

París, ¿Capital de las vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la primera guerra mundial

1. INTRODUCCIÓN. LOS HÉROES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y PARÍS COMO PARADIGMA DE CAPITAL DE LAS ARTES

Cuando afrontamos la historia de las vanguardias tendemos a considerarla un relato a la vez lineal y clasificatorio, en el que diversos grupos de artistas, asociados, circunscritos y restringidos a tendencias cada vez más renovadoras, de las que se les considera precursores, líderes o continuadores, han luchado contra las instituciones culturales, sociales y políticas desde mediados del siglo XIX con mayor o menor éxito. Habría sin embargo mucho que objetar a esta escueta descripción, en primera instancia en lo relativo al concepto de lucha que irrevocablemente se vincula al de vanguardia – término, no en vano proveniente del vocabulario bélico –, y que tiende a olvidar que muchos de los llamados vanguardistas fueron posteriormente estandartes del oficialismo, o que la producción de otros era pretendidamente moderna en algunos casos e infinitamente más comedida en otros, en función de las posibilidades de mercado, bien por iniciativa propia o por la de sus representantes.

Pero no solo eso. Del realismo al impresionismo, el neoimpresionismo, el divisionismo, los nabíes y la Escuela de Pont-Aven, el simbolismo, el fauvismo, el cubismo y el futurismo anteriores a 1914, la historia de las vanguardias no carece de ‘héroes singulares’ y sobre todo, ‘singularizados’: Courbet,

Manet, Van Gogh, Degas, Matisse, Picasso, Modigliani, Mondrian, Kandinsky o Duchamp son solo unos pocos ejemplos. Esta visión formalista y enormemente reduccionista, discurre completamente al margen de los contextos, los ecosistemas sociales – institucionales y mercantiles, pero también personales y de género –, las estrategias de desarrollo y los intercambios internacionales.

Además de ello, la mitificación de París como capital indiscutible de la vanguardia artística, al menos con anterioridad a 1912 y al nacimiento del expresionismo alemán, ha plagado no pocos escritos acerca de la historiografía de estas primeras vanguardias artísticas. La icónica reflexión de Walter Benjamin sobre cómo el desarrollo del sector textil y los avances en ingeniería que permitieron las construcciones de acero y vidrio, y que con orgullo se mostraban en las Exposiciones Universales celebradas en París en el último tercio del siglo XIX, germinaron y consecuencia al tiempo, de un capitalismo que no solo posibilitó el fasto decorativo de los espacios privados de los nuevos burgueses extasiados por el *art nouveau* y la nueva pintura moderna, si no que – y esto es más interesante –, permitió la liberación de las formas de creación en su más amplio sentido¹, es el punto de partida de una ‘geolocalización creativa’ insidiosamente circunscrita a París.

Las primeras exposiciones del recién inaugurado Centre Georges Pompidou en los años Se-

tenta se esforzaron por reafirmar la preeminente posición de la capital francesa en la vida artística internacional anterior a la Segunda Guerra Mundial. En solo tres años se celebraron las muestras *Paris-New York*, en 1977, *Paris-Berlin 1900-1933* en 1978 y *Paris-Moscou 1900-1933* en 1979². No fueron las únicas: en los años noventa y principios de los 2000, se celebraron, en la misma línea en el Grand Palais, *Paris-Bruxelles, Bruxelles-París. Réalisme-Impressionnisme-Symbolisme-Art Nouveau y Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*³, para culminar con la mucho más evidente *París: capital de las artes, 1900-1968*, celebrada en el Guggenheim de Bilbao y en la Royal Academy of Arts de Londres en el 2002⁴.

No podemos negar la importancia que París tuvo en la gestación y desarrollo de una nueva manera de abordar la creación literaria y plástica, cultural en su concepción más extensa, pero abordar la historia de las vanguardias artísticas no es sólo acercarse a la crónica del aperturismo cultural de la *Belle Époque* y la efervescencia de los primeros años del siglo XX⁵, o reflexionar sobre cómo Nueva York robó la antorcha de la modernidad a París⁶. Es en parte asumir lo en apariencia renovado de las instituciones culturales de este fulgurante París, anquilosadas en esencia, que condujeron a la mayor parte de los artistas de finales del XIX y principios de los XX a aproximarse a tácticas internacionales para poder subsistir. Es igualmente ahondar en la consiguiente profesionalización de un sector especializado, el de los marchantes, y su pericia para promover a determinados artistas – y no a otros –, construir mitos y carreras, en definitiva contar una historia del arte de vanguardia que aún pervive en el imaginario colectivo. Es también seguir la circulación de las obras de arte derivadas de estas estrategias, la acogida que éstas tuvieron por parte del público, coleccionistas y críticos que las recibieron en función de cómo, dónde y cuándo eran presentadas. Es finalmente plantear una visión más *global* de la estrategia de las vanguardias⁷.

2. LA RUPTURA VANGUARDISTA Y LA BÚSQUEDA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN. EL CAMINO HACIA LA INTERNACIONALIZACIÓN Y LA CONSAGRACIÓN NACIONAL

Preguntémonos, en primer lugar, cómo se articulaba el sistema del arte en París hacia finales del Segundo Imperio, y posteriormente con la llegada de la III República, y por qué surge la necesidad entre algunos artistas de promover su obra en el extranjero⁸.

La fatalidad de la falta de éxito que ahogaba al creciente número de artistas residentes en París

durante el Segundo Imperio⁹, y provocada por el estrecho embudo que generaba la rigidez académica, obligó al Estado a la creación del Premio Nacional en 1874, rompiendo así con el monopolio del Premio de Roma, administrado por la propia Academia y Escuela de Bellas Artes, y posibilitando la inclusión de los artistas oficiales en las esferas institucionales. *Grosso modo*, artistas académicos y oficiales no tenían porqué mostrar estilos o técnicas distintas los unos de los otros¹⁰; ni siquiera el número de encargos recibidos por parte del Estado tenía porqué ser menor en un caso que en otro. La diferencia radicaba en la consagración institucional que obtenían los artistas académicos, muy alejada de la de los oficiales. Con la posibilidad de controlar el mercado nacional e internacional de sus propias obras expuestas en el Salón, o las galerías más relevantes del momento – Adolphe Goupil o Georges Petit sobre todo –, fijan además los precios de éstas. Estos tecnócratas del arte no arriesgan con la crítica y la teoría artística publicada en prensa; su carrera está colmada. Véase por ejemplo el caso de Gérôme, profesor de la Escuela de Bellas Artes, miembro del jurado del Salón y yerno de Goupil – quien además de sus dos galerías en París, contaba con sucursales en Londres, Bruselas, La Haya, Berlín y Londres – con lo que la difusión y comercialización de su obra estaba más que asegurada¹¹.

El artista oficial, sin las mismas posibilidades que el académico, contaba con el sostén de los encargos que le procuraba el Estado o los ayuntamientos y espacios públicos de provincia, y que le permitían vivir, y vivir incluso bien. En el otro extremo del artista académico, el libre. Libre porque a diferencia del primero, considerado padre educador de los valores morales de la patria, que ilustra al pueblo a través de sus obras, el artista libre se despoja de esta carga didáctica y moral, depositando en las manos del público su veredicto y éxito. A estos últimos y a sus estrategias haremos alusión en este trabajo, sin que ello quiera significar que el iniciar una carrera como artista libre imposibilitase la consagración oficial. Como veremos, con el devenir del tiempo, tendencias consideradas radicales en un inicio serán asimiladas paulatinamente por el oficialismo.

Ser o no un artista libre, sin embargo, no constituía una alternativa tan poética como un siglo y medio después pueda parecernos. La inestabilidad económica, habitacional e incluso geográfica es afín a casi todos ellos. A la mescolanza de orígenes en muchos de los casos, se unía la imposibilidad o el rechazo a formar parte de una estructura que a su vez los repudiaba. La necesidad no obstante de vender para subsistir, les obliga a plantearse



1. Gustave Courbet, *Enterrement à Ornans*, 1849, óleo sobre lienzo, París, Musée d'Orsay.

otras alternativas al siempre presente salón oficial. De otra parte, la revolución industrial iniciada en Inglaterra y posteriormente extendida por el resto de Europa, particularmente en Alemania y Francia, conllevó la aparición de nuevos grupos sociales susceptibles de ser adquisidores de un arte ‘diferente’ al oficial, y la conciencia por parte de los artistas de la diversidad de gustos y orientaciones estéticas de estos potenciales clientes, en función del ámbito del que proviniesen, hacen el resto.

Courbet, sin duda precursor de estrategias internacionales, se inicia en el juego de la multiplicidad de escenarios apostando por el beneficio de su propia proveniencia provincial. A diferencia de otros artistas, que optan por esconder una ascendencia no tan noble como la parisina, el pintor decide sacar partido de ello, basculando entre la elaboración de cuadros de temática social y políticamente incorrectos, con otros de gusto más local, destinados a ser expuestos en provincias (fig. 1). La constatación del *gusto distinto* en función del espacio geográfico, corroborada poco después por las teorías de Hypolite Taine – quién fuera Profesor de Estética e Historia del Arte en la Escuela de Bellas Artes de París desde 1864 y autor, entre otras obras, de *Filosofía del Arte* entre 1865 y 1869¹² –, se confirma en su primer viaje a Bélgica en 1851, donde, respaldado por su notoriedad como artista insurrecto venerado por el pueblo, consigue exponer dos cuadros en la Exposición de Bellas Artes, – equivalente al salón oficial parisino –, y que con anterioridad, habían sido duramente criticados en Francia. Continúa su viaje por Múnich, donde sus escándalos en París y un largo

artículo en la revista *Deutsches Kunstblatt* forjan su reputación de artista reivindicativo en Alemania, ayudándolo a exponer en los salones oficiales¹³.

A su regreso a París, se encarga personalmente de difundir, en los foros adecuados¹⁴, el éxito de su obra en el extranjero y comienza a enviar a través de sus amigos en Alemania, obras susceptibles de gustar al público germano con objeto de promover su exposición regularmente. Poco a poco, Courbet va forjando una red de amateurs internacionales que le permite vivir de su arte sin perder su autonomía. Por tanto, cuando el pintor proyecta la organización de su pabellón personal frente a la Exposición Universal de París en 1855, lo hace más con el objetivo de embestir al oficialismo académico y de favorecer su propia estrategia publicitaria¹⁵, que como respuesta a la penosa y ardua vida de *artiste maudit* que la posterior historiografía ha querido conferirle en muchos casos. Courbet no solo exponía en París y en el extranjero, sino que lo hacía también en salones oficiales.

Mientras Napoleón III censuraba su nombre del listado de candidatos a la Legión de Honor en 1861, la Exposición Internacional de Amberes lo recibía, junto a Proudhon y Víctor Hugo, como la encarnación del héroe revolucionario. En 1869, la *Internationale Kunstaustellung* marca la entrada oficial del realismo francés en Alemania¹⁶ y sus defensores en Múnich solicitan al Rey de Baviera la condecoración de primera clase de la orden de San Michel para el pintor. Consagración internacional. ¿Y la nacional? En la Exposición Universal de París celebrada en 1878, solo *La Vague*, comprada por el Museo de Luxemburgo poco antes

de la muerte del artista, acaecida un año antes, se exhibe entre los Gérôme y los Bourgeau¹⁷. Todavía es pronto para esa consagración nacional.

Los artistas de la siguiente generación, más cosmopolitas de lo que lo había sido Courbet, buscarán dar un paso más en la exploración de nuevas estrategias de autonomía basadas en la proyección y difusión de sus carreras en el extranjero, que les permitiese un digno retorno a París. James Mc Neill Whistler por ejemplo, americano iniciado en la educación artística en Rusia, y posteriormente en Londres, llega a París en 1855, dispuesto a rentabilizar sus amistades en Inglaterra. Junto a Alphonse Legros y Henri Fantin-Latour, asiduos del Café Guerbois del 11 de la Rue Batignolle junto a Camille Pissarro, Alfred Sisley y Edgar Degas, marchan a Londres para afianzar sus futuras relaciones comerciales. Allí se relacionan con los prerrafaelitas Edward-Burne Jones y Dante-Gabriel Rossetti, y el círculo del empresario griego y mecenas de las artes Alexandre Constantine Ionides, al que se une el coleccionista James Leathart. Entre los tres deciden que lo más conveniente es que Whistler y Legros permanezcan en Londres para promover las obras de todos ellos en Inglaterra, mientras que Latour se establece en París para hacer lo propio en Francia.

La mayor parte de la producción enviada a Londres por Latour será convenientemente concebida con dicho propósito: de pequeño formato en su mayoría, la apuesta por los grabados y los aguafuertes es clara. La notoriedad de estos últimos es tal, que el impresor Auguste Delâtre y los grabadores Alfred Cadart y Félix Bracquemond deciden fundar la *Sociedad de Aguafuertistas*¹⁸, que con la ayuda de Whistler y sus camaradas, exploran las oportunidades de difusión de este producto en auge que, siendo de pequeño formato, limitado coste de producción, y fácil adquisición por parte de un público más o menos burgués, podía resultar fácilmente comercializable en el extranjero. También Manet recurre al mercado internacional beneficiándose de este renacimiento del grabado: sus litografías y aguafuertes están en su mayoría destinados a la difusión que de ellos hacía la *Sociedad de Aguafuertistas*.

Camille Pissarro, parte de cuya familia se había establecido en Inglaterra, no dudará en enviar a dos de sus hijos a Londres con objeto de consolidar el mercado de sus obras en el extranjero, eligiendo igualmente los aguafuertes, particularmente del gusto de la época, al tiempo que fáciles de exportar. Paralelamente, y ante las dificultades de comercializar sus óleos, decide lanzarse a la producción de «iglesias, mercados, granjas, campiñas, estaciones, cocheros y paisajes»¹⁹, suscep-

tibles de generar cierta nostalgia campestre a los amateurs urbanos.

Los llamados impresionistas – entre los que se encontraban los más radicales Claude Monet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Degas, los propios Sisley y Pissarro, así como los más comedidos Armand Guillaumin, Edmond Astrauc, Eugène Boudin o Berthe Morisot –, tras la creación de la *Sociedad anónima cooperativa de artistas, escultores y grabadores* que promovió un par de exposiciones en el taller de Nadar en París en 1874 – y que supusieron un gran éxito simbólico, aunque no comercial²⁰ – fueron en gran medida socorridos por la intervención del marchante Durand-Ruel. Éste no solo sería el primero en proponer en su galería obras impresionistas, sino que se lanzaría a la providencial promoción internacional de muchos de ellos, siendo finalmente responsable, junto con los galeristas Petit y Bousson et Valadon – sucesores de Goupil – del éxito comercial de algunos, particularmente de Monet.

Tras la organización de muestras en Londres, Rotterdam y Berlín entre 1882 y 1885, Durand Ruel entra en contacto con James F. Sutton – fundador de la *American Art Association*, cuyo objetivo era la promoción del arte moderno en Estados Unidos –, quien terminaría siendo su intermediario más eficaz en Nueva York. Con él organiza una primera exposición impresionista en 1886 en la que, de manera inteligente relacionan las obras de Monet, Degas, Renoir o Morisot, con las de artistas más académicos y apreciados por el público estadounidense, como John Lewis Brown o Alfred Roll. En la segunda exposición organizada por Durand-Ruel y Sutton, se exhiben obras aún más conservadoras²¹.

La estrategia comercial queda por tanto clara: crearse en París una reputación de artista innovador, tratar de exponer y vender en el extranjero, aún a expensas de tener que dulcificar o modificar del todo la producción y exposición de ésta para hacerla más vendible, pero ante todo, hacer creer en la capital francesa que se era considerado en el extranjero.

Sin embargo, el juego internacional se torna delicado dados los nuevos acontecimientos políticos. Si de un lado, la pintura académica era exhibida con orgullo por el Imperio, y posteriormente por la República, en las exposiciones internacionales de París, Londres y Viena, como seño ro arquetípo de la excelsa cultura francesa²², la defensa de su carácter vernáculo se apoyaba en la consideración positivista de que la diversidad artística es determinada por el *genius loci*, esto es, como consecuencia de la raza, el clima, la tradición y la cultura inherente a cada nación²³. La profunda herida que

Materiali

2. Claude Monet, *La Gare Saint Lazare*, 1877, óleo sobre lienzo, París, Musée d'Orsay.



deja en Francia la fulminante pérdida de la Guerra franco-prusiana de 1870 y que desemboca en la formación definitiva del Segundo Reich y la disolución del Segundo Imperio en Francia²⁴, así como el debilitamiento europeo de esta última y la posterior fiebre colonizadora europea, que se juega entre los distintos territorios africanos, y de la que Francia es impulsora, no ayudan en el ensanchamiento de miras internacional. El convencimiento de que las obras mostradas en los salones extranjeros deben responder convenientemente a la imagen que se quiere mostrar de la nueva Francia llena no pocas páginas en la prensa del momento²⁵.

¿Qué ocurre entonces con el arte de vanguardia y su internacionalización? ¿Es bloqueado, limitado o controlado por el aparato estatal? No exactamente. Los cauces utilizados por el arte de vanguardia en el extranjero a partir de los años ochenta y noventa se independizan poco a poco de los oficiales. La red de críticos de arte, marchantes y amateurs internacionales de arte moderno se consolida gradualmente, facilitando su difusión. Se crean nuevos salones orientados a la exposición de arte moderno internacional, en los que, pese al elitismo de sus organizaciones y lo mesurado en muchos casos de sus muestras, posibilitan la presentación 'en sociedad' de artistas de muy diferente índole que muy difícilmente habrían podido dar a conocer su obra sin ellos.

Entre los más relevantes, sin duda, el *Salón de los Veinte* – XX –, fundado en Bruselas en 1883 por Octave Maus, reconvertido en *La Libre*

Esthétique en 1893, e inspirado en la propuesta artística independiente que caracterizó al *Salón de los Rechazados* de París de 1863, pretendía la creación de una élite artística similar a la que distinguían a la galería de Petit en París o a los clubs británicos – la Grosvenor Gallery fundada en 1877 y la New English Art Club de 1887, sobre todo –, que fuese capaz de sacudir al Salón Oficial de Bruselas. La presentación mundana del arte de vanguardia que en él se ofrecía, cuyas exposiciones se completaban con conciertos, conferencias, lecturas y cócteles, trataba de ser contrarrestada con cierto aire político²⁶. Pese a sus aspiraciones modernas, la estrategia era hasta cierto punto comedida: junto a artistas de reconocido prestigio en los salones oficiales internacionales y en las Secesiones de Viena, Berlín o Múnich, en las que habían conseguido incluirse los impresionistas, se exponía la obra de algunos más innovadores, que pretendían servir de contrapunto. Entre estos últimos se encontraron por ejemplo Toulouse Lautrec, Paul Gauguin o Paul Signac.

De hecho, todas estas tendencias artísticas que de manera, más o menos fortuita, se ha convenido en denominar postimpresionismo, se benefician notablemente de las relaciones belgas gestadas a partir del entorno del Salón de los XX, y que posteriormente les posibilitará el salto a Alemania. Entre los mayores responsables de estas buenas relaciones se encuentra precisamente Signac, a quien Maus acoge en calidad de impresionista – habiendo sido ya recibidos con anterioridad Pissarro, Monet

y Seurat –. Creo interesante remarcar este punto como elemento fundamental en la comprensión de las estrategias vanguardistas por consolidarse, tanto en el mercado extranjero como en el nacional: la vinculación con la tradición.

La tentativa de vincular modernidad y tradición no solo no es nueva, sino que será recurrente a lo largo de la historia de las vanguardias. La autonomía técnica y estética por éstas reivindicada y no ajena al espíritu mercantil, aspiraba a la consagración oficial, o dicho de otro modo, a ser digno representante del arte patrio, máxime en tiempos de exaltación patriótica. De las mofas periodísticas por el aburguesamiento de los nuevos cuadros de Monet, quien había sustituido los paisajes de Le Havre por las escenas de los nuevos bulevares haussmanianos y las estaciones de tren (fig. 2, tav. XXXVI), así como por sus obras plagadas de banderas patrióticas – «¿el impresionismo? Se da un lavado de cara, se pone los guantes. Pronto cenará en la ciudad», se decía²⁷–, a las críticas al simbolismo al que se tachaba de «promover una revolución en zapatos de tacón»²⁸, la carrera hacia la consagración oficial es afín a muchos de ellos. Por este motivo, cuando Signac se identifica como continuador del impresionismo frente al grupo de los XX, lo hace de manera consciente y premeditada, con la intención de ennoblecer sus orígenes artísticos. Pero no sólo allí, en París, donde Seurat había muerto hacía poco, Signac insistía en proclamarlo, en sus discursos públicos, el nuevo Auguste-Dominique Ingres de la pintura moderna, heredero de la tradición francesa, llegando incluso a aventurarse en la redacción del libro *D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme* en 1896²⁹.

No se les puede culpar. Tanto en París como en centro Europa se habían inaugurado nuevos salones dispuestos a acoger a la llamada pintura moderna. En París, el *Salón de los Independientes* en 1884, el *Salón de los Treinta y Tres* – guiño al salón belga – en 1887, la *Sociedad Nacional de Bellas Artes* (SNBA), en 1890, la *Unión Libre de Organización de Exposiciones Artísticas* en Berlín en 1892, y por supuesto las *Secesiones* de Múnich, Viena y Berlín en 1892, 1897 y 1998, sin olvidar la Bienal de Venecia en 1895. Todos ellos fomentaban el mismo carácter elitista: concebidos para un público alto burgués, en ellos se promovía insistenteamente a los mismos artistas, ya reconocidos internacionalmente, aparentemente novedosos pero comedidos en sus innovaciones – en el *juste milieu*³⁰ –, susceptibles por tanto de satisfacer a un público *moderno*, más por esnobismo que por calado. Su producción se inserta convenientemente en el movimiento colectivo generacional de la construcción de identidades nacionales y plagará el panorama

artístico internacional de retratos en interiores de exuberante riqueza decorativa y paisajes de las estaciones balnearias de Dieppe y La Manche, o las villas termales de los Alpes, que sobradamente justificarán la afirmación de Lautrec «la fórmula del Arte Moderno? [...] preguntarse de dónde parte el cortejo de los esnobs, presentir su itinerario exacto y transportarse a su encuentro por el primer atajo posible»³¹.

¿Quiénes seleccionaban a los artistas que exponían en estos salones? ¿Quiénes vendían sus obras? No tanto en París, donde ni Durand-Ruel, ni Petit, ni Bousson et Valadon estaban relacionados con el ingreso de artistas en la SNBA; pero en Berlín, las galerías Schulte, Cassirer y Keller und Reiner, y en Viena la Galería Miethke, eran prácticamente indisociables de las secesiones, repartiéndose tácitamente un mercado ya de por sí restringido. Las consecuencias no se hicieron esperar, cristalizándose en el imperativo de optar por una elección estética afín – un impresionismo y un simbolismo edulcorados, fáciles de digerir – y la inapelable imposición de estar bien relacionado. La auténtica vanguardia, por tanto, no tenía cabida en estos salones, pero la preeminencia de vincularse a una raíz vernácula contrastada deja huella en la modernidad del cambio de siglo.

3. LA ENTRADA EN ESCENA DE LOS GRANDES MARCHANTES DE ARTE MODERNO, LOS CRÍTICOS DE ARTE Y LOS AMATEURS. EL MICROCOOSMO DEL ARTE MODERNO

Los artistas de la generación fin de siglo se encuentran en una complicada posición entre la marcada herencia impresionista y la estructura burguesa de la élite modernista. Las nuevas estrategias puestas en marcha por estos artistas marcarán el punto de partida de las vanguardias de principio de siglo – el fauvismo, el futurismo, el expresionismo y el cubismo – y se caracterizarán por un fuerte sentido identitario, que los llevará a asociarse a grupos específicos, surgidos fruto de la reflexión estética, técnica o teórica del arte, y que se verán favorecidos por la multiplicación de revistas, polémicas estéticas e institucionales, la intervención de críticos de arte defensores y detractores de estas tendencias y la toma de la palabra directa por parte de los propios artistas.

La ley francesa del 29 de julio de 1881 que reconocía la libertad de prensa, hace despegar las carreras de periodismo y crítica de arte y fomenta la creación de pequeñas revistas artísticas y literarias³² que facilitan la libertad expresiva y sirven de catapulta a algunos artistas marginales para darse a conocer, sirviendo sus propias sedes



3. Paul Gauguin, *Matamoe*, 1892, óleo sobre lienzo, Moscú, Museo Pushkin.

como lugar de exposición. Es el caso de «Journal d'Artistes», «La Vie Moderne», «Le Voltaire», «Le Gaulois» o «La Revue Indépendante». La propensión sin embargo por parte de un sector crítico-periodístico incipiente, ávido él mismo de notoriedad, por encasillar en inventores, precursores y seguidores de escuelas y tendencias a los artistas sobre los que escribían, por revelar la originalidad inédita que inauguraría una nueva corriente, ha marcado a buena parte de la historiografía artística posterior³³. Ejemplo de ello es el artículo de Albert Aurier en «Mercure de France» que consagra a Gauguin como padre del sintetismo y simbolismo pictórico, ‘a la cabeza’ de ‘los nuevos llegados’³⁴, como si Émile Bernard nunca hubiese existido. Ambos pintores malgastarán una energía considerable en la reivindicación de la invención del cloisonismo y el liderazgo de la Escuela de Pont-Aven.

Precisamente Gauguin nos lleva a hablar de otro sector profesional en auge en estos momentos; los marchantes de arte moderno. La multiplicidad de tendencias artísticas, la ebullición cultural – y en muchos casos pseudo-cultural – del París del cambio de siglo, y la ingente cantidad de escritos dedicados a artistas y publicados en

las múltiples revistas artístico-literarias, hizo rápidamente comprender a estos promotores la necesidad de ‘distinguir’ la producción de sus protegidos frente a otros, pretendidamente menos interesantes. E ingeniosamente coligieron que ‘distinguirse’ no era indispensablemente ser mejores: era, imperativamente parecerlo; estos jóvenes marchantes vislumbraron la categórica necesidad de ‘construir’ una reputación artística. Particularmente Ambroise Vollard, febril fabricador de mitos, insistirá en mostrar a los artistas a los que representó como figuras individuales, sin escuela³⁵, pese a que sus archivos revelen las ventas de obras de otros muchos artistas menos comerciales³⁶.

Como él mismo recordaría en sus memorias³⁷, de manera precoz percibiría que el éxito de la promoción artística residía en el ‘juego’ expositivo con el extranjero, encumbrando las carreras de artistas no particularmente comerciales en vida como las de Vincent Van Gogh, Cézanne o el propio Gauguin, lucrándose como nadie del sentimiento de culpabilidad colectiva que provoca la desaparición de un profeta incomprendido.

Gauguin sin embargo, no se internacionalizó en vida gracias a Vollard. Consciente desde muy pronto de la importancia de forjarse una sólida reputación en el extranjero, fracasó en sus numerosos intentos de relacionarse con los impresionistas y con Durand Ruel, quien no encontraba interés en sus obras, – pese a que Gauguin participase junto a los impresionistas en varias de sus exposiciones y el marchante terminase por celebrar la que sería la última muestra dedicada al artista en París antes de su muerte³⁸ –, así como por fraguar sólidas relaciones comerciales con Dinamarca a través de su mujer, de origen danés. Pese a su participación en el Salón de lo XX por invitación expresa de Maus, en 1888 y 1891, y las alabanzas de éste en la prensa, la producción de Gauguin no encontraría un relativo reconocimiento hasta que el sector literario simbolista se interesara en su obra, que tan bien encarnaba sus propias proclamas antipositivistas y antinaturalistas, encumbrándolo como pintor simbolista (fig. 3). La defensa de la ‘barbarie’ de Gauguin, que tanto lo unían a Paul Verlaine, Maurice Barrès y Arthur Rimbaud, no podía llevarlo a otro final que el de este último: el del ‘mito por abandono’. No será hasta su marcha definitiva a la Polinesia y su posterior muerte cuando surja la leyenda del pintor.

Vollard, quien suspicazmente había guardado las obras que de Gauguin había adquirido durante los años previos, aprovecha la coyuntura para exportarlas rápidamente al extranjero. De los seis lienzos que de él pueden verse entre 1907 y 1909 en Viena, Praga, Budapest, Múnich o Moscú en-

Materiali

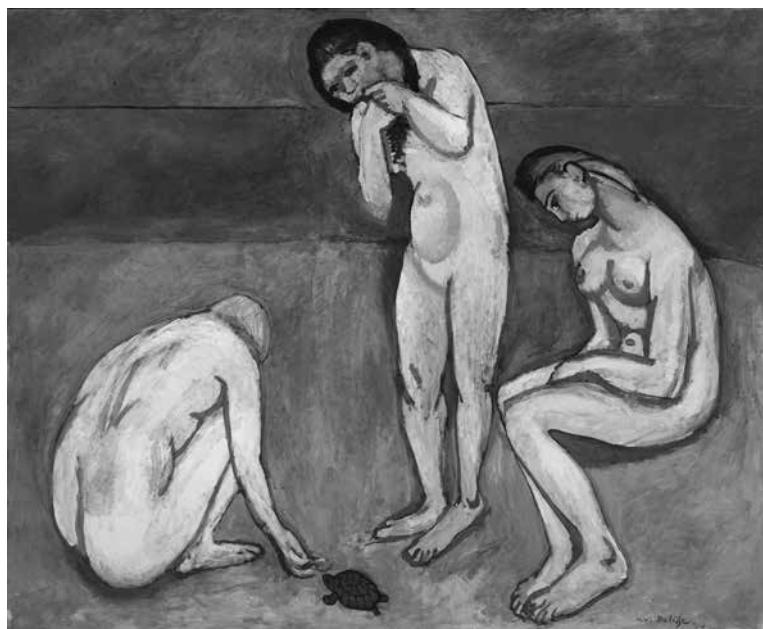
tre otras ciudades, y que constituyen la expansión del artista en Europa del Este y Alemania, todos ellos fueron prestados por él, al igual que aquellos expuestos en las exposiciones impresionistas de las Grafton Galleries de Londres de 1910 y 1912 – de las que hablaremos más tarde – y la *Exposition Centennale (1812-1912)* de San Petesburgo en 1912. No son los primeros, hay que reconocerlo. Anteriores a estas muestras, las secesiones de Viena y Berlín y poco después el Salón de Otoño de París, todas en 1903, muestran piezas de Gauguin. Mientras que en los siguientes años los cuadros del pintor recorren Bruselas y Ámsterdam, y regresan a Viena y Berlín, París no vuelve a interesarse en su producción hasta 1906³⁹. Ha hecho falta el exilio en la Polinesia y la muerte para volver triunfante a la ciudad con una retrospectiva de 227 obras en el Salón de Otoño⁴⁰.

De análoga forma a como había procedido con Gauguin, Vollard rentabilizó la desaparición de Van Gogh, apoyándose no sólo en la prensa simbolista, que se había manifestado adalid en la voluntad de reparar el olvido injustificado que el pintor había sufrido en vida – pese a que el supuesto olvido no había sido tal⁴¹ – sino también en la exposición internacional de sus obras, particularmente en Alemania y Estados Unidos, ambas fuertes potencias económicas que removían sentimientos de inferioridad entre los franceses. El marchante insistía en la perspicacia alemana para la

aprehensión del arte más innovador, dejando caer nombres como los del marchante Cassirer, con quien hacía negocios, el pintor Max Liebermann, quien había tenido gran responsabilidad en la introducción del impresionismo en Alemania, o Hugo von Tschudi, Director de la Galería Nacional de Berlín. Sin embargo, Van Gogh no interesaría a Cassirer hasta 1898, algunos años después de su éxito generalizado, y los coleccionistas de manera general, no se sentirían atraídos por el impresionismo hasta 1880, cuando en Francia ya estaba más que asentado⁴².

¿Quiere esto decir que la internacionalización de los pintores simbolistas – o así considerados – dependía exclusivamente de la buena gestión de un marchante? No, ya hemos visto cómo Gauguin en vida había hecho lo posible por internacionalizar su obra. También lo hizo Odilon Redon, quien, en el afán de impulsar su celebridad en Francia a su regreso del extranjero, se dejaría querer por los literatos simbolistas belgas y holandeses, quienes encontraban en su obra gráfica el perfecto parangón plástico a sus relatos. El artista desmentiría su vinculación al simbolismo, a la poesía y hasta a Edgar Allan Poe esgrimiendo razones estrictamente financieras y estratégicas para sus colaboraciones⁴³.

Los beneficios, sin embargo, de contar en vida con un marchante que gestionase las cuestiones expositivas y comerciales eran innegables con el cambio de siglo. En París, exceptuando los salones



4. Henri Matisse, *Baigneuses avec une tortue*, 1907-1908, óleo sobre lienzo, Saint Louis, Art Museum.

Materiali

de los Independientes y de Otoño, la única opción para los artistas más innovadores era la de tratar de exponer en las galerías de los pocos marchantes de la ciudad. No obstante, no todas tenían los mismos medios y capacidad de difusión. A la pequeña galería de Berthe Weill, quien sobrevivía con la venta de libros antiguos – y pese a ello fue la primera en exponer a unos jovencísimos Pablo Picasso, Raoul Dufy y Jean Metzinger en 1902, Frantisek Kupka en 1903 y Kees Van Dongen en 1904⁴⁴ – o a la galería Clovis Sagot, se unían las potentes Bernheim Jeune o Eugène Druet. Estas, además de las de Vollard y Kahnweiler, serán las responsables de la configuración de las grandes figuras del arte de vanguardia anterior a la Primera Guerra Mundial.

Y ello solo fue posible gracias a la gestación de un microcosmos artístico interesado exclusivamente en el arte moderno. De un lado, los nuevos marchantes de arte, que aun siguiendo los ejemplos de Durand-Ruel, Petit y Goupil, se modernizan en sus apuestas y estrategias. Como consecuencia, por ejemplo, de la subida de los precios de la pintura impresionista y la llegada de Félix Vallotton al equipo directivo de la Bernheim Jeune, la galería decide orientarse hacia propuestas más asequibles e innovadoras. Para ello, inauguran una sección de arte moderno, especialmente dedicada a la difusión y compraventa de la pintura más rompedora del momento, dirigida por Félix Fénéon. Este rápidamente se interesa por la pintura

más moderna – Henri Matisse y Van Dongen sobre todo, con los que firma contratos de exclusividad en 1909⁴⁵ – y que difundirá entre el otro gran bastión del microcosmos del arte moderno, sus contactos personales y amigos: en Alemania, particularmente con el Conde Kessler – Director del Museo de Artes Decorativas de Weimar – y con Alfred Walter Heymel, cercano a von Tschudi, quien terminaría comprando obras de Matisse para el Museo de Múnich. Todos ellos ayudaron a la exportación del fauvismo a Alemania.

No obstante, la historia de las vanguardias ha querido nuevamente olvidar el doble juego expositivo que las ayudó a consagrarse. El supuesto radicalismo colorista al que asociamos el fauvismo, poca relación tiene con las naturalezas muertas de colores atemperados que podían verse en el extranjero⁴⁶. Fénéon no dudará en mostrar la versión más dulcificada y clásica de la obra de Matisse, proponiendo a von Tschudi, piezas de carácter decorativo susceptible de encajar fácilmente con la asentada tradición del Jugendstil, enviando a la Sonderbund de Düsseldorf de 1910 desnudos que pudieran recordar a los mármoles clásicos⁴⁷ (fig. 4, tav. XXXVII), o prefiriendo adscribir su producción en la Leipziger Jahresausstellung de Leipzig en 1912, a la de pintores ya consagrados como Max Liebermann, Gustav Klimt, Max Klinger, Monet, Renoir, Cézanne o Toulouse Lautrec. En Estados Unidos, sin embargo, se decanta, al menos en los

5. Albert Gleizes, *Femme aux pholx*, 1910, óleo sobre lienzo, Houston, Museum of Fine Arts.





6. Robert Delaunay, *Tour Eiffel*, 1911, óleo sobre lienzo, Chicago, The Art Institute.

primeros años, por la exportación del Matisse dibujante, particularmente en las dos exposiciones celebradas en la Stiegliz Gallery de Nueva York en 1908 y 1910. Una vez más, la unión de la vanguardia y la tradición como recurso valorizador.

No fue el único en recurrir a esta doble estrategia. Mientras Fénéon seguía mostrando en París obras de Matisse y Van Dongen, Daniel-Henry Kahnweiler daría un paso más: a partir de 1908 y tras la muestra personal dedicada a Georges Braque, ninguna de las obras de los artistas a los que representara sería expuesta en París, ni siquiera en su propia galería. Las obras, por tanto del propio Braque, Picasso o André Derain, cuya exposición fue milimétricamente calibrada por Kahnweiler se diversificaría entre Inglaterra, Alemania, Holanda, Austria, Rusia y Estados Unidos. Y digo milimétricamente porque Kahnweiler se cuidaría mucho de no escandalizar a posibles compradores con los radicalismos picassianos: ninguna de sus obras cubistas posteriores al período cézanniano fue expuesta hasta 1911; todas las exposiciones en las que se incluyeron sus obras exhibían lienzos o dibujos anteriores a 1907, y cuando por fin el cubismo analítico empieza a ser el elemento central de sus muestras, aparecen siempre junto a obras anteriores a 1907 en una clara intención pedagógica⁴⁸.

¿A quién vendía entonces Kahnweiler la producción más contemporáneas de los artistas de su galería? Al otro bastión. Roger Dutilleul en Francia, Herman Rupf en Suiza, Sergei Chchoukine e Iván Morosoff en Rusia, Alfred Flechtheim en Alemania. *No olvide usted*, diría mucho después Kahnweiler, «que en aquel tiempo una galería podía vivir con muy pocos amateurs, tres o cuatro; pero estos eran, es verdad, amigos fieles»⁴⁹.

¿Y el cubismo parisino? La representación idealizada de la mujer como ama de casa, madre o diosa de la fecundidad de *La femme au phlox* de Albert Gleizes (fig. 5), *Nu dans la forêt* de Fernand Léger o *L'Abondance* de Henri Le Fauconnier, todas de 1910, lejos quedan del burdel de Avignon de Picasso. La mitigación en el discurso anticlásico de Gleizes, que culminará en la publicación de *Du Cubisme* en el que éste y Metzinger tratan de explicar la genealogía clásica del cubismo⁵⁰ – de nuevo la vinculación de vanguardia y tradición es más que evidente en torno a 1912 y 1913, coincidiendo con el escándalo de la *Maison Cubiste* en el Salón de Otoño de 1912, acusada de promover excesivas influencias germánicas en los salones oficiales franceses⁵¹. Nada de esto suena muy vanguardista. ¿Demasiada presión política en Francia en los albores de la Primera Guerra Mundial? Muy probablemente esto explicase el por qué Robert Delaunay prefería exponer en Francia óleos de paisajes y monumentos prototípicos franceses (fig. 6) mientras revelaba teorías simultaneistas en *Der Sturm* y exponía con *Der Blauer Reiter* en Alemania.

París capital de la vanguardia. Difícilmente si la consideramos como centro de producción, habida cuenta de que la abstracción se gestaba en Múnich, el expresionismo en Berlín⁵², los jóvenes futuristas danzaban por media Europa presentando su manifiesto bajo la tutela de Marinetti⁵³, y el cubismo parisino buscaba atemorizado la aprobación oficial. Difícil también si la valoramos como centro de exposiciones, cuando el Salón de los Independientes no era verdaderamente independiente, el Salón de Otoño veía espectáculos como los de la *Maison Cubiste* y Fénéon y Kahnweiler tenían el monopolio de 'los modernos', a los que mostraban más en el extranjero que en París. Aún cabría esperar el considerarla como centro de ventas...

4. EPÍLOGO. LA CONSAGRACIÓN INTERNACIONAL DEL ARTE MODERNO Y ALGUNAS INTERPRETACIONES HISTORIOGRÁFICAS DE LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

Los fieles amigos de Fénéon y Kahnweiler, entre otros, no solo conocían a los artistas de los

Materiali

que adquirían sus obras. Con ellos compartían veladas, bebían, bromeaban, hablaban de arte, se acaloraban con las publicaciones de la prensa artística...; afianzaban los lazos de un microcosmos que se entendía sólo y exclusivamente dentro de él. Esta fue probablemente la reflexión que algunos de ellos se hicieron y que les animaría a considerarse dignos de presentar el arte moderno parisino más allá de sus fronteras de manera profesional, a través de monumentales exposiciones internacionales⁵⁴. A este heterogéneo colectivo de colecciónistas y amateurs, integrado en algunas ocasiones por artistas, en otras por periodistas, críticos o historiadores del arte, siempre por estetas, en su mayoría pluriprofesionales y generalmente plurinacionales – *hombres dobles*, como decía Christophe Charle⁵⁵ – les debemos no pocas de las interpretaciones historiográficas que de las vanguardias se han hecho, con mayor o menor acierto. Particularmente relevantes han sido en Alemania las de Kessler, o las del crítico y marchante Julius Meier-Graefe, quienes introducen el puntillismo y postimpresionismo en los medios germanos ya familiarizados con el impresionismo. Mientras que Kessler, siguiendo el modelo de Durand Ruel, presenta una exposición evolutiva de la pintura moderna, en la que vinculaba obras de autores impresionistas ya consagrados, como Auguste Rodin o Renoir, a la de los menos conocidos por entonces Gauguin, Van Gogh o Cézanne, a modo de manifiesto indicativo genealógico, los escritos de Meier-Graefe en los que Paul Signac y Maurice Denis son designados ‘impresionistas modernos’⁵⁶, tratan de simplificar al público alemán de la época la relación entre impresionismo-modernidad-pintura parisina. Sin embargo, el desconocimiento por parte de Kessler y Meier-Graefe de las reivindicaciones estéticas inherentes al puntillismo, o a las diversas tendencias que agrupaba el postimpresionismo, así como las particularidades de cada uno de ellos – las aplicaciones científicas en relación a la óptica de los puntillistas, o el rechazo al positivismo de los nabis –, determinan en gran medida la errónea comprensión del impresionismo como ascendiente de todas estas posibilidades.

Algo similar ocurrirá con la visión del postimpresionismo expuesta por Roger Fry en Inglaterra a través de las dos exposiciones celebradas en las Grafton Galleries de Londres, *Manet and the Postimpressionist* en 1910 y *Second Postimpressionist Exhibition* en 1912. El término postimpresionismo sería acuñado por primera vez en estas exposiciones, sentando posteriormente las bases de esta agrupación de artistas y tendencias⁵⁷. Posteriormente la apelación

ha ido evolucionando, y si bien hay consenso en fijar la fecha de inicio en 1880, su extensión, e incluso marco geográfico parece más variable. Así, Alain Bowness en la introducción del catálogo de exposición *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*⁵⁸, lleva el movimiento hasta 1905 y los inicios del fauvismo; John Rewald en *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, del MOMA, llega incluso a introducir el fauvismo⁵⁹, y la exposición consagrada por la Royal Academy de Londres al postimpresionismo en 1979 incluía obras de Jan Toorop, Edward Munch, pintores de la Brücke y expresionistas alemanes. En el Museo de Orsay de París, las salas dedicadas en la actualidad al postimpresionismo, así como las obras prestadas para la exposición *Impresionistas y Postimpresionistas, el nacimiento del arte moderno*, de la Fundación Mapfre, abarcan ejemplos de Gauguin, Van Gogh, Toulouse Lautrec, Seurat, Signac, Cézanne y los nabis como Édouard Vuillard, Pierre Bonnard y Denis, poniendo el punto y final en 1900⁶⁰.

Las exposiciones de Fry no serían las dos únicas grandes muestras internacionales de arte moderno inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. Han de contarse la coloquialmente conocida como la Sonderbund de Colonia, organizada por Flechtheim, y el Armory Show en Estados Unidos, que recorrería las ciudades de Nueva York, Chicago y Boston en 1913⁶¹. Mientras que la Sonderbund seguía la misma visión evolutiva y formalista del arte moderno que Flechtheim había aprendido de Kahnweiler, el Armory Show, organizado por los artistas de la *Asociación Americana de Pintores y Escultores*, había sido concebido con una clara intención mediática que permitiese la entrada oficial del arte moderno en Estados Unidos por la puerta grande. La pre-campaña, que incluía fotografías para la prensa, cartas postales y panfletos, previó la traducción de algunos escritos de arte anteriores, como el dedicado a Cézanne por Élie Faure o el *Noa-Noa* de Gauguin, u otros especialmente redactados por Walter Gregg, el agente publicitario de la asociación, sobre Raymond Duchamp-Villon o el de Walter Pach sobre Odilon Redon. Las muestras, con la exhibición de alrededor de 1.000 obras, 300.000 visitantes y más de 250 pinturas vendidas, no solo consagraba un mercado del arte estadounidense para la pintura moderna, sino que ponía punto y final a la geolocalización de la pintura de vanguardia en París como centro de ventas.

Estos grandes eventos no solo modifican radicalmente la cronología de la actividad artística

moderna, circunscrita a los salones anuales, y ahora ya reconvertida en encuentros puntuales sin continuidad concreta: suponen el contrapunto definitivo a la idea de centro artístico, capital de las artes. El dinamismo de los nuevos organizadores y su capacidad para llamar la atención harán bascular la actividad artística. La guerra pondrá un fin violento a esta nueva práctica expositiva,

pero no podría evitar un factor decisivo ya en la vanguardia: el gusto por lo internacional.

Belén Atencia Conde-Pumpido
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
batencia@uma.es

NOTAS

1. W. Benjamin, *Paris: Capital of the Nineteenth Century*, en «Perspecta», vol. XII, 1969, pp. 163-172.
2. *Paris-New York*, catálogo de exposición (París, Musée National d'Art Moderne), 1977; *Paris-Berlin 1900-1933. Rapports et contrastes France-Allemagne. Art, architecture, graphisme, littérature, objets industriels, cinéma, théâtre, musique*, catálogo de exposición (París, Musée National d'Art Moderne), 1978; *Paris-Moscou 1900-1933. Arts plastiques, arts appliqués et objets utilitaires, architecture-urbanisme, agitprop, affiche, théâtre-ballet, littérature, musique, cinéma, photo créative*, catálogo de exposición (París, Musée National d'Art Moderne), 1979.
3. *Paris-Bruxelles, Bruxelles-Paris. Réalisme-Impressionnisme-Symbolisme-Art Nouveau*, catálogo de exposición (París, Grand Palais), A. Pinget y R. Hootzee (dir.), París, 1997; *Paris-Barcelone. De Gaudí à Miró*, catálogo de exposición (París, Grand Palais), B. Léal y M. T. Ocaña (dir.), París, 2001.
4. *París: capital de las artes, 1900-1968*, catálogo de exposición (Bilbao, Museo Guggenheim; Londres, Royal Academy of Arts), S. Wilson (dir.), París, 2002.
5. V.P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, París, 1999.
6. V.S. Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, París, 2006.
7. En este sentido, verdaderamente reveladores han sido para mí los estudios de B. Joyeux-Prunel, particularmente los de su tesis doctoral 'Nul n'est prophète en son pays... ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914', París, 2005 y su posterior libro *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, París, 2015. V. igualmente Caroline Douki y Philippe Minard (dir.), *Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?*, en «Revue d'Histoire moderne et contemporaine», 54, 2007, pp. 7-21.
8. Sobre este tema v. M-C. Genet-Delacroix, *Vie d'artistes. Art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIX^e siècle*, en «Revue d'histoire moderne et contemporaine», XXXIII, 1, enero-marzo 1986, pp. 40-73 y A. Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, París, 2007.
9. Pese a la denostada imagen que tradicionalmente se ha querido transmitir sobre el Segundo Imperio y las reformas que en este período se llevaron a cabo, la historiografía actual ha querido revisar estas opiniones, particularmente en E. Anceau, *Nouvelles voies de l'historiographie politique du Second Empire*, en «Parlement, Revue d'histoire politique», 4, 2008, pp. 10-26 y el Congreso Internacional «Sans Blague aucune, c'était splendide». Regards sur le Second Empire, Musée d'Orsay, 24-25 noviembre 2016. Para un mayor acercamiento a las reformas llevadas a cabo durante este apasionante período v. J-C. You, *Le Second Empire: Politique, Société, Culture*, París, 2012.
10. Sobre la problemática terminológica que pretende distinguir a unos y otros, además de sobre el olvido de muchos de ellos en pos de estudios más concienzudos consagrados a artistas de vanguardia en estos años v. A. Boime, *The Academy and French Painting in the XIXth century*, Londres, 1971, pp. 15 y ss; P. Georgel, *Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863*, en «Revue de l'Art», 27, 1975, p. 62; R. Moulin, *Les bourgeois amis des arts*, en «Revue Française de Sociologie», XVI, 3, 1976, pp. 383-422.
11. J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes au XIX^e siècle*, París, 1968, p. 158.
12. V.P. Lombardo, *Hippolyte Taine ou la critique sans l'art*, en «Cahiers de l'Association International d'Études Français», 37, 1985, pp. 179-191, y de la misma autora *Hippolyte Taine between Art and Science*, en «Yale French Studies», 77, 1990, pp. 117-133.
13. P. Perrin, *Le modèle oublié*, París, 2019, p. 135.
14. G. Courbet, *Lettre au rédacteur*, en «Messager de l'Assemblée», 19 de noviembre 1851.
15. V.P. ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton, 2007.
16. J. Le Rider, *L'Allemagne au temps du Réalisme. De l'espoir au désenchantement 1848-1890*, París, 2008.
17. E. Zola, *Lettres de Paris: L'École française de peinture à l'Exposition de 1878*, en «Le Messager de l'Europe», junio 1878.
18. Sobre la proliferación de agrupaciones y sociedades de artistas durante la segunda mitad del siglo XIX v. J.-

Materiali

- P. Bouillon, *Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, en «Romantisme», 54, 1986, pp. 89-113.
19. C. Pissarro a L. Pissarro, París, 1 marzo 1884, en *Correspondance de Camille Pissarro*, 1, Jeannine Bailly-Herzberg (ed.), París, 1980, p. 290.
20. V.T.J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Londres, 2003, p. 146.
21. H. Huth, *Impressionism comes to America*, en «Gazette des Beaux-Arts», XXIX, abril 1946, pp. 225-254.
22. L. Cazes, *Dialectiques européennes dans la critique de Salon sous le Second Empire*, en «Critique d'art et nationalisme, Regards français sur l'art européen au XIX^e siècle», T. Laugée y C. Rabiller (eds.), Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, 2017.
23. E. Chesnau, *Le Nationalisme dans les arts*, en «Revue de France», 31 marzo 1872, p. 382.
24. A este respecto v. F. Roth, *La guerre de 1870*, París, 1997 y P. Milza, *L'année terrible. La guerre franco-prussienne, Septembre 1870 - Mars 1871*, París, 2009.
25. V. particularmente, P.G. Hamerton, *De la nationalité dans l'art*, en «L'Art», 1875, pp. 7-8; Ch. Bigot, *Exposition Universelle. La Peinture. Les Écoles étrangères*, en «Revue Politique et Littéraire», 22 junio, 1878, p. 1200; H. Cochin, *Exposition Universelle. Beaux-Arts*, en «Le Français», 26 agosto y 23 septiembre, 1878; M. Vachon, *Les peintres étrangères à l'Exposition Universelle de 1878*, París, 1878; Id., *Nos industries d'art en péril*, París, 1882.
26. V.J. Block, *Les Vingt and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*, Michigan, 1984; S. Canning, *A History and Critical Review of the Salons of the Vingt, 1884-1893*, Pennsylvania, 1980; *Les XX et la Libre Esthétique. Cent ans après*, catálogo de exposición (Bruselas, Museos Royaux des Beaux-Arts de Belgique), 1993 y *El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*, catálogo de exposición (Madrid, Fundación Mapfre), 2001.
27. Ch. Tardieu, *La Peinture au Salon de Paris*, en «L'Art», 1879, p. 202, cfr. L. Venturi, *Archives de l'Impressionnisme*, t. 2, París-Nueva York, 1939, p. 338.
28. K. Scheffler, *Henry Van der Velde*, Leipzig, 1913, pp. 45-46.
29. P. Signac, *D'Eugène Delacroix au néoimpressionnisme*, París, 1896.
30. El término fue propuesto para designar las obras de los artistas, tras la implantación de la II República, que optan por la técnica ligera de paleta impresionista, manteniendo la estructura y dibujo académicos (en Boime, *The Academy...*, cit., pp. 15-17), yo lo uso en un sentido más global, para las obras impresionistas y simbolistas expuestas en estos salones.
31. H. Toulouse Lautrec, *Le Salon du Chasseur de Chevelures illustré par Tristan Bernard et Toulouse-Lautrec: Le Salon du Tartare et le Salon des Champs-Élysées*, en «La Revue blanche», n. 4, junio 1894, p. 578.
32. Y. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris, 1905-1940*, París, 1993; *Le Temps des éditeurs. Du Romantisme à la Belle Époque*, en *Histoire de l'édition française*, H.-J. Martin y R. Chartier (dirs.), 3, París, 1990.
33. Sobre este tema, interesantísima resulta la obra de M. Ward, *Pissarro, Neo-Impressionism, and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago, 1996.
34. G.-A. Aurier, *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin*, en «Mercure de France», 15, marzo 1891, p. 158.
35. A. Vollard, *Paul Cézanne*, París, 1914; Id., *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, París, 1919; Id., *Degas (1834-1917)*, París, 1924. Todos estos escritos han sido posteriormente publicados en *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, París, 2003. Véase igualmente *De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard*, catálogo de exposición (Nueva York, Metropolitan Museum of Modern Art; Chicago, Art Institute; París, Musée d'Orsay), París, 2007.
36. Los archivos Vollard a los que me refiero son los conservados en los Archivos de los Museos Nacionales de París, clasificados como Fonds Vollard, M 421.
37. A. Vollard, *Souvenirs d'un marchand de tableaux*, París, 1937, p. 145.
38. *Exposition Paul Gauguin*, catálogo de exposición (París, Galería Durand-Ruel), 1893.
39. B. Joyeux-Prunel ha cartografiado la trayectoria de las obras de Gauguin en Europa y Estados Unidos durante estos años gracias a la recopilación de información obtenida en catálogos de exposición, en *Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin*, en «Revue d'histoire moderne et contemporaine», 52, 2005, p. 126 y ss.
40. *Catalogue de peinture, sculpture, dessin, gravure, architecture et art décoratif*, catálogo de exposición (París, Grand Palais des Champs-Élysées), 1906.
41. V.A. Aurier, *Les Isolés. Vincent Van Gogh*, en «Mercure de France», 1, enero 1890, pp. 24-29. Particularmente interesante en la construcción de la notoriedad de Van Gogh y de su mito es la lectura de N. Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, París, 1992.
42. Joyeux Prunel, *Les avant-gardes...*, cit., p. 238.
43. Odilon Redon, *Carta*, 21 julio 1898, cfr. *Lettres d'Odilon Redon, 1878-1916, publiées par sa famille*, París-Bruselas, 1923, p. 30 y ss.
44. Sobre la Galería Berthe Weill v. B. Weill, *Pan!... dans l'œil ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine, 1900-1930*, París, 2009 y M. Le Morvan, *Berthe Weill, 1865-1951. La petite galeriste des grands artistes*, París, 2011.
45. V. Henri Matisse chez Bernheim-Jeune, G. Patrice y M. Dauberville (eds.), París, 1995.
46. La historiografía fauvista ha preferido, pese a ello, insistir en el carácter colorista de Henri Matisse, André Derain, Albert Marquet etc. que influenciarían otros movimientos de vanguardia europeos con posterioridad. A este respecto, véase particularmente los catálogos de exposición *Le fauvisme ou l'épreuve du feu: éruption de la modernité en Europe*, catálogo de exposición (París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París), París, 1999 y *Le fauvisme français et les débuts de l'expressionisme allemand*, catálogo de exposición (París, Musée National d'Art Moderne), 1966.
47. O. Niemeyer, *Henri Matisse. Der Architektonische Rhythmus*, en «Sonderbund 1910 Denkschrift», cfr.

Materiali

- Henri Matisse, 1904-1917*, catálogo de exposición (París, Centre Georges Pompidou), París, 1993, p. 445.
48. V.B. Joyeux-Prunel, *La construction internationale de l'aura de Picasso avant 1914. Expositions différenciées et processus mimétiques*, actas de congreso (París, 26 marzo 2015), p. 3.
49. G. Bernier, P. Cabanne, *D.H. Kahnweiler, marchand et critique*, París, 1997, p. 21.
50. A. Gleizes y J. Metzinger, *Du Cubisme*, París, 1913. Sobre el cambio de discurso en Gleizes, v. A. Tudesq, *Une querelle devant quelques toiles*, en «Paris-Midi», 4 octubre 1912; A. Gleizes, *Le cubisme devant les artistes*, en «Annales politiques et littéraires», 1 diciembre 1912, pp. 473-475; Id., *Le cubisme et la tradition*, en «Montjoie!», 10 febrero 1913, p. 4 y 25 febrero 1913, pp. 2-3.
51. V.F. Divoire, *L'art doit-il être national? Ou doit-il être tenu en debors de toute préoccupation nationale?*, en «L'Intransigeant», 3, 5, 10, 14 y 24 julio 1912, p. 1; L. Vauxcelles, *L'art décoratif au Salon d'Automne*, en «Gil Blas», 5 octubre 1912; J.L. Bréton, en «Journal officiel», 4 diciembre 1912, pp. 38-39; P. Lampué, *Lettre ouverte à M. Bérard, sous-sécrétaire d'État aux Beaux-Arts*, en «Mercure de France», 16 octubre 1912, pp. 894-895. V. igualmente B. Joyeux-Prunel, *L'art de la mesure, Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangères et la nation française*, en «Histoire & Mesure», 22, 2007, pp. 145-182.
52. Sobre una visión nacionalista alemana, alejada de influencias francesas en la configuración de abstracción e impresionismo v. R. Reisenfeld, *Cultural Nationalism, Brücke and the German Woodcut. The Formation of a Collective Identity*, en «Art History», 2, 1997, pp. 289-312.
53. Partiendo de la Bernheim Jeune en París, donde exponen en febrero de 1912, los futuristas pasarán el mismo año por las galerías Sackville de Londres en marzo, Der Sturm de Berlín entre abril y mayo, la Giroux de Bruselas entre mayo y junio, la Biesing de la Haya en agosto, la Oldenzeel de Rotterdam el mismo mes, la Andretsen de Ámsterdam en septiembre, la Thannhauser de Munich en octubre. En 1913 pasarán por Budapest, Rotterdam, Londres, Florencia, Roma y de nuevo Londres y Berlín.
- París no vuelve a estar entre sus planes. Todas las exposiciones futuristas desde 1910 a 1944 aparecen inventariadas en *Nuovi Archivi del Futurismo*, E. Crispolti (ed.), vol. I, Roma, 2010.
54. B. Joyeux-Prunel, *L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos*, en «Revue historique», 644, 2007, pp. 857-885.
55. Ch. Charle, *Paris fin de siècle*, París, 1998, pp. 86-88.
56. J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, II, Berlín, 1903; Id., *Von Poussin bis zu Maurice Denis*, en «Le Monde de l'Art», 8, pp. 130-136; Id., *Entwicklungs geschichte der modernen Kunst: Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Ästhetik* [Historia de la evolución del arte moderno; mirada comparativa sobre las artes plásticas, contribución a una nueva estética], Stuttgart, 1904.
57. A este respecto v. A.-P. Brunneau, *Aux sources du post-impressionnisme. Les expositions de 1910 et 1912 aux Grafton Galleries de Londres*, en «Revue de l'Art», 113, 1996, pp. 7-18.
58. *Post-Impressionism. Cross-Currents in European Painting*, catálogo de exposición (Londres, Royal Academy of Arts), 1979, pp. 9-12.
59. *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin*, catálogo de exposición (Nueva York, Museum of Modern Art), 1978, p. 9.
60. *Impresionistas y Postimpresionistas, el nacimiento del arte moderno*, catálogo de exposición (Madrid, Fundación Mapfre), 2013.
61. Un ambicioso proyecto conseguía en 2012, con motivo del centenario de la Sonderbund, volver a reagrupar no las seiscientas cincuenta piezas que conformaron la exhibición en 1912, pero sí al menos ciento veinte. A este respecto v. *1912: Mission Moderne*, catálogo de exposición (Colonia, Wallraf-Richartz Museum), Colonia, 2012. En Nueva York también han querido conmemorar el centenario con la organización de una muestra, en *The Armory Show et 100: Modernism and Revolution*, catálogo de exposición (New York Historical Society), Nueva York, 2013.

Paris, Capital of the Avant-garde? Internationalisation and Commercial Strategies in Pre-World War I Modern Art

by Belén Atencia Conde-Pumpido

The historiography dedicated to the artistic Avant-gardes of the late 19th and early 20th centuries has insisted, in most cases, on transmitting a uniform narrative in which Paris is presented as the nerve centre of the most innovative artistic creation. The Modernity – produced, exhibited and marketed in the French capital – shows an openness irrevocably linked to the splendour of the *Belle Époque* at the end of the century and the reforms of the Third Republic before the outbreak of the First World War.