

## AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

### DOSSIER

Buscadoras de belleza. Coleccionismo de arte y activismo

*María Dolores Jiménez Blanco*

*El coleccionismo de arte puede ser considerado como un modo de expresar la personalidad del coleccionista. Para las mujeres aquí presentadas, el coleccionismo no fue solo una cuestión de consuelo o de autodeterminación sino también de la libertad que manejaron para aventurarse en la esfera pública y diferenciarse social y políticamente en sus sociedades. Estos cuatro ejemplos de coleccionistas mujeres muestran cómo fueron más allá de la simple adquisición de obras para convertirse en verdaderas activistas del arte moderno.*

#### I.

¿Qué tienen en común la esposa de un magnate del azúcar neoyorquino, que se atreve a aventurarse en la desconocida España de 1901 con el mismo arrojo con el que luchó en su propio país por el sufragio femenino; una joven californiana que se instala con su hermano en París y, convertida en escritora y en anfitriona de artistas y escritores de vanguardia, se atreve a cambiar el sentido tradicional de las relaciones conyugales con la misma determinación que la gramática de la literatura anglosajona; la hija y sobrina de conocidos hombres de negocios que se fuga al medio artístico más bohemio de su tiempo en busca de una libertad de la que carecía en un mundo en el que todo lo que no fuese obligatorio estaba prohibido; o una francesa que, a su llegada al estado americano de Texas en los años cuarenta, reacciona asombrada ante una sociedad que acepta una desigualdad social y económica basada en buena medida en la raza, y decide contribuir a cambiar la situación?



*Luisine y Harry O. Havemayer, c. 1898*



*Gertrude y Leo Stein durante sus años estudiantiles, Cambridge, c. 1897*



*Dominique de Menil (1908-1997)*

Entre otros méritos, todas ellas –respectivamente Louise Havemeyer, Gertrude Stein, Peggy Guggenheim y Dominique de Menil– poseían características comunes, como una determinación y una capacidad de iniciativa que les permitió prescindir de las convenciones de su entorno. Todas ellas supieron reinventarse, definir una imagen propia, sin dejar que ese proceso dependiera de lo que otros decidiesen por ellas. Ellas escogieron cómo querían definirse, quiénes querían ser y qué lugar querían ocupar en el mundo. Y en todos los casos, el coleccionismo de arte fue un factor importante.



*Peggy Guggenheim (1898-1979), fotografía de Man Ray, c. 1924*

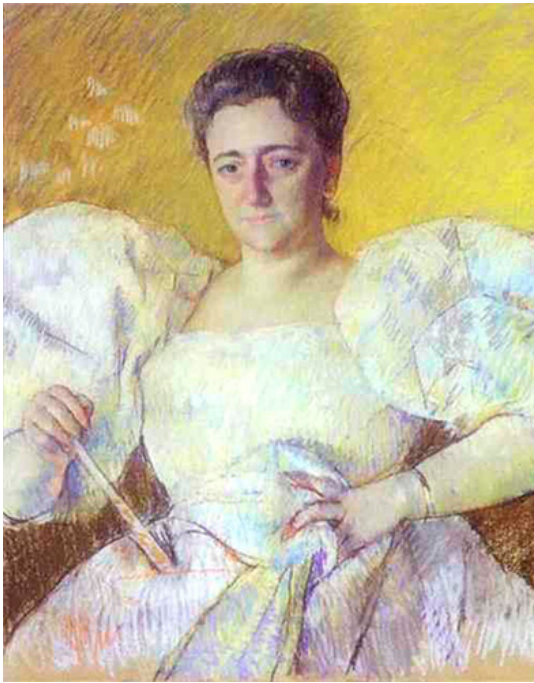
Podría decirse que la capacidad de reinventarse o de proyectar una imagen de sí mismo a través de una colección artística es aplicable a la figura del coleccionista en general. <sup>1</sup> Pero la diferencia radica en? que, en el caso de estas y otras mujeres coleccionistas, hay algo más: el coleccionismo se constituye como una vía no sólo para *redefinir su propio mundo*, sino también para redefinir el mundo. Es decir, para incidir en cuestiones políticas o sociales que atañen a la comunidad. Esta idea puede resultar paradójica si consideramos el coleccionismo como algo esencialmente ligado a un goce estético íntimo. Pero, no lo es tanto si pensamos que ese deseo de crear un conjunto de obras de arte que pudiese responder a un gusto personal, en muchos casos, refleja no sólo una voluntad de crear algo propio, sino también de lograr una visibilidad que no podría entenderse como algo limitado al escenario del hogar. Algunas mujeres coleccionistas se decidieron a dar un paso más allá del mundo de sus salones para participar en actividades culturales que tuvieron un importante peso en su entorno. Así ocurrió, sobre todo en el contexto americano, donde muchas de ellas realizaron donaciones que enriquecieron los museos ya existentes o sirvieron de impulso inicial para la creación de otros. Es decir, no sólo *modificaron* su vida o su residencia, sino que también modificaron la cultura de sus países y, con ello, influyeron decisivamente en la vida que en ellos se desarrollaba, promoviendo el conocimiento y la apreciación de la excelencia artística e impulsando la creación como una forma de contribuir al avance social. Grandes museos de la ciudad de Nueva York, como el MoMA, el Whitney, y también en buena medida el Museo Guggenheim, le deben mucho a la iniciativa de coleccionistas femeninas. Pero, más importante, en algunos casos éstas llevaron su implicación social *un paso más allá*. Los cuatro casos mencionados al inicio del artículo –Louisine Havemeyer, Gertrude Stein, Peggy Guggenheim o Dominique de Menil– son buenas muestras de que el coleccionismo no sólo tuvo un efecto de progreso en la vida de las mujeres que lo practicaron, sino que ese efecto llegó a extenderse a su entorno, *sobrepasando los límites de lo propiamente artístico*.

