia”, en el café Montparnasse. 1921 (Foto: Tacou-Rumney)



En 1922, se casó con Lawrence Vail (The New York Times, 3 marzo 1922), según ella: “el hombre que necesito para sacar adelante mis proyectos” (Colombani, 2000: 29), y quien la introdujo en el mundo del arte y de los artistas de los años 20, frecuentando bares de moda y estudios artísticos, donde conoció a intelectuales y artistas de la talla de Jame Joyce o Hemingway (Colombani, 2000: 29). De éste matrimonio, roto en 1928 y marcado por pasiones y desencuentros, nació Sindbad en Londres en 1923 (Colombani, 2000: 30).

Fig. 4 - Mina Loy y Peggy en la Galería de la Rue du Colisé. (Foto: Tacou)



Poco después, tras revolucionar París y a su marido apoyando las reivindicaciones de las mujeres por sus derechos (Colombani, 2000: 30), viajó a Nueva York para visitar a su hermana y entrar en el mercado del arte, con los “recortables de papier-collé en forma de flor (...) que luego encuadraba con viejos marcos Louise Philippe” de Mina Loy (Guggenheim, 1990: 77). Tras el éxito conseguido, y el nacimiento de Peggen en París en 1926 (Colombani, 2000: 31), Peggy decidió continuar en esa dirección, montando junto a Mina Loy una tienda y galería de arte en la Rue du Colisée (Guggenheim, 1990:84-85) (Fig. 4), donde organizaron exposiciones de jóvenes artistas y del propio Laurence Vail (Tacou-Rumney, 1996: 58). Podríamos considerar estas actividades, sus primeros contactos con el mundo del arte antes de su vuelta a Europa, y su conversión en la gran coleccionista que hoy conocemos.

Europa, nace “la apasionada de la vanguardia”

En 1928 abandonó a sus hijos y marido para marchar a Londres junto a su amante y gran amor de su vida, el al poco tiempo fallecido John Holms (Guggenheim, 1990: 135). Una nueva ruptura con el director literario Douglas Garman (Guggenheim, 1990: 136), la encaminó al coleccionismo como vía de escape u ocupación. Así nació la “apasionada de la vanguardia” (Saarinen, 1958: 326-343), y dos proyectos: Guggenheim Jeune y el Museo de Arte Moderno.

Guggenheim Jeune

“(...) la idea de la galería sólo era un juego” (Guggenheim, 1990: 175)

La madre de Peggy murió en noviembre de 1937, dejándola una herencia de 450.000 dólares (Dearborn, 2006: 124). Como es sabido, en los peores momentos sales los mejores proyectos, en este caso su primera galería avant-garde en el segundo piso de un palacete de Cork Street (Guggenheim, 1990: 177). Guggenheim Jeune, nombre elegido por su secretaria Wyn Henderson (Guggenheim, 2002: 48), que enfureció a la baronesa Hilla Rebay, que consideraba desafortunada la relación que de esta nueva galería podían hacerse con el apellido Guggenheim (Blessing, 1997: 153). Un nombre, que hacía alusión a la Galerie Bernheim-Jeune, de París, donde exponían Matisse y los futuristas (Tacou-Rumney, 1996: 80).

La idea de su creación, se la dio su amiga Peggy Walkman, quien la sugirió que buscara un trabajo serio en el que emplear su tiempo y despejar su mente, “además de conocer gente interesante” (Dortch, 1994: 54). Pero Peggy “ignoraba todo acerca del arte posterior a los impresionistas” (Guggenheim, 2002: 47), por lo que se dejó asesorar por “personas absolutamente competentes” (Marín-Medina, 1988: 48), al igual que hizo su tío Solomon. Contó entonces con el historiador Herbert Read, y con el precursor del surrealismo Marcel Duchamp (Guggenheim, 2002: 47). Este último, para quien “el arte es cuestión de personalidad” (Jiménez-Blanco de Carrillo de Albornoz, 2007: 337), se convertiría en su consejero artístico, enseñándola e iniciándola en el arte moderno, relacionándola con grandes artistas, proponiéndola exposiciones para la galería Convirtiéndola, al fin y al cabo, en la

“Medicis del siglo XX” (Jiménez-Blanco de Carrillo de Albornoz, 2007: 338).

