



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Ángela Gómez Perea · <http://angelaomezperea.com>
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

DOSSIER

NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

FAME AND PRESTIGE: NECESSARY AND DECISIVE ACCOMPLICES IN THE CASE OF HILMA AF KLINT

FAMA Y PRESTIGIO: CÓMPLICES NECESARIOS Y DECISIVOS EN EL CASO DE HILMA AF KLINT

Vicenç Furió¹

Received: 28/6/2013 · Approved: 31/10/2013

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8462>

Abstract

This article examines Swedish artist Hilma af Klint's problematic status as a pioneer of abstract art. Her case allows us to reflect, simultaneously, upon two types of contacts crucial to the process by which artists achieved recognition in the twentieth century: on the one hand, their network of personal contacts, and, on the other, their network of institutional contacts such as museums. The basis of this study is the difference in the positions adopted by the MoMA, in the exhibition *Inventing abstraction, 1910–1925*, and Stockholm's Moderna Museet, in the display *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*. Studying the positions of her proponents and detractors leads to the conclusion that, thus far, Hilma af Klint has had the accomplices *necessary* for her work to be exhibited, to achieve recognition and even, within the art world, to enjoy a degree of fame. It remains to be seen —and sociological analysis suggests a negative outcome in the short term— whether she will, in future, have sufficiently *decisive* accomplices to earn the prestige of being widely considered as a pioneer of abstract art.

Keywords

Hilma af Klint; fame; recognition; reputation; sociology of art; museums; MoMA; Moderna Museet Stockholm

Resumen

Este artículo examina el problemático reconocimiento como pionera del arte abstracto de la artista sueca Hilma af Klint. Su caso permite reflexionar simultáneamente sobre dos tipos de contactos importantes en el proceso de reconocimiento del artista del siglo xx. Por un lado, la red de contactos personales, y, por el otro, la red de contactos institucionales como son los museos. El punto de partida son

1. Faculty Member, Art History, University of Barcelona (furio@ub.edu).

las diferentes posiciones mantenidas por el MoMA en la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925*, y por el Moderna Museet de Estocolmo en la muestra *Hilma af Klint: a Pioneer of Abstraction*. El estudio de las posiciones de defensores y detractores permite concluir que, hasta ahora, Hilma af Klint ha tenido los cómplices *necesarios* para que su obra sea expuesta, conocida e incluso, dentro del mundo del arte, hasta cierto punto famosa. Está por ver, y el análisis sociológico sugiere a corto plazo resultados negativos, si en el futuro consigue los cómplices *decisivos* para obtener el prestigio de ser considerada mayoritariamente como una pionera del arte abstracto.

Palabras clave

Hilma af Klint; fama; reconocimiento; reputación; sociología del arte; museos; MoMA; Moderna Museet de Estocolmo

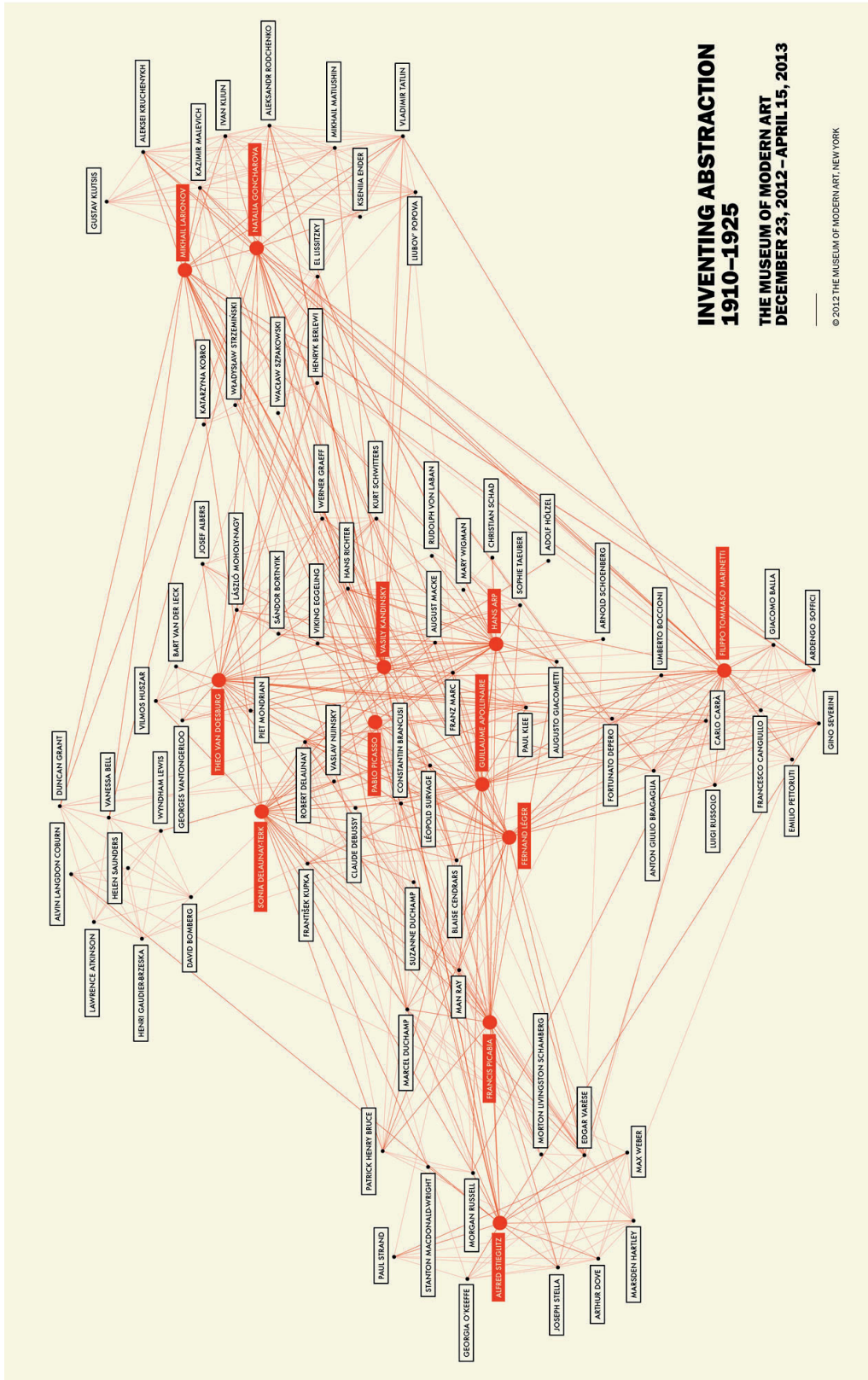


FIGURE 1. DIAGRAM IN THE EXHIBITION INVENTING ABSTRACTION, 1910–1925. HOW A RADICAL IDEA CHANGED MODERN ART, MOMA, 2012

ALTHOUGH THE PRINCIPAL CASE STUDY in this article revolves around the evaluation of Swedish artist Hilma af Klint's work, a more general objective is to draw attention to one of the elements that shape the processes of recognition in the visual arts, and whose role is rarely highlighted to a sufficient degree: the influence of personal contacts and networks of institutional contacts. 'Agents', 'processes', 'politics', 'tastes' and 'market' are some of the terms used by theories developed to explain artists' success or establishment, or indeed their descent into obscurity². These are useful terms, which point to specific realities or spheres of social action, but their use may also sidestep the identification of their protagonists.

In one of my studies into artistic recognition, I emphasised how an adequate network of contacts is, in this context, a fundamental factor, both for explaining the initial phase of an artist's recognition and for understanding those moments in which their name, and the appreciation of their work, are disseminated at a higher level:

Fledgling artists tend to seek the support of other, more renowned practitioners to obtain their approval and attempt to penetrate their circle. On arriving in Paris in 1920, Joan Miró visited Picasso. Salvador Dalí did the same on his first journey to the French capital in 1926, and three years later, through Miró, came into contact with surrealist circles. Some of the recognition achieved by various Catalan artists less famous than the aforementioned is due precisely to their relationships with them. Examples might include Apel·les Fenosa, who enjoyed the support of Picasso, or Àngel Planells, to whom Dalí lent his assistance. The increase in recognition and appreciation of the work of the ceramicist Josep Llorens Artigas, from the 1950s onwards, is not independent of his collaboration with Joan Miró.³

These processes, of course, take shape through the interrelation of many factors, but there are always some that weigh more heavily than others. We can identify these, and can demonstrate that beneath terms like 'agents', 'institutions' and 'market' hide specific people, particular gallery owners and museums, and a network of contacts deserving of more detailed illumination.

Certain important exhibitions have, in fact, paid attention to this area in recent years. In the entrance to the exhibition *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, unveiled in New York's MoMA in late 2012⁴, a large wall displayed a diagram clearly designed to attract visitors' attention (FIGURE 1). The diagram presented more than a hundred names of artists linked to abstract art

2. Two recent Spanish studies analysing the mechanisms through which art and artists are recognised are FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (Colección Memoria Artium), 2012 —which reviews diverse articles concerning artists and works ranging from classical sculpture to modern art— and PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid, Abada, 2012, based on the analysis of a group of avant-garde artists who became known between 1900 and 1960.

3. FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, pp. 153–154.

4. *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* was commissioned by Leah Dickerman and took place in the MoMA between December 2012 and April 2013.

between 1910 and 1925, joined by lines representing the personal contacts between them. Highlighted in red were those artists with more than twenty-four documented connections, namely Kandinsky, Apollinaire, Picasso, Arp, Léger, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Larionov, Goncharova and Alfred Stiegliz. On one hand, the diagram recalled and made reference to the famous visual scheme with which Alfred Barr had attempted to explain the evolution of the first modern art, a scheme reproduced in the exhibition catalogue of *Cubism and Abstract Art*, held in the MoMA in 1936⁵. On the other, the diagram owes a debt to more recent theories, such as those of the networks of intellectual connections studied by the American sociologist Randall Collins in his monumental *Sociology of Philosophies*⁶. With this graphical summary, those responsible for the exhibition at the MoMA hoped to highlight the idea —undoubtedly an accurate one— that abstraction was not simply the fruit of four geniuses working in isolation, but also of the relationships, communications and exchanges of ideas established between a numerous group of artists and intellectuals who worked concurrently in diverse fields, and often in considerably distant centres and countries.

One of the best-connected artists in the scheme is Picasso, who, curiously, never made abstract art, but sits in the centre of the diagram, from which we might deduce that he represented a key figure for the majority of artists of his day: artists who, despite their varied tendencies, all hoped to obtain his approval and support. We have already seen how Miró and Dalí, on arriving in Paris, went to visit Picasso.

Monarchs and popes, nobles, influential artists and humanists, and the *staff* who oversaw the art academies were, in the past, the individuals responsible for building the reputations of artists. With the inception of modern art we must add art critics, art dealers and gallery owners, the collectors of this new art and, in a secondary phase, the directors of major museums, the authors of landmark monographs and the exhibition curators and organisers. Certain names are widely known, such as Henry Kahnweiler and Gertrude Stein, who supported Picasso; Leo Castelli, the main champion of Jaspers Johns and other practitioners of pop art; and the collector Charles Saatchi, whose name immediately evokes Damien Hirst and the Young British Artists. Nevertheless, only a minority of these have acquired any real visibility, when we consider that all of the twentieth-century artists who achieved widespread recognition had the support of agents and institutions, without whom it is doubtful they would ever have enjoyed such success.

When focusing on the art of the twentieth century, it is the art dealers and gallery owners who are the best-known agents. I have cited some of the names that flourished at the beginning of the century and during pop art's peak in the 1960s. Curiously, however, the names of the gallery owners who contributed to

5. The exhibition *Cubism and Abstract Art*, organised by Alfred H. Barr, was held in the MoMA in the months of March and April of 1936. Barr's diagram was reproduced on the catalogue's jacket. In the catalogue *Inventing Abstraction* is a study of this diagram: Glenn D. Lowry, 'Abstraction in 1936: Barr's Diagrams', p. 359–363.

6. COLLINS, Randall: *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona, Editorial Hacer, 2005 (1998).

the recognition of internationally renowned artists between the two World Wars have achieved far less visibility.

