

Nuria Peist Rojzman

EL PROCESO DE CONSAGRACIÓN EN EL ARTE MODERNO: TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS Y CÍRCULOS DE RECONOCIMIENTO

En una carta a Walter Pach fechada en 1915, Marcel Duchamp declarará: «Hace ya mucho tiempo, incluso antes de la guerra, tengo aversión a esta 'vida artística' en la que estaba envuelto (. . .) Y además, me niego a imaginarme una vida de artista en pos de gloria y dinero. Me alegra mucho saber que has vendido esos lienzos y te agradezco tu amistad de todo corazón, pero me da miedo acabar teniendo que vender cuadros a toda costa, en otras palabras, de convertirme en un pintor de salón...»¹. El artista francés hace gala, en una de sus muchas declaraciones al respecto, de su desinterés y de su oposición a la lógica del triunfo inmediato representado por la tradición. Una actitud con la que será consecuente a lo largo de su carrera, por lo menos, y de forma paradójica, hasta que su obra entre en los museos y su vida y producción se encuentre reflejada en las monografías de más importancia de la década de los sesenta.

La actitud distanciada de Duchamp respecto al éxito es un ejemplo drástico y limpio de la postura de rechazo a la gloria terrenal que muchos artistas del arte moderno enarbolaron en los comienzos de sus trayectorias. La paradoja se manifiesta al corroborar que muchos de ellos alcanzaron el éxito. Es decir, que las obras de muchos de estos artistas entraron dentro de los muros físicos, y también ideológicos, de los museos y las publicaciones de relevancia y, consecuentemente, fueron visibles para un público cada vez más numeroso. En un principio, y con la lógica del sentido común, es tentador concluir que artistas como Duchamp pasaron a la historia a pesar de sí mismos. O, a partir de un razonamiento bastante extendido, que los artistas se consagran debido a la acción arbitraria de las instituciones². Sin embargo, la consagración, medida no sólo a través de la venta de las obras sino también «a partir del reconocimiento social de los artistas —resultado y consecuencia a la vez del grado de visibilidad alcanzado—, es susceptible de analizarse con el objetivo de encontrar ciertas constantes que permitan comprender cuál es el proceso de consagración que se activa en cada momento histórico y que conduce a los artistas al éxito³.

¹ Citado en Calvin TOMKINS. *Duchamp*, Editorial Anagrama, 1999 (1996), p. 159. El subrayado es mío.

² Nathalie Heinich advierte contra la seducción de la concepción de la «teoría institucional» según la cual el arte es aquello que las instituciones aceptan o definen como tal: «Se trata del efecto de una concepción substancialista según la cual, si las cosas no son normalizadas de manera natural, unívoca, invariable (es decir, absolutas), son resultado de la contingencia, de la arbitrariedad, de la indeterminación (...) Los valores artísticos no son ni absolutos, en el sentido de 'fundados en la naturaleza', ni arbitrarios, en el sentido de 'fundados en nada': están fundados en múltiples operaciones del lenguaje, los objetos, las acciones, las instituciones». La relatividad de las cosas está relacionada con «un contexto histórico, con las intervenciones humanas, no tiene nada que ver con el caos o la inestabilidad: tiene que ver, al contrario, con la remarkable capacidad de las instituciones humanas de construir la estabilidad». (*Le triple jeu de l'art contemporain*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 63.)

³ Vicenç Furió ha analizado el tema de la fortuna crítica de los artistas y de su reputación póstuma utilizando diversos índices de valoración que he tomado en cuenta en este trabajo. Entre ellos, la literatura artística, la demanda artística (el mercado), las obras de referencia como enciclopedias, diccionarios, historias generales, etc., el grado de reproducción de las obras, la influencia en otros artistas y la presencia en instituciones específicas del campo artístico. Véase «Arte, fortuna crítica y recepción», *Kalías*, nº 23-24, 2000, pp. 7-31 y «¿Clásicos de arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna», *Materia*, nº 3, 2003, pp. 215-246. Aprovecho la ocasión para agradecer al profesor Vicenç Furió su ayuda y orientación con relación al presente estudio, en cuyo desarrollo sus ideas y trabajos han sido indispensables.