Gracias a su inestimable ayuda, se celebró entre enero y febrero de 1938, “La Exposición de dibujos y muebles, para Los caballeros de la Mesa Redonda”, de Jean Cocteau (VVAA, 2004: 367). Una muestra (Fig. 5), que coincidió con la inauguración de la Exposición Surrealista en la Galerie Beaux-Arts de París (Dortch, 1994: 10). Con esta exposición inaugural de Guggenheim Jeune, la galerista comenzaría a mostrar un arte incomprendido para la sociedad.

Fig. 5 - Exposición de J. Cocteau en Guggenheim Jeune. (Foto: VVAA)



Un arte censurado en algunos casos, como lo fue una de las sábanas pintadas a pluma sobre lino, *La peur donnant ailes au corage* (Guggenheim, 1990: 181), por mostrar el vello púbico de sus personajes. Ante la decisión de las autoridades, Peggy la exhibió en su despacho, adquiriéndola más tarde (Colombani, 2000: 33). Esta adquisición, inició su costumbre de comprar una obra de cada autor que expusiera en su galería, lo que terminó dando lugar a su gran colección, antes incluso de que pensara en dedicarse al coleccionismo de arte (Guggenheim, 1990: 181).

Así adquirió obras de Gerr Van Velde (Guggenheim, 2002: 49), del surrealista Yves Tanguy (Rocamora García-Iglesias, 2001: 373), o de Kandinsky, primer pintor abstracto del mundo (VVAA, 2004: 368), y por entonces disgustado con el que había sido hasta entonces su mecenas: Solomon Guggenheim. Sintiéndose en deuda con él, Peggy Guggenheim comenzó a adquirir sus obras (Guggenheim, 2002: 52). Una de las cuales, *Dominant Curve* (1936), tuvo que vender durante la guerra por su iconografía fascista. Fue una de sus siete tragedias como coleccionista (Jiménez-Blanco de Carrillo de Albornoz, 2007: 347).

En cuanto a los problemas con las autoridades y las aduanas, resurgieron con la organización de la “Exposición de Escultura Contemporánea” en 1938 (VVAA, 2007: 367), donde la modernidad de las piezas de Brancusi, Raymond, Arp o Calder, chocaba con el concepto de arte de las autoridades, que negaron su entrada como obras de arte por no considerarlas “como arte auténtico” (Colombani, 2000: 32).

Un suceso del que salió beneficiada, asociándose al poco tiempo con la London Gallery, fundada por Roland Penrose (Tacou-Rumney, 1996: 87), propietario de una colección surrealista mayor que la de la propia Peggy, y organizador de la primera exposición surrealista de Inglaterra (Guggenheim, 1990: 202). La asociación de ambas galerías las

encaminó a editar “London Bulletin” (Tacou-Rumney, 1996: 87), un boletín de arte especialmente dedicado al surrealismo (Fig. 6), con textos de André Bretón, Samuel Beckett, etc y obras surrealistas reproducidas.

Fig. 6 - “London Bulletin”, nº 3



Con la Crisis de Munich (Guggenheim, 1990: 199), Peggy empezó a temer por su colección y a darse cuenta de que Guggenheim Jeune se había quedado pequeña para sus proyectos. En este momento, en el que el Guernica de Picasso había llegado a Londres para su exhibición (Colombani, 2000: 33), decidió cerrar una etapa de su vida. Concebido para el pabellón español de la Exposición Universal de París de 1937 (Warncke, 2007: 388), el Guernica representaba a la España amenazada por el fascismo.