Edward Hopper did not achieve his first commercial and critical success until forty-two years of age. When he did so, it was with an exhibition of watercolours held in 1924 in the Rehn Gallery. This would be the gallery that represented the artist for the rest of his life. It is difficult, therefore, not to credit the gallery owner Frank Rehn with some responsibility for Hopper's subsequent reputation. It was Rehn who sold the painting *House by the Railroad* to the collector Stephen Clark, who in 1930 donated it in turn to the Museum of Modern Art, where it became the first painting to form part of the museum's permanent collection. Hopper's acknowledgement as an important American painter took place in the early 1930s⁷.

Salvador Dalí became internationally established between the late 1930s and early 1940s, the gallery owner Julien Lévy playing a key part in this process. It was Lévy who aided Dalí's entry into the United States, and who organised his first private exhibition there in 1933, followed by five more until 1941. The mounting of the 'Sueño de Venus', for the New York World's Fair held in 1939, was also promoted by Lévy, as was the design of the showcases the following year⁸.

As for collectors, we once more find only a handful of recognisable names, like those of Gertrude Stein in the early twentieth century or Charles Saatchi at the start of the twenty-first. Marcel Duchamp never had dealers or an organised market for his works, but he did have Louis and Walter Arensberg, a pair of collectors always attentive to his output, allowing him to work in freedom without needing to concern himself with the demands and vagaries of the art market⁹. From their first meeting with the artist, the Arensbergs were devoted patrons of Duchamp, explaining his ability to remain strategically distant from the market. What was once their collection of Duchamp's works, in fact, is today found in the Philadelphia Museum of Art, said institution owning the world's most comprehensive collection of Duchamp's art. One particular name stands out among the collectors who, between them, acquired a large part of Constantin Brancusi's body of work: the American lawyer, John Quinn. On Quinn's death, his collection of Brancusi numbered twenty-nine works: a collection that, in 1926, encountered a distinct lack of buyers, eventually being acquired by none other than Marcel Duchamp, who thereby established himself as a dealer-cum-collector of his friend's work.

While from 1933 until the early 1940s Dalí's work was successfully promoted by Julien Lévy's gallery, his two key collectors were, firstly, the English patron Edward James and, from the 1940s, the married couple of Reynolds and Eleanor Morse. The Morses were assiduous buyers of Dalí's work until his death, and his greatest collectors, to the extent that in 1971 they founded Cleveland's Dalí Museum with their collection, later relocated to Saint Petersburg (Florida). Without Edward James,

7. *Edward Hopper*, Catalogue of the exhibition held in the Museo Thyssen, Madrid, 2012, p. 62. For more information see LEVIN, Gail: *Edward Hooper. An Intimate Biography*. New York, Rizzoli, 2007, pp. 185–187 and 227ff.

8. GIBSON, Ian: *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 2004 (1997), p. 465ff.

9. For the role of the Arensbergs, collectors of Duchamp, and John Quinn, Brancusi's foremost collector, see PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 111–118.

Julien Lévy and the Morses, who knows whether the work of this artist from Empordá would have achieved the fame it enjoys today¹⁰?

Any mention of Dali's success naturally implies a consideration of Gala, yet Gala is not the only romantic partner to play a prominent role in an artist's recognition. A complete study of this topic would yield a great many examples. The individual who provided Frida Kahlo with the majority of her contacts —contacts that enabled her to achieve substantial visibility in the art world of the late 1930s and throughout the 1940s— was her husband, Diego Rivera; nor is it idle speculation to ask what Jackson Pollock might have achieved without the support of his wife, Lee Strasberg, also an artist, who sacrificed her painting career for his sake while they were together. Louise Bourgeois acquired her international recognition thanks to the impulse of feminism throughout the 1970s and the retrospective dedicated to her by the MoMA in 1982. In her early career, however, it was her husband who supported her and introduced her to New York's art scene: the art historian and exhibition organiser, Robert Goldwater. Eva Hesse acknowledges that when she met her future husband, the sculptor Tom Doyle, she was seeking the influence of an individual more artistically mature than herself, and it was in fact he who put Eva in contact with the relevant network of artists of the day¹¹. Bill Viola's current recognition and renown owes much to the work of his wife, Kira Perov, also an artist, but above all a curator, cultural manager and his official representative. Kira has managed the Bill Viola Studio since 1978¹². The posthumous fame of certain artists also owes a great deal to their partner's or family's efforts towards diffusion. Following the death of Robert Smithson, his wife, the artist Nancy Holt, organised his archive and took charge of the publication of his writings¹³, which made it possible for Smithson's work to be studied by authors such as Rosalind Krauss and Craig Owens, in the 1970s and 1980s, and advanced as a paragon of post-modernism.

From the 1960s, the modern curator entered the art world in force, organising countless exhibitions and fairs, Harald Szeemann being among the most famous names. Less well-known, however, is David Ross, the first major exhibitor of video art, and director of a number of American museums. He organised Bill Viola's first solo exhibition, and also his first major retrospective, in the Whitney, *Bill Viola: a 25-Year Survey*¹⁴. David Ross, along with the artist's wife, Kira Perov, have been two supporters of unquestionable importance in the career of today's most famous video artist. The key individual when considering the bibliography on Richard Estes is John Artur. In the first ten years of his career, Estes had his photorealistic work displayed in important museums and collections, and in this sense his painting enjoyed a certain international diffusion within the market circuit. However, in the

10. GIBSON, Ian: *op. cit.*, 422ff. and 532ff.

11. See PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 256–257.

12. A brief biographical outline of Kira Perov can be found on Bill Viola's official website: <http://www.billviola.com/biograph.htm>. Her biography, in fact, is found in the same entry that features Viola's own biography. From time to time, she is interviewed about her husband's video artworks concerning questions of technique and arrangement. See http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/interview_perov.html

13. *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York University Press, 1979.

14. *Bill Viola. A 25-Year Survey*. New York, Whitney Museum of American Art, 1997.

decade of 1968 to 1978, no articles of consequence were published about his work, only sporadic reviews¹⁵. From 1978, this began to change. This date marked the start of his solo travelling exhibitions, his appearance in catalogue introductions and the monographs tackling his painting and graphical work. The principal curator and author of the bulk of these exhibitions and texts was the painter John Artur. Until the close of the 1990s, the predominance of his name in the bibliography dedicated to Richard Estes is readily apparent¹⁶, as is the scant importance assigned to Estes' work, and to photorealism in general, in some of the more recent books, written by prestigious authors, that summarise the history of twentieth century art¹⁷.

Decades before the figure of the curator or organiser of exhibitions was institutionalised, Homer Saint-Gaudens (1880–1958) already played a very similar role. The director of Pittsburgh's Carnegie Institute from 1922, he and Mrs. Margaret Palmer, his representative in Spain, were key figures in the recognition achieved in the United States by Hermen Anglada Camarasa, Marià Andreu and Joan Junyer, to name but a few. By 1910, Anglada Camarasa was already a renowned artist in many European countries, but it was Gaudens who encouraged her participation in a collective exhibition at the Carnegie in Pittsburgh, allowing the Catalan artist to make contact with representatives of the Van Dyck Galleries, who organised various exhibits for her in several American cities, as a result of which her fame spread also throughout the United States¹⁸. Joan Junyer met Homer Saint-Gaudens in Paris, who suggested he enter the competition for 1929's Carnegie Prize. Junyer ended up taking second place, but through the competition acquired valuable contacts allowing him to exhibit in various American cities in the 1930s. In 1945, works by Junyer related to the world of dance came to be exhibited in the MoMA itself¹⁹. From 1929 to 1939 Marià Andreu took part in the Carnegie Institute's contests, winning prizes on two occasions²⁰. At the time, meeting Homer Saint-Gaudens and Margaret Palmer, and participating in the exhibitions organised by the Carnegie

15. ARTHUR, John & ESTES, Richard: 'Una conversación', in *Richard Estes*. Exhibition catalogue, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 2007, p. 44.

16. Some examples of the texts John Artur has dedicated to Estes: *Richard Estes: The Urban Landscape, 1978–79* (Museum of Fine Art of Boston, Toledo, Kansas City and Washington DC); *Richard Estes: A Decade*, Adam Stone Gallery, New York, 1983; *Richard Estes 1990*, 1990 (Museum of Art of Tokyo, Osaka and Hiroshima); *Richard Estes: The Complete Prints*, American Federation of Arts of New York, 1992 (travelling exhibition through various American museums between 1992 and 1995). In the catalogue from the exhibition of the artist's work held in Madrid's Museo Thyssen-Bornemisza in 2007, cited in the previous note, John Artur's presence can still be felt: two of the articles in the catalogue are his.

17. He is not cited, for example, in the 700 page volume of FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.A. & BUCHLOCH, B.: *Arte desde 1900*. Barcelona, Akal, 2006 (2004). It is significant, in the contrasts of recognition evident in Estes' case, that John Artur is a painter, curator and advisor for private collections, galleries and museums, rather than an academic author who counts among the illustrious names of the critics and historians of contemporary art.

18. FONTBONA, Francesc & MIRALLES, Francesc: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pp. 172ff., and FONTBONA, Francesc: 'La fama de Anglada-Camarasa', in *Anglada Camarasa (1871–1959)*. Fundació Mapfre, 2002, pp. 13–27.

19. GARCÍA, Josep Miquel & DURÁN, Fina: *Joan Junyer*. Barcelona, Ed. Mediterrànea, 2004, pp. 32ff. and 80–86.

20. *Marià Andreu*, Exhibition catalogue, Museu Comarcal del Maresme-Mataró, Patronat Municipal de Cultura de Mataró, 1995; GARCÍA PORTUGUÉS, Esther: 'El reconeixement artístic de Mariano Andreu a Catalunya', *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXI, (2007), pp. 101–116.

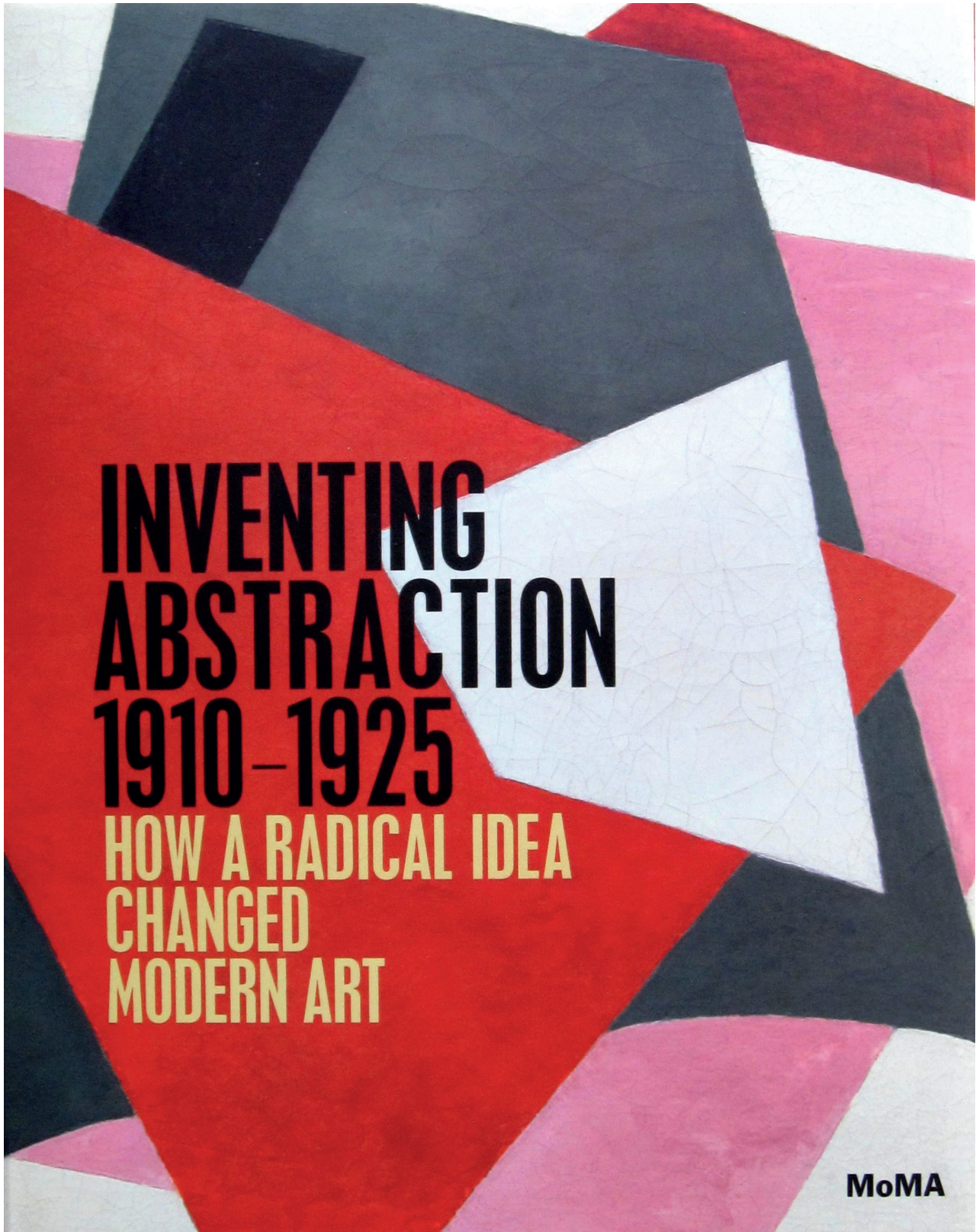


FIGURE 2. COVER OF THE CATALOGUE *INVENTING ABSTRACTION, 1910-1925* MoMA, 2012.