Las cuatro coleccionistas seleccionadas comparten con muchos otros coleccionistas históricos (tanto masculinos como femeninos) un carácter pionero que las llevó a defender causas como el apoyo a la innovación artística o el rescate de determinadas formas de creación del pasado. Pero sus trayectorias se distinguen por un factor diferencial: su posición como coleccionistas tiene un paralelo claro en una posición igualmente militante y pionera en *otras terrenas*, como la liberación sexual y de costumbres, el acceso igualitario a la educación o el voto femenino. Es decir, en causas que vendrían a confluir en un deseo de justicia social y de mejores condiciones de vida para las mujeres, pero también en la utopía de un mundo mejor para todos.

En la llamada Edad de Oro del coleccionismo –finales del siglo XIX y primera mitad del XX– encontramos un buen número de mujeres como protagonistas. <sup>2</sup> No eran recién llegadas. Desde mucho antes ocupaban un lugar importante como fuerza que apoyaba o incluso guiaba a sus maridos, pero su rastro era invisible en los libros de cuentas o los archivos de las casas de ventas de cuadros, porque no tenían derecho a la propiedad privada. Baste recordar que, incluso, para poder disponer de bienes que les eran propios, por herencia generalmente, las mujeres dependían absolutamente de sus maridos. <sup>3</sup> Ya en la Edad de Oro del coleccionismo, cuando algunas intrépidas mujeres llegaron a formar sus propias colecciones, resulta llamativa su general tendencia a ser más audaces que sus colegas masculinos. Quizá, la causa de esta diferencia fuese que ellas tenían menos que perder o más que ganar en un territorio marcado por reglas muy estrictas, el de la sociedad occidental durante cambio de siglo. Coleccionar significaba emprender un camino propio, establecer un objetivo personal, lo que era en sí mismo todo un desafío en una época en la que las mujeres debían ser sólo la sombra de los hombres. Puede constatar, además, que ya entonces las mujeres otorgaban, en muchos casos, una mayor dimensión pública a su tarea coleccionista, lo que resultaba especialmente llamativo si tenemos en cuenta que en principio sus vidas estaban teóricamente confinadas a un entorno doméstico. Quizá para ellas, en efecto, el coleccionismo suponía algo más: era una forma de visibilizarse. Al desmarcarse de ciertos códigos de conducta se liberaban de toda una situación que las hacía invisibles. Como espero mostrar a continuación, los cuatro ejemplos seleccionados ilustran la idea central de este artículo: que el efecto liberador del coleccionismo femenino cobraría toda su fuerza al trascender las barreras del goce individual, es decir, al extender su sentido de afirmación de una libertad individual hacia una dimensión social.