⁴ En el momento de afrontar el estudio de las reputaciones de los artistas propuestos, me he decantado por la utilización básica de las palabras «reconocimiento» y «consagración». La noción de reconocimiento permite adjudicarle diferentes grados a la intensidad de la reputación y la posibilidad de utilizarla en distintos niveles. El planteamiento de que los artistas transitan por diferentes niveles de reconocimiento, desde el familiar hasta el definitivo de la posteridad —pasando por la escuela, los pares artistas, el primer mercado, crítica, especialistas, museos, etc.— exige una palabra que tenga la suficiente flexibilidad como para ser operativa en ámbitos de análisis muy dispares. Es decir, posi-



1. Marcel Duchamp con los coleccionistas Walter y Louise Arensberg

El estudio de la trayectoria concreta de un grupo de artistas modernos y su relación con la organización social del arte de la que formaron parte. Para tal fin, he seleccionado cuatro artistas plásticos que comenzaron a exponer en la década de 1900 —Pablo Picasso, Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp y Constantin Brancusi— y cuatro artistas que realizaron sus primeras exhibiciones en la década de 1940 —Antoni Tàpies, Jean Dubuffet, Louise Bourgeois y Jackson Pollock.

Los criterios de selección de los artistas siguen tres pautas básicas: dos cortes temporales, el inicio de la trayectoria de los artistas y el grado de reconocimiento alcanzado. Sin entrar en consideraciones estilísticas —o en discusiones filosóficas sobre la naturaleza del arte moderno y contemporáneo o posmoderno—, la elección temporal es una necesidad operativa para el estudio de la posible evolución de la organización del sistema del reconocimiento de la modernidad. El segundo criterio de selección es el momento específico en que un artista comienza a ser considerado como tal. Una persona inicia su trayectoria dentro del mundo del arte cuando realiza su primera exposición de importancia. Para que un artista comience a ser reconocido su obra tiene que ser observada, y las exposiciones son los soportes de visualización inaugurales. Los artistas elegidos son aquellos que comienzan a exponer en las décadas de 1900 y 1940 y cuyo grado de

En esta postura de gratuidad es en donde se encuentra una de las claves para comprender los procesos de reconocimiento por los que los artistas del arte moderno transitaron hasta alcanzar la consagración⁴. Sin embargo, el imán de la teorización no debiera atraernos hacia las tan denostadas generalizaciones. Contra este peligro, el método elegido en el presente estudio es, en primer lugar, un acercamiento a los procesos de autonomización de la esfera del arte que tuvieron lugar en el último tercio del siglo XIX con el surgimiento del movimiento impresionista. En segundo lugar, la evolución de dicho sistema, siempre en relación a los procesos de consagración, será analizada a partir del estudio

reconocimiento —tercer criterio de selección— sea lo suficientemente alto como para permitir el estudio completo de la carrera artística⁵.

El estudio de las trayectorias propuestas tiene un cometido fundamental: permite observar con detenimiento cómo se articulan en el tiempo y en el espacio las relaciones entre los artistas, los marchantes, los coleccionistas, los críticos, los museos y los especialistas encargados de las monografías autorizadas sobre artistas y estilos. Todos ellos son los agentes que conformaron lo que Pierre Bourdieu denomina «campo del arte» a partir del nacimiento de la modernidad en las artes plásticas con el surgimiento del movimiento impresionista⁶.

Observando la forma que adquieren estas relaciones, es posible proponer una estructura espacial y temporal para los procesos de consagración de la modernidad, siempre considerando que se trata de una generalización realizada a partir de casos concretos, y, por lo tanto, teniendo en cuenta que la estructura es susceptible de enriquecerse y matizarse con el estudio de un mayor número de trayectorias artísticas.