Institute, was one of the main channels available to Spanish artists for securing recognition in the United States²¹.

Thus far I have referred to dealers, collectors, curators, the artists themselves and, on occasion, their partners, as accomplices in the success enjoyed by many creators. I will now focus in more detail on the case of Hilma af Klint, for whom this article is named, as this will permit us to simultaneously consider two types of contacts crucial to the process of recognition of artists in the twentieth century. On one hand, these artists' networks of personal contacts, and on the other, their institutional contacts — in a word, museums. I refer the reader once more to the interesting diagram (see FIGURE 1) displayed at the entrance to the exhibition, cited earlier, *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, held at the MoMA²². I will now refer to this important exhibition and its catalogue (FIGURE 2), and to the fact that neither the display nor the volume of studies published for the occasion cite the Swedish artist Hilma af Klint, an artist who, in contrast, is championed as a pioneer of the abstract in another exhibition, entitled *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, held at almost the same time in Stockholm's Moderna Museet (FIGURE 3)²³.

The MoMA's exhibition of the roots of abstraction highlights Picasso's role and preserves Kandinsky's well-established position, alongside other pioneers of the movement such as František Kupka, Francis Picabia and Robert and Sonia Delaunay. Another of the display's strong points is the highly relevant role it attributes to Guillaume Apollinaire, for providing the phenomenon with a new name to distinguish it from Cubism and for his defence of ground-breaking approaches. Finally, the exhibition also distances itself from the view of abstract art (and painting in particular) as a process consisting of little more than an internal purification of the medium, as if it were an isolated language, highlighting instead the mixed nature it shares with other media such as music, poetry, photography and dance. Abstraction was an innovation shared by different artists in diverse creative fields.

Yet in this magnificent exhibition, and in the catalogue that accompanied it, one name is absent: that of the Swedish artist Hilma af Klint. It is surprising, and even intriguing, that an exhibition which aims to pontificate on the beginnings of abstraction makes not the slightest mention of af Klint. This could reflect the impossibility of offering a complete vision, an all-encompassing account, but could also be a deliberate exclusion. Recent events surrounding Hilma af Klint's work are most interesting, especially when observed from a sociological viewpoint attentive to the mechanics of establishing artistic recognition, the precise viewpoint that justifies my analysis of this case. Hilma af Klint (1862–1944) was a painter of landscapes and portraits in the late nineteenth and early twentieth century (FIGURE 4). She also, however, created a separate class of paintings, decidedly different,

21. For Margaret Palmer, see PÉREZ SEGURA, Javier: *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra Civil*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

22. Exhibition and catalogue cited in note 3.

23. MÜLLER-WESTERMANN, Iris & WIDOFF, Jo (eds.): *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction*. Moderna Museet, Stockholm, 2013.



FIGURE 3. COVER OF THE CATALOGUE *HILMA AF KLINT: A PIONEER OF ABSTRACTION* Moderna Museet, Stockholm, 2013.

composed of circles, ovals and spirals, which portrayed forces from beyond that she claimed she, as a medium, could perceive, in addition to making reference to ideas based on Theosophy and other variously esoteric tendencies. Af Klint, however, chose not to display these works to the public, and stipulated in her will that they were not to be exhibited until twenty years after her death. Yet in reality, the bulk of this secret production was only made public very recently, the paintings being exhibited for the first time in the spring of 2013, in a major exhibition dedicated to the artist by Stockholm's Moderna Museet, organised by Iris Müller-Westermann. It would seem that prior to 1915 af Klint had already painted more than two hundred of these apparently abstract compositions (*apparently* because some of the designs seem to derive from and hint at organic and botanical elements, and because there are authors who doubt that her work represents abstract art in a strict sense), some of which she had created as early as 1906: in other words, before Kandinsky. I must add, as it is an important detail, that although the full magnitude of this work was only recently revealed, a number of her pieces had already been displayed in an exhibition held in 1986 in Los Angeles²⁴, with specific works later appearing in distinguished exhibitions in Stockholm, Frankfurt, New York, London and Paris.

The two exhibitions, at the MoMA and the Moderna Museet in Stockholm, practically coincided in time (December 2012 to April 2013 in the case of the MoMA, and February to May 2013 in Stockholm). The key question, naturally, is whether the MoMA —whose power and influence in shaping the canon of modern art, despite being less than it was decades ago, continues to be considerable— was unable, or unwilling, to present af Klint's work, and for what reasons. I began to take an interest in this question in early April 2013, at which point my only sources were newspapers, in one of which it was claimed that the MoMA chose not to include Hilma af Klint's works in the exhibition due to the reticence of the organisers²⁵. It is clear that, had they been included, this would have dramatically changed the story of abstract art's origins and those who were the true pioneers of this revolution.

As an art historian, it seems obvious to me that the case of Hilma af Klint must be studied to assess whether or not her work should be included in the exciting story of the invention of abstraction. If so, where, and how? If, on the other hand, the answer is negative, we must explain why. It is difficult to justify her exclusion based on her belief that she saw the spirit world, as there is ample documentation of the irrationalist roots, and the influence of spiritualism and other esoteric doctrines, in the first avant-gardes and in abstract art in particular. Alberto Luque, for example, in his book *Arte y esoterismo*, thoroughly documented the early avant-gardes' ideological links with occultism²⁶.

Fundamental to any assessment of the MoMA's exclusion of Hilma af Klint's work is an understanding of the organisers' motives, which are mentioned in neither of the two catalogues. Certain reviews and newspaper articles hint at these

24. *The spiritual in art: Abstract painting, 1890–1985*, display organised by Maurice Tuchmann and Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

25. VICENTE, Àlex: 'La mujer que inventó la abstracción', *El País*, March 3rd, 2013.

26. LUQUE, Alberto: *Arte moderno y esoterismo*. Lleida, Milenio, 2002.



FIGURA 4 HILMA AF KLINT IN HER STUDIO, C. 1895
From Moderna Museet catalogue.

motives, but I wished to verify them through one of the agents directly involved, to which end I wrote to the one of the organisers of the exhibition in Stockholm. Jo Widoff kindly informed me that those responsible for the New York exhibition chose not to display Hilma's works as she had not formed part of the network of connections that was the exhibition's fundamental concept. Jo also indicated that, like myself, the Museet had been surprised to learn that Hilma had not even been cited in the MoMA's catalogue.

The MoMA's argument is interesting and deserving of discussion. Firstly, however, I believe it is fair to say that it would have been more honest for the MoMA to at least make some reference to Hilma, accompanied by their reasons for choosing not to include her. The result of this deliberate silence is that, today, Hilma af Klint simply goes unacknowledged by the New York museum in relation to the invention of abstraction: she does, however, enjoy this recognition on the part of the Moderna Museet in Stockholm.

The MoMA's explanation gives rise to a number of questions. One of these is whether the concept of an artist's voluntary avoidance of such networks, and their consequent exclusion from the dominant history of art, might be extrapolated to other artists. Here I refer not to those writers or painters who, in life, were unable to publish or to exhibit, or who attempted to do so and were denied, only achieving recognition posthumously. Of these, there exist countless examples. I speak, rather, of creators, above all in the field of visual arts, who chose to remain outside the artistic networks of their time, and who, despite their wishes and their absence from these networks, art history has incorporated *a posteriori* into those movements with which they refused to identify.

The second question to be resolved is whether Hilma af Klint was really so radically disconnected from her contemporaries who collaborated in the invention of abstraction. The catalogue of Stockholm's Moderna Museet states that af Klint twice made contact with Rudolf Steiner, in 1908 and 1920. In the first she invited him to her studio and, one assumes, showed him her work, but Steiner was critical of her activity as a medium, and it is claimed that this affected her in a deeply negative manner²⁷. In any case, while Hilma af Klint's relationship with Theosophy and its leaders is well documented, there is no trace of any connection with artists working towards or in abstraction. Hilma af Klint is absent from the diagram that headlined the exhibition in the MoMA, but it seems this absence is warranted. Curiously, on searching the MoMA's catalogue for the names Steiner and Blavatsky, in the hopes of some allusion to the artist via the channel of Theosophy, it transpires that these, too, are missing, and not one chapter of the New York catalogue deals with the spiritualism and esotericism of the pioneers of abstract art. It appears, then, that it is precisely this problem that the MoMA marginalises or excludes²⁸.

27. *Hilma af Klint. A pioneer...* pp. 41 and 50.

28. It is, in fact, a common tendency among art historians to look down on this relationship or consider it irrelevant. In a recent interview, Maurice Tuchman affirms that 'spiritual is still a very dirty word in the art world' (RACHLIN, Natalia: 'Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due', *The New York Times*, 29/04/2013). It would be interesting to identify the networks of museums and other sectors of the art world that have aligned themselves

Hilma af Klint's exclusion by both the MoMA and canonical art history is a fact that fits perfectly with one of the ideas argued by Nuria Peist in her book *El éxito en el arte moderno*²⁹. According to the author, for a modern artist to become established it is essential that said artist has formed part of what she calls the initial artistic nucleus during the first phase of recognition: in other words, that they have acquired sufficient visibility in the network of relationships formed by artists, dealers, critics, collectors and similar agents. If the MoMA did indeed dismiss Hilma af Klint for not belonging to this initial network, this reinforces the truth behind the mechanisms of recognition and establishment advanced by Nuria Peist, albeit through an example of non-recognition. It would be interesting to compile, if they exist, other cases similar to that of the Swedish artist, to be able to complete or extend this theory. Perhaps Hilma af Klint will remain in the 'realms of consolation', as Gerard Mauger puts it. If this were the case, one might attempt to identify and analyse the agents, institutions, arguments and channels of diffusion of those who have fought for Hilma af Klint's recognition, but who, perhaps, are losing, or will lose, the battle.

If the diagram of contacts reproduced here went further, and added—in addition to the lines of communication between artists— museums' alliances and positions of power, one line, possibly a broken one, would connect the MoMA to the Moderna Museet in Stockholm. Such a diagram should also feature another indicator to show that the position the MoMA occupies, and its degree of power, are far beyond those of Stockholm's museum, and, as a result, that the New York account of events has many more spokespeople and greater diffusion.