## II.

Cuando al final de su vida escribió sus memorias, <sup>4</sup> Louisine Elder Havemeyer (1855- 1929) escogió presentarse como coleccionista por considerar que era esta faceta la que mejor la definiría para la posteridad, a pesar de ser mucho más conocida por sus contemporáneos como la elegante y algo heterodoxa esposa del magnate, miembro de la alta sociedad neoyorquina, el azucarero Henry O. Havemeyer, o como la activista política que llegaría a ser en sus últimos años. Louisine Havemeyer fue pionera en muchos sentidos. En la historia del arte tiene un papel importante por su temprana apreciación del impresionismo entre los coleccionistas americanos. Gracias a sus adquisiciones, y al establecimiento del marchante Durand Ruel en Nueva York, los impresionistas comenzarían a ser considerados, y luego incluso idolatrados, por otros coleccionistas americanos. También apostó, con una valentía que a veces le costó algún disgusto, por artistas de la llamada Escuela Española, dejándose llevar en ocasiones por su pasión o por el entusiasmo de su consejera, la pintora Mary Cassatt, cuando aún no existía nada parecido a las garantías de un corpus de literatura internacional fiable en ese terreno. Louisine encontró en El Greco y en Goya todo el atrevimiento y la frescura de lo antiacadémico, que tanto le gustaba en los impresionistas franceses. Suya fue una adquisición clave para el cambio en la fortuna internacional de un artista que había sido marginado ya en vida, varios siglos atrás: el Greco. Percibido desde la óptica anglosajona como extravagante incluso en el contexto de la ya extravagante Escuela Española, el Greco estaba empezando, en el contexto del modernismo catalán y de los estudios de Cossío, <sup>5</sup> a ser contemplado como un precursor de la modernidad por cuanto tenía de personal y libre. Y Louisine decidió apoyar esa reconsideración, deslumbrada por lo que pudo contemplar en Toledo. Su adquisición del *Paisaje de Toledo* que ahora puede verse en el Metropolitan Museum, fue, en ese sentido, crucial. Otros coleccionistas más conservadores, como Frick o Lehman, seguirían después sus pasos.



Mary Cassatt, *Retrato de Louise Havemeyer*, c. 1896

Louise fue también pionera en la apreciación norteamericana de Goya, que le interesó en un principio sobre todo en relación con Manet, uno de sus artistas favoritos. Hoy sabemos que, sin embargo, no siempre acertó en sus compras. Las primeras, las de los retratos de Bartolomé Sureda y de su esposa, Teresa Luisa Sureda, ca. 1803-1804, se consideran entre las más inteligentes del coleccionismo americano de la época. Sin embargo, la pieza llamada *Majas en el balcón*, que ella consideraba una de las joyas de su colección, resultó después no ser documentalmente identificable con la mano de Goya. Louise sabía a lo que se arriesgaba cuando compraba directamente en España, un lugar sin las mínimas garantías que exigía el comercio internacional del arte. Pero estaba dispuesta a correr riesgos y a tomar sus propias decisiones, incluso cuando su marido le aconsejaba prudencia, incluso cuando pudiese acabar en fracaso. El proceso, la búsqueda y la toma de decisiones, el vértigo de adentrarse en territorios aún inexplorados, de abrir caminos por los que más tarde otros pudieran transitar: eso era lo importante.



El Greco, *Vista de Toledo*, c. 1597

Por eso, en el caso de Goya, le atraían no sólo sus cualidades estéticas, sino también el compromiso social y político que mostró hacia la sociedad en la que vivió, la España de finales del XVIII y comienzos del XIX. Un compromiso en el que Louise Havemeyer veía reflejadas sus propias aspiraciones de reforma social para Estados Unidos. Como en el terreno del coleccionismo, Louise corrió importantes riesgos en sus posiciones políticas, que a veces la condujeron igualmente a situaciones no deseadas. También aquí lo importante no era tanto la meta, sino el camino recorrido. Basta leer sus memorias para entender que lo importante era para ella el proceso de coleccionar, entendido como descubrimiento, como aventura que tenía su recompensa en sí misma, independientemente de los logros finales, por importantes que estos fuesen. Y también, para entender que ese proceso encontraba una avenida paralela en sus actividades como *sufrette*, en las que siempre estuvo dispuesta a pagar el precio y llegar hasta las últimas consecuencias.