Los círculos de reconocimiento de Alan Bowness

El desafío de plantear una configuración precisa para los procesos de consagración del artista moderno fue encarado por el historiador del arte, crítico y director de importantes instituciones museísticas, Alan Bowness. En 1990, publicó el libro *The condition of success: how the modern artist rises to fame*⁷. Como parte integrante del ambiente artístico a partir de los años cincuenta, el autor conoce los mecanismos que conducen a los artistas a la fama. Las adquisiciones por parte de los museos públicos y privados, las compras de los coleccionistas, las publicaciones de los críticos, la organización de exposiciones y las relaciones, personales en muchas ocasiones, que directores, comisarios, críticos y amateurs establecen con los artistas, son observados por Bowness con conocimiento de causa. Su potente esquema se compone de lo que denomina «los cuatro círculos de reconocimiento», que se organizan en el tiempo y se suceden en el espacio a través de la acción de los pares, los críticos, los marchantes y los coleccionistas y el público. La trayectoria de los artistas es una línea progresiva y acumulativa de reconocimiento que atraviesa desde dentro hacia fuera los cuatro círculos.

El círculo de los pares está compuesto por artistas contemporáneos, los jóvenes principiantes, los iguales. En este primer círculo los artistas se reconocen entre sí como dueños del talento necesario para iniciar una trayectoria en conjunto hacia la consagración: «Son siempre los propios artistas los primeros en reconocer talentos excepcionales». Al final del libro, Bowness enriquece la idea de los pares añadiéndole las nociones de competitividad y comunidad. «El acto de creación es único y personal —reflexiona el autor—,

bilita analizar desde las relaciones más personales hasta las más anónimas, y la presencia de distintos grados o niveles de aceptación en cuanto a intensidad y cantidad. La palabra «consagración» es utilizada cuando la acumulación de reconocimiento posibilita el acceso a ámbitos de valoración y aceptación importantes, bien por el número de receptores, bien por el grado de poder legitimador de las instancias. En otras palabras, consagrarse remite a un resultado final, mientras que el reconocimiento implica un proceso en evolución.

⁵ El grado de reconocimiento se mide por la presencia de los artistas en las instancias objeto de este estudio. La aparición cuantitativa en colecciones, exposiciones, medios de comunicación, museos, literatura especializada, etc. es la medida de que el artista posee un alto grado de legitimación. El mismo grado de reconocimiento es el que posibilita llevar a cabo este trabajo. Debido a la cantidad de factores que deben analizarse, la existencia de una literatura artística voluminosa sobre los artistas es la que permite extraer los datos suficientes para estudiar todas las instancias mencionadas. De esta manera, la consagración del artista es a la vez objeto y necesidad metodológica de estudio.

⁶ Pierre Bourdieu define los campos sociales como: «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias». [*Cosas Dichas*, Gedisa, Barcelona, 2000 (1987), p. 108.] En este sentido, se considera, desde un punto de vista sociológico, que la modernidad

nace con los impresionistas gracias a la conformación del campo del arte a finales del siglo XIX. La madurez de la estructura interna conformada por los artistas, marchantes, coleccionistas y críticos, dio lugar a la organización de un campo autónomo respecto a los condicionantes externos tales como el Estado y la Academia.

⁷ Alan BOWNESS, *The condition of success: how the modern artist rises to fame*, Thames and Hudson, Nueva York, 1990.

⁸ *Idem.*, p. 50.

⁹ *Ibidem.*, p. 25. El subrayado es mío.

¹⁰ *Ibid.*, p. 28.

¹¹ *Ibid.*, p. 33.

pero no puede existir en soledad. No creo que ningún gran arte se haya producido en una situación no competitiva: por el contrario, el joven artista se encuentra siempre, en su camino hacia la excelencia, en un ambiente competitivo. Tiene que hacer un esfuerzo enorme para elevarse por encima de sus contemporáneos»⁸.

