

ASOCIACIONES DE ARTISTAS Y SUS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN EL SIGLO XIX

JESÚS PEDRO LORENTE*

LA PROLIFERACIÓN DE COLECTIVOS ARTÍSTICOS EN EL SIGLO XIX es un fenómeno que muy a menudo algunos historiadores han narrado en términos evolutivos, explicándolos como antecedentes de los grupos de artistas que impulsaron las vanguardias e «ismos» del Movimiento Moderno típicos del siglo siguiente. Ello no deja de ser una simplificación didáctica, pues lejos de identificarse con un manifiesto estético o un estilo artístico, las agrupaciones artísticas decimonónicas solían caracterizarse, desde una perspectiva formalista, por su heterogénea mezcla de variopintas idiosincrasias. Basta recordar algunos de los más conocidos, como los nazarenos alemanes, los prerrafaelitas británicos, los *macchiaioli* italianos, los impresionistas o los nabis franceses, el grupo belga de los XX, o la *Secession* vienesa, cuyo lema era toda una proclama de liberalismo estilístico: *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*. Los cuadros de muchos integrantes de esos famosos grupos pictóricos sólo tenían en común con los de otros miembros el hecho de haberse dado a conocer conjuntamente en la esfera pública. Pocos rasgos estilísticos compartían Degas y Pissarro; pero ambos se involucraron muy activamente en las exposiciones de la *Société Anonyme des artistes peintres, sculpteurs, et graveurs*, creada en 1874 con el único fin de organizar muestras para promocionar y vender las obras de sus miembros. Es obvio que el análisis de estas u otras sociedades artísticas debería más bien abordarse desde metodologías sociológicas. También resulta evidente que las «comunidades de artistas», las colonias o barrios artísticos, u

* Coordinador del Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, grupo de investigación de la Universidad de Zaragoza financiado por el Gobierno de Aragón con fondos del FSE. Investigador principal del proyecto I+D «Museos y barrios artísticos: Arte público, artistas, instituciones» financiado por la Secretaría de Estado de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad (código HAR2012-38899-C02-01).

.....

otros aspectos de la esfera pública no pueden comprenderse aisladamente, sino en relación con los paradigmas internacionales de cada época: en lo que respecta al siglo XIX, ya he ofrecido estudios de conjunto en otras publicaciones, que este artículo viene a complementar.¹ En esta ocasión, las protagonistas son algunas asociaciones de artistas en la medida en que sus actividades cara al público se incardinaron en un moderno sistema artístico emergente, que desde la sociedad civil trataba de complementar –a veces combatir– la oferta expositiva oficial emanada de las autoridades: museos, exposiciones nacionales o universales, bienales, etc. El tema es demasiado amplio y además está en buena medida aún por estudiar, pues todavía quedan muchos ejemplos no investigados y apenas hay análisis internacionales comparativos. Ello ha hecho especialmente complicado escribir estas páginas, que pretenden ante todo servir de estímulo a futuras investigaciones sobre el tema, incluidos algunos ejemplos que, por omisión o desconocimiento, no salgan aquí mencionados: el objetivo no era «sacar a todos en la foto», sino esbozar una panorámica en la que, en la medida de lo posible, se resaltan especialmente las asociaciones que dispusieron de espacios expositivos, no entrando necesariamente a valorar lo que exponían. Pero, para solaz de los lectores, algún juicio crítico también se intercala de vez en cuando...

LAS PRIMERAS EXPOSICIONES ORGANIZADAS POR COLECTIVOS DE ARTISTAS: INICIATIVAS DE BASE, CON FINES PÍOS

En realidad, no era estrictamente una innovación decimonónica el hecho de que grupos de artistas presentasen sus obras al público por su propia cuenta. Cabría citar numerosos precedentes históricos. Parece ser que en Italia se remonta a los albores del Renacimiento la tradición de que determinados gremios artísticos de algunas ciudades organizaran exposiciones públicas en fiestas señaladas. En todo caso, en el siglo XVIII esto era un fenómeno muy

¹ Si aquí me centro en las exposiciones ofrecidas por asociaciones de artistas, dejando de lado las organizadas por sociedades de promoción de las artes –entre cuyos miembros a menudo podía haber artistas–, es porque sobre aquellas he tratado ya en mi artículo «Las asociaciones de amigos de las artes y sus exposiciones en el siglo XIX. Modelos internacionales, e interrogantes sobre su desarrollo en España», para el libro *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo Borrás Gualis*. Zaragoza, IFC, 2013, p. 467-477. También es complementario a este artículo el que he titulado «Espacios artísticos en pa(i)sajes urbanos comerciales de tránsito y encuentro, durante la Ilustración y el Romanticismo», en el libro colectivo *Arte en las ciudades, las ciudades en el arte*, en vías de publicación por Ediciones Universidad San Jorge.

extendido, según múltiples testimonios. Por ejemplo en Florencia está documentada en 1709 una exposición de 250 pinturas abierta al público durante tres días en el claustro de la iglesia de la Annunziata por los pintores de la ciudad para honrar a su patrón, San Lucas. También los gremios artísticos venecianos exponían bajo toldos sus obras durante la fiesta de San Roque, como muestra un cuadro de Canaletto pintado hacia 1735 conservado en la Galería Nacional de Londres; o también durante la fiesta de la Ascensión en el «Mercato della Sensa» bajo los pórticos de la plaza San Marcos de Venecia, costumbre sobre la que existe abundante repertorio iconográfico, como el hermoso cuadro pintado en 1775 por Guardi, propiedad del Museo Gulbenkian de Lisboa. En Francia el ejemplo más tradicional era la exposición al aire libre de pinturas organizada en la Île de la Cité, con motivo de la festividad del Corpus Christi, que vivió su momento de mayor desarrollo a finales del siglo XVIII, cuando era conocida como *Exposition de la Jeunesse*, porque era allí donde los artistas principiantes se daban a conocer, aunque a veces también estaban representados maestros consagrados como Coypel, Rigaud o Chardin.² Y en Londres este tipo de iniciativas gestionadas por artistas alcanzaron en seguida altas cotas de influencia en la esfera pública desde los años cuarenta del siglo XVIII cuando algunos como Hogarth y Hayman mostraron sus obras en un hospicio infantil de Bloomsbury llamado Foundling Hospital y especialmente cuando, por iniciativa de Hayman, Reynolds u otros pintores —que habían propuesto organizar una exposición a beneficio de artistas pobres o sus familiares—, la elitista *Society of Arts* organizó en su sede una exposición de arte contemporáneo en abril de 1760.³

² Se montaba al aire libre entre la Place Dauphine y el Pont Neuf; pero si hacía mal tiempo había que postponerla o suspenderla, hasta que en junio de 1789 esta exposición se transfirió a la nueva galería Lebrun, en la rue de Cléry, donde estuvo abierta dos días bajo el título de «Exposition des tableaux des élèves et des amateurs de la peinture». En 1790 y 1791 Lebrun repitió la idea, ampliando cada vez la duración de la exposición a quince días. Cf. DORBEC, Prosper, «L'exposition de la Jeunesse au XVIII^e siècle». *Gazette des beaux-arts*, vol. 33, 1905, pp. 456-470, vol. 34: pp. 77-86.

³ TAYLOR, Brandon, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 8. Los artistas estaban bastante eclipsados por la gente de la alta sociedad entre los variopintos miembros de la *Society of Arts* fundada por William Shipley en 1754, luego conocida como *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures & Commerce* (RSA), que a su vez fue la institución madre de la *Royal Academy of Arts*, fundada en 1768 por algunos miembros de la RSA que querían priorizar la organización de exposiciones anuales de arte contemporáneo. Pero tampoco la RAE era estrictamente hablando una asociación de artistas, puesto que, como en las demás instituciones semejantes de

Sin embargo, algunos artistas resentidos decidieron tomar ellos mismos las riendas de una asociación encargada de este tipo de iniciativas o de otras actividades educativas, y así fue como surgió también en 1760 en la capital británica la *Society of Artists of Great Britain*, que organizó una exposición en Spring Gardens en mayo de 1761, y para mejor servir al propósito filantrópico que declaraban, introdujeron la novedad de cobrar entrada; pero ese mismo año 1761 otros insatisfechos con esta nueva asociación crearon la conocida como *Free Society of Artists*, que organizó sus propias exposiciones hasta 1783, con la diferencia de que en ellas los visitantes no pagaban entrada, sólo a través de las ventas de catálogos recaudaban dinero, también destinado a fines altruistas.⁴ Y luego fueron surgiendo otras asociaciones rivales, lo cual quizás resulte muy revelador de cómo se «unen» los artistas, pues más tarde se creó la *Society of British Artists*, fundada en 1823, que a partir del año siguiente empezó a organizar regularmente exposiciones cobrando entrada, y sigue haciéndolo en la actualidad.

En Francia y los demás países europeos, el desarrollo de este tipo de asociaciones de artistas fue un poco más tardío: bajo la I República se estimuló el asociacionismo y las exposiciones públicas como una nueva forma de mecenazgo colectivo, para que los artistas no se sintieran abandonados a su suerte individual tras la abolición de los gremios y la crisis del mecenazgo eclesiástico o nobiliario; pero estas sociedades de promoción de las artes, creadas para mostrar obras de artistas y comprarlas colectivamente por medio de rifas, solían contar entre sus «accionistas» gran número de artistas.⁵ Ellos eran los

otras naciones europeas, entre los académicos había artistas consagrados y otras personalidades de la élite social destacadas por su interés o conocimientos sobre las artes.

⁴ GRAVES, Algernon, *The Society of Artists of Great Britain, 1760-1791; the Free Society of Artists, 1761-1783; A Complete Dictionary of Contributors and Their Work from the Foundation of the Societies to 1791*. Londres, G. Bell and sons, 1907. WHITELEY, John, «Exhibitions of contemporary painting in London and Paris, 1760-1860», en HASKELL, Francis (ed.), *Saloni, gallerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX e XX*, Bolonia, Clueby, 1982, pp. 69 y 79 (nota 8). BÄTSCHMANN, Oskar, *The Artists in the Modern World. The Conflict between Market and Self-Expression*, Colonia, Dumont, 1997, p. 24-26.