*Luisine Elder Havemer y Vida Milholland saludadas por el alcalde a su entrada en la cárcel de Syracuse, 1919*

La audacia de Louisine, tanto en el terreno de sus gustos artísticos como en el de sus posiciones políticas, la singularizaba en el contexto de la alta sociedad neoyorquina a la que, por su situación económica, pertenecía. Una generación más tarde, otra mujer procedente de esos círculos pero deseosa de desembarazarse de sus encadenantes preceptos se trasladó a París, la ciudad donde Louisine Havemeyer había viajado tantas veces a realizar sus expediciones coleccionistas. Era ya 1920, y aquella mujer era **Peggy Guggenheim** (1898-1979). A diferencia de Louisine, Peggy llegó para quedarse y formar parte de su ambiente artístico más bohemio, inicialmente, de la mano de un artista oscuro en todos los sentidos, Laurence Vail, con quien llegaría a casarse y liberarse más tarde también de él. Después de una infancia nublada por la pérdida de su padre adorado víctima en el naufragio del Titanic, acabó por encontrar en el inexplorado mundo del arte de vanguardia, es decir, del imprevisible arte del presente, precisamente, una puerta de salida de todo lo previsible. No era una locura juvenil: no comenzó a coleccionarlo hasta que tuvo una cierta edad. Pero sí respondió a la necesidad de marcar un territorio propio y diferenciado como suelen sentir los jóvenes, para diferenciarse de su familia y de su entorno.



*Peggy Guggenheim y Jackson Pollock, Nueva York, 1946*

En su colección, quizá más que en ningún otro caso, quedó el paso de sus intensas vivencias personales. Pero si el devenir artístico marcó, en buena medida, las directrices de la colección de Peggy Guggenheim –en ella podemos rastrear el ascenso del surrealismo, o de la experimentación como forma de creación– la propia Peggy incide también de manera crucial en el curso de los acontecimientos cuando, como galerista, decide apostar por movimientos como el expresionismo abstracto, o por personajes concretos, como el joven y atormentado Jackson Pollock que quizá, y a pesar de los esfuerzos disciplinadores de su mujer, la pintora Lee Krasner, no hubiese podido llegar a producir su obra sin ese apoyo. Se ha dicho, tratando de quitarle mérito a Peggy, que en aquella época entre sus asesores estaban Duchamp o Breton. Quizá uno de los talentos de Peggy fuera precisamente ese: el de saber “coleccionar” también a las personalidades de las que supo rodearse, el de tomar sus propias decisiones, también en el terreno de las amistades.



*Peggy Guggenheim en la galería Art of this Century, Nueva York, 1942*

Atrás hemos dejado a otra americana en París, la escritora **Gertrude Stein** (1874-1946), uno de los personajes de ese París que Hemingway describiría como una fiesta. La experiencia vital de Gertrude Stein ha sido polémica, tanto por sus opciones artísticas a menudo criticadas como arbitrarias por los artistas que se sintieron desatendidos por ellas como Matisse o Braque, <sup>6</sup> como por sus posiciones políticas, no demasiado definidas pero siempre bajo sospecha, por las comparativamente confortables condiciones de su permanencia en la Francia ocupada. También por su posición en otro terreno: el de su abierta relación homosexual con Alice Toklas, otra americana, a través de cuya voz explicaría Stein, en unas controvertidas y muy citadas memorias, su propia vida. <sup>7</sup> Pero, sea cual sea la valoración que se haga de ella, no puede negarse que tuvo un papel histórico que supera el ámbito estricto del coleccionismo. Su fuerte personalidad y su independencia de criterio se manifestaron no sólo en sus preferencias como coleccionista y en sus propuestas literarias – dos aspectos que ella entendía como íntimamente relacionadas– sino también en todas las facetas de su vida, que siempre dieron por supuesto una defensa a ultranza de la libertad individual. Quizá, porque en las ciudades americanas en las que vivió, había sentido la estrecha vigilancia de una sociedad muy puritana tanto en gustos artísticos como en costumbres, la decisión de instalarse en París resultaba absolutamente imprescindible. <sup>8</sup> Ya hemos hablado de otras intrépidas norteamericanas del momento, como Peggy Guggenheim, que habían dado el mismo salto a París en busca de nuevos escenarios y atraídas por su atmósfera tolerante.