El segundo círculo de reconocimiento está compuesto, siempre según Bowness, por los críticos especializados en arte. Su primera tarea es crear un lenguaje para expresar y criticar —en positivo o en negativo— a las artes no verbales. La pintura y la escultura no pueden ser discutidas sin recurrir a las palabras. Los artistas que quieren expresar por escrito sus ideas suelen acudir a sus amigos literatos. El segundo rol del crítico de arte es contribuir al debate crítico. «Los juicios en arte —sostiene Bowness— no son absolutos o finales: se sostienen por *consenso*»⁹. El poder legitimador que el autor otorga a los críticos es, en un principio y en mi opinión, excesivo. El consenso final está establecido por ellos, y sus juicios son los determinantes para encauzar las carreras de los artistas: «Una vez que el consenso crítico está establecido, los cambios son relativamente menores. Las reputaciones suben y bajan, pero dentro de límites restrictivos»¹⁰. Los soportes de los que se sirven los críticos para su labor legitimadora son los medios de comunicación y las publicaciones, pero también las exposiciones de arte contemporáneo que suelen ser presentadas por ellos y que imponen visiones respecto al arte que suelen perdurar en el tiempo. Por último, Bowness defiende la autoridad del crítico argumentando que no suele basar sus criterios en gustos personales sino en el conocimiento del arte de su época: «Por el hecho de pasar mucho tiempo mirando el arte de hoy, hablando con los artistas, leyendo las críticas de sus compañeros, adquieren una autoridad que tiene que ser reconocida»¹¹.

Bowness agrega a este círculo la acción de los organizadores de exposiciones, o directores de museo, que actúan junto con los críticos en el momento de definir las propuestas de organización del arte contemporáneo. La importancia que el *Armory Show* tuvo en la difusión del arte de vanguardia europeo es un ejemplo de esta acción legitimadora en conjunto. Los museos de arte moderno, además de las exposiciones, también juegan un rol importante. Cuando Alfred Barr comenzó a construir la colección del MoMA en 1929, presentó una visión del arte del siglo XX que, según Bowness, ganó una amplia aprobación que perdurará en el tiempo. La acción de comisarios de exposiciones y la adquisición de los museos se pueden considerar, junto a la labor de los críticos, como las prácticas propias del ámbito de los especialistas en arte.

El tercer círculo de reconocimiento se organiza en torno a la acción de coleccionistas y marchantes. «Una vez que el artista consigue el reconocimiento de la crítica —según Alan Bowness—, es posible que se encuentre apoyado por coleccionistas y marchantes. Siempre un gran talento atrae uno

o dos coleccionistas importantes en un escalón temprano de su carrera, y estos coleccionistas casi siempre aparecen en escena por su amistad con los artistas»¹². El autor pone el acento en las relaciones de amistad que unen a los jóvenes coleccionistas y a los artistas innovadores utilizando el ejemplo de Daniel-Henry Kahnweiler. En 1907, con veintidós años y recién llegado a París, compró el trabajo fauvista de Matisse, Derain, y Vlaminck. Para Bowness, la adquisición de estas obras le permite al futuro marchante ganarse la amistad de los artistas. Conformando poco a poco una red de relaciones en torno a la apuesta por los pintores más jóvenes y aún desconocidos como Braque y Picasso. La estrategia de relaciones íntima y apuesta por pintores desconocidos surte efecto: «Antes de llegar a los treinta años, Kahnweiler tiene contratos exclusivos con Picasso, Braque, Léger, Derain y Vlaminck».

La importancia de esta estrecha red de relaciones entre marchantes y artistas radica en que los pintores no son los únicos beneficiados. Los marchantes acceden al primer círculo de reconocimiento de los artistas para servirse del consejo de quienes están en estrecho contacto con el ambiente más innovador de los jóvenes desconocidos. Es el caso de Paul Durand-Ruel. Marchante de la Escuela de Barbizón, sigue los consejos del pintor Charles-Francois Daubigny y enfoca su atención y sus dedicaciones a los pintores Monet y Pissarro en un principio, y a todo el incipiente movimiento impresionista poco después. El éxito de su empresa es bien conocido.