⁵ Cuando el Ministro del Interior recomendó en su decreto de 1 de diciembre de 1799 que todos los departamentos promovieran asociaciones similares a la parisina *Société des Amis des Arts*, fueron los artistas sus primeros promotores. Así sucedió, incluso en las ciudades francófonas belgas anexionadas, donde también resultaría muy difícil entonces diferenciar entre agrupaciones de artistas y asociaciones artísticas mixtas formadas por profesionales y entusiastas de las artes, puesto que los *amateurs*, como bien indica el doble sentido de este término francés, eran amantes del arte que a menudo también ejercían de artistas aficionados: Cf. LOIR, Christophe, *L'émergence des Beaux-Arts en Belgique. Institutions, artistes, public et*

más interesados en promover estas actividades, y en influir en el gusto de sus conciudadanos desde dentro de esas agrupaciones, que les ofrecían interesantes contactos sociales con individuos de las élites locales amantes del arte y, por tanto, potenciales clientes particulares. Sobre todo en el modelo centroeuropeo del *Kunstverein*, que fue el origen de no pocos museos, *Kunsthallen* u otras instituciones culturales tan prestigiosas que incluso la alta sociedad más fatua y hasta los miembros de familias regias tenían a gala ser socios muy activos.⁶

Por otro lado, en el Reino Unido incluso las exposiciones oficiales, organizadas por las más altas instancias, eran normalmente de pago, pues la Royal Academy of Arts tenía que sobrevivir gracias al dinero recaudado con las exposiciones que organizaba. En cambio, sus equivalentes en el continente europeo no sólo contaban con fondos del erario público para sus actividades, sino que disfrutaban de abundantes prerrogativas, gracias a las que ejercían un importante control sobre el mundo artístico. Cuando Napoleón Bonaparte reinstauró la *Académie des Beaux-Arts* le concedió aún más poder del que tenía la *Académie royale de peinture et sculpture* del Antiguo Régimen sobre la enseñanza artística, las exposiciones y becas. Era impensable intentar competir contra una estructura tan potente; pero bajo el reinado de Luis Felipe de Orleans se promovió la creación de mutualidades asistenciales entre las gentes de diversos sectores culturales a instancias del influyente barón Taylor,⁷ dramaturgo que primero fundó una asociación de este tipo entre los actores y en 1844 fundó

patrimoine (1773-1835). Bruselas, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2004, p. 131. Lo mismo sucedía en Italia, donde la romana *Società degli Amatori e Cultori* fue fundada en 1829 con el fin de organizar una exposición anual.

⁶ GRASSKAMP, Walter, «Die Einbürgerung der Kunst: Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert», en Ekkehard Mai & Peter Paret (eds.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*. Colonia-Weimar-Viena, Böhlau Verlag, 1993, pp. 104-113.

⁷ Isidor Taylor es conocido en España por haber sido el encargado por Luis Felipe de Orleans de adquirir en nuestro país la colección de cuadros que dio lugar a la Galerie Espagnole del Louvre en 1838. En Francia se le recuerda sobre todo por haber sido el promotor del asociacionismo mutualista entre las gentes de la cultura. En 1840 impulsó la *Association des artistes dramatiques*, en 1843 la *Association des artistes musiciens*, en 1844 la arriba mencionada *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs* (que ahora se llama Fondation Taylor y sigue activa, otorgando becas y premios a artistas), en 1845 la *Association des inventeurs et artistes industriels*, en 1859 una *Association pour les membres de l'enseignement* est créée en 1859. Cf. LÉON, Paul, *La vie du baron Taylor*, París, Fondation Taylor, 1955. CHAUDONNET, Marie-Claude *L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de juillet (1815-1833)*. París, Flammarion, 1999, pp. 116-119.

la *Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, que se definió como una sociedad de ayuda mutua de los artistas, de manera que sus miembros enfermos o prematuramente fallecidos y sus viudas o huérfanos, recibieran ayuda gracias al dinero de las cuotas (se estableció una anualidad de sólo 6 francos, para asegurar una adhesión masiva, de manera que en seguida se llegó a los tres mil socios) y de los ingresos obtenidos por las exposiciones organizadas por el comité de artistas que la dirigían. La más sonada fue la que del 11 de enero al 15 de marzo de 1846 montaron en el Bazar Bonne Nouvelle, pues ofreció una ambiciosa retrospectiva desde David (cuyo *Marat muerto* se volvió a ver allí, y fue un redescubrimiento para el público parisino) a Ingres, que desde hacía doce años ya no exponía en el *Salon* oficial).⁸ De este linaje surgió en Madrid una longeva mutualidad obrera denominada *Fomento de las Artes*, fundada en 1859, que según sus estatutos debía organizar cada año una exposición pública de productos de diseño industrial, artesanal o artístico, pero sobre todo ofertaba clases de dibujo y otras actividades educativas para los socios.⁹

Este tipo de finalidades filantrópicas fueron un argumento decisivo para hacer cada vez más aceptable en el sistema artístico parisino del romanticismo el cobro de entrada en las exposiciones,¹⁰ y hasta la introducción del pago en el ingreso al *Salon* oficial bajo la II República se justificó razonando que el Estado destinaría íntegramente esos ingresos para sostener a los artistas con la adquisición de obras. Nada de sorprendente era, por tanto, que también los galeristas recurrieran a las exposiciones benéficas, y que en febrero-marzo de 1860 se presentase en el Bazar Bonne Nouvelle otra muestra retrospectiva a beneficio de una nueva sociedad de mutualistas. Como tal se definió la llamada *Société National des Beaux-Arts*, fundada en 1862, aunque su principal promotor era el pintor, grabador y marchante Louis Martinet, en cuya galería

⁸ FOU CART, BRUNO ET AL., *Le Baron Taylor, l'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, Paris, Fondation Taylor, 1995.

⁹ GUEREÑA, Jean-Louis, «Associations culturelles pour ouvriers et artisans à Madrid (1847-1872)», en *Culture et Société en Espagne et en Amérique latine au XIX^e siècle*. Université de Lille III, Lille, 1980, pp. 77-91. VILLACORTA BAÑOS, Francisco, «Teoría y práctica del obrerismo democrático: el Fomento de las Artes, 1847-1876», en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*. Comunidad de Madrid, Madrid, 1986, vol. 2, pp. 71-96.

¹⁰ En París no estaban demasiado acostumbrados a pagar por entrar a una exposición de arte, pero en época romántica se hicieron frecuentes las muestras benéficas, como la abierta en 1826 por la galería Lebrun en apoyo a la causa griega, o la de 1830 a beneficio de las víctimas de la revolución de Julio, o la de 1832 para socorrer a los pobres de París. Cf. LETHÈVE, Jacques *La Vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1968.

montaron muestras de arte contemporáneo con cierta repercusión, sobre todo la primera, en junio de 1862, sobre la que escribieron comentarios entusiastas Baudelaire y Monet. Sin duda atraería su simpatía el protagonismo que entre los socios fundadores tuvieron sus amigos Théophile Gautier –presidente de la asociación–, Gustave Courbet y Édouard Manet; pero tanto esa primera muestra artística como la nómina de fundadores de la asociación estaban lejos de apostar únicamente por las tendencias más renovadoras, pues también Ingres constaba entre ellos. Y en el jurado de admisión figuraban artistas tan dispares como Puvis de Chavannes, Paul Baudry, Hébert y Bonnat, cuyos criterios se revelarían luego tan conservadores que en la exposición de febrero de 1865 sólo aceptaron dos de los seis lienzos enviados por Manet, quien entonces abandonó airado la *Société National des Beaux-Arts*, y el propio Martinet se dio de baja también poco después.¹¹

UN PROCESO DE PROGRESIVA ESPECIALIZACIÓN DE TIPO TÉCNICO, TEMÁTICO Y TERRITORIAL

Así pues, ni siquiera las iniciativas concebidas con filantrópicos objetivos de solidaridad entre artistas, y caracterizadas por su eclecticismo estilístico se libraban de las continuas rivalidades o rupturas tan típicas del mundillo artístico. Y también en muchos otros, pues la historia del asociacionismo civil en el siglo XIX, sobre todo a partir de los años sesenta y setenta, puede describirse según se mire como un periodo de esplendor porque llegaron a ser numerosísimas, o como un periodo de progresiva atomización, porque desde las sociedades interclasistas heredadas de la Ilustración, como eran las sociedades masónicas a otras de muy heterogénea composición, se evolucionó hacia la formación de asociaciones exclusivamente integradas por determinados segmentos políticos, profesionales, nacionalistas/regionalistas, etc.¹²

¹¹ MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, París, Gallimard, 1995, pp. 176-177 (ed. orig. *Des beaux-arts aux arts plastiques. Une histoire sociale de l'art*, Besançon, La Manufacture, 1991). POGGI, Jérôme, «Peinture à voir, peinture à vendre: L'exposition payante comme alternative a la marchandisation de l'oeuvre de l'art sous le Second Empire», *Arts & Societies*, núm. 8, 2006 (consultable en <http://www.artsetsocieties.org/f/f-poggi.html>).

¹² MORRIS, R. J., «Introduction», en MORTON, Graeme; DE VRIES, Boudien & MORRIS, R. J., *Civil Society, Associations and Urban Places: Class, Nation and Culture in Nineteenth-century Europe*, Aldershot-Burlington, Ashgate Publishing, 2006.

Entre las asociaciones de artistas este proceso de fragmentación fue especialmente intenso en el Reino Unido, donde a lo largo de todo el siglo XIX fue apareciendo una compleja nomenclatura asociativa, que en buena medida continuaría desarrollándose hasta la actualidad.¹³ Entre los artistas franceses esta efervescencia de asociaciones especializadas data sobre todo de la segunda mitad del siglo, con la particularidad de que algunos nombres de artistas reaparecen en bastantes de ellas, a veces porque eran ferviente entusiastas del movimiento asociativo y se apuntaban a varias a la vez, pero más a menudo debido a que muchas padecieron disensiones e incluso tuvieron duración muy fugaz, de manera que sus protagonistas iban pasando de unas a otras.¹⁴ El tipo de especialización en cada caso variaba, y no todas consiguieron gran visibilidad social, sobre todo cuando no llegaron a contar con un local propio o alquilado como sede propia, pero todas sin excepción se dedicaron prioritariamente a ofrecer exposiciones públicas, pues era una estrategia habitual para autofinanciarse y dar a conocer las obras de sus miembros.