*Peggy Guggenheim en la sala de estar del palazzo, hoy Museo Peggy Guggenheim*



*Pablo Picasso, Retrato de Gertrude Stein, 1906, (detalle)*

Si lo que, en un principio, buscaba Gertrude Stein al instalarse en París era el amparo del anonimato para sentirse libre, esa libertad, expresada claramente en el coleccionismo de arte, desembocaría en todo lo contrario: visibilidad. Porque, aunque es cierto que en el París de principios del siglo XX, había muchos otros salones auspiciados por damas tan cultas como poco convencionales, que siguiendo la tradición ilustrada pretendían crear un ambiente propicio para la

conversación intelectual en un ambiente informal, ha sido el salón de los Stein que se celebraba los sábados en el apartamento del número 27 de la Rue Fleurus, el que ha resultado más mitificado por el relato canónico de las vanguardias. Se ha afirmado en repetidas ocasiones que aquellas recepciones, celebradas regularmente al menos entre 1905 y 1913, sirvieron de foro de debate y de catalizador de muchas de las ideas más innovadoras del arte de su tiempo, desde el fauvismo hasta el cubismo, y que las paredes de ese salón formaron uno de los primeros museos de arte moderno conocidos. Allí se reunían pintores americanos y europeos de vanguardia, desde Henry Matisse, Georges Braque, André Derain, Pablo Picasso, Marie Laurencin, Patrick Henri Bruce hasta Alfred Maurer; coleccionistas de paso por la ciudad como el ruso Shchukin, o el Doctor Barnes de Filadelfia; escritores como Ezra Pound, Djuna Barnes, F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway o Thornton Wilder; y poetas y críticos de arte como Guillaume Apollinaire, e incluso *connoisseurs* de corte más clásico, como Bernard Berenson.



*Apartamento de Gertrude y Leo Stein en 27 rue de Fleurus, París*

Gertrude tenía una relación especialmente cercana con su hermano Leo: ambos amaban la vida bohemia y el arte. Quizá por eso, los dos decidieron instalarse en París en diciembre de 1902. Pero, después de haber compartido inquietudes y soledades, el sensible e inseguro Leo, que quería ser artista y crítico de arte se sintió demasiado amenazado por la potente sombra de su hermana y también por sus nuevas amistades. Parece que a partir de 1913, Leo dejó de compartir las inclinaciones de su hermana, tanto estéticas como sociales. Es posible que también existiese una cierta rivalidad entre ambos en cuanto al descubrimiento de determinadas formas artísticas y personalidades como Picasso, cuya amistad con Gertrude, evolucionó de mecenazgo a camaradería. Lo cierto es que, con los años, quedó claro que Gertrude estuvo siempre más cerca de los cubistas, mientras que Leo decantó a los postimpresionistas. Cuando Leo abandonó el apartamento de la rue Fleurus en 1913, los gustos cada vez más divergentes de los hermanos permitieron que el reparto de la colección se efectuara sin grandes tensiones. Conociendo la fuerte personalidad y el peso intelectual de ambos hermanos, es posible que en aquella división se contrapusieran algo más que gustos artísticos: se trataba más bien del choque de dos visiones del mundo y de la vida. La contribución de Gertrude Stein al desarrollo del arte y la literatura modernos sobrepasa, sin duda, el del mero coleccionismo y se relaciona con el deseo de ser libre por encima de todo.