Tras la exposición de París, el cuadro viajó por Europa (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2010: 64), para sensibilizar a la población de la situación española, y recaudar fondos para la causa republicana en España. Una causa con la que Peggy también colaboró económicamente, dentro de la organización del Comité de Ayuda a España en Londres (Guggenheim, 1990: 205).

Fig. 7- Inauguración de la llegada del Guernica a Whitechapel. (Foto: whitechapel-gallery.org)



Tras su estancia en Londres y exhibición en la Whitechapel Art Gallery, donde llegó en 1939 (Tubella, 2009), el cuadro partió a Estados Unidos, donde Picasso quiso que permaneciera hasta que se reestableciera la situación democrática en España (Warncke, 2007: 388). Su influencia es notable, especialmente en el ámbito artístico de la Escuela de Nueva York.

Museo de Arte Moderno: un proyecto utópico por la II Guerra Mundial

“Se me ocurrió que, ya que estaba perdiendo tanto dinero, era preferible gastarse mucho más y hacer algo que mereciera la pena” (Guggenheim, 2002: 60)

En 1939, viendo el dinero que perdía con la galería, decidió invertirlo en crear un Museo de Arte Moderno, donde además podría conservar mejor su colección. La idea no era suya, pues en Londres, ya Roland Penrose, Mesens y Helena Rubinstein estudiaron la posibilidad de crear un Centro de Arte inspirado en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Tacou-Rumney, 1996: 92). Inaugurado por Hilla Rebay y su tío, Solomon Guggenheim en 1939 (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 333), este museo había conseguido, según palabras de Alfred Barr, su director, “acostumbrar al público a ver las grandes tendencias del arte contemporáneo: cubismo, surrealismo y abstracción” (Tacou-Rumney, 1996: 92).

El recrudecimiento de la guerra, llevó a Peggy a marchar a París, donde poco a poco, la idea del nuevo museo se fue haciendo más utópica, no sólo por la guerra, sino también por la carencia de recursos económicos que la llevaron incluso a reducir la inversión anual de 10000 dólares en asignaciones para amigos y artistas (Guggenheim, 2002: 60). Ante la imposibilidad de llevar a cabo ese proyecto, Peggy decidió emplear el dinero destinado al museo en comprar “un cuadro diario” de una lista que H. Read concibió para destinar a ese fallido proyecto (Blessing, 1997: 153), ampliada y modificada por M. Duchamp, Neille van Doesburg y la propia Peggy (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 343), con el objetivo de adquirir un importante número de piezas posteriores a 1910 (Blessing, 1997: 156). De ésta manera, visitando estudios y galerías, conoció a su segundo marido, Max Ernst (Guggenheim, 1990: 227).

Peggy compraría durante este tiempo obras de artistas como Brancusi, Dalí, Giacometti, Braque, Léger, Man Ray, Picabia... para crear una colección “histórica y sin prejuicios” (Blessing, 1997: 153). Motivada por el pensamiento de que Francia nunca sucumbiría a Hitler, intentó alquilar un espacio donde exponer las obras adquiridas para protegerlas del nazismo (Guggenheim, 1990: 229). Por ello, no marchó inmediatamente a Nueva York. Ante la negativa del Museo del Louvre de proteger su colección durante la guerra, por considerar las obras “demasiado modernas para ponerlas a salvo” (Colombani, 2000: 34), Peggy vio con impotencia como debía buscar otra manera de proteger su colección. Afortunadamente, hasta la pérdida de la guerra en 1940, fueron escondidas durante semanas en el almacén de mercancías de la estación de Annency gracias al favor del director del Museo de Grenoble, el Señor Farcy (Rocamora García-Iglesias, 2001: 373).