In the MoMA's version of the birth of abstract art, Picasso and Apollinaire ascend in importance, Kandinsky maintains his position and Hilma af Klint is ignored. The Stockholm exhibition will travel to other European cities in 2013: firstly Berlin and later Malaga. Its visitors, then, will be able to evaluate whether its title, *Hilma af Klint: A pioneer of abstraction*, seems an accurate one, and, thereby, whether or not the MoMA's exhibition has deprived us of part of the story. Yet the public who visit exhibitions through cultural interest have far less weight in the construction of an artist's recognition and establishment than those agents and institutions who

with and against the early avant-gardes' links to occultism, as here too there are sociological conclusions to be drawn. The first exhibition deserving of mention is that of 1986 in the Los Angeles County Museum, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, organised primarily by the aforementioned Maurice Tuchmann, which, we should recall, included the exhibition of works by Hilma af Klint. Another landmark exhibition concerning abstract art was that created in 1996 in the Guggenheim Museum, organised by Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, The Solomon R. Guggenheim, 1996. The exhibition and its catalogue aimed to depict the historical development of abstraction in its rich variety of forms, but Hilma af Klint is not cited in the chapter dedicated to 'the pioneers', nor indeed in any other, and references to Theosophy, Blavatsky and Steiner are minimal. In 2007, Bang Larsen considered that in recent years the theme of occultism had intensified in the world of art (BANG LARSEN, Lars: 'The other side', *Frieze*, No. 106, April 2007, pp. 114–119), a position also held by PASI, Marco: 'A gallery of changing gods: Contemporary art and the cultural fashion of the occult', CESNUR, 2010). Alberto Luque, however, doubts this supposed intensification (LUQUE, Alberto: 'Un dudoso reciente auge del esoterismo en el arte'. <http://konstelacio.blogspot.com.es/2013/06/un-dudoso-reciente-auge-del-esoterismo.html> consulted 03/06/2013). Luque also points out that between 1986 and 2013 the biography dedicated to Hilma af Klint has seen little growth, with hardly half a dozen studies not written in Swedish.

29. PEIST, Nuria: *op. cit.*

actively participate in these debates, especially when evaluations are made from dominant positions.

In my opinion, the acceptance of Hilma af Klint as a pioneer of abstract art and an artist of the first order, as well as evaluations that choose not to concede her this role, are opinions corresponding to the positions of power of museums and other implicated agents. A clear identification of the two parties —that is, which museums, exhibitions, organisers, art historians and critics are in favour and which against— would permit an advance in our comprehension of the two competing versions and in the analysis of the direction they have taken and might take in future. It is significant, for example, that the Hilma af Klint exhibition in Spain will take place in Málaga's Museo Picasso, and not the grand centre of twentieth-century art that is the Museo Reina Sofía. In all likelihood, the Moderna Museet in Stockholm and the Museo Picasso of Málaga have formed an alliance through shared interests and compatible positions in the network of modern art museums: interests and positions quite different to those of the MoMA or the Reina Sofía³⁰.

Although this part of the article —the section dedicated to Hilma af Klint's recognition— is a *work in progress*, and although when published we will naturally have more information available than what we have thus far been able to employ, its sociological analysis allows us to make certain observations that, if correct, could become predictions. At this time, the museums scheduled to exhibit the Swedish artist's work in 2013 are not decisive institutions, not members of the upper echelons of the aforementioned museum network. We might expect, from a gender perspective, that support for Hilma af Klint and her art as pioneers of abstraction will increase³¹. As for the statement that the position of museums in the international network is a critical factor —and that this position and the struggles it implies tend to be concealed— I can provide a pair of observations to reinforce this

30. In very approximate terms, we might consider that, in the world of museums of modern and contemporary art, upon the pinnacle of power and influence sit the MoMA, London's Tate Modern and Paris' Centre Georges Pompidou. In this uppermost level, but not quite atop the peak, are the Guggenheim and the Whitney Museum of New York, the MOCA in Los Angeles, the Stedelijk Museum in Amsterdam and the Museo Reina Sofía in Madrid. Below these would sit a whole host of others: to cite a few, this group would include the Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Oporto's Museo de Arte Contemporaneo, the Van Abbemuseum in Eindhoven, the Museum van Hedendaagse Kunst in Antwerp, Basel's Museum für Gegenwartskunst, the Hamburguer Kunsthalle in Hamburg, the Moderna Galerija of Ljubljana or Stockholm's Moderna Museet, among others. This excludes the monographic museums dedicated to artists such as Picasso, Miró, Dalí and Tàpies, which to some extent occupy a league of their own, although they occasionally organise or collaborate in exhibitions not directly related to their core collections. What I wish to highlight here is that an exhibition organised by a museum like the Moderna Museet would be unlikely to be hosted in an institution of a higher level, but rather would tend to occupy institutions of an equivalent or lower level — provided, furthermore, that the artistic ideals promoted by its directors and other interested parties are, if not convergent, at least compatible. Within this network of strengths and positions, personal contacts between museum directors can also explain a great many actions.

31. It is premature to present statistics concerning this matter, but it currently appears to be primarily female art critics and historians who, in various journals, defend Hilma af Klint as a pioneer of abstraction. See HIGGIE, Jennifer: 'Hilma af Klint', *Frieze*, 155 (2013) (<https://www.frieze.com/issue/review/hilma-af-klint/>) [consulted 06/06/2013]; IVANOV, Alida: 'Hilma. Art History Revisited', *Art Territory*, 02/04/2013 (http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2158-hilma_art_history_revisited/) [consulted 06/06/2013]. RACHLIN, *op. cit.*, note 26 (http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html?pagewanted=all&_r=0) [consulted 06/06/2013]; Voss, Julia: 'The First Abstract Artist? (And It's Not Kandinsky)', *Tate Etc.*, 20/05/2013 (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>) [consulted 06/06/2013].

claim. The Stockholm museum's representative who confirmed the MoMA's reasons for dismissing Hilma af Klint chose not to respond when, in my subsequent email, I asked why, from the wealth of Spanish museums, Malaga's Museo Picasso was chosen to display Hilma af Klint's work in Spain. I directed the same question to the museum in Malaga. There I did obtain a response, but hardly a specific one, namely that the selection had been due to 'common interests'. This, then, was privileged information — perhaps because to reveal it would allow the precise identification of these common interests, and might also show that personal and institutional contacts are more decisive than they appear in the artistic recognition of both artists and museums.

My hypothesis, then, is that the battle for the acknowledgement and appreciation of Hilma af Klint's work has begun, and will no doubt continue through institutions and agents who occupy non-dominant or secondary positions in the current power structure of modern art. Here I should touch upon another agency of recognition: the art market. It is no small matter, in this context, that Hilma af Klint's work has thus far remained more or less outside the market: that is, through belonging in large part to a foundation, her work has not been purchased, to the best of our knowledge, by any major collectors or museums. In this sphere, too, the Swedish artist's work has failed to circulate at the highest levels. Returning to the topic of museums, I was finishing this article when I discovered an addition to the circuit of museums that would exhibit af Klint's work, in this case in 2014: Denmark's Louisiana Museum of Modern Art, situated in the north of the country, in the region of Zealand. I believe this fact is coherent with the model expounded here (observe the sequence of institutions: Stockholm's Moderna Museet, Berlin's Hamburger Bahnhof, Málaga's Museo Picasso and Denmark's Louisiana Museum). I also recently became aware —recall the contemporary nature of many of the topics I am tackling here— that works by Hilma af Klint would be displayed at the Biennale in Venice, from June to September of 2013. Venice's Biennale is, of course, a key event in the world of contemporary art, leading me to wonder whether my hypothesis might collapse. It appears, however, that the inclusion of five of af Klint's works in a pavilion of the Biennale was unrelated to any recognition of her role as a pioneer of abstraction. The Biennale's curator, Massimiliano Gioni, described the motives for her selection in the following manner:

This year's Biennale poses questions about how dreams and visions are represented: ultimately, it is an exhibition of the kingdom of the invisible and the territories of the imagination. In this field of work, Hilma af Klint is entirely fundamental as the starting point for an investigation into the many ways in which images have been used to organise the knowledge of our experience of the world.³²

In other words, although a top-level platform is exhibiting five works by Hilma af Klint, it is doing so for motives of lesser import: because they fit into the theme

32. <http://www.huma3.com/huma3-spa-news-id-1408.html#.UbCv2oabupo> [consulted 06/06/2013].

of 'how dreams and visions are represented', 'of the kingdom of the invisible and the territories of the imagination'. Note how the organiser Massimiliano Gioni highlights that it is *in this field of work* that the Swedish artist's output is fundamental³³. Even on the web page of Málaga's Museo Picasso, the exhibition (which will doubtless attract headlines and visitors) is announced with a prominent statement that the Swedish artist's work belongs 'to the framework of Nordic mysticism' and later adds, in a conditional manner, that the artist 'could be situated alongside fundamental creators of the modern artistic avant-garde, such as the Russian Wassily Kandinsky or the Dutchman Piet Mondrian'³⁴. I remember watching the director of Barcelona's Museo de Arte Contemporáneo, Bartomeu Marí, opining on television on the works of Hilma af Klint exhibited in Venice, which reminded him of the mandalas and other esoteric images that hung from his bedroom ceiling as a youth. The MACBA does not share the MoMA's lofty status, nor does it encompass the same chronology, yet the artistic and ideological tendencies upheld by its directors, and thus its evaluations, are probably similar. In an interview in *The Wall Street Journal*, we can read how Leah Dickerman, the individual who organised the MoMA's exhibition *Inventing Abstraction*, defends her decision to exclude Hilma af Klint as follows: 'I find what she did absolutely fascinating, but I am not even sure she saw her paintings as artworks'³⁵.

In summary, until today —June 2013— Hilma af Klint has had the *necessary* accomplices for her work to be exhibited, to achieve recognition and, within the art world, to enjoy a certain level of fame. It remains to be seen —and sociological analysis suggests otherwise— whether in the future she will acquire the *decisive* accomplices she needs to become widely considered a pioneer of abstract art.

POST SCRIPTUM³⁶

I finished writing this article more than six months ago. Its sociological focus did not require me to venture an opinion on the aesthetic value of Hilma af Klint's works, or on the abstract/non-abstract debate. However, I was able to visit the artist's exhibition in Málaga's Museo Picasso in early February 2014, shortly before it closed. This direct viewing of her paintings allowed me to evaluate their aesthetic effect, while also helping refine my appreciation of their artistic value and, of course, her status

33. The text that appears on the placard accompanying Hilma af Klint's work in Venice is very revealing. It begins by stating that the artist 'experienced visions as a child', later adding that from 1906 she 'began to produce an extraordinary series of esoteric paintings and drawings', and concludes, in its final lines, by relating how when these paintings were finally revealed in the 1990s, 'af Klint was at last recognized as an *independent* pioneer of abstract art' (the italics are mine). It is difficult not to think that leaving this statement until last and qualifying the artist as an 'independent' pioneer is a form of compromise, avoiding any clear inclusion or exclusion.

34. <http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=102> [consulted 06/06/2013].

35. BOMSDORF, Clemens: 'Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?', *The Wall Street Journal*, February 28th, 2013.

36. Accepted by the journal's editor (13/02/2014).

(or lack of) as a pioneer of abstract art. As I have dedicated not insignificant hours and effort to studying this case, I will, here, allow myself a more personal opinion.

Did Hilma af Klint, along with the other four women who formed the group of 'Las Cinco', create abstract works before 1910–11? Yes. Did she create abstract works after 1910–11? Again, yes. In both cases she alternated these with more figurative works, most likely indicating that abstraction was not her principal objective, but rather one of the many embodiments of her spiritual beliefs and practices.

Hilma af Klint was a talented artist, who broke away from the academic painting of her time and, from a particular moment in time, displayed a surprising and audacious change of register. She explored and fervently practiced a type of painting whose arrangement and aesthetic effects are truly notable (in the Museo Picasso's exhibit in Málaga, the hall housing the great paintings of the series *Los diez mayores* produces a powerful effect, similar to what we might call a 'Rothko effect'). This is a type of painting, furthermore, that bears the hallmarks of the most appreciated concepts in modern art: experimentation and innovation. There is no doubt that her case involves problematic aspects, difficult to assess, or that we are lacking in detailed information. But even in the face of these uncertainties, I believe Hilma af Klint should be included, with all her idiosyncrasies, in the collective of artists identified as pioneers of abstract art. Quite apart from this—and I wish to emphasise this point—her painting is aesthetically and historically valuable, even if we ignore the debate about who came first and simply observe her production between 1907 and 1925. I have shown that, in the short term, it will prove difficult for the majority of modern art's centres of power to accept that the artist was a pioneer of abstraction. Thus far, she has been and continues to be promoted only in secondary networks. It is my opinion, however, that if in years to come other important museums should organise exhibitions similar to the MoMA's *Inventing Abstraction*, Hilma af Klint ought to be considered. For now, I vote in her favour. However, I am not the director of the MoMA. With this, I conclude my *post scriptum*, before straying too far from sociological analysis.