El último círculo al que hace referencia el autor es el del público. Una vez que el consenso crítico está establecido, y la obra del artista circula en el mercado de los bienes culturales a través de la adquisición de coleccionistas y museos público y privados, el artista accede al reconocimiento del público. Sin embargo, Bowness no desarrolla en profundidad la noción de «público» de arte. Su propuesta es analizar el tiempo que un artista tarda en acceder al reconocimiento último y, en consecuencia, a su definitiva consagración gracias a su paso por los tres círculos previos: veinticinco años es el período que, según el autor, el público necesita para reconocer la valía de un artista «verdaderamente original». Es decir, el artista podrá disfrutar de los beneficios de la fama si vive hasta una edad avanzada¹³.

Revisión de la estructura de Bowness

A partir del estudio de las trayectorias de los artistas seleccionados, es posible plantear una revisión de los círculos de Bowness. Una de las correcciones principales al esquema de los círculos de reconocimiento es la propuesta por la socióloga francesa Nathalie Heinich. Sin explicitar la corrección, la autora propone al mercado como segundo círculo de reconocimiento y a la crítica, o a los especialistas, como integrantes del tercero¹⁴. Es decir, en la trayectoria de los artistas de la modernidad es el mercado privado el primero en reaccionar a las innovaciones. Con la conformación del nuevo sistema

¹² *Ibíd.*, p. 39.

¹³ Véase: *Ibíd.*, pp. 47-49. Sobre la cuestión del «público» véase también la nota nº 17 del presente trabajo.

¹⁴ Véase: Nathalie HEINICH, *La sociología del arte*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002 (2001), pp. 72-73.

¹⁵ Los coleccionistas que enfocaron su atención a las propuestas extra académicas de los impresionistas fueron numerosos. La particularidad es que muchos de ellos pertenecían a la misma clase social que los pintores y no eran, excepto algunos casos como el del barítono Faure o del editor Charpentier, personajes acomodados del París de la época. Las profesiones de los nuevos coleccionistas revelan, por un lado, que los precios de las obras de pintores rechazados por la Academia ponían el arte al alcance de un nuevo tipo de comprador y, por otro lado, que el nuevo sistema que estaba surgiendo se componía de agentes muy cercanos en el espacio social. Entre los coleccionistas más importantes estaban: Jean-Baptiste Faure (barítono), Emmanuel Chabrier (músico de vanguardia), Gustave Caillebotte (pintor), Henry Rouart (constructor mecánico y pintor), Georges Charpentier (librero y editor), Ernest May (finanzas), Théodore Duret (periodista y político), Ernest Hoschedé (comerciante), Paul Gachet (médico), Georges de Bellio (médico), Eugène Murer (pequeño comerciante) y Victor Chocquet (empleado de la Administración de Aduanas). (Sobre el tema véase: Anne DISTEL, *Les collectionneurs des impressionnistes*, La Bibliothèque des Arts, Paris, 1989.)

de difusión nacido con los impresionistas, el mercado privado, compuesto por los primeros coleccionistas y su primer marchante, Paul Durand-Ruel —también considerado el primer marchante de la modernidad—, reaccionó de manera rápida a las propuestas innovadoras de artistas como Manet, Monet, Pissarro, Degas, Renoir, etc¹⁵. La misma situación se observa en la trayectoria de los artistas elegidos para las denominadas primeras y segundas vanguardias. En todos los casos, los coleccionistas y marchantes fueron los agentes que más rápido respondieron a las propuestas extra oficiales de la modernidad.