Con la pérdida de la guerra, los nazis comenzaron a perseguir ya no sólo a los judíos, sino también el arte que por su modernidad era considerado como “arte degenerado”. Ante esta situación, Peggy decidió, aconsejada por René Lefebver-Foinet (Guggenheim, 1990: 236), enviar la “colección a los Estados Unidos junto con algunos bienes personales (...), con el título de enseres domésticos” (Tacou-Rumney, 1996: 100). La salvaguarda del arte moderno, no quedó limitada a las obras de arte sino también a los artistas, a

muchos de los cuales financió su viaje a los Estados Unidos, de modo que la mayoría de los artistas europeos huyeron de una Europa sumida en la guerra (Rocamora García-Iglesias, 2001: 374). Ahora, el centro cultural y artístico del mundo se había trasladado a Nueva York, capital del arte de la postguerra (Marin-Medina, 1988: 48-49).

Fig. 8 - Max Ernst en la aduana de Nueva York (Foto: Tacou)



Nueva York: Art of this Century (1942-1947)

Su llegada a Nueva York el 14 de julio de 1941 (Fig. 8), tuvo una gran repercusión mediática. De hecho, la prensa la recibió con alabanzas diciendo que “mientras las capitales del viejo continente caían, la Señorita Guggenheim salvó los tesoros del arte” (Tacou-Rumney, 1996: 106). “Art of this Century”, retomaba la idea de crear un Museo, y tenía como objetivo primordial exponer en esta nueva galería la colección que tenía en Europa (Guggenheim, 1990: 256), y los nuevos talentos (Tacou-Rumney, 1996: 106). Con la ayuda del arquitecto F. Kiesler, creó ático de la calle 57, un espacio especial para su colección, un “lugar en el que pueda exponer su trabajo la gente que esté haciendo algo verdaderamente nuevo” (Blessing, 1997: 177).

La propuesta de Kiesler rompió estereotipos y fue muy innovadora, propia del arquitecto vanguardista más avanzado del siglo. Y es que el arquitecto, liberó las obras, realizando un montaje que tuvo mucha expectación. Creó un espacio en el que “todo parecía flotar: el efecto era sensacional; muy original pero completamente funcional” (Peggy Guggenheim Collection, 1985: 11). Un espacio controvertido que fue calificado como “parque de atracciones” por la prensa, que decía, eclipsaba a muchas piezas por su gran escenografía (Fig. 9).

Fig. 9 - Galería Surrealista y vista global de Art of This Century (Foto: VVAA)



Se convirtió en un puro centro artístico en Nueva York, sirviendo “de correa de transmisión entre el dadaísmo y el surrealismo que se había producido en Europa (...) y el nuevo movimiento que los jóvenes artistas de Nueva York pronto pondrían en pie: el expresionismo abstracto” (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 345). La Escuela de Nueva York (1937-1947) (Sandler, 1970: 74), surgió de la crisis moral provocada por la II Guerra Mundial y el surgimiento de la Guerra Fría, enriqueciéndose posteriormente con la llegada de los artistas europeos exiliados bajo la protección de Peggy. Ambos, la Escuela y el arte abstracto, se convirtieron en piezas clave para lograr la capitalidad cultural de Nueva York (Guibaut, 1990: 98). En esta galería, el surrealismo pudo ser visto y entendido, abriéndose además las puertas a pintores de otras tendencias como el constructivismo de Mondrian (Rocamora García-Iglesias, 2001: 374).

Paralelamente, Peggy retomó su política de adquisiciones, adquiriendo piezas que por la guerra no pudo comprar, retomando la lista de Hebert y de nuevo, el asesoramiento de Duchamp, Breton, Putzel y Max Ernst (Tacou-Rumney, 1996: 123). Aumentó así la colección con obras de Picasso, Duchamp, De Chirico, Calder o Arp (Tacou-Rumney, 1996: 123). Para inaugurar esta nueva galería en octubre de 1942 (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 345), se celebró una exposición de su propia colección. Si bien es cierto, que el surrealismo era su movimiento predilecto, su intención era crear una colección histórica y sin prejuicios. Una predilección patente a pesar de los riesgos que eso conllevaba, en una Nueva York en la que triunfaba la pintura realista doméstica, y que consideraba, que el surrealismo ejercía “un influjo poco sano, por no decir pernicioso en el arte estadounidense” (Blessing, 1997: 185).