Las primeras asociaciones de artistas con una especialización declarada fueron las que reunían a los que practicaban determinada técnica artística, sobre todo las marginadas en las exposiciones oficiales pero que tenían salida comercial entre los compradores burgueses. Ya en 1804 se había fundado en Londres la *Society of Painters in Water Colours* (hoy conocida como *Royal Watercolour Society*, o RWS) por parte de algunos secesionistas de la Royal Academy insatisfechos por el escaso interés dado a las acuarelas en sus Summer Exhibitions; pero en 1831 otro grupo creó la *New Society of Painters in Water Colours*, cuyas

¹³ CODELL, Julie F., «Artists' Professional Societies: Production, Consumption, and Aesthetics» en Brian Allen (ed.): *Towards a Modern Art World*. New Haven & Londres, Yale University Press, 1995, pp. 165-188. Sólo algunas de esas asociaciones rivales o complementarias, surgidas en el siglo XIX o posteriormente, están hoy unidas bajo la estructura compartida de la *Federation of British Artists*, que es lo que se denomina en inglés una *umbrella organization*, es decir, una organización que ofrece servicios comunes a diferentes organizaciones.

¹⁴ Un nombre que reaparece sucesivamente en varias de esas asociaciones es Félix Bracquemond, sobre el cual defendió su tesis doctoral el prof. Bouillon, quien ha escrito al respecto: «Quelques personnalités assurent d'une société à l'autre une continuité qui mériterait d'être étudiée, tel le peintre-graveur Félix Bracquemond qu'on a trouvé à l'origine de la Société des Aquafortistes: membre fondateur de la Société de Martinet en 1862 puis de la Nationale des Beaux-Arts de 1890, plus tard de celle des Peintres graveurs —après avoir participé au Salon des refusés de 1863 et aux expositions «impressionnistes» de 1874, 1879 et 1880.» BOUILLON, Jean-Paul (1986), «Sociétés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIXe siècle», *Romantisme*, núm. 54, 1986, pp. 88-113 (p. 110, nota 63).



Fig. 1. George Scharf: *The Gallery of New Society of Painters in Water Colours*, 1834.

exposiciones se caracterizaban por aceptar también piezas de artistas no asociados, a pesar de lo cual nunca llegaron a superar a la rival más veterana, que en 1883 abrió su propia sede en un elegante edificio de Piccadilly, inaugurado con una exposición de casi setecientas obras.¹⁵ Fuera del Reino Unido, parece que la siguiente asociación de este tipo fue la *Société Royale Belge des Aquarellistes* creada en 1856, que estuvo muy activa organizando exposiciones en Bruselas hasta 1880, pero sería luego eclipsada por otras rivales más amplias, primero el heterogéneo y efímero *Cercle des Aquarellistes et des Aquafortistes belges* fundado en 1883 que sólo llegó a montar ese año una exposición en el Palais des Beaux-Arts de la capital, con tan mala recepción crítica que dimisionaron sus responsables y se disgregó la sociedad. Pero sus miembros más progresistas crearon otro famoso grupo, *Les Aquarellistes belges*, que a los pocos

¹⁵ Además, sin llegar al nivel social de la capital, surgieron otras asociaciones de acuarelistas fuera de Londres con idénticos fines. Por ejemplo en 1876 se creó la *Royal Scottish Society of Painters in Watercolours* (RSW) cuyo declarado objetivo era «to promote, through exhibition, the medium of watercolour and encourage the bold, free and colourful qualities of Scottish Painting». WILTON, Andrew & LYLES, Anne, *The Great Age of British Watercolours, 1750-1880*, Munich: Prestel, 1993.



Fig. 2. Imponente sede de la *Society of Painters in Water Colours*, inaugurada en 1883 en Londres.

meses fue rebautizado *Les Hydrophiles*, y llegaron a organizar cinco exposiciones colectivas anuales entre 1884 y 1888, hasta que se disolvió la asociación el año siguiente. En España también se sucedieron iniciativas fugaces y de bajo perfil en cuanto a su presencia en la esfera pública.¹⁶ Más influencia alcanzó la *Société d'aquarellistes français* fundada en 1879, pues organizó regularmente hasta 1896 exposiciones de sus miembros en galerías de marchantes parisinos¹⁷, y a ella se debe que en la Exposición Universal de París de 1900 hubiera un flamante Pavillon des Aquarellistes, construido por el arquitecto Nicolas-Félix Escalier, que era acuarelista y miembro de esta asociación.

¹⁶ En 1866 se fundó la primera Sociedad de Acuarelistas en el estudio madrileño de Cosme Algarra, pero no prosperó, a pesar de secundarla muchos pintores del círculo de Fortuny y Rosales. Tampoco salió adelante la Agrupación de Acuarelistas creada en 1869 a instancias de Casado de Alisal ni la que en 1874 presidió Asís López, ni otras posteriores... Hasta que en 1945 se constituyó la Agrupación Española de Acuarelistas (AEDA). Cf. CAVESTANY, Julio, *Catálogo de la Exposición de acuarelas y aguadas españolas*. Madrid, 1946. En Zaragoza, una Sociedad de Acuarelistas obtuvo de la Academia de San Luis un local en el Museo para sus reuniones y clases; pero no consta que montasen exposiciones.

¹⁷ DUGNAT, Gaité (ed.), *La Societe d'Aquarellistes Francais 1879-1896*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002.

Igualmente, las estampas y grabados también tuvieron sus especialistas unidos en asociaciones para hacerse más presentes en la esfera pública, a menudo a través de las exposiciones. Éstas constituyeron una actividad regular de la *Société des aquafortistes* de París entre 1862-1867, fundada a instancias del marchante de estampas Alfred Cadart.¹⁸ A imitación suya fundó Félicien Rops en 1869 la *Société internationale des Aquafortistes* en Bruselas, cuyo más ambicioso empeño fue una exposición internacional organizada en septiembre de 1876 con más de quinientos aguafuertes venidos de diferentes partes de Europa, aunque fue un fracaso financiero que les llevó a la bancarrota y acabó con la vida de la asociación. También era muy cosmopolita la *Society of Painter-Etchers* fundada en Londres en 1880 a imitación de la homóloga francesa; pero uno de sus inspiradores era Whistler quien discutió con ellos y en 1898 fundó la *International Society of Sculptors, Painters and Etchers* que presidió hasta su muerte, sucediéndole en el cargo su amigo Auguste Rodin.

Otro tanto cabría decir de la pintura al pastel, pues la primera asociación específicamente dedicada a tal especialidad, la *Société des Pastellistes*, se registró en Francia en 1885 a iniciativa del coleccionista Roger Ballu¹⁹ y del marchante Georges Petit, en cuya galería tuvieron lugar con gran éxito sus exposiciones anuales desde 1885 a 1889; pero su apoteosis fue el «pastelero» –en doble sentido, también por sus recargadas decoraciones *art nouveau*– Pabellón de los Pastelistas, construido por esta asociación para la Exposición Universal de París de 1900, recuperando con creces el dinero invertido gracias a las numerosas entradas que se vendieron. Su equivalente británica sería la *Pastel Society*, fundada en 1898, cuya primera exposición tuvo lugar en Piccadilly. Para otras técnicas artísticas más mayoritarias la necesidad de asociaciones específicas y exposiciones especializadas quizá era menos perentoria; pero tal fue la efervescencia asociativa británica que incluso se llegó a crear el *Royal Institute of Oil Painters* en 1882, y ya en 1904 se fundaría la *Royal British Society of Sculptors* (RBS, también conocida como *Royal Society of British Sculptors*, a pesar de que siempre ha contado con socios de otros países).

En todo caso, como se comprenderá, todas estas asociaciones y sus exposiciones respectivas eran muy heterogéneas mixturas de todo tipo de estilos, temas y personalidades. Paralelamente fueron surgiendo otras en función de

¹⁸ BAILLY-HEZBERG, Janine, *L'Eau-forte de peintre au XIX^e siècle: la Société des aquafortistes (1862-67)*, París, Léonce Laget, 1972.

¹⁹ BALLU, Roger, «Récit de l'exposition de 1888 et de la création de la Société de Pastellistes français», *La Revue Illustrée*, núm. 57, 15 avril 1888.

diversos criterios de reunión, por ejemplo iconográficos, como fue el caso de la *Société des Peintres Orientalistes Français*, que en 1889 comenzó su historia expositiva.²⁰ O la *Royal Society of Portrait Painters*, fundada en 1891 que ese mismo año empezó a montar exposiciones de retratos, tanto de sus miembros como de otros autores. Y así tantas más, que sólo podremos analizar a escala internacional cuando hayan sido estudiados los contextos asociativos de muchos países donde aún están por hacer este tipo de investigaciones sociológicas, todavía demasiado raras. Ni siquiera la creciente pujanza de los estudios feministas ha sacado de la oscuridad la red de asociaciones de mujeres artistas que fue formándose en la segunda mitad del siglo XIX. Aunque parezca extraño, no hay hasta ahora ninguna monografía científica sobre la británica *Society of Female Artists*, fundada en 1855, que dos años después montó su primera muestra anual, con 358 obras expuestas, y aún sigue activa hoy –bajo la definitiva denominación, adoptada en 1899, *The Society of Women Artists*–. Como siempre, los estudios se han centrado en el caso francés, la ya desaparecida *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, fundada en 1881 por Hélène Léon Bertaux para organizar exposiciones anuales, la primera de las cuales montaron al año siguiente en salas alquiladas del *Cercle des Arts Libéraux*, pero cuando llegó a las quinientas socias en la década siguiente ocupaban el Palais de l'Industrie.²¹ Menos conocido es el *Cercle des femmes peintres*, que organizó en Bruselas cuatro exposiciones en 1888, 1890, 1891 y 1893. Y sería interesante saber más sobre sus equivalentes en otros países.

Hay que apostar por estudios comparativos internacionales, pues muchas de estas asociaciones se crearon por imitación, citando incluso el modelo extranjero que se proponían emular –casi siempre descubierto por sus instigadores en algún viaje a París o Londres–. Además, como queda dicho, algunas tuvieron vocación cosmopolita, incorporando asociados de diferentes países, a pesar de la mayor proliferación, típica del nacionalismo/regionalismo decimonónico, de agrupaciones artísticas con más declaradas delimitaciones territoriales.²² De

²⁰ SANCHEZ, Pierre & RICHEMOND, Stéphane, *La Société des Peintres Orientalistes Français (1889-1943)-Répertoire des exposants et liste de leurs œuvres*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2008.

²¹ GARB, Tamar, «Revising the Revisionists: The Formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs», *Art Journal*, 48:1 (1989) pp. 63-70. SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*. Dijon, L'Échelle de Jacob, 2010.

²² A imitación de las asociaciones artísticas fundadas en Londres, surgieron otras en otras ciudades del Reino Unido con idéntico objetivo de montar también exposiciones cada año, como la *Royal Birmingham Society of Artists* (fundada en 1821), la *Associated Society of Artists of Manchester* (1823), la *Bristol Society of Artists* (1849), o el *Royal Glasgow Institute of the Fine Arts*

hecho, su temprano o tardío desarrollo en cada país pudo estar muy influenciado por la disposición más o menos favorable de la legislación respectiva y del grado de entusiasmo o desconfianza manifestado por los gobiernos, que a través de las academias oficiales u otras instancias administrativas gastaban cada vez más recursos públicos en sus propias exposiciones de productos artísticos e industriales.

COMUNIDADES (ESTÉTICAS) VS. SOCIEDADES (MERCANTILES) DE ARTISTAS: EL «DECORO» EXPOSITIVO BURGUÉS

Por supuesto, hubo celos y rivalidades entre los organizadores de la creciente oferta expositiva en cada país y ciudad; por otro lado, en un sistema capitalista la existencia de libre competencia resultaba muy beneficiosa para el mercado y estimulaba la configuración de un público de consumidores –sólo algunos adquirirían obras pero muchos compraban el catálogo o pagaban entrada para ver las exposiciones–. En algunos idiomas son muy reveladores los cambios terminológicos sobre la designación de estas amplias asociaciones de artistas, en las que bastaba pagar una cuota anual para convertirse en «accionista» y tener derecho a participar en la organización de las exposiciones, así como en el reparto de posibles beneficios económicos obtenidos con ellas. Si la bibliografía especializada en comunidades de artistas suele aludir a la significativa disyuntiva léxica en alemán entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*,²³ yo creo que

(1861). En cambio, en los territorios alemanes fueron surgiendo primero asociaciones locales y el proceso de unificación política llevó a la formación en 1856 de la *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft*, que encuadraba veintiuna asociaciones en diferentes ciudades alemanas y austríacas donde promovían exposiciones de arte. Cf. DEITERS, Heinrich, *Geschichte der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft*, Düsseldorf, Bagel, 1906.

²³ Esta distinción se hizo por primera vez en uno de los libros fundadores del pensamiento sociológico moderno, publicado por el alemán Ferdinand Tönnies en 1887 bajo el título: *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Son dos conceptos que se podrían traducir como «comunidad» y «sociedad», para diferenciar entre un modelo en el que prima el espíritu de grupo, con fuertes lazos personales, frente a otro menos cohesionado, donde cada miembro se interrelaciona con los demás buscando ante todo su propio beneficio. La repercusión de esta dualidad terminológica ha sido inmensa, en todos los idiomas o campos del saber, incluidos los historiadores del arte, como PEVSNER, Nikolaus «Gemeinschaft Ideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts», *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, núm. 9, 1931, pp. 124-154. No es extraño que le dediquen especial atención en libros sobre comunidades artísticas decimonónicas como el de MOROWITZ, Laura

también se podría constatar en esta lengua una evolución desde la denominación romántica «unión de artistas» o *Künstlerverein*²⁴ –no siempre fácilmente diferenciable del *Kunstverein*, otro tipo anterior de asociación mixta de promoción del arte a través de exposiciones y rifas– al nombre corporativo/comercial «sociedad de artistas» o *Kunstlergesellschaft*,²⁵ y después al vocablo empresarial *Genossenschaft*.²⁶ Este apelativo floreció a partir de la fundación en 1856 de la *Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft* una red de sociedades locales de artistas que hacían circular exposiciones de todo tipo, mucho más ambiciosas que los shows de estudiantes hasta entonces montados por la respectiva academia de bellas artes, que en casi todo el mundo germánico a partir de mediados de siglo preferiría delegar en ellas la organización de grandes eventos expositivos. Para esos certámenes mayores los poderes públicos les cedían gratuitamente sus palacios de exposiciones, como el Glaspalast en Múnich, aunque otros menores se montaban en sus propias sedes sociales.²⁷

La prosperidad industrial/mercantil vivida durante el proceso de unificación alemana les permitió una cierta suntuosidad en sus espacios expositivos, frente a las penurias y fugacidad típicas de las asociaciones similares en otros países. Por ejemplo en Bélgica, en cuya capital se formó en 1868 la *Société libre des Beaux-Arts*, que apenas sobrevivió siete años, y no llegó a obtener gran resonancia con sus exposiciones. Aunque aún fue más dura la suerte de su sucesora, *La Chrysalide*, otra asociación de artistas activa en Bruselas entre 1875-1881, que sólo montó cuatro exposiciones de sus socios, casi todas en cafés bohemios donde apenas vendieron nada; una lección que aprendieron bien los artistas que

& VAUGHAN, William (eds.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot-Burlington, Ashgate, 2000, pp. 9 y 48-49. Pero, basándose en comentarios de Max Weber sobre las corporaciones del mundo de los negocios, un reciente libro ha advertido que no siempre es posible trazar una neta distinción entre comunidades y asociaciones de artistas en el siglo XIX: BONNET, Alain, *Artistes en groupe. La représentation de la communauté des artistes dans la peinture du XIX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires, 2007, p. 129, nota 26.

²⁴ En la ciudad suiza de Basilea se creó en 1812 la *Basel Kunstlergesellschaft* que –a pesar de su nombre– era en realidad un *Kunstverein* formado por artistas y otros ciudadanos amantes del arte. Al parecer, la más antigua asociación de artistas creada en el área cultural germánica para mostrar sus obras a través de exposiciones fue la de Berlín, *Verein Berliner Künstler* (VBK, fundada en 1841), seguida de otras en Hannover, *Hannoversche Künstlerverein* (creado en 1842), en Düsseldorf, *Künstlerverein Malkasten* (1848), etc.

²⁵ Por ejemplo la de Francfort, *Frankfurter Kunstlergesellschaft* (FKG, fundada en 1857), o en Múnich, la *Kunstlergesellschaft Allotria* (1873), etc.

²⁶ Como la *Genossenschaft der bildenden Künstler Münchens*, fundada en 1868.

²⁷ LENMAN, Robin, *Artists and Society in Germany: 1850-1914*, Manchester, MUP, 1997.

en 1876 crearon el *Cercle des anciens élèves et élèves des Académies des beaux-arts de Bruxelles*, rebautizado tres años más tarde *L'Essor*: llegaron a organizar un total de quince exposiciones anuales, hasta su disolución en 1891, no sólo en Bruselas, sino también en Amberes, Ostende y Londres. A pesar del nombre, que quiere decir «progreso» en francés, entre sus socios había artistas de todas las tendencias, hasta las más conservadoras; lo mismo que en la asociación similar creada en 1883 en Amberes, *Als ik Kan*, que organizó sus primeras exposiciones en la *Verlatzaal* y también itineró por algunas ciudades de Holanda y Alemania.

Otras asociaciones de artistas se sucedieron en Rusia, a partir de las modestas exposiciones que organizó la *Artel' khudozhnikov* o «Cooperativa de Artistas», fundada en 1863 en la capital, San Petersburgo. Más ambiciosos, unos artistas mayoritariamente activos en Moscú, la ciudad rusa con mayor desarrollo industrial y comercial, crearon en 1870 la llamada *Tovarishchestvo peredvizhnykh khudozhestvennykh vystavok*, o «asociación de exposiciones ambulantes de arte», cuyas exitosas actividades duraron hasta 1920. Aunque siempre se la identifica con el realismo social entonces de moda, lo cierto es que funcionaba como un microcosmos de variados estilos, temas y personalidades. Tampoco eran exactamente unos rebeldes antiacadémicos luchando por abrir camino a nuevas tendencias, pues inicialmente contaban con el beneplácito de la Academia de San Petersburgo, que entre 1871 y 1874 les cedió sus salas de exposiciones, y en los años noventa muchos miembros de la asociación eran ya académicos, tan asimilados al poder que cuando triunfaron los bolcheviques la *Tovarishchestvo* tuvo sus días contados, formándose otra asociación de pintores revolucionarios en 1922, bajo las siglas AKhRR. A los decimonónicos *Peredvizhnikij* o «ambulantes», lo que les había definido como seña de identidad –de ahí ese apelativo–, fueron precisamente sus cuidadas muestras itinerantes anuales, de cuyo transporte y montaje se ocupaban personalmente ellos –acompañando a los cuadros en tren u otros medios de transporte, como hacen hoy día los «correos» de los museos prestadores de obras– de manera que, aunque algunos cuadros se hubieran vendido ya en San Petersburgo y Moscú, no por ello se retiraban del show, porque nadie hubiera pagado luego por ver expuestos sólo los restos del catálogo en las sucesivas presentaciones ante los burgueses de las principales ciudades como Riga, Vilnius, Orel, Odessa, Kazán, Kishinev, Saratov, Poltava o Kiev...²⁸ Donde no se molestaron nunca en acudir fue a

²⁸ NESTEROVA, Elena, *Les Ambulants*. San Petersburgo-Bournemouth, Ed. Aurora-Parkstone, 1996, p. 7-23.



Fig. 3. Segunda exposición de los *Peredviznikij* o «ambulantes» rusos, montada en 1873 en salas cedidas por la Academia de San Petersburgo (grabado de Karl Weiermann, a partir de un dibujo de Gustav Broiling).

municipios rurales, a pesar de que la pobreza de la Rusia profunda inspiraba la iconografía más recordada de sus cuadros. A juzgar por algunas ilustraciones donde podemos documentar su expografía, por lo visto eran lujosos montajes con profusa ornamentación, en las antípodas de las anticonvencionales museografías propuestas por los vanguardistas rusos pocos años después.

Y es que ni siquiera los más desafiantes pintores decimonónicos, como Courbet o Manet, rompieron en sus exposiciones con las convenciones decimonónicas de «decoro» vigentes hasta el último cuarto del siglo XIX en la ornamentación de los espacios abiertos al consumo social del arte.²⁹ Por entonces, en muchos países hasta los artistas de ideologías más progresistas reiteraban soluciones expositivas muy convencionales: por ejemplo los dieciocho jóvenes artistas de personalidad rebelde e ideas republicanas que en 1872 decidieron crear en Sevilla y sufragar mediante cuotas la Academia Libre de Bellas Artes, una asociación independiente de la Academia Provincial de Bellas Artes. Sus

²⁹ BLAKE, Nigel & FRANCINA, Francis «Modern practices of art and modernity», en *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven-Londres, Yale University Press-The Open University, 1993, p. 58.

actividades, nada sediciosas, se localizaron a menudo en la sede cedida por la elitista Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País; sólo de 1877 a 1882 abrieron al público cada primavera, cobrando dos reales de entrada, su propia exposición independiente –donde abundaba el arte más comercial– en la Casa Lonja o «Consulado», un edificio herreriano cuyo espacio ornamentaban profusamente, siguiendo las convenciones museográficas de la época.³⁰

Eso sí, aunque las exposiciones oficiales organizadas por las más altas instituciones sirvieran de modelo a las exposiciones «alternativas» montadas por colectivos de artistas, a veces bien poco contestarias en términos artísticos o políticos, hay que reconocer que estas últimas prosperaron más en determinados regímenes. En Francia, bajo la Tercera República se fomentó mucho el asociacionismo artístico desde la convicción política de tradición republicana, según la cual convenía abandonar la herencia de los antiguos gremios, las academias oficiales u otras estructuras jerárquicas constituidas por un número limitado de mandarines promovidos de por vida, cuyos criterios de excelencia

³⁰ PÉREZ CALERO, Gerardo, «La Academia Libre de Bellas Artes de Sevilla (1872-1888)», *Laboratorio de Arte*, núm. 11 (1998), pp. 275-300. Es un artículo rico en noticias sobre ésta y muchas más asociaciones organizadoras de exposiciones u otras actividades –particularmente sesiones de dibujo con modelo natural, y también celebraciones festivas–, en cuyas líneas se da cuenta de cómo a imitación de este ejemplo sevillano surgieron otros, particularmente otra Academia Libre de Bellas Artes en Cádiz. También describe allí muy detalladamente el profesor de la Universidad de Sevilla no pocos aspectos museográficos. La primera exposición debió de ser especialmente profusa en decoraciones patrióticas, porque la inauguró una comitiva de la Casa Real, así que había cintas con los colores de la bandera española y gasas negras, además de antiguos tapices, tarjetones decorados con coronas de laurel, abigarradas ornamentaciones alegóricas y macetones; pero tampoco faltaba la quincallería de anticuario de la que tanto gustaban muchos artistas de la época para decorar sus estudios: «armaduras y trajes chinos y japoneses; platos árabes, espadas antiguas; barros; almohadones chinos de raso; sillones de cuero labrado; divanes tallados; damascos de vivos y ricos colores; contadores árabes tallados e incrustados de marfil, nácar y bronce. Todo ello se completaba con macetones de plantas raras situadas convenientemente» (p. 289). En la de 1878 el montaje expositivo «se completaba con gran profusión de macetas multicolores. Además, las dos galerías donde se ubicaban los cuadros estaban forradas de lienzos pintados de color rojo oscuro, destacándose sobre este fondo las ricas molduras.» (p. 291). En la de 1879 «además de los cuadros colocados en caballetes, se dispusieron dos soberbios contadores y un aparador para exhibir esculturas. En los macizos de los arcos, parte inferior, se colocaron cuadros y sobre ellos tibores japoneses con grandes ramos naturales. En otros, curiosas panoplias y armas antiguas españolas y japonesas y en la parte superior de los arcos trofeos con los atributos de las Artes liberales. Cubrían los muros tapices antiguos o terciopelos bordados. En las galerías paralelas a ésta más cercana al patio, se dispusieron también cuadros sobre caballetes y sobre los muros cornucopias, contadores antiguos y alegorías de las Bellas Artes» (p. 293).

artística el Estado había refrendado siempre dándoles fondos públicos; en lugar de ello era preferible apoyar a las agrupaciones surgidas de abajo arriba, gobernadas por juntas directivas elegidas democráticamente por un cuerpo asociativo en el que podía entrar cualquier profesional con tal de que fuera admitido y pagase su cuota.³¹ En este contexto, las exposiciones organizadas por asociaciones de artistas se fueron introduciendo como una pieza más en el complejo sistema artístico de la época en que, desde las Exposiciones Universales y los *Salones* oficiales a las exposiciones privadas de artistas y marchantes, se iba articulando una moderna esfera pública de validación del arte donde los galevistas y los críticos de arte ejercían de avistadores de talentos.³² En los registros de sociedades se hizo cada vez más común la existencia de iniciativas formadas por artistas que sufragaban conjuntamente los gastos de organizar exposiciones, donde se cobraba entrada al público y una comisión sobre las ventas.³³

Casi todas han caído en el olvido, excepto una que llegó a organizar un total de ocho exposiciones «impresionistas», a las que se dedica mención especial en cualquier manual.³⁴ Cuando organizaron la primera, Degas se refería a ella como «Salon réaliste» y también llegó a proponer el título «La Capucine», en referencia al Boulevard des Capucines, donde estaba el inmueble que les había prestado el fotógrafo Nadar; pero Renoir se opuso a que se presentaran como una nueva escuela artística, así que se optó por una mera nomenclatura empresarial: *Société*

³¹ GENET-DELACROIX, Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République. Le Système des Beaux-Arts, 1870-1940*, París, Publications de la Sorbonne, 1992.

³² HARRISON, C. & WHITE, Cynthia A., *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, Nueva York-Londres, Wiley and Sons, 1965.

³³ Hace ya muchos años que el prof. Pierre Vaisse viene reclamando estudios sobre asociaciones artísticas como la *Union libérale des Artistes français*, la *Société nouvelle de Peinture et Sculpture*, la *Société internationale de peinture et sculpture*, o los colectivos *Cimaise*, *l'Eclectique*, *les Inquiets*, etc. Véase VAISSE, Pierre, «Salons, expositions et sociétés d'artistes en France, 1871-1914», en HASKELL, Francis (ed.), *Saloni, gallerie, musei, e loro influenza sullo sviluppo dell'arte nei secoli XIX^e e XX*, Bologna, Clueby, 1982, p. 141-156 (cf. especialmente p. 143).

³⁴ «Para no tener que someter sus obras al jurado del Salon y, sobre todo, para mostrarlas con un montaje expositivo refinado, con luz apropiada tanto de día como de noche, formaron una sociedad de exposiciones que alquilaba y acondicionaba los locales –los gastos se sufragaban por cuotas y con los ingresos de las entradas–. Hubo ocho muestras en total: la primera en 1874 y la sexta en 1881 en el antiguo estudio de Nadar del Boulevard des Capucines; la segunda en la galería Durand-Ruel en 1876; la tercera en 1877, la cuarta en 1879 y la quinta en 1880 en apartamentos arrendados; la séptima en las salas de un Panorama; y la octava en el piso superior del restaurante Maison Dorée». LORENTE, Jesús Pedro, *Arte del siglo XIX. Manual de curso*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 106.

anonyme coopérative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs. Esa «sociedad anónima» creada en 1874 con un fondo social de 1.200 francos repartidos en veinte acciones de 60 francos, no era un colectivo definido por una estética común: como su denominación oficial indicaba, se trataba de una sociedad de tipo mercantil, cuya cohesión se mantendría en tanto durase el interés común por montar exposiciones; por cierto, no dirigidas a la curiosidad del gran público, sino a los potenciales compradores burgueses, así que evitaron el amontonamiento de obras/visitantes propio del *Salon* oficial, apostando por lujosas decoraciones que remedaban estancias domésticas, y hasta luz de gas para atraer al público más distinguido.³⁵ Únicamente en 1877 llegaron a anunciarse con el nombre que algunos críticos les habían puesto, pues su tercera muestra –contra la opinión de Degas– se tituló *Exposition des Impressionnistes*; pero para la siguiente, en 1879, se presentaron simplemente como un *Groupe d'artistes indépendants*, título que abreviarían en 1880 al exponer como *Peintres indépendants*, manteniendo ese vago calificativo de «independientes» para su sexta y séptima exposición, en 1881 y 1882, mientras que anunciaron simplemente como *Huitième exposition de peinture* su última muestra, que organizaron en 1886, ya que otros artistas se habían apropiado dos años antes de su impreciso apelativo favorito.³⁶

LA MI(S)TIFICACIÓN MODERNA DE LAS EXPOSICIONES DE ARTISTAS «INDEPENDIENTES» Y DE LAS SECESIONES FINISECULARES, OBJETO DE REVISIONES POSTMODERNAS

La mitificación de los impresionistas u otros colectivos llamados «independientes» o de «secesión» interpretó exageradamente esas nomenclaturas como declaraciones de emancipación de algunos artistas progresistas frente al conservador establishment. En realidad, no faltaron altos cargos entre quienes apoyaron el Salon de la *Société des Artistes Indépendants*, registrada ante notario

³⁵ WARD, Martha, «Impressionist installations and private exhibitions», *Art Bulletin*, núm. 73, 1991, pp. 599-622.

³⁶ Incluso Pissarro –quien permaneció fiel al «estilo» impresionista e incluso se sumó a los jóvenes neoimpresionistas– cuando se liquidó la «Société Anonyme» y quiso poner en pie otra asociación cooperativa, volvió a registrar un nombre sin adscripciones estilísticas, «L'Union artistique». Sobre los apelativos de los impresionistas y sus significaciones sociopolíticas véase EISENMAN, Stephen, «The Intransigent Artists or How the Impressionists Got Their Name», en *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, The Fine Arts Museum of San Francisco, 1986, pp. 51-59.

en 1884, año en que montaron la primera de sus exposiciones, donde todo artista que pagase su cuota tenía derecho a presentar un cupo de obras.³⁷ fueron el escenario donde, según la historia heroica del arte moderno tantas veces repetida, se asistió a la revelación de los neoimpresionistas y, ya en el siglo XX, se darían a conocer los fauves y los cubistas. A continuación, la rápida sucesión de otras nuevas asociaciones de artistas, que se iban tomando el relevo a medida que una caía extinta y surgía otra, dio pábulo a la metáfora bélica de las «vanguardias» entre los historiadores del postimpresionismo, enarbolada previamente por los artistas y apóstoles del Movimiento Moderno en el siglo XX. Así fue construyéndose un reflejo especular que proyectaba afinidades vanguardistas a grupos artísticos decimonónicos supuestamente antiacadémicos, cuando en realidad habían surgido como reacción o segregación de otras asociaciones artísticas de base.

Ni siquiera los replanteamientos de la postmodernidad acabaron del todo con este espejismo del «avance» de las vanguardias. Distintas maneras de proponer las dialécticas en liza en París tras los impresionistas y subsiguientes asociaciones de artistas organizadoras de exposiciones han dado lugar a algunos equívocos, que han abocado a una controversia personal entre dos reputados *dix-neuviémistes*. Patricia Mainardi señaló con razón que ni el año 1874 de la primera exposición impresionista, ni el 1884 del primer Salon de los independientes eran hitos históricos tan trascendentes como el año 1881 en que el Estado francés decidió abandonar la organización del *Salon* oficial: era la prueba categórica del ascendente liberalismo político-económico gubernamental, que dejaba totalmente en manos de los artistas las exposiciones de arte contemporáneo sufragadas por el Estado, pues delegó su gestión a partir de entonces en la *Société des Artistes Français*, fundada ese mismo año bajo la presidencia del arquitecto Antoine-Nicolas Bailly.³⁸ Pero esta idea, y algunas partes de su argumentación, han sido atacadas por Pierre Vaisse, quien sostiene, con no menos razón, que apenas hubo solución de

³⁷ El primer *Salon des Artistes Indépendants* se inauguró en diciembre de 1884 en el Palais Polychrome (junto al Palais de l'Industrie): sus ganancias estaban destinadas a las víctimas de una epidemia de cólera, pero fue un fracaso económico, en el que las obras de Seurat y Signac causaron escándalo. Quizá por eso se ha identificado a menudo, de forma inexacta, al *Salon des Indépendants* con los neoimpresionistas, cuando en realidad no había una apuesta estilística homogénea. La segunda exhibición se montó en 1886 en un edificio temporal de las Tullerías. En 1895 y 1897 en el Palais des Beaux-Arts del Campo de Marte. Cf. LOBSTEIN, Dominique, *Dictionnaire des Indépendants*, prefacio de Serge Lemoine, L'Échelle de Jacob, 2003.

³⁸ MAINARDI, Patricia, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge-Nueva York, Cambridge University Press, 1993.

continuidad entre las exposiciones oficiales del Estado y las que esa asociación siguió organizando con la misma parafernalia de jurados y premios en el Palais de l'Industrie, prestado por el gobierno por el precio simbólico de un franco; según él, la partición de aguas habría que situarla más bien en 1890, cuando la secesión de Meissonier, Puvis de Chavannes, Dalou, Rodin, Carolus-Duran y otros que recuperaron el antiguo nombre de *Société Nationale des Beaux-Arts* obligó a que los fondos públicos tuvieran que repartirse en adelante entre esas dos u otras rivales organizadoras de exposiciones.³⁹ Además, otra monografía ha terciado en el debate, mostrando el curioso carácter a la vez elitista y progresista de la SNBA, que en realidad tampoco marcó un corte histórico, pues siguió beneficiándose del patrocinio de los políticos, sobre todo altos cuadros de partidos republicanos y radicales.⁴⁰

Quizá lo más llamativo de esta *querelle* es que tanto la profesora estadounidense como el profesor de la Universidad de Ginebra hayan continuado centrando la discusión en el sistema artístico francés. Un replanteamiento apropiadamente postmoderno tendría que ser más policéntrico (y menos eurocéntrico). Pero ese panorama global, desde una perspectiva revisionista, está aún por hacer. Hay ya algunos libros que explican la historia de los impresionistas franceses y sus equivalentes en otros países como un fenómeno global;⁴¹ pero por muy loable que sea su empeño en mostrar que, además de las ocho exposiciones impresionistas, hubo otras en el resto del mundo, desde las que dieron a conocer a los Macchiaioli en Italia a la *9 by 5 Impression Exhibition*

³⁹ VAISSE, Pierre, «Réflexions sur la fin du Salon officiel», en KEARNS, James & VAISSE, Pierre (éds.), *Ce Salon à quoi tout se ramène. Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berna, Peter Lang, 2010, pp. 117-138.

⁴⁰ Esta asociación surgió del rechazo a exponer en la SAF junto a artistas emergentes por parte de algunos artistas consagrados, que más bien preferían hacerlo con otros artistas extranjeros famosos. Para ello crearon la SNBA, cuyos nuevos miembros habrían de ser personalidades conocidas, pues entrarían por cooptación, con la particularidad de que también habría «miembros de honor» escogidos entre sus mecenas en medios financieros, empresariales y políticos. Gracias a estos patrocinadores y al éxito económico de sus exposiciones, pudieron permitirse alquilar al Ayuntamiento de París su Palais des Beaux-Arts, o premiar con bolsas de viaje a algunos expositores, cuando sólo pagaban la módica cantidad de 20 francos de cuota anual. Cf. TOLÈDE-LÉON, Olivia, «Le Salon de la Société nationale des Meaux-arts», en James Kearns & Pierre Vaisse (éds.), *Ce Salon à quoi tout se ramène. Le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Berna, Peter Lang, 2010, pp. 101-115.

⁴¹ Por ejemplo el libro en dos volúmenes de WALTHER, Ingo F., *La pintura del impresionismo, 1860-1920*, Colonia, Taschen, 2002 (ed. orig 1992). Y también el de BROUDE, Norma, *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*. Nueva York, Abradale Press, 1994.



Fig. 4. Primera exposición del grupo *Les XX*, en el Palais des Beaux-Arts de Bruselas, 1884 (fotografía).

abierta en Melbourne el invierno de 1889, no basta con eso. Hay que reivindicar una Historia del Arte menos sectaria, que saque también de la oscuridad a otros colectivos y exposiciones que habían quedado fuera del foco de interés de las hagiografías de una determinada concepción histórica.

Incluso fuera de Francia esos fanáticos evangelistas también ensalzaban exclusivamente, como eslabones en una cadena de progreso, los colectivos y exposiciones ligados al impresionismo francés, como el *New English Art Club*, una asociación de pintores británicos muy francófilos, que en abril de 1886 montaron su primera exposición en la Marlborough Gallery de Londres.⁴² O el *Freier Künstlerbund*, una sociedad de artistas alemanes influenciados por los impresionistas, que en 1893 se dieron a conocer montando la llamada *Freie Berliner Kunstausstellung*. O los refinados y minoritarios grupos belgas *Les XX* y *De XIII*, constituidos respectivamente en Bruselas en 1883 y Amberes en 1891 por

⁴² Era originalmente una amalgama de impresionistas londinenses con los llamados «Glasgow Boys» y los pintores de la Escuela de Newlyn. Una buena revisión reciente es de McCONKEY, Kenneth, *The New English: A History of the New English Art Club*, Londres, Royal Academy of Arts, 2006.



Fig. 5. *Exposition des Arts Incohérents*, 1883 (cartel).

disidentes de las arriba mencionadas asociaciones *L'Essor* y *Als ik Kan*, para promover exposiciones de arte más moderno, es decir, más próximo a la estética impresionista y neoimpresionista; mientras, cegados por esta visión doctrinaria, los historiadores pasaban de puntillas sobre la existencia de otros colectivos contrarios a esa estética, como los simbolistas *Pour l'Art*, que liderados por Jean Delville también se secesionaron en 1892 de la asociación *L'Essor* para organizar sus propios eventos y exposiciones en Bruselas, o sobre todo la sociedad *Le Sillon*, es decir, «El Surco», –que agrupaba a otros segregados de *L'Essor* pero tan enemigos del impresionismo como del simbolismo, pues propugnaban una pintura de colores terrosos y empastados, entroncada con la tradición realista flamenca y con el naturalismo velazqueño– cuyas exposiciones anuales, montadas con gran éxito de 1893 a 1926 en el Musée Moderne de Bruselas, fueron relegadas

fuera del relato canónico moderno.⁴³ En Italia, el ejemplo que también se sale del molde habitual sería la asociación *In Arte Libertas*, fundada por el rebelde paisajista simbolista Nino Costa en 1886 y activa hasta 1900.

Del mismo modo, en la propia Francia hasta hace unos años se dejaba en la oscuridad la memoria de otras agrupaciones de artistas no relacionados con los impresionistas, pero que también dieron a conocer nuevas tendencias y artistas de mérito a través de sus exposiciones. Como el colectivo parisino *Les Arts Incobérents*, que organizó exposiciones muy sonadas entre 1883 a 1893, y también bailes u otros eventos, hoy día tan reivindicados.⁴⁴ O la *Société des Rose-Croix*, que organizó de 1892 a 1897 su propio *Salon* anual, en el que no era necesario ser miembro para exponer, con tal de que no se representaran escenas militares, animales domésticos u otras contrarias al *decorum* idealista.⁴⁵ O el *Salon des Cent*, otra plataforma expositiva gracias a la cual un centenar de ilustradores y cartelistas vendieron sus obras al público entre 1894 y 1903 en París y otras ciudades.⁴⁶

Por otra parte, la(s) Secesion(es) en el ámbito cultural germánico eran bien vistas, pero mal explicadas, alabándolas como un punto de ruptura con los salones oficiales académicos, sus jurados y premios. Nada más lejos de lo cierto, pues fueron escisiones de grupos elitistas que se separaron de masivas asociaciones de artistas heredadas del espíritu romántico de la unificación alemana; pero si bien los escindidos solían estar más abiertos a la participación de artistas modernos extranjeros, ello se concebía en términos mercantiles, nunca políticos, pues no querían parecer sediciosos ya que disfrutaban de gran connivencia con bastantes poderosos, tal como nos explica la historiografía más reciente.⁴⁷

No es extraño que el primer paso se diera en Munich, que pasaba por ser la principal capital artística alemana; pero cuando en 1892 un grupo de 96

⁴³ BLOCK, Jane, *Les XX and Belgian Avant-Gardism, 1868-1894*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

⁴⁴ ABÈLÈS, Luce & CHARPIN, Catherine, *Arts incobérents, académie du dérisoire*, París, Musée d'Orsay, 1992.

⁴⁵ DA SILVA, Jean, *Le Salon de la Rose-Croix, 1892-1897*, París, Syros, 1991.

⁴⁶ DEPUTTE, Jocelyne Van, *Le Salon des Cent: 1894-1900*, affiches d'artistes, París, Musées, 1994.

⁴⁷ Sobre las «Secesiones» finiseculares el libro de conjunto más citado es el de JENSEN, Robert, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton University Press, 1994. Pero no estoy seguro de concordar del todo con su versión. Más me identifico con la interpretación de quien fue una profesora mía muy querida: WEST, Shearer, *The Visual Arts in Germany, 1890-1937. Utopia and Despair*, Manchester University Press, 2000.



Fig. 6. *Haus der Wiener Secession*, diseñada por Joseph Maria Olbrich, que albergó veintitrés exposiciones desde 1898 a 1905 (foto).

artistas liderados por Franz von Stuck se separó del *Verein bildender Künstler Münchens*, la nueva asociación era tan consciente de su heterogénea identidad que, a falta de un calificativo que les identificase mejor, se hicieron llamar *Verein bildender Künstler Münchens-Secession*. Mas no era una sedición anti-sistema, sino que contaba desde el principio con el fuerte respaldo de algunas élites locales, que les ofrecieron dinero y pusieron a su disposición gratuitamente un predio en la céntrica avenida Prinzregentenstraße, esquina con Pilotystraße, donde presentaron en julio de 1893 una gran exposición de casi 900 obras, cuya variada disparidad fue clave para el enorme éxito de visitantes y ganancias. Ello les animó a anhelar el grandioso edificio del *Kunstaustellungsgebäude* en Königsplatz, donde ya montaron en 1897 una exposición internacional conjuntamente con sus rivales de la *Münchener Künstlergenossenschaft*, y luego lo convirtieron en su sede habitual, cuando aquellos transfirieron sus actividades al *Alte Nationalmuseum*.⁴⁸

⁴⁸ MAKELA, Maria, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton University Press, 1990.

El siguiente ejemplo surgió en Viena por emulación, cuando Klimt y otros miembros de la *Genossenschaft bildender Künstler Wiens* se escindieron en 1897 para fundar la *Vereinigung bildender Künstler Österreichs-Secession*, que al año siguiente organizó su primera exposición en los abigarrados locales de la Real e Imperial Sociedad de Jardinería. Pero desde el año siguiente sus exposiciones se montaron de forma más estilosa en su propio edificio, la *Secessionhaus*, apropiadamente diseñado por Olbrich con luz cenital, sin ventanas en los muros, que se construyó en un tiempo récord, costado por los propios miembros con ayuda de algunos influyentes mecenas, en un solar donado gratuitamente por la municipalidad en Karlsplatz, casi en frente de la Künstlerhaus donde mostraban sus exposiciones los rivales de la GvKW.⁴⁹

En Berlín, donde el Kaiser subvencionaba el mantenimiento del local y las exposiciones de la asociación *Verein Berliner Künstler*, un grupo de 65 artistas liderados por Max Liebermann fundó en 1898 la *Berliner Secession*, que al año siguiente abrió al público una exposición en un pequeño edificio de Kantstraße en el distrito de Charlottenburg, donde seguirían presentando sus obras hasta que en 1905 se inaugurase el nuevo y grandioso edificio de Kurfürstendamm.⁵⁰

No es cuestión de continuar aquí contando la historia ulterior de las secesiones, en otras ciudades y dentro de los propios colectivos, de los cuales se fueron desgajando otros, pues el relato se adentraría a bien avanzado el siglo XX; aunque merece la pena destacar que en 1903 Liebermann y otros líderes de estos nuevos grupos artísticos crearon una unión panasociativa con sede en Weimar llamada *Deutschen Künstlerbund*. En realidad, el espíritu de colaboración entre unos y otros siempre había existido, tanto entre quienes enarbolaron el común apelativo *Secession* como con otros colectivos artísticos que les intercambiaban exposiciones, en ciudades alemanas o de su área de influencia. Por ejemplo, los artistas de Cracovia que montaron en 1897 su primera exposición y se consideraban «socios» de los colegas de la *Secession* en Viena —metrópoli de la que dependían políticamente las autoridades de esa zona de Polonia—, si bien por eso mismo, ellos evitaron el término «secesión» y prefirieron llamar a su asociación simplemente *Sztuka*,

⁴⁹ WAISSENBERGER, Robert, *Die Wiener Secession*, Munich, Jugend & Volk, 1971. FELDERER, Brigitte et al., *Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungshaus*, Ostfildern-Ruit, Hatje, 1997.

⁵⁰ PARET, Peter, *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, Harvard University Press, 1980.

«arte» en polaco, un *brand name* o «marca comercial» menos contestatario y más atractivo.⁵¹ Incluso en Rusia tuvieron sus asociaciones afines, como el grupo *Mir iskusstva*, o «Mundo del arte», que se constituyó en 1898, dándose a conocer con una exposición de artistas rusos y finlandeses en el Museo Stieglitz de Artes Aplicadas en San Petersburgo, y hasta 1906 organizaron seis muestras en San Petersburgo y Moscú; aunque a su vez, 36 secesionistas moscovitas montaron una exposición propia en 1901 y dos años más tarde constituirían una nueva asociación de artistas rusos.⁵²

En cada país, a caballo entre los siglos XIX y XX, la epopeya donde los heroicos profetas modernos decimonónicos cedían el testigo a los apóstoles del Nuevo Testamento ha tenido sus nombres de culto. En Francia, es frecuente repetir que la epifanía del arte moderno tuvo lugar en el *Salon d'automne*, una sociedad de exposiciones parisina fundada en 1903 por Henri Matisse y sus amigos fauvistas.⁵³ Al otro lado del Atlántico este honor suele corresponder al *Armory Show*, es decir, la exposición internacional de arte moderno organizada por la *Association of American Painters and Sculptors* en 1913, tantas veces exaltado como el campo de batalla en que los vanguardistas parisinos conquistaron América, porque allí se mostraron por primera vez a los ciudadanos de Nueva York, Chicago y Boston obras de Picasso, Braque, Matisse o Duchamp... –y de muchos otros artistas, bastante más convencionales–.⁵⁴ En España, como conocemos tan mal el asociacionismo artístico en el siglo XIX, se tiende a inferir que hubimos de esperar a que el 15 de abril de 1910 Eduardo Chicharro, Miguel Blay, Cecilio Plà y otros artistas consagrados fundaran la Asociación Española de Pintores y Escultores,⁵⁵ para que surgieran otras: primero a nivel territorial, como la catalana *Les Arts i els Artistes*, que

⁵¹ BRZYSKI, Anna, «What's in a name? Artists-run exhibition societies and the branding of modern art in fin-de-siècle Europe», *Nineteenth-century Art Worldwide*, vol. 6, núm. 2, 2007, consultable en <http://www.19thc-artworldwide.org>

⁵² NEGRI, Antonello, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milán-Turín, Mondadori, 2011, p. 81.

⁵³ JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, «L'art de la mesure: Le Salon d'Automne (1903-1914), l'avant-garde, ses étrangers et la nation française», *Histoire et Mesure*, XXII-1, 2007 (revista electrónica consultable en <http://histoiremesure.revues.org/2333?&id=2333>).

⁵⁴ BROWN, Milton W., *The Story of the Armory Show*, Joseph H Hirshhorn Foundation, New York, 1963.

⁵⁵ MARTA SEBASTIÁN, Fernando de, *Historia de la Asociación Española de Pintores y Escultores, 1910-1993*. Madrid, AEPE, 1994.

el 30 de abril del mismo año ya organizó su primera exposición,⁵⁶ o la Asociación de Artistas Vascos, creada el año siguiente;⁵⁷ luego con una identidad generacional y estética, como la famosa Asociación de Artistas Ibéricos, a partir de 1925.⁵⁸ Convendría estudiar más nuestro siglo XIX, incluso para poder entender mejor sobre qué bases se cimentó nuestra fascinante y profusamente investigada Edad de Plata.

EPÍLOGO: LOS CLUBES DE ARTISTAS, COMO PARADIGMA EXPOSITIVO DIFERENCIADO

Casi ninguna de las asociaciones de artistas citadas en este artículo se dedicó exclusivamente a montar exposiciones, aunque muchas de ellas lo concibieran como su actividad principal. Frecuentemente organizaban desfiles, conferencias, fiestas u otros actos con los que también se hacían presentes en la esfera pública, y algunas también realizaban actividades internas, desde clases o sesiones de trabajo ante modelos del natural, hasta tertulias, juegos u otros actos conviviales. Nada parecía más inherente a la vida artística decimonónica que la amigable o acalorada tertulia entre colegas, bien fuera en el café o cervecería favoritos de la gente bohemia o en otros antros... Era normal que surgieran también, en los barrios más frecuentados por los artistas, locales donde pudieran reunirse en sus momentos de ocio para beber, leer periódicos o prensa especializada, dialogar, divertirse e intercambiar opiniones, en definitiva, lugares de sociabilidad que constituirían un caso aparte del tipo de espacios urbanos que Habermas teorizó como núcleos generadores de democracia participativa, donde se construía «opinión pública». Para el sociólogo alemán los catalizadores preferidos de ese intercambio de pareceres eran la lectura en voz alta y la conversación grupal; sin embargo, también la contemplación de obras de arte ha sido siempre origen de no pocas dialécticas de opinión, especialmente en el siglo XIX, cuando hasta en los museos era frecuente la interacción social, con comentarios en voz alta, gestos aprobatorios o reprobatorios,

⁵⁶ ISART, Joan, *Les Arts i els Artistes. Exposició commemorativa del centenari de la seva fundació*, Martorell, Muxart-Fundació Francesc Pujols, 2011.

⁵⁷ MUR PASTOR, Pilar, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo de Bellas Artes-Caja de Ahorros de Vizcaya, 1985.

⁵⁸ PÉREZ SEGURA, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*. Madrid, UCM, 1997 (tesis doctoral).

etc. Sin duda, el salón de exposiciones era también un escenario privilegiado de debate y, de alguna forma, podría considerarse el corazón en torno al cual se articulaban las demás estancias de todo club de artistas.

El caso es que este tipo de espacios asociativos fueron haciéndose cada vez más habituales a lo largo del siglo XIX, pasando también por un proceso de progresiva especialización. Inicialmente eran lugares de ocio mixtos de artistas y amigos suyos de otras profesiones, como los que en Basilea fueron inmortalizados hacia 1818 por Hieronymus Hess en un retrato colectivo titulado *Basler Künstlergesellschaft* conservado en el Kunstmuseum Basel. Luego llegó la moda de los ateneos o liceos literarios y artísticos, como el de Madrid, representado en 1853 por Antonio María Esquivel en un óleo del Museo del Romanticismo. Y de modo natural acabaron existiendo también clubes donde los artistas iban a encontrarse con otros colegas, para actividades de solazamiento. De hecho, es muy difícil diferenciarlos de las sedes sociales de algunas de las arriba citadas asociaciones artísticas dedicadas a la organización de exposiciones, pues sin duda sus locales tendrían otros usos múltiples y, a medida que fueron alcanzando cierta prestancia arquitectónica, parecía obvio que dispusieran también de biblioteca u otras estancias para la reuniones y ratos de ocio. Pero hay casos concretos, que ahora toca considerar, en los que podemos dar la vuelta al argumento, pues sólo abrían de tanto en tanto un salón al público general con motivo de exposiciones o *soirées* festivas, mientras que por lo regular estaban únicamente abiertos a los artistas socios o sus invitados.

Lo mismo que las demás asociaciones artísticas, también éstas fueron desarrollándose antes en Londres —donde algunos clubes de caballeros muy *snob* no admitían artistas— y en ciudades alemanas. Por ejemplo en Düsseldorf, una ciudad con una importante colonia de artistas y estudiantes de arte, donde en 1848 se fundó el *Künstlerverein Malkasten*, pero no como una sociedad de exposiciones, sino como un club social para el esparcimiento espiritual de los pintores, escultores y arquitectos: según la abundante iconografía artística que evoca sus actividades, había piano, revistas y libros, juegos de mesa, pero sobre todo abundante bebida y hasta un *Biergarten*.⁵⁹ Sin embargo, el más famoso fue el parisino *Cercle de l'Union artistique*, creado por Degas y otros artistas mundanales en 1860 y popularmente conocido como *Cercle des Mirlitons de la place Vendôme*, porque su sede definitiva fue un edificio histórico de esa

⁵⁹ SCHROYEN, Sabine, *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf. Künstler und ihre Werke in den Sammlungen*, Düsseldorf, Grupello Verlag, 2001.



Fig. 7. *Cercle de l'Union Artistique*, 1869 (ilustración del grabador Braban).

céntrica plaza: estaba abierto de mediodía a la una de la noche, disponía de una galería de arte –en la que a partir de 1862 se montaron exposiciones temporales–, se servían bebidas, comidas y cenas, se organizaban otras diversiones como teatro amateur, loterías, conciertos de música y canto, que sólo podían disfrutar los socios –las mujeres únicamente podían entrar ocasionalmente, cuando un socio familiar directo las invitaba–, o los señores de paso por París que pagasen una cuota semanal o por día.⁶⁰ Otro club rival fue fundado en 1872 con el nombre de *Cercle des Beaux-Arts*, rebautizado dos años más tarde *Cercle Artistique et Littéraire*, pero finalmente conocido como *Cercle Volney* por la calle donde estuvo su sede final, a donde también acudían miles de visitantes para disfrutar de atracciones, entre ellas exposiciones de los artistas más de moda, pues ni los noveles ni tampoco los académicos ya pasados de moda eran invitados.⁶¹ Imitando estos exitosos modelos parisinos, Whistler fundó en 1890 el *Chelsea Arts Club*, cuya primera sede fue un local en King's Road

⁶⁰ MARTIN-FUGIER, Anne, *La vie d'artiste au XIXe siècle*. Paris, Audibert, 2007, pp. 187-188.

⁶¹ Cf. HUSTON, Lorne, *L'évolution des expositions d'art à Paris et le pouvoir dans la vie artistique (1864-1914)*, thèse d'histoire, Université Concordia de Montréal, 1989, pp. 79-83 (descargable en <http://spectrum.library.concordia.ca/5833/1/NL49110.pdf>).



Fig. 8. *Konsthöuset* o «*Casa de los Artistas*» inaugurada en 1899.
Sede desde entonces de la Asociación de Artistas Suecos (SKF) en Estocolmo.

cedido por uno de sus miembros, en el que había aulas de dibujo a partir de modelo natural, un gran salón donde se organizaban cenas colectivas todos los lunes o en determinadas fiestas, y una sala escaleras arriba para jugar al ajedrez, leer periódicos o chismorrear en un ambiente más íntimo; pero sólo cuando en 1901 se mudaron al flamante edificio que sigue siendo su sede en Church Street pudieron contar con billares, cancha de tenis, jardín, y una modesta galería de arte.⁶² Y muy similar es la historia del *Konstnärsklubben* o «Club de Artistas», todavía muy activo hoy en Estocolmo como centro de convivialidad y exposiciones, fundado por una Asociación de Artistas Suecos (SKF) creada en 1897, que en enero de 1899 inauguraba su hermosa «Casa de los Artistas», *Konstnärshuset*, cuya fachada historicista está inspirada en detalles decorativos que el arquitecto Louis Peterson había visto por Italia y España, particularmente en la Alhambra de Granada u otras arquitecturas islámicas.

En España, donde los círculos culturales y recreativos se extendieron por todo el territorio en la segunda mitad del siglo,⁶³ el de Zaragoza fue especialmente activo montando exposiciones, pero el mejor equivalente de esos señoriales clubes de artistas de las grandes capitales europeas sería el Círculo de Bellas Artes, constituido en Madrid en 1880 con el nombre original de «Casa de las Artes», por un grupo fundacional de 267 socios –entre los que destacaban los artistas Plácido Francés, Carlos de Haes o Aureliano de Beruete–, que en ese año ya organizaron una exposición de arte con trabajos de sus asociados. Las muestras artísticas comerciales –las más importantes con carácter bienal– serían una actividad declarada como prioritaria por el Círculo en sus sucesivas sedes, primero en la calle Barquillo, luego en el elegante edificio «La Equitativa» de la calle Libertad, y sobre todo un rutilante Pabellón de Exposiciones erigido en el Parque del Retiro diseñado por Ricardo Magdalena, muy parecido a la *Secessionhaus* de Olbrich en Viena. Pero también se fomentaban desde el principio las tertulias entre artistas, las clases de dibujo, acuarela y grabado, los conciertos, talleres de arte, comidas de socios, bailes, teatro, con-

⁶² CROSS, Tom, *Artists and Bohemians: 100 Years with the Chelsea Arts Club*, Londres, Quiller Press, 1992.

⁶³ Aunque en los más modestos casinos o círculos recreativos el apelativo «artístico» o «cultural» era un eufemismo añadido no demasiado indicativo de sus actividades regulares ni de la profesión de sus socios. No eran propiamente asociaciones de artistas. Y tampoco corresponden al tema de este artículo asociaciones dedicadas a la educación y recreación de las clases bajas, como la *Velada de Artistas, Artesanos, Jornaleros y Labradores* (1847-1858), o la longeva mutualidad denominada *Fomento de las Artes*, ya citada (*vid. supra*, nota 9).



Fig. 9. Inauguración de una exposición de pasteles y acuarelas en el *Círculo de Bellas Artes de Madrid*, diciembre de 1890 (ilustración de prensa basada en un dibujo de Joaquín Sorolla).



Fig. 10. *Pabellón para exposiciones del Círculo de Bellas Artes* diseñado por Ricardo Magdalena, en el parque del Retiro de Madrid (fotografía de 1907).

ciertos, esgrima, billar, barajas y a partir de 1886 ruleta u otros juegos de azar. Esto último lo equiparaba a las prácticas habituales en muchos otros lugares de sociabilidad masculina en la España de la Restauración, donde era común jugarse consumiciones a los naipes o hacer apuestas pecuniarias. Pronto el juego atrajo a más público y dinero, cosa que se fomentó con un cambio de reglamento en 1901 que abrió la asociación a otros perfiles de socios, no sólo artistas; de manera que en los años siguientes sobre todo se apostaría –nunca mejor dicho– por los juegos de azar, que eclipsaron el resto de actividades, aunque los pingües ingresos así conseguidos posibilitaron que en 1920 se empezase a construir la magnífica sede actual en la calle Alcalá, un elegante edificio diseñado por Antonio Palacios.⁶⁴ También había naipes y otros juegos en el *Cercle Artístic* de Barcelona fundado en 1881 por un grupo de pintores, sobre todo acuarelistas, que pronto se hicieron populares en la vida social de la Ciudad Condal por sus diversiones, bailes u otros actos que solían organizar en el edificio de la Lonja.⁶⁵ Entre ellos una fiesta de disfraces que ofendió a algunos de sus miembros más católicos, liderados por Joan Llimona, los cuales decidieron escindirse en 1893 para formar el *Cercle Artístic de Sant Lluc*, cuya modesta sede no tenía apenas espacio más que para una reducida tertulia y taller con modelo –con tal de que no hubiera desnudez–, por lo que sus exposiciones anuales se organizaron inicialmente en la Sala Parés, aunque un cambio de sede en 1895 les permitió también empezar a montar pequeñas muestras.⁶⁶ Y también realizaban otras actividades en la esfera pública, donde fundían su fervor católico y sus ideales artístico-artesanales: hay una famosa foto de Antoni Gaudí procesionando en una fiesta del Corpus, pero es interesante precisar que el arquitecto modernista estaba allí presente como miembro del *Cercle Artístic de Sant Lluc* y en representación del mismo. En buena medida, ellos añoraban los antiguos gremios y sus celebraciones públicas en fiestas señaladas. Así, en los umbrales del siglo XX, algunas asociaciones de artistas regresaban de algún modo a las antiguas tradiciones comentadas al inicio de este artículo, sin renunciar a las nuevas estrategias de promoción mercantil y moderna sociabilidad en espacios expositivos autogestionados.

⁶⁴ RODRÍGUEZ, Delfín (comisario), *El Círculo de Bellas Artes de Madrid, Ciento veinticinco años de Historia, 1880-2005*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2005.

⁶⁵ MARÍN SILVESTRE, Maria Isabel, *Cercle Artístic de Barcelona. Primera aproximació a 125 anys d'història*, Barcelona, Reial Cercle Artístic, 2006.

⁶⁶ BRACONS, Josep (comisario), *Cercle Artístic de Sant Lluc, 1893-1993. Cent anys*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993 (cat. de exposició en la Pía Almoína).