FAMA Y PRESTIGIO: CÓMPLICES NECESARIOS Y DECISIVOS EN EL CASO DE HILMA AF KLINT

Vicenç Furió¹

Aunque el caso de estudio principal de este artículo gire en torno a la valoración de la obra de la artista sueca Hilma af Klint, un objetivo más general consiste en llamar la atención sobre uno de los elementos que configuran los procesos de reconocimiento en las artes visuales y cuyo papel no siempre se destaca de modo suficiente: la influencia de los contactos personales y de las redes de contactos institucionales. «Agentes», «procesos», «políticas», «gustos», «mercado», son algunos de los términos que se utilizan cuando se elaboran teorías para explicar el éxito o la consagración de los artistas, y también su olvido². Son términos útiles que nos remiten a determinadas realidades o esferas de acción social, pero su uso también puede eludir la identificación de sus protagonistas.

En uno de mis estudios sobre el tema del reconocimiento artístico, destacué que tener los contactos adecuados es, en relación a este asunto, un factor fundamental, tanto para explicar la fase de reconocimiento inicial de los artistas como para entender aquellos momentos en los que su nombre y la estimación de su obra se difunden a un nivel superior:

Los artistas que empiezan suelen buscar el apoyo de otros artistas más conocidos para obtener su aprobación e intentar sumarse a su círculo. Al llegar a París en 1920, Joan Miró visitó a Picasso. Lo mismo hizo Salvador Dalí en su primer viaje a la capital francesa en 1926, y tres años más tarde, a través de Miró, entró en contacto con el círculo de los surrealistas. Parte del reconocimiento conseguido por algunos artistas catalanes menos famosos que los aludidos se debe precisamente a su relación con ellos. Podrían ser los casos de Apel·les Fenosa, que tuvo el apoyo de Picasso, o el de Àngel Planells, al que ayudó Dalí. El aumento de reconocimiento y apreciación de la obra del ceramista

1. Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Barcelona (furio@ub.edu).

2. En nuestro país, dos estudios recientes que analizan los mecanismos de reconocimiento del arte y los artistas son: FURIÓ, Vicenç: *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona (Colección Memoria Artium), 2012. El texto reúne diversos artículos a propósito de artistas y obras que van de la escultura clásica al arte contemporáneo. También PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid, Abada, 2012; centrado en el análisis de un grupo de artistas de vanguardia que se dieron a conocer entre 1900 y 1960.

Josep Llorens Artigas a partir de la década de 1950 no es independiente de su colaboración con Joan Miró³.

Por supuesto estos procesos se configuran debido a la interrelación de muchos factores, pero siempre hay algunos que tienen más peso que otros. Podemos identificarlos y comprobar que bajo los términos «agentes», «instituciones» o «mercado», hay personas concretas, determinados galeristas y museos, y una red de contactos que conviene iluminar con más intensidad.

Recientemente, algunas importantes exposiciones han dedicado atención a este tema. A la entrada de la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, inaugurada en el MoMA de Nueva York a finales del 2012⁴, una gran pared mostraba un diagrama que atraía la atención de los visitantes (Figura 1). El diagrama presentaba más de un centenar de nombres de artistas vinculados al arte abstracto entre los años 1910–1925, unidos por unas líneas que indicaban los contactos que tuvieron entre ellos. Se destacaban en rojo los artistas que sumaban más de 24 conexiones documentadas. Sus nombres son Kandinsky, Apollinaire, Picasso, Arp, Léger, Sonia Delaunay, Van Doesburg, Tristan Tzara, Picabia, Marinetti, Larionov, Goncharova y Alfred Stiegliz. Por un lado, el diagrama recordaba y remitía al famoso esquema visual con el que Alfred Barr había intentado explicar la evolución del primer arte moderno, esquema reproducido en el catálogo de la exposición *Cubism and Abstract Art*, celebrada en el MoMA en 1936⁵. Por otro lado, el diagrama es deudor de teorías más recientes, como la de las redes de conexiones intelectuales estudiadas por el sociólogo norteamericano Randall Collins en su monumental *Sociología de las filosofías*⁶. Con ello los responsables de la exposición del MoMA pretendían poner de relieve la idea —sin duda acertada— que la abstracción no fue fruto de cuatro genios trabajando de modo aislado, sino también de las relaciones, de la comunicación y del intercambio de ideas que se estableció entre un numeroso grupo de artistas e intelectuales que trabajaron simultáneamente en diversos campos, y a menudo en núcleos y países notablemente alejados.

Uno de los artistas mejor conectado es Picasso, que, curiosamente, nunca hizo arte abstracto, pero que está en el centro del diagrama, con lo que podría deducirse que se trata de una figura clave para la mayoría de artistas de aquellos años, que aunque de tendencias diversas querían obtener su apoyo y bendición. Ya hemos visto que tanto Miró como Dalí, al llegar a París, fueron a visitar a Picasso.

Reyes y papas, nobles, artistas y humanistas influyentes, y el *staff* que gobernaba las academias de arte, fueron en el pasado quienes contribuyeron a construir la reputación de los artistas. En los inicios del arte moderno debemos añadir a los

3. FURIÓ, Vicenç: *op. cit.*, pp. 153–154.

4. *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*; fue comisariada por Leah Dickerman y tuvo lugar en el MoMA entre diciembre de 2012 y abril de 2013.

5. La exposición *Cubism and Abstract Art*, organizada por Alfred H. Barr, se celebró en el MoMA entre los meses de marzo y abril de 1936. El diagrama de Barr se reprodujo en la sobrecubierta del catálogo. En el catálogo *Inventing Abstraction* hay un estudio sobre este diagrama: Glenn D. Lowry, «Abstraction in 1936: Barr's Diagrams», p. 359–363.

6. COLLINS, Randall: *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona, Editorial Hacer, 2005 (1998).

críticos de arte, marchantes y galeristas, los coleccionistas del arte nuevo, y, en una segunda fase, los directores de los grandes museos, los autores de las monografías de referencia, los comisarios de exposiciones. Algunos nombres son muy conocidos, como Henry Kahnweiler y Gertrude Stein, que apoyaron a Picasso; Leo Castelli, el principal valedor de Jaspers Johns y otros artistas del pop art; o el coleccionista Charles Saatchi, cuyo nombre se asocia en seguida con Damien Hirst y los Young British Artists. Sin embargo, no son muchos los que han conseguido suficiente visibilidad si consideramos que todos los artistas del siglo xx que alcanzaron un alto reconocimiento tuvieron el apoyo de agentes e instituciones sin los cuales es dudoso que hubieran alcanzado el éxito que tuvieron.

Si nos centramos en el arte del siglo xx, el grupo de los marchantes y galeristas son los agentes más conocidos. He citado algunos de los nombres que despuntaron a principios de siglo y en la época del *pop art* de la década de los sesenta. Pero curiosamente, los nombres de los galeristas que entre las dos Guerras Mundiales contribuyeron al reconocimiento de artistas hoy mundialmente famosos han alcanzado menor visibilidad.

Edward Hooper no obtuvo su primer éxito comercial y de crítica hasta cumplidos los 42 años. Fue con una muestra de acuarelas celebrada en 1924 en la Rehn Gallery. Desde entonces, fue esta galería la que representó al artista para el resto de su vida. Es difícil, por tanto, no atribuir al galerista Frank Rehn una parte de responsabilidad en la reputación conseguida por Hopper. Fue Rehn quien vendió la pintura *House by the Railroad* al coleccionista Stephen Clark, quien a su vez la donó en 1930 al Museum of Modern Art, siendo la primera pintura que entró a formar parte de la colección permanente del Museo. El reconocimiento de Hopper como un pintor americano importante se produjo en los inicios de la década de 1930⁷.

La consagración internacional de Salvador Dalí tuvo lugar hacia finales de los años treinta y principios de la década de 1940, y el galerista Julien Lévy ocupa un lugar clave en este proceso. Fue Lévy quien facilitó la entrada de Dalí en los Estados Unidos, quien le organizó su primera exposición individual allí en 1933, a la que siguieron cinco más hasta 1941. El montaje del «Sueño de Venus» para la exposición Universal de Nueva York celebrada en 1938, también fue promovido por Lévy, al igual que al año siguiente el diseño de escaparates⁸.

Por lo que se refiere a los coleccionistas, de nuevo unos pocos nombres sobresalen, como el de Gertrude Stein a principios del siglo xx o Charles Saatchi a principios del XXI. Marcel Duchamp nunca tuvo marchantes ni un mercado organizado para sus obras, pero tuvo a Louis y Walter Arensberg, una pareja de coleccionistas siempre atentos a su trabajo que le permitieron trabajar con libertad y sin la necesidad de subordinarse a los cauces habituales del mercado del arte⁹. Desde que

7. *Edward Hopper*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Thyssen, Madrid, 2012, p. 62. Para más información puede verse LEVIN, Gail: *Edward Hooper. An Intimate Biography*. Nueva York, Rizzoli, 2007, pp. 185–187 y 227–ss.

8. GIBSON, Ian: *La vida desafiada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 2004 (1997), p. 465–ss.

9. Para el papel los Arensberg, coleccionistas de Duchamp, y John Quinn, el principal coleccionista de Brancusi, puede verse PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 111–118.

conocieron al artista, los Arensberg fueron los mecenas de Duchamp, y así se explica mejor cómo el artista pudo mantenerse estratégicamente distante del mercado. La que fuera su colección de obras de Duchamp, de hecho, se conserva hoy en el Philadelphia Museum of Art, la institución que posee la más destacada colección de obras de Duchamp en el mundo. Un nombre concreto destaca entre los coleccionistas que adquirieron buena parte de las obras de Constantin Brancusi: el abogado americano John Quinn. Al morir Quinn, su colección de Brancusi ascendía a 29 obras. Colección que, por cierto, en 1926 no encontró muchos compradores, y al final fue el mismo Marcel Duchamp quien la adquirió y se convirtió en marchante-coleccionista de la obra de su amigo.

Si a partir de 1933 y hasta principios de la década siguiente la obra de Dalí fue promocionada con éxito por la galería de Julien Lévy, sus dos grandes coleccionistas fueron, primero, el mecenas inglés Edward James, y, a partir de la década de 1940, el matrimonio formado por Reynolds y Eleanor Morse. Los Morse fueron asiduos compradores de la obra de Dalí hasta su muerte y sus mayores coleccionistas. Tanto es así que en 1971 fundaron con su colección el Museo Dalí de Cleveland, más tarde trasladado a Saint Petersburg (Florida). Sin Edward James, Julien Lévy y el matrimonio Morse, quien sabe si la obra del artista ampurdanés hubiera alcanzado la fama que todos conocemos¹⁰.

Hablar del éxito de Dalí implica necesariamente considerar a Gala. Pero Gala no es la única pareja sentimental que ha tenido un papel destacado en el reconocimiento de un artista. Un estudio completo sobre este tema debería incluir muchos ejemplos. Quien proporcionó a Frida Kahlo la mayor parte de contactos que le permitieron alcanzar una notable visibilidad en el mundo del arte de finales de la década de 1930 y a lo largo de la siguiente fue su marido, Diego Rivera, y no es ocioso preguntarse hasta donde hubiera llegado Jackson Pollock sin el apoyo de su mujer, Lee Strasberg, también artista, y que sacrificó su carrera de pintora por él mientras estuvieron juntos. Louise Bourgeois alcanzó su reconocimiento internacional gracias al empuje del feminismo a lo largo de la década de 1970 y gracias a la retrospectiva que le dedicó el MoMA en 1982. Pero en los inicios de su carrera, quien le apoyó y le puso en contacto con el mundo del arte neoyorkino fue su marido, el historiador del arte y comisario de exposiciones Robert Goldwater. Eva Hesse reconoció que cuando conoció a su futuro marido, el escultor Tom Doyle, ella buscaba la influencia de alguien artísticamente más maduro, y de hecho también él fue quien puso a Eva en contacto con la necesaria red de artistas de su época¹¹. La proyección y la fama actual de Bill Viola debe mucho a la acción de su mujer, Kira Perov, también artista, pero sobre todo curadora, gestora cultural y su representante oficial. Desde 1978 dirige el Bill Viola Studio¹². La fama póstuma de algunos artistas

10. GIBSON, Ian: *op. cit.*, 422-ss. y 532-ss.

11. Puede verse PEIST, Nuria: *op. cit.*, pp. 256-257.

12. Puede verse una breve semblanza biográfica de Kira Perov en la página web oficial de Bill Viola: <http://www.billviola.com/biograph.htm>. De hecho su biografía consta en la misma entrada en la que hay la biografía de Viola. A veces la entrevistan a ella en relación a las obras de videoarte de su marido en los aspectos técnicos y de montaje. Puede verse en http://www.eai.org/resourceguide/preservation/installation/interview_perov.html

también debe mucho a la labor de difusión de sus parejas o familiares. Después de la muerte de Robert Smithson, su mujer, la artista Nancy Holt, organizó su archivo y se ocupó de la publicación de sus escritos¹³, lo que posibilitó que a finales de los años 70 y 80, la obra de Smithson pudiera ser estudiada por autores como Rosalind Krauss y Craig Owens y propuesta como referente del posmodernismo.

A partir de la década de 1960, los comisarios entran con fuerza en el mundo del arte organizando exposiciones y ferias. Harald Szeemann está entre los nombres más famosos. Menos conocido, sin embargo, es David Ross, primer comisario de renombre de videoarte, y director de diversos museos americanos. Organizó la primera muestra individual de Bill Viola, y también su primera gran retrospectiva en el Whitney *Bill Viola: A 25-Year Survey*¹⁴. David Ross, junto a la mujer del artista, Kira Perov, han sido dos apoyos indudables en la trayectoria del hoy más famoso artista del video. La persona a citar al considerar la bibliografía sobre Richard Estes es John Artur. En los primeros diez años de su carrera, Estes consiguió que su obra fotorrealista entrara a formar parte de colecciones y museos importantes, y en este sentido su pintura gozó de cierta difusión internacional en el circuito del mercado. Sin embargo, a lo largo de esa década que va de 1968 a 1978, no se publicó ningún artículo de enjundia sobre su obra, sólo algunas críticas¹⁵. A partir de 1978 eso cambió. Empezaron las exposiciones individuales itinerantes, las introducciones de catálogos y las monografías sobre su pintura y obra gráfica. Y el principal curador y autor de la mayoría de estas exposiciones y textos fue el pintor John Artur. Hasta finales de la década de 1990, el predominio de su nombre en la bibliografía dedicada a Richard Estes es algo de fácil de comprobar¹⁶, al igual que la nula o escasa relevancia que se da a la obra de Richard Estes, y al fotorrealismo en general, en alguno de los libros más recientes y escritos por prestigiosos autores que revisan la historia del arte del siglo xx¹⁷.

Décadas antes de que se institucionalizara la figura del curador o comisario de exposiciones, Homer Saint-Gaudens ya desempeñó un papel parecido. Homer Saint-Gaudens (1880–1958), director del Carnegie Institute de Pittsburgh desde 1922, y Mrs. Margaret Palmer, su representante en España, fueron personajes clave en el reconocimiento que alcanzaron en Estados Unidos Hermen Anglada Camarasa,

13. *The Writings of Robert Smithson*, ed. por Nancy Holt, New York University Press, 1979.

14. *Bill Viola. A 25-Year Survey*. Nueva York, Whitney Museum of American Art, 1997.

15. ARTHUR, JOHN & ESTES, RICHARD: «Una conversación», en *Richard Estes*. Catálogo de la exposición, Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, 2007, p. 44.

16. Algunos ejemplos de los escritos que John Artur ha dedicado a Estes: *Richard Estes: The Urban Landscape, 1978–79* (Museum of Fine Art de Boston, Toledo, Kansas City y Washington DC); *Richard Estes: A Decade*, Adam Stone Gallery, Nueva York, 1983; *Richard Estes 1990, 1990* (Museum of Art de Tokyo, Osaka y Hiroshima); *Richard Estes: The Complete Prints*, American Federation of Arts of New York, 1992 (exposición itinerante por varios museos americanos entre 1992 y 1995). En el catálogo de la exposición sobre el artista celebrada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en el año 2007, citado en la nota anterior, la presencia de John Artur aún se hace sentir. Dos de los artículos del catálogo son suyos.

17. No es citado, por ejemplo, en el volumen de 700 páginas de FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y.A. & BUCHLOCH, B: *Arte desde 1900*. Barcelona, Akal, 2006 (2004). Es significativo para los contrastes de reconocimiento observables en el caso de Estes que John Artur sea pintor, comisario de exposiciones y asesor de colecciones privadas, galerías y museos, pero no un autor académico que se cuente entre los grandes nombres de la crítica y la historia del arte contemporáneo.

Marià Andreu y Joan Junyer, por poner tan solo unos pocos ejemplos. Hacia 1910, Anglada Camarasa ya era un artista de renombre en muchos países europeos, pero fue Gaudens quien alentó su participación en una exposición colectiva en el Carnegie de Pittsburg, lo que permitió al artista catalán entrar en contacto con representantes de las Vandyck Galleries, que le organizaron varias exposiciones en diversas ciudades americanas, con lo que su fama se extendió también por los Estados Unidos¹⁸. Joan Junyer conoció a Homer Saint-Gaudens en París, quien le sugirió presentarse al Premio del año 1929. Junyer quedó en segundo lugar, pero a partir de aquí surgieron los contactos para exponer en la década de 1930 en diversas ciudades americanas. Por cierto que, en 1945, obras de Junyer relacionadas con el mundo de la danza llegaron a exponerse en el mismísimo MoMA¹⁹. De 1929 hasta 1939 Marià Andreu participó en las convocatorias del Instituto Carnegie, y fue premiado en dos ocasiones²⁰. En aquellos años, conocer a Homer St. Gaudens y Margaret Palmer, y participar en las exposiciones organizadas por el Carnegie Institute of Art de Pittsburg, era uno de los principales cauces que tuvieron algunos artistas de nuestro país para darse a conocer en los Estados Unidos²¹.

Hasta aquí me he referido a marchantes, coleccionistas, comisarios, los propios artistas, y, en ocasiones, a sus parejas, como cómplices en el éxito que tuvieron muchos creadores. Voy a centrarme ahora con más detalle en el caso de Hilma af Klint, que da título a este artículo, puesto que permite reflexionar simultáneamente sobre dos tipos de contactos importantes en el proceso de reconocimiento del artista del siglo xx. Por un lado, la red de contactos personales, y por el otro, la red de contactos institucionales, léase aquí museos. Remito al lector de nuevo al interesante diagrama (ver FIGURA 1) que se mostró a la entrada de la exposición, ya citada, *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, celebrada en el MoMA²². Voy a referirme ahora a esta importante exposición y a su catálogo (FIGURA 2), y, al mismo tiempo, al hecho que tanto la muestra como el volumen de estudios que se publicó para la ocasión no citen la obra de la artista sueca Hilma af Klint, una artista, en cambio, que se propone como pionera de la abstracción en otra exposición, titulada *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, celebrada casi al mismo tiempo en el Moderna Museet de Estocolmo (FIGURA 3)²³.

La exposición del MoMA sobre los inicios de la abstracción destaca el papel de Picasso y mantiene el lugar de Kandinsky en la posición ya conocida, juntamente con los otros pioneros de la abstracción como fueron František Kupka, Francis

18. FONTBONA, Francesc & MIRALLES, Francesc: *Anglada-Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981, pp. 172 y ss., y FONTBONA, Francesc: «La fama de Anglada-Camarasa», en *Anglada Camarasa (1871–1959)*. Fundació Mafre, 2002, pp. 13–27.

19. GARCÍA, Josep Miquel & DURÁN, Fina: *Joan Junyer*. Barcelona, Ed. Mediterránea, 2004, pp. 32-ss. y 80–86.

20. *Marià Andreu*, Catálogo exposición, Museu Comarcal del Maresme-Mataró, Patronat Municipal de Cultura de Mataró, 1995; GARCÍA PORTUGUÉS, Esther: «El reconeixement artístic de Mariano Andreu a Catalunya», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XXI, (2007), pp. 101–116.

21. Sobre Margaret Palmer puede verse PÉREZ SEGURA, Javier: *La quiebra de lo moderno. Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra Civil*. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

22. Exposición y catálogo citados en la nota 3.

23. MÜLLER-WESTERMANN, Iris & WIDOFF, Jo (eds.): *Hilma af Klint. A Pioneer of Abstraction*. Moderna Museet, Estocolmo, 2013.

Picabia o Robert y Sonia Delaunay. Otro de los puntos fuertes de la muestra es el papel muy relevante que se atribuye a Guillaume Apollinaire, tanto a la hora de dar un nuevo nombre al fenómeno distinguiéndolo del cubismo, como por defender los nuevos planteamientos. Finalmente, la exposición también se aleja de la consideración del arte abstracto —y de la pintura en particular— como un proceso básicamente de purificación interna del medio, como si fuese un lenguaje aislado, y destaca su carácter mixto o compartido con otros medios, como la música, la poesía, la fotografía o la danza. Fue una innovación compartida por diferentes artistas en campos de creación diferentes.

Pero en esta magnífica exposición y en el catálogo que la acompaña se echa a faltar un nombre: el de la artista sueca Hilma af Klint. No deja de ser chocante, incluso intrigante, que una exposición que pretende sentar cátedra sobre los inicios de la abstracción, ni tan solo cite el caso de af Klint. Podría deberse simplemente a la imposibilidad de ofrecer una visión completa, un relato totalizador, pero también puede ser una exclusión deliberada. Lo sucedido recientemente con la obra de Hilma af Klint tiene un gran interés, especialmente si se observa desde una mirada sociológica atenta a cómo se construye el reconocimiento artístico, que es lo que aquí justifica mi análisis de este caso. Hilma af Klint (1862–1944) fue una pintora de paisajes y retratos de finales del siglo XIX y comienzos del XX (FIGURA 4). Realizó también hizo otro tipo de pinturas, muy diferentes, construidas a base de círculos, óvalos y espirales, que pretendían aludir a fuerzas del más allá que ella decía captar como médium, además de referirse a ideas basadas en la teosofía y en otras corrientes más o menos esotéricas. Estas obras, sin embargo, nunca las quiso mostrar al público, y la artista dejó escrito en su testamento que no fuesen expuestas hasta 20 años después de su muerte. La realidad, no obstante, es que el grueso de esta producción secreta no se dio a conocer hasta hace poco, y hasta la primavera de 2013 no se expusieron estos cuadros de Hilma af Klint en una gran exposición que le dedicó el Moderna Museet de Estocolmo, comisariada por Iris Müller-Westermann. Por lo que parece, antes de 1915 af Klint ya había pintado más de 200 de estas composiciones aparentemente abstractas (digo aparentemente porque algunos diseños parecen derivar y aludir a elementos orgánicos y botánicos, y porque hay autores que dudan de que se trate de arte abstracto en un sentido estricto), y algunas de estas obras ya las hizo a partir de 1906, es decir antes que Kandinsky. Hay que añadir, porque es un dato importante, que pese a que la envergadura de esta producción no se ha conocido sino hasta hace poco, algunas obras de Hilma af Klint ya fueron exhibidas en una exposición celebrada el 1986 en Los Ángeles²⁴, y desde entonces obras concretas se han podido ver en muestras celebradas en Estocolmo, Frankfurt, Nueva York, Londres y París.

Las dos exposiciones, la del MoMA y la del Moderna Museet de Estocolmo, prácticamente coincidieron en el tiempo (de diciembre de 2012 a abril de 2013 la del MoMA, de febrero a mayo de 2013 la del Museo de Estocolmo). La pregunta clave,

24. *The spiritual in art: Abstract painting, 1890–1985*, muestra comisariada por Maurice Tuchmann y Judi Freeman, Los Angeles County Museum of Art, 1986.

naturalmente, es si el MoMA —cuyo poder e influencia en la configuración del canon de arte moderno, pese a ser menor que hace décadas, es aún muy importante— no pudo, o no quiso, presentar la obra de Hilma af Klint y por qué motivos. Empecé a interesarme por este tema a principios de abril del 2013, y en aquel momento no tenía informaciones más detalladas que las periodísticas, en una de las cuales decía que el MoMA se había negado a incluir las obras de Hilma af Klint en su exposición por las reticencias de los organizadores²⁵. Lo que está claro es que si las hubiesen incluido habría cambiado notablemente el relato construido sobre los inicios del arte abstracto y sobre quiénes fueron los verdaderos pioneros de esta ruptura.

Como historiador del arte me parece indudable que hay que estudiar el caso de Hilma af Klint, y valorar si su obra tiene que incorporarse, o no, a la apasionante historia de la invención de la abstracción. En caso afirmativo, dónde y cómo. Y si la respuesta fuese negativa, explicar por qué no. De entrada parece difícil argumentar la exclusión por el hecho de que ella creyese que visualizaba el mundo de los espíritus, porque está más que demostrada la raíz irracionalista y la influencia del espiritismo y de doctrinas más o menos esotéricas en las primeras vanguardias y en el arte abstracto en particular. Alberto Luque, por ejemplo, en su libro *Arte y esoterismo*, documentó profusamente estos vínculos ideológicos del ocultismo con las primeras vanguardias²⁶.

Es básico para poder valorar la exclusión del MoMA de la obra de Hilma af Klint conocer los motivos de los organizadores de la exposición, que no se mencionan en ninguno de los dos catálogos. En algunas reseñas y artículos de periódico se aludió a dichos motivos, pero quise verificarlos a través de alguno de los agentes directamente implicados, por lo que escribí a una de las comisarias de la muestra de Estocolmo. Jo Widoff me contestó amablemente que los responsables de la exposición de Nueva York descartaron exponer algunas obras de Hilma porque no había formado parte de la red de conexiones que fue el concepto básico de la exposición. También me señaló que, como a mí, les había sorprendido que el MoMA ni tan solo hubiera citado en el catálogo el caso de Hilma.

El argumento del MoMA es interesante y merece ser discutido. Antes, sin embargo, me parece justo decir que hubiera sido más honesto por parte del MoMA por lo menos referirse al caso de Hilma y exponer sus argumentos para no considerarla. Este deliberado silencio tiene como consecuencia que, de momento, Hilma af Klint no tiene el reconocimiento del museo neoyorquino en relación al proceso de la invención de la abstracción, reconocimiento que sí tiene por parte del Moderna Museet de Estocolmo.

La explicación del MoMA plantea muchas cuestiones. Una de ellas es si el asunto de la voluntaria marginación de las redes, y, en consecuencia, la no incorporación del artista por la historia del arte dominante, es extrapolable a otros artistas. No me refiero a escritores o pintores que en vida no pudieron publicar o exponer, o querían y fueron rechazados, y después fueron reconocidos. De estos hay muchos ejemplos.

25. VICENTE, Àlex: «La mujer que inventó la abstracción», *El País*, 3 de marzo 2013.

26. LUQUE, Alberto: *Arte moderno y esoterismo*. Lleida, Milenio, 2002.

Me refiero a creadores, sobre todo del campo de las artes visuales, que voluntariamente se mantuvieran al margen de los contactos artísticos de su tiempo, y que, a pesar de su voluntad y de su ausencia real de estas redes, *a posteriori* la historia del arte los ha incorporado en aquellos movimientos a los que se negaron participar.

La segunda cuestión que cabría confirmar es si efectivamente Hilma af Klint estuvo tan radicalmente desconectada de los artistas contemporáneos que participaron de la invención de la abstracción. En el catálogo del Moderna Museet de Estocolmo se indica que af Klint contactó en un par de ocasiones con Rudolf Steiner, en 1908 y en 1920. En la primera le invitó a su estudio y se supone que le enseñó sus obras, pero Steiner fue crítico con su actividad como médium, y se dice que ello afectó negativamente a la artista²⁷. En cualquier caso, está documentada la relación de Hilma af Klint con la Teosofía y sus líderes, pero ni rastro de conexiones con artistas que trabajaban hacia o en la abstracción. Hilma af Klint no está en el diagrama que encabezaba la exposición del MoMA, pero al parecer es correcto que no esté. Lo curioso es que al buscar en el índice de nombres del catálogo del MoMA a Steiner y Blavatsky con la esperanza que por la vía teosófica se aludiera a la artista, el resultado es que tampoco son citados, y por supuesto ningún capítulo del catálogo de Nueva York trata sobre la relación del espiritismo y el esoterismo con los pioneros del arte abstracto. Es decir, es toda esta problemática lo que el MoMA margina o excluye²⁸.

La exclusión de Hilma af Klint por parte del MoMA y la historia del arte dominante es un hecho que encaja perfectamente con una de las ideas defendidas por Nuria Peist en su libro *El éxito en el arte moderno*²⁹. Según la autora, para que el artista de la modernidad consiga la consagración es necesario que dicho artista haya formado parte de lo que ella llama el núcleo artístico inicial en la primera fase de reconocimiento, es decir, que haya tenido suficiente visibilidad en esa red de relaciones formada por artistas, marchantes, críticos, coleccionistas, etc. Si el MoMA

27. Hilma af Klint. *A pioner...* pp. 41 y 50.

28. De hecho es una tendencia general entre los historiadores del arte desestimar esta relación o considerarla irrelevante. En una entrevista reciente, Maurice Tuchman afirma que «spiritual is still a very dirty word in the art world» (RACHLIN, Natalia: «Giving a Swedish Pioneer of Abstraction Her Due», *The New York Times*, 29/04/2013). Sería interesante conocer cuál ha sido en estos últimos años la red de museos y otros sectores del mundo del arte que se han alineado en favor y en contra de esta relación del ocultismo con las primeras vanguardias, porque también aquí hay sociología por hacer. La primera exposición que cabe citar es la de 1986 en Los Angeles County Museum, *The spiritual in art: Abstract painting 1890–1985*, cuyo principal responsable fue el citado Maurice Tuchman, en la que recordemos se expusieron obras de Hilma af Klint. Otra exposición de referencia sobre el arte abstracto fue la celebrada en 1996 en el Museo Guggenheim organizada por Mark Rosenthal, *Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline*, The Solomon R. Guggenheim, 1996. La exposición y el catálogo pretendían mostrar el desarrollo histórico de la abstracción en su rica variedad de formas, pero ni en el capítulo dedicado a «Los pioneros» ni en ningún otro apartado se cita a Hilma af Klint, y las referencias a la Teosofía, Blavatsky o Steiner son mínimas. En 2007, Bang Larsen estimaba que en estos últimos años se había intensificado el tema del ocultismo en el mundo del arte (BANG LARSEN, Lars: «The other side», *Frieze*, núm. 106 abril de 2007, pp. 114–119), y también en esta línea se sitúa PASI, Marco: «A gallery of changing gods: Contemporary art and the cultural fashion of the occult», CESNUR, 2010). Alberto Luque, sin embargo, duda de esta supuesta intensificación (LUQUE, Alberto: «Un dudoso reciente auge del esoterismo en el arte». <http://konstelacio.blogspot.com.es/2013/06/un-dudoso-reciente-auge-del-esoterismo.html#comment-form> [consulta 03/06/2013]). Luque también señala que desde 1986 hasta 2013 tampoco ha crecido exageradamente la bibliografía dedicada a Hilma af Klint, apenas poco más de media docena de estudios que no estén en sueco.

29. PEIST, Nuria: *op. cit.*

ha descartado a Hilma af Klint por no pertenecer a esa red inicial, ello refuerza el acierto de los mecanismos de reconocimiento y consagración puestos de relieve por Nuria Peist, aunque sea por un caso de no reconocimiento. Sería interesante poder recopilar, si los hay, otros casos equivalentes al de la artista sueca, para poder completar o ampliar la teoría. Quizá Hilma af Klint se quedará en un «universo de consuelo», como los denominó Gerard Mauger. Si éste fuera el caso, se podría intentar identificar y analizar los agentes, las instituciones, los argumentos y los canales de difusión de aquellos que han luchado por el reconocimiento de Hilma af Klint, pero que quizás están perdiendo o perderán la batalla.

Si en el diagrama de contactos aquí reproducido fuésemos más allá, y aparte de las líneas de comunicación entre artistas añadiésemos las posiciones de poder de los museos y sus alianzas, una línea, quizá quebrada, conectaría el MoMA con el Moderna Museet de Estocolmo. Además debería figurar otro indicador que mostrase que la posición que ocupa el MoMA y su poder son muy superiores a los del Museo de Estocolmo, y en consecuencia, que la versión del Museo de Arte Moderno de Nueva York tiene muchos más portavoces y más difusión.

En la versión del MoMA de los inicios del arte abstracto Picasso y Apollinaire suben, Kandinsky se mantiene, y Hilma af Klint se ignora. La exposición de la artista sueca viajará en 2013 a otras ciudades europeas, primero Berlín y después Málaga. Sus visitantes, pues, podrán valorar si el título de la exposición de Estocolmo, *Hilma af Klint: a Pioneer of Abstraction*, les parece correcto, y por tanto, si la exposición del MoMA nos ha privado o no de una parte de la historia. Pero el público que visita exposiciones por interés cultural, tiene menor peso en la construcción del reconocimiento y consagración de los artistas que aquellos agentes e instituciones que efectivamente participan en estos debates, especialmente cuando valoraciones se emiten desde posiciones dominantes.

En mi opinión, la exclusión o inclusión de Hilma af Klint en el aspecto clave del debate, que por supuesto radica en defender si fue o no una pionera del arte abstracto y una artista de nivel, refleja que las posiciones en el debate se corresponden con las posiciones de poder de los museos y de otros agentes implicados. Identificar claramente a los dos bandos —es decir, qué museos, exposiciones y comisarios, historiadores del arte y críticos están a favor y en contra— permitiría avanzar en la comprensión de las dos versiones y en el análisis de la dirección que han seguido y pueden seguir en el futuro. Es significativo, por ejemplo, que la exposición de Hilma af Klint en España sea vista en el Museo Picasso de Málaga, y no en el gran centro del arte del siglo xx que es el Museo Reina Sofía. Probablemente el Moderna Museet de Estocolmo y el Museo Picasso de Málaga se alían porque comparten parecidos intereses y posiciones compatibles en la red de museos de arte moderno, intereses y posiciones diferentes de las que ocupan en la red el MoMA o el Reina Sofía³⁰.

30. Muy a grosso modo podríamos considerar que, por lo que se refiere a museos de arte moderno y contemporáneo, en la cúspide de poder e influencia se encuentran el MoMA, la Tate Modern de Londres y el Centro Georges Pompidou. En este primer nivel, pero sin estar en la cúspide, se encontrarían el Guggenheim y el Whitney Museum de Nueva York, el MOCA de Los Ángeles, el Stedelijk Museum de Ámsterdam y el Museo Reina Sofía de Madrid. Ya en otro nivel tendríamos que situar a muchos otros. Sólo por citar algunos, cabría mencionar en este grupo al

Aunque esta parte del artículo dedicado al reconocimiento de Hilma af Klint es un *work in progress*, y, por supuesto, cuando se publique ya dispondremos de mucha más información de la que yo he podido disponer hasta el momento de terminar de escribirlo, la interpretación sociológica permite hacer algunas observaciones que, si son correctas, podrían ser predicciones. De momento son museos que no están en el primer nivel señalado en la red ni son decisivos los que expondrán la obra de la artista sueca a lo largo de 2013. Es de esperar también que, desde la perspectiva de género, aumenten las adhesiones a Hilma af Klint y a su arte como pionera de la abstracción³¹. En relación al hecho de que la posición de los museos en la red internacional es un factor de primer orden —y que esta posición y las luchas que ella implica tienden a esconderse— puedo aportar un par de informaciones que refuerzan lo dicho. La representante del museo de Estocolmo que me confirmó los motivos por los que el MoMA había descartado a Hilma af Klint, ya no me respondió cuando en el siguiente correo electrónico le pregunté por el hecho de que en entre los museos españoles fuera precisamente el Museo Picasso de Málaga en el mostrara la obra de Hilma af Klint en nuestro país. Formulé la misma pregunta a la dirección del museo de Málaga. Aquí sí que obtuve respuesta, pero no concreta, sino solamente que ello se había debido a «intereses comunes». Se trata, pues, de información reservada, quizá porque desvelarla pondría al descubierto cuáles son estos intereses comunes, y también que los contactos personales e institucionales son más decisivos de lo que parece en el tema del reconocimiento artístico, tanto de artistas como de museos.

Mi hipótesis, pues, es que la lucha por el reconocimiento y el valor de la obra de Hilma af Klint ha empezado y seguramente seguirá a través de instituciones y agentes que ocupan posiciones no dominantes o secundarias en la actual estructura de poder del arte moderno. Aquí debo referirme a otra instancia de reconocimiento que es el mercado del arte. No es un hecho menor en este asunto que de momento la obra de Hilma af Klint se haya mantenido relativamente al margen del mercado, es decir, que por pertenecer en su mayor parte a una fundación, su obra no haya

Museu D'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), al Museo de Arte Contemporáneo de Oporto, al Van Abbemuseum de Eindhoven, al Museum van Hedendaagse Kunst de Amberes, al Museum für Gegenwartskunst de Basilea, al Hamburger Kunsthalle de Hamburgo, al Moderna Galerija de Ljubljana o al Moderna Museet de Estocolmo, entre otros. No consideramos aquí los museos monográficos dedicados a artistas como Picasso, Miró, Dalí o Tàpies, que en cierto modo juegan una liga aparte, aunque puntualmente pueden organizar o colaborar en exposiciones no directamente relacionadas con el núcleo de su colección. Lo que aquí quiero destacar es que una exposición organizada por un museo como el Moderna Museet de Estocolmo difícilmente se expondrá en una institución de mayor nivel, sino que tenderá a difundirse a través de instituciones de su mismo nivel o inferior, siempre y cuando, además, las líneas artísticas promovidas por sus directores y demás intereses sean convergentes, o por lo menos compatibles. En toda esta red de fuerzas y posiciones, los contactos personales entre directores de museos explican también muchas actuaciones.

31. Es aún pronto para exponer estadísticas sobre este asunto, pero de momento parecen ser mayoría las historiadoras o críticas de arte que en las revistas defienden a Hilma af Klint como pionera de la abstracción. Puede verse HIGGIE, Jennifer: «Hilma af Klint», *Frieze*, 155 (2013) (<https://www.frieze.com/issue/review/hilma-af-klint/>) [consulta 06/06/2013]; IVANOV, Alida: «Hilma. Art History Revisited», *Art Territory*, 02/04/2013 (http://www.artterritory.com/en/texts/reviews/2158-hilma_art_history_revisited/) [consulta 06/06/2013]. RACHLIN, *op. cit.*, nota 26 (<http://www.nytimes.com/2013/04/30/arts/artsspecial/Giving-a-Swedish-Pioneer-of-Abstract-Art-Her-Due.html?pagewanted=all&r=0>) [consulta 06/06/2013]; VOSS, Julia: «The First Abstract Artist? (And It's Not Kandinsky)», *Tate Etc.*, 20/05/2013 (<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>) [consulta 06/06/2013].

sido comprada, que se sepa, por grandes coleccionistas y museos. Tampoco en ese aspecto la obra de la artista sueca se ha movido en los niveles más altos. Pero volviendo a los museos, estaba terminando de escribir este artículo cuando supe que se había añadido al circuito de centros que expondrán la obra de Hilma af Klint (ya en 2014) el Louisiana Museum of Modern Art de Dinamarca, situado al norte del país, en la región de Zealand. Creo que este hecho es coherente con lo expuesto (obsérvese la secuencia: Moderna Museet de Estocolomo, Hamburger Bahnhof de Berlín, Museo Picasso de Málaga, Louisiana Museum de Dinamarca). También supe hace poco —recuerdo de nuevo el carácter de actualidad de muchos aspectos sobre los que estoy escribiendo— que obras de Hilma af Klint se expondrían en la Bienal de Venecia desde junio a septiembre de 2013. Por supuesto la Bienal de Venecia es un acontecimiento de primer orden en la escena del arte contemporáneo, con lo que pensé que, por ello, mi presunción se tambaleaba. Sin embargo, la inclusión de cinco obras de Hilma af Klint en un pabellon de la Bienal de Venecia no parece que se haya debido al reconocimiento de su papel como pionera de la abstracción. El curador de la Bienal, Massimiliano Gioni, ha descrito las razones de su elección del siguiente modo:

La Bienal de este año se plantea preguntas acerca de cómo los sueños y las visiones son representados: en última instancia, se trata de una exposición sobre el reino de lo invisible y los dominios de la imaginación. En este contexto de trabajo, Hilma af Klint aparece como absolutamente fundamental para iniciar una investigación sobre las muchas maneras en que las imágenes se han utilizado para organizar el conocimiento y el conocimiento de nuestra experiencia del mundo³².

Es decir, una plataforma de primer nivel expone cinco obras de Hilma af Klint, pero el motivo es de segundo nivel: porque encaja en la temática de «cómo los sueños y visiones son representados», «del reino de lo invisible y los dominios de la imaginación». Obsérvese que el comisario Massimiliano Gioni subraya que es *en este contexto de trabajo* que la obra de la artista sueca es fundamental³³. Incluso en la página web del Museo Picasso de Málaga, la exhibición, que sin duda atraerá titulares y visitantes, se anuncia destacando en primer lugar que la obra de la artista sueca se inscribe «en el marco del misticismo nórdico», y a continuación se añade, en forma condicional, que la artista «podría ser situada junto a creadores fundamentales de las vanguardias artísticas modernas como el ruso Wassily Kandinsky o el holandés Piet Mondrian»³⁴. Respondiendo a un entrevistador, recuerdo haber visto en televisión que el director del Museo de Arte Contemporáneo de

32. <http://www.huma3.com/huma3-spa-news-id-1408.html#.UbCv2oabupo> [consulta 06/06/2013].

33. Es significativo el texto que aparece en la cartela que acompaña las obras de af Klint en Venecia. Empieza diciendo que Hilma af Klint «experimented visions as a child», más tarde añade que a partir de 1906 «began to produce an extraordinary series of esoteric paintings and drawings», y termina, ya en las últimas líneas, indicando que cuando estas pinturas fueron finalmente reveladas en la década de 1990, «af Klint was at last recognized as an *independent* pioneer of abstract art» (la cursiva es mía). Es difícil no pensar que dejar para el final y calificar a la artista de pionera «independiente» es una solución de compromiso, un modo de evitar incluir o excluir claramente.

34. <http://museopicassomalaga.org/exposicion.cfm?id=102> [consulta 06/06/2016].

Barcelona, Bartomeu Marí, opinaba sobre las obras de Hilma af Klint expuestas en Venecia que le recordaban a los mandalas y otras imágenes esotéricas que colgaban de nuestras habitaciones cuando éramos jóvenes. Aunque el Macba no sea del mismo nivel que el MoMA ni abarque la misma cronología, probablemente las líneas artístico-ideológicas defendidas por sus directores son parecidas, y en consecuencia las valoraciones también lo son. En una entrevista en *The Wall Street Journal*, podemos leer que Leah Dickerman, la comisaria que organizó la exposición del MoMA *Inventing abstraction*, defiende su decisión de excluir a Hilma af Klint del siguiente modo: «I find what she did absolutely fascinating, but I am not even sure she saw her paintings as art works»³⁵.

En definitiva, hasta ahora —junio de 2013— Hilma af Klint ha tenido los cómplices *necesarios* para que su obra sea expuesta, conocida e incluso, dentro del mundo del arte, hasta cierto punto famosa. Está por ver, y el análisis sociológico sugiere a corto plazo resultados negativos— si en el futuro consigue los cómplices *decisivos* para ser considerada mayoritariamente como una pionera del arte abstracto.

POST SCRIPTUM³⁶

Terminé de escribir este artículo hace más de medio año. Su enfoque sociológico no me exigía pronunciarme sobre el valor estético de las obras de Hilma af Klint o sobre el debate abstracción/no abstracción. Sin embargo, vi la exposición de la artista en el Museo Picasso de Málaga a principios de febrero de 2014, poco antes de clausurarse. La visión directa de sus pinturas permite valorar su efecto estético, y también ayuda a afinar la apreciación sobre su valor artístico e incluso sobre su carácter de pionera o no del arte abstracto. Puesto que he dedicado no pocas horas y esfuerzo a estudiar este caso, me permito ahora añadir esta opinión más personal.

¿Hizo Hilma af Klint, junto con las otras cuatro mujeres que formaban el grupo de «Las Cinco», obras abstractas antes de 1910-11? Sí. ¿Hizo obras abstractas después de 1910-11? También. En ambos casos se alternaron con obras con elementos figurativos, lo que probablemente indica que la abstracción no era su principal objetivo, sino una de las múltiples formas en que se plasmaron sus creencias y prácticas espiritistas.

Hilma af Klint fue una artista de talento, que partió de la pintura académica de su tiempo y que a partir de un determinado momento realizó un sorprendente y audaz cambio de registro. Exploró y practicó con intensidad un tipo de pintura cuya configuración y efectos estéticos son muy notables (en la muestra del Museo Picasso de Málaga, la sala donde colgaban las grandes pinturas de la serie *Los diez mayores* producía un efecto impresionante, algo parecido a lo que podríamos llamar «efecto Rothko»). Un tipo de pintura, además, que lleva el sello de algunos de

35. BOMSDORF, Clemens: «Did a Mystic Swede Invent Abstract Painting?», *The Wall Street Journal*, 28 de febrero de 2013.

36. Aceptado por la Editora de la revista (13/02/2014).

los conceptos más apreciados en el arte moderno: la experimentación y la innovación. Es cierto que en su caso hay aspectos problemáticos no fáciles de valorar, así como informaciones que nos faltan. Pero aun con estas incertezas, creo que Hilma af Klint debería incorporarse, con sus particularidades, al conjunto de artistas que se califican como pioneros del arte abstracto. Por otra parte, y esto quisiera subrayarlo, su pintura es estética e históricamente valiosa aunque se obvie este debate concreto sobre quien fue primero y miremos simplemente lo que se hacía entre 1907 y 1925. Expuse que a corto plazo sería difícil que desde las posiciones de poder del arte moderno se aceptara de modo mayoritario que la artista fue una pionera de la abstracción. Hasta ahora se está difundiendo en redes secundarias. En mi opinión, sin embargo, cuando dentro de algunos años un museo importante vuelva a organizar una exposición como la del MoMA *Inventing Abstraction*, Hilma af Klint será considerada. De momento dejo mi voto a favor. No obstante, no soy el director del MoMA. Lo digo para terminar el *post scriptum* sin alejarme demasiado del análisis sociológico.

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Diagrama en la exposición *Inventing abstraction, 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, MoMA.
2. Portada del catálogo *Inventing Abstraction, 1910–1925*, MoMA, 2012.
3. Portada del catálogo *Hilma af Klint: A Pioneer of Abstraction*, Moderna Museet, Estocolmo, 2013.
4. Hilma af Klint en su estudio, c. 1895 (del catálogo del Moderna Museet de Estocolmo).



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

21 CARLOS REYERO
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

25 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

45 MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

67 FELIPE PEREDA
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

83 JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

109 NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

129 ELENA MARCÉN GUILLÉN
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

147 VICENÇ FURIÓ
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

Miscelánea • Miscellany

169 MANUEL JÓDAR MENA
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

199 TERESA IZQUIERDO ARANDA
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14th–15th centuries)

223 ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

247 FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

265 FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

277 JAVIER CUEVAS DEL BARRIO
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

295 ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

317 ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

347 ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

Reseñas • Book Review

375 Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

379 Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)