Fig. 10 - Peggy con un pendiente de Tanguy. (Foto: Tacou)



Una afirmación hoy en día echada por tierra, pues los estudios afirman lo enriquecedor de esta corriente para los jóvenes artistas americanos. Por ello, para mostrar su imparcialidad con el surrealismo y la abstracción durante la inauguración de la Exposición Surrealista organizada con fines benéficos para favorecer al Comité de Coordinación de las Asociaciones de Ayuda a Francia (Guggenheim, 2002: 89), Peggy lució un pendiente de Tanguy y otro de Calder (Guggenheim, 1990: 286) (Fig. 10)

Sea como fuere, lo cierto es que su predilección por esta corriente se intensificó, por un lado, tras su matrimonio con Max Ernst (1941-1943) (Jiménez-Blanco de Carrillo de Albornoz, 2007: 337); y por otro, por que quizá sentía una mayor afinidad por el programa espiritual (Blessing, 1997: 156) y con su portavoz, André Breton, que con el de la abstracción, del que era portavoz Hilla Rebay.

No fue una galería comprendida ni comercial, de hecho “no tardó en convertirse en el centro de todo tipo de actividades avant-garde” (Guggenheim, 2002: 92), por ello Peggy hubo de vender algunas de sus obras para financiarse. En ella acogió numerosas e importantísimas exposiciones, de artistas que son considerados a día de hoy, los padres de la abstracción. De ella, salieron además, muchos de los pintores que hoy consideramos “pilares de la Escuela de Nueva York” (Rocamora García-Iglesias, 2001: 375), como Pollock, Rothko o Clifford Still.

Llevó muchas novedades a Nueva York, no sólo organizó importantísimas exposiciones, sino que apoyó económicamente a la naciente escuela neoyorkina de expresionismo abstracto (Blessing, 1997: 182), realizando numerosas exposiciones y adquiriendo obras hasta que en 1946, acabada la guerra y culminada su “misión a favor del arte moderno en el ambiente neoyorkino” (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 69).

Regreso a Europa: Venecia

“Entre otros méritos, a la Colección Guggenheim de Venecia debe concederse el ser, para muchos europeos, el primer lugar en que descubrieron las obras del expresionismo abstracto americano” (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 348).

Gracias al historiador Claude Levis-Strauss, agregado cultural francés, Peggy obtuvo el visado que le permitía viajar a Europa para “ver arte francés y europeo” (Guggenheim, 1990: 332), pero la decadencia parisina de postguerra, la hace volver a Nueva York para cerrar su galería y trasladarse a Venecia, lugar soñado por ella desde su juventud.

Venecia vivió una revolución con la llegada de Peggy, ya que representaba la llegada de la cultura internacional tras la época cerrada del fascismo en Italia (Dortch, 1994: 153). Representó por tanto, “la cultura internacional”, personificada en el surrealismo (Bran-cusi, Giacometti, Malevich...) o el expresionismo abstracto americano que llegaban ahora sí, de primera mano y no por medio de la clandestinidad.

Peggy se integró pronto en la vida cultural italiana gracias a la ayuda de algunos jóvenes artistas venecianos a los que conoció en 1946 (Jiménez-Blanco de Carillo de Albornoz, 2007: 348), y entre los que destacan Vedova y Santomaso. Gracias a ellos, Peggy pudo exponer en uno de los pabellones de la XXIV Bienal de Arte Contemporáneo de Venecia (Guggenheim, 1990: 339-340), tras trasladar definitivamente la colección a Venecia desde Nueva York en 1948 (Tacou-Rumney, 1996: 140). Su pabellón, a pesar de sus temores, fue el más visitado de la Bienal, lo que supuso una experiencia enriquecedora para Peggy, tanto personal, ya que se la vio como una salvaguarda del arte, como profesionalmente. Se dio cuenta, de la importancia que tenía acercas las colecciones al público, por lo que además de la creación de un catálogo independiente (Guggenheim, 2002: 342), al general de la bienal, y la organización de conferencias del historiador Ingeborg Eichmann (Guggenheim, 2002: 109) acerca de diferentes tendencias como el cubismo abstracción, surrealismo... Este evento, también abrió una nueva etapa en la vida artística de la coleccionista, ya que no