Sin embargo, la confusión respecto al orden de los círculos responde, en mi opinión, a un problema nominal y temporal. Existe una marcada diferencia entre la crítica presente en los comienzos de la carrera de un artista o un movimiento y la actuación de los denominados por Heinrich «especialistas» o «conocedores». Alan Bowness no establece una diferencia entre los críticos y los comisarios o directores encargados de organizar las exposiciones en los museos. **Es acertada y muy útil para el presente estudio la idea de que los organizadores de las exposiciones plantean una visión discursiva en torno a las propuestas artísticas a la par y en colaboración con los críticos.**

El ejemplo más clarificador que ofrece Bowness es el de la acción en conjunto a partir de la selección de obras y artistas para la exhibición por parte de los primeros, y la elaboración de los textos para los catálogos de los segundos. Sin embargo, es momento de abordar la mencionada confusión nominal y temporal.

La actividad de los críticos está siempre presente en los comienzos de las carreras, mientras que la acción de los conservadores de museos y de los estudiosos encargados de elaborar las monografías de importancia sobre los artistas y movimientos corresponde a un momento posterior. En este sentido, considerar la labor de los críticos anterior o posterior a la acción del mercado privado depende de si nos referimos a las primeras críticas (coetáneas temporalmente al primer mercado) o a la acción de los deno-



2. El marchante Daniel-Henry Kahnweiler y Pablo Picasso

minados por Heinrich «especialistas» (posteriores temporalmente al primer mercado). Tomando en cuenta estas consideraciones, la crítica primera, los primeros coleccionistas y los primeros marchantes comparten un mismo tiempo y un mismo espacio. De esta manera, los círculos propuestos por Alan Bowness no son efectivos a la hora de analizar la temporalidad entre crítica y mercado privado, y, menos aún, entre mercado y crítica y «especialistas», entre los que no establece ninguna diferencia en cuanto a la naturaleza de sus prácticas y a su acción temporal.

Para aclarar esta confusión, es operativa la idea del propio Bowness de la existencia de un primer reconocimiento de los pares cercanos a los artistas, y el análisis de Heinrich de la importancia de los cuatro círculos de reconocimiento. La socióloga considera tres aspectos de relevancia que aportan los círculos: la proximidad espacial (relaciones estrechas con los pares y cada vez más alejadas según se avanza en los círculos), el paso del tiempo (la velocidad de reconocimiento: inmediata en el caso de los pares y cada vez más dilatada conforme se pasa por los círculos) y el tipo de reconocimiento según la autoridad del juicio (mayor cuanto más alejado del núcleo de los pares). La idea de un primer reconocimiento de los artistas por parte de sus pares permite considerar que dentro de este primer círculo — cercano temporal y espacialmente según Heinrich — se encuentran no sólo los artistas sino también los primeros críticos, marchantes y coleccionistas. A este gran círculo lo denominaré «núcleo» o «primer momento de reconocimiento». En los inicios de las trayectorias de todos los artistas analizados — tanto de la época de los impresionistas, como los pertenecientes a las primeras y segundas vanguardias — se encuentran dentro de su círculo inmediato todos los agentes mencionados. Los primeros críticos, marchantes y coleccionistas están próximos espacialmente a los artistas (forman parte de su estrecho círculo de amistades), reconocen inmediatamente el trabajo del artista (con una defensa activa a través de críticas, adquisiciones y organización de exposiciones), pero no poseen un grado muy alto de capacidad legitimadora.

¹⁶ Para el autor, una de las funciones fundamentales de esta sociedad que se desarrolla en torno a las rupturas artísticas «consiste en ser ella misma su propio mercado. Ofrece a las osadías y a las trasgresiones que los escritores y artistas introducen, no sólo en sus obras sino también en su existencia, ella misma concebida a su vez como obra de arte, la acogida más favorable, más comprensiva; las sanciones de este mercado privilegiado, cuando no se manifiesta en especies contantes y sonantes, poseen cuando menos la virtud de garantizar una especie de reconocimiento social a lo que de otro modo (es decir para otros grupos) se presenta como un reto al sentido común». (*Las reglas del arte*, Anagrama, Barcelona, 1995 (1992), pp. 94-95.)

El núcleo de los inicios

La autoridad del juicio de estos agentes del primer momento de reconocimiento es débil porque la validación y valoración que aportan están destinadas, en un principio, a legitimar a los artistas dentro del espacio de valores restringidos al que todos ellos pertenecen. Es, como analiza Bowness con respecto al círculo de los pares, un reconocimiento inicial e interno. O, como apunta Pierre Bourdieu, un mercado que ofrece a las trasgresiones más osadas un primer reconocimiento social¹⁶. Y es en torno a la instauración de la trasgresión como norma de la producción del arte de vanguardia que cobra sentido la organización de un primer mercado de valores que tiene como objetivo aportar significado y razón a una innovación que, sin este primer

¹⁷ El círculo del reconocimiento del público propuesto por Bowness como último escalón de la consagración ha sido analizado en el presente trabajo en el denominado núcleo inicial. El primer público de los artistas modernos es, como se ha mencionado, el propio sistema de los inicios en torno a la idea de modernidad. Una vez que los museos y la literatura especializada consagran a los artistas, el público aumenta correlativamente. Sin embargo, los índices para medir el reconocimiento del público anónimo presentan dos dificultades básicas en nuestro estudio. La primera, de orden metodológico, obedece a la dificultad para encontrar índices fiables como podrían ser afluencia de público a las exposiciones de los artistas analizados o el número de monografías vendidas sobre tal o cual artista. La siguiente dificultad, de orden sociológico, es la variabilidad de los tipos de público y la imposibilidad de hablar de un público en abstracto. [Sobre el tema véase: Vicenç FURIÓ, *Sociología del arte*, (Capítulo 9: «Del arte a la sociedad. El público artístico», pp. 327-380), Ediciones Cátedra, Madrid, 2000]. Es conocida la popularidad de Picasso (aunque percibida con el sentido común), pero es más difícil medir el grado real de reconocimiento entre el público anónimo de artistas como, por ejemplo, Bourgeois o Duchamp. Dejo esbozada la hipótesis de que los niveles de consagración son difícilmente mensurables por el consumo público, y que artistas consagrados en un ámbito como el de las universidades y los especialistas, pueden tener un ba-



3. Marcel Duchamp, Katherine Dreier y Vassily Kandinsky en Dessau

momento de reconocimiento, no podría iniciar su camino hacia la integración social, o, en otras palabras, hacia la consagración. El primer momento de reconocimiento cumple tres funciones fundamentales resultantes de la naturaleza de las prácticas de sus componentes: ser el primer mercado de circulación de obras y de valores, sustentar la ruptura con respecto a lo existente a través de un discurso de defensa y erigirse en el primer público

dispuesto a consumir las propuestas más innovadoras. La particularidad de este primer momento —y el motivo por el que lo denomino núcleo— es que contiene a los cuatro círculos de Bowness (pares, crítica, mercado y público¹⁷) en un mismo tiempo y lugar. Esta masa indiferenciada de agentes y funciones se conforma en torno a la idea de modernidad. Sin la fuerza de estas alianzas, y el sostén estructural que ofrecen, la propia noción de vanguardia no podría existir.

Sin embargo, el primer momento de reconocimiento no tiene el único objetivo de integrar a los artistas y sus propuestas innovadoras, sino que es el propio sistema en su conjunto —el conformado por los primeros artistas, críticos, coleccionistas y marchantes de la modernidad y la vanguardia— el que lucha por la consagración. Participar de un sistema en vías de conformación exige una defensa activa de todos sus componentes. Una defensa de cada una de las posiciones que se generan en torno a la producción, difusión y recepción de vanguardia. Si un artista necesita un sentido y un soporte básico en sus inicios, lo mismo sucede con los críticos, marchantes y coleccionistas. El

sistema del arte moderno y de vanguardia en los comienzos se articula gracias al reconocimiento que alcanza cada uno de sus participantes a partir de la existencia y el apoyo de unos y otros.

Tales conclusiones son el resultado del análisis de las relaciones que establecen los artistas, los amantes del arte y coleccionistas, los marchantes y los críticos. El presente estudio se basa en la carrera individual de cada artista elegido, pero desemboca en un análisis de la trayectoria