*Residencia de Dominique De Menil (decoración del modisto Charles James)*

Tiempo antes de la muerte de Gertrude Stein, acaecida en 1946, y de que el Metropolitan Museum se planteara como un verdadero problema la aceptación del retrato de la coleccionista pintado por Picasso en 1906 y donado luego al museo – hoy una de las obras más populares de la colección– otra mujer recorría el camino inverso al de Peggy Guggenheim y de Gertrude Stein, ya que partió de París para establecerse en Estados Unidos. Se trata de **Dominique de Menil** (1908- 1997), que unos años más tarde, empezaría también a coleccionar arte y encontraría en esta actividad una vía inmejorable para llevar a cabo, esta vez con la complicidad de su marido, una verdadera “reforma social”. De hecho, su trayectoria debe entenderse en relación con las características de una comunidad en la que muy pronto se estableció el matrimonio: la ciudad de Houston, en la que John y Dominique de Menil dejaron una importante huella en campos en apariencia diversos como la cultura y los derechos civiles, gracias a la cualidades de redención social que parecía tener el arte según lo concebían los de Menil, en especial Dominique.

El matrimonio llegó a Houston por separado. Después de que John dejase Europa debido a su implicación en la resistencia francesa, Dominique, junto con los hijos de ambos, realizaría un viaje que marcaría un punto de inflexión en su vida:

Aterrícé en Nueva York en junio de 1941 y llegué a Houston, Texas, poco después. En esa época la segregación estaba firmemente establecida en el Sur como una ley natural. La experiencia fue un shock. Viajando de Nueva York a Houston en tren, me encontré en un vagón abarrotado de soldados. Me mudé a otro menos concurrido, vacío excepto por la presencia de tres o cuatro negros. Enseguida un revisor me dijo que no podía quedarme allí. Había cruzado la barrera del color. 9

Desde su primer contacto con América, Dominique de Menil fue consciente de las diferencias que existían entre aquella sociedad y la europea, y pronto luchó por combatir los aspectos más negativos de aquella situación hasta hacerse notar como una verdadera activista. 10 Para ello aprovechó las posibilidades que le brindaba su brillante posición social, respaldada por dos importantes empresas de servicios petroleros en Houston. Quizá, lo primero en hacer visible su deseo transformador fuese el encargo de su propia residencia a Philip Johnson, uno de los primeros en seguir los principios de la arquitectura racionalista en Texas. Los vecinos se quejaban de los extraños materiales de aquella casa, de su atrevido



colorido en contraste con su austeridad formal, y sobre todo de su techo plano, una verdadera rareza en aquel contexto que, como tantas otras iniciativas de los de Menil, estaba destinada a cambiar los hábitos más establecidos.

Aquella casa, decorada por el diseñador de moda Charles James, recibió innumerables visitas de artistas, arquitectos, científicos o activistas de los derechos civiles, pero también acogió a la creciente colección de obras de arte que, a partir de 1945, habían comenzado a reunir los de Menil. Las enseñanzas del teólogo Yves M. J. Congar (1904-1995) sobre ecumenismo marcarían en cierto modo el sentido de la colección, formada por bloques muy diferenciados pero capaces de establecer un fértil diálogo. Como en la sociedad ideal a la que aspiraba Dominique, en la colección convivirían de forma natural grupos muy diferentes: arte de culturas antiguas –no tanto el clásico, sino más bien el anterior y el posterior al período greco-romano–, arte de las culturas tribales, arte europeo de los siglos XVII y XVIII, el arte colonial del Nuevo Mundo y, sobre todo, arte del siglo XX. A todo ello deben añadirse las obras sobre papel – grabados, fotografías, libros raros...– que ocuparían casi la mitad del número total de piezas de la colección.



Max Ernst, *Portrait of Dominique*, 1934

Pero el esfuerzo de los de Menil no se limitó a la creación de una colección privada, por mucho que esta llegase a ser una de las más importantes de Estados Unidos, con 10.000 piezas de diversas épocas y estilos. Empujados por la constatación de la ausencia de una verdadera comunidad artística y cultural en la ciudad de Houston, en las décadas de los años cincuenta y sesenta, los de Menil decidieron promocionar el arte moderno mediante exposiciones celebradas en la Contemporary Arts Association, una institución que, más tarde, daría lugar al Museo de Arte Contemporáneo. En 1954, crean la Fundación de Menil con fines religiosos, sociales, literarios, científicos y culturales. Ese mismo año, realizaron una donación a la pequeña Universidad de St. Thomas para la construcción de un nuevo conjunto arquitectónico, diseñado también por Philip Johnson, para alojar allí al Departamento de Historia del Arte y desarrollar un programa de exposiciones que llevaría a Houston, por primera vez, la obra de algunos de los grandes nombres del arte moderno como Max Ernst. En 1969 los de Menil trasladaron su mecenazgo a Rice University, donde crearon el Art Department and Media Center. Paralelamente, crearon el Institute for the Arts para canalizar las exposiciones realizadas en el Rice Museum, donde también se llevaron a cabo iniciativas que atestiguan el interés de los de Menil por el cine y la fotografía. Respecto del primero, basta mencionar que se contó con la docencia y la colaboración de cineastas como Roberto Rosellini, Bernardo Bertolucci, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Ola Balogun, James Blue, Jim McBride o Colin Young. Respecto de la segunda, se invitó a ilustres fotógrafos como Henri Cartier-Bresson a documentar eventos ciudadanos de Houston y a exponer su obra. De este modo, la fotografía se convirtió en un componente importante de la propia colección.



John y Dominique de Menil en la inauguración de la J. and D. de Menil Collection en Museo de Arte Primitivo, Nueva York, 1962

Los de Menil estaban convencidos de la capacidad redentora del arte, la cultura y la educación. Su visión trascendente de la experiencia estética –pues consideraban el arte como el mejor medio de hacer visible lo invisible– y su fuerte sentido del compromiso con la comunidad acabarían por fundirse de manera natural en un objetivo de carácter social: la lucha por los derechos civiles en el sur de Estados Unidos que, posteriormente, se ampliaría a la lucha por los derechos humanos en todo el mundo. Sus acciones en Houston se centraron inicialmente en la segregación racial, que de forma tan dramática se había desvelado a Dominique en su primer contacto con América. Llevado al campo de la historiografía y la apreciación artística, la preocupación por el lugar de la raza negra en la sociedad occidental –lo que era equivalente a la preocupación por la dignidad humana en general– dió lugar en 1960, a un proyecto de investigación titulado “The Image of Black in Western Art”, que luego pasó a ser tutelado desde Harvard University, centrado en recopilar y estudiar las representaciones de los miembros de raza negra en el arte occidental, para restaurar y reconocer su papel tan a menudo negado por la historia en el desarrollo de la cultura y la memoria de occidente. Este proyecto dejaría su impronta en la colección de Menil, dando lugar a un importante grupo de imágenes con representaciones de personajes de raza negra en diversas épocas y estilos del arte occidental. Asimismo, en 1971, un antiguo cine situado en un barrio de mayoría afro americana de Houston, el De Luxe Theater, se convertiría en sede de una importante exposición de artistas negros



contemporáneos: "The De Luxe Show". No obstante, otra iniciativa de los de Menil relacionada con los derechos civiles y con su deseo de trascender las diferencias –religiosas, raciales, sociales– en favor de una sociedad mejor, alcanzaría una mayor visibilidad tanto en la ciudad de Houston como en la historia del arte del siglo XX: la construcción de la célebre Rothko Chapel y a la colocación, frente a ella, del no menos célebre *Broken Obelisk*, la escultura realizada por Barnett Newman en la década de 1960. Los de Menil se ofrecieron, en 1969, a pagar una parte del costo de la pieza de Newman para regalarla a la ciudad de Houston con una única condición: que fuese dedicada a Martin Luther King Jr., recientemente asesinado. Ante el rechazo del ayuntamiento, que levantó una agria polémica, los de Menil decidieron comprarla para su propia colección y situarla en la De Menil Foundation, justamente frente al lugar en el que muy poco después se inauguraría la Rothko Chapel, un espacio destinado a favorecer la meditación y el diálogo entre las distintas religiones. Su arquitectura estaría en buena medida determinada por la visión de Rothko, que realizó una suite de pinturas abstractas con las sombrías tonalidades propias de sus últimas obras. La *Rothko Chapel* fue finalmente inaugurada en 1971, un año después de la muerte del artista, con la presencia de miembros de varias religiones.

La implicación de los de Menil en las causas sociales, inseparable del coleccionismo de arte, fue continuada durante más de veinte años por Dominique de Menil, después de la muerte de su marido, en 1973. La inauguración de la Rothko Chapel había marcado un punto de inflexión en la presencia de los de Menil en la comunidad, y en 1986, se estableció la Carter-Menil Human Rights Foundation, para "promover la protección de los derechos humanos en todo el mundo". Pero aquella capilla supuso también el germen de lo que después sería el Museo de la Colección de Menil, concebido e inaugurado ya por Dominique en solitario. Diseñado por Renzo Piano para exponer la colección familiar, significaría de algún modo la culminación de la actividad coleccionista y de la proyección pública de los de Menil en la ciudad de Houston. En 1995, dos años antes de la muerte de Dominique de Menil, se añadió en Houston otro espacio a lo que ya era todo un campus dedicado a las artes: la Cy Twombly Gallery, fruto de una colaboración entre la Colección de Menil, la Dia Foundation y el propio artista, que revela no sólo el compromiso de Dominique hacia el arte contemporáneo, sino también su fidelidad al objetivo de presentar sus obras en un lugar que brindase la posibilidad de contemplar las obras de arte en condiciones óptimas de intimidad.

La actitud de los de Menil hacia el arte y hacia la comunidad ha encontrado una continuidad natural en la propia ciudad de Houston: se han puesto en marcha otros programas, se ha ampliado el Museo de Bellas Artes con un proyecto de Rafael Moneo y se ha creado un nuevo jardín de esculturas. En una carta fechada en abril de 1974 dirigida a Pontus Hulten, director del futuro Centro Pompidou, anunciaba la donación de una obra de Pollock y expresaba su esperanza como francesa de que el centro consiguiese afianzar el lugar de Francia en el mundo del arte y dinamizar la actividad cultural europea y sentenciaba: "El dinamismo es contagioso".

Louisine Havemeyer, Peggy Guggenheim, Gertrude Stein y Dominique de Menil dedicaron una parte muy importante de sus vidas al coleccionismo artístico. Otras mujeres lo hicieron también, posibilitando la formación de grandes conjuntos patrimoniales que, en muchas ocasiones, han llegado a ser de disfrute público y de apoyo a determinados movimientos y creadores. Si hemos seleccionado a estas cuatro mujeres es, precisamente, porque su trayectoria las hizo visibles. Esto ya es muy importante, *no sólo* para la historia del arte y de los museos. Su experiencia como coleccionistas supuso en todos los casos un camino liberador que superó mucho los límites de la domesticidad a la que en principio estaban destinadas, tanto sus colecciones como sus propias vidas. Si una colección es un autorretrato, las cuatro colecciones formadas en estos casos, retratan cada una a su modo, a una heroína.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con [revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar](mailto:revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar).

1. *Krysztof Pomian, Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe siècle, Paris, Gallimard, 1987.*
2. María Dolores Jiménez-Blanco y Cindy Mack, *Buscadores de Belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte.* Barcelona, Planeta, 2010.
3. En Estados Unidos el acceso a la propiedad por parte de la mujer llegó antes que en Europa, concretamente en 1882. A este respecto, ver Dianne Sacko MacLeod, *Enchanted Lives, Enchanted Objects. American Women Collectors and the Making of Culture, 1800-1940,* Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2008.
4. Louise Elder Havemeyer, *Sixteen to Sixty. Memoirs of a Collector (Edited by Susan Alyson Stein and with an introduction of Gary Tinterow)* [1961], New York, Ursus Press y The Metropolitan Museum of Art, 1993.
5. Manuel Bartolomé Cossío, *El Greco,* Madrid, Victoriano Suárez, 1908.
6. "Testimony against Gertrude Stein", *Transition,* The Hague, Servire Press, febrero 1935.
7. Gertrude Stein, Autobiografía de Alice Toklas [1933], Barcelona, Lumen, 1992.
8. Gertrude Stein, París Francia [1940], Barcelona, Editorial Minúscula, 2009
9. Dominique de Menil, "Image of the Black in Western Art", en *The Menil Collection. A Selection from the Paleolithic to the Modern Era,* New York, Harry N. Abrams, 1997, p.98.
10. Josef Helfenstein and Laureen Schipsi [eds.], *Art and Activism. Projects of John and Dominique de Menil,* Houston, Yale University Press for De Menil Collection, 2010.