sólo retomaría “la compra de cuadros” (Tacou-Rumney, 1996: 139) sino que además prestaría su colección para su exhibición en diferentes exposiciones a lo largo y ancho de Italia, aunque tuvo de nuevo, pequeños conflictos con autoridades locales por su espíritu conservadorista que consideraba estas piezas como “arte degenerado” (Blessing, 1997: 185).

Recordemos, que para su traslado a Venecia tuvo que desprenderse de muchas obras, especialmente de Pollock, artista en el que estuvo centrada desde 1943 hasta su marcha a Venecia, y motivo por el cual, muchos artistas terminaron por abandonarla (Guggenheim, 1990: 328). Peggy se tomaba tan en serio su labor como instigadora de este artista, que incluso le encargó que pintada un mural sobre tela para su casa, donado posteriormente a la Universidad de Iowa (Guggenheim, 1990: 307). El haberse desprendido de dieciocho piezas de este artista en los últimos años 40, por las grandes dimensiones que impedían su traslado a Venecia, se encuentra entre las “siete tragedias” de su vida como coleccionista (Guggenheim, 1990: 330). Afortunadamente no fueron todas, y de hecho en 1950 prestó las veintitrés que le quedaron, a las que se sumaron dos más prestadas por el Museo Stedelijk de Amsterdam, para la organización de su primera exposición en Europa (Tacou-Rumney, 1996: 148).

Celebrada en el Museo Correr (Marín-Medina, 1988: 46), su inauguración da inicio a la denominada “ocupación artística de Europa por el expresionismo abstracto de los Estados Unidos de Norteamérica” (Marín-Medina, 1988: 46). Para Peggy, esto supuso situar a Pollock en el lugar que le correspondía (Fig. 11).

Fig. 11- Exposición individual de Pollock (Foto: VVAA)



Fig. 12 -Palazzo dei Leoni, galería surrealista (Foto: Tacou)



Con su presencia en Venecia, las expectativas de los jóvenes artistas a los que conoció en sus primeros años, sobretodo Santomaso, eran mayores de lo que la realidad indicaba. Esperaban que el Palazzo dei Leoni (Fig. 12), su casa, se convirtiera “en un centro cultural nuevo y dinámico, dedicado al arte italiano” (Guggenheim, 1990: 352). Por este motivo, terminaron por decepcionarse con la coleccionista, que poco a poco, con los años, perdía su estímulo e interés por Italia. No sólo por Italia, había renunciado a apostar por los

nuevos valores de la pintura y de la escultura por muy norteamericanos que fuesen, ya que no los comprendía (309 Jiménez-Blanco de Carillo de albornoz, 2007: 349). Este fue el caso del arte Pop.

Por todo ello, tras la muerte de su hija Pegeen en 1966 y la ampliación de su museo un año más tarde (Guggenheim, 1990: 384), Peggy decidió que había llegado el momento de garantizar el futuro de su museo y de su colección, y se dio cuenta de que sería una buena idea unir su legado al de su tío. Las condiciones eran las siguientes, la colección “debería permanecer en Venecia, a mi nombre, y ellos las administrarían (...) quedar allí sin tocar nada” (Guggenheim, 1990: 385). Peggy murió el 23 de Diciembre de 1979, quedando su labor por el arte contemporáneo como un legado imborrable en la historia del arte.

Conclusión

“(...) la sinceridad de los coleccionistas debería medirse, de una parte, por el carácter inmovible, innegociable de las piezas de su colección” (Marín-Medina, 1988: 49)

Con estas palabras queremos cerrar este estudio, por que es justo la sinceridad de esta coleccionista, consigo misma y con sus artistas, la que hacen que tanto su labor, como su colección sean admiradas a día de hoy con la misma intensidad que antaño. Su valor en la protección de las obras de arte, así como su incansable labor como instigadora de corrientes artísticas y de artistas, que ha día de hoy sabemos que si ella no habrían llegado a nada, la hacen merecedora de todo tipo de alabanzas. Y es que planteemos esta pregunta, sin ella, ¿qué habría sido del arte contemporáneo? ¿Habrían conocido los surrealistas y la Escuela de Nueva York el desarrollo que los hizo célebres?

Bibliografía

ASHTON, D. (1988), *La Escuela de Nueva York*, Madrid, Cátedra.

BAROZZI, P. (2005), *Peggy Guggenheim Collection*, Nueva York, Assouline.

BAROZZI, P. (1983), *Peggy Guggenheim. Una donna, una collezione*, Venezia. Milano, Rusconi libri.

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

BLESSING, J. (1997), “El patio de recreo surrealista de Peggy” en SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM (NEW YORK), *El arte de este siglo. El Museo Guggenheim y su colección*, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa.

COLOMBANI, R. (2000), *Bellas Indomables: mujeres con grandes destinos*, Ma-

drid, Narcea.

DEARBORN, M. V. (2006), *Mistress of Modernism: The life of Peggy Guggenheim*, Londres, Virago.

DORTCH, V. M. (1994), *Peggy Guggenheim and her friends*, Milano, Berenice.

GUGGENHEIM, P. (2002), *Confesiones de una adicta al arte*, Barcelona, Lumen.

GUGGENHEIM, P. (1987), *Ma vie et mes folies*, Paris, Phone.

GUGGENHEIM, P. (1990), *Una vida para el arte. Confesiones de una mujer que amó el arte y a los artistas*, Barcelona, Parsifal Ediciones.

GUILBAUT, S. (1990), *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori.

JIMÉNEZ-BLANCO DE CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D. (2007), *Buscadores de belleza: historias de los grandes coleccionistas de arte*, Barcelona, Ariel.

JIMÉNEZ-BLANCO DE CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D. (2010), "Guernica de Picasso y la Escuela de Nueva York (1939-1947)", en *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 36: 59-77.

MARÍN-MEDINA, J. (1988), *Grandes coleccionistas: siglos XIX y XX*, Madrid, Edarcón,

PEGGY GUGGENHEIM FOUNDATION (1969), *Works from the Peggy Guggenheim Foundation*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation.

PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION (1985), *Peggy Guggenheim collection, Venice: the Solomon R. Guggenheim Foundation*, New York, Abrams.

ROCAMORA GARCÍA-IGLESIAS, C. (2001), "Dos maneras de impulsar el arte: Peggy Guggenheim y Gertrude Vanderbilt", en *Arbor*, CLXVIII, 663: 371-378.

SAARINEM, A. (1988), *I grandi collezionisti americani*, Turín, Einaudi.

SANDLER, I. (1970), *The triumph of American painting: a history of abstract expressionism*, New York, Praeger.

TACOU-RUMNEY, L. (1996), *Peggy Guggenheim: l'Album di una collezionista*, Firenze, Octavo Franco Cantini Editore.

TUBELLA, P. (2009), "El "Guernica" regresa a Londres", en *ABC*, 1/04/2009.

VVAA (2004), *Peggy Guggenheim & Friedrich Kiesler: the story of Art of This Century*, New York, Guggenheim Museum Publications, cop.

WARNCKE, C. P. (2007), *Pablo Picasso*. Tomo II, Taschen, Bonn.

WOOD, P. (1999), *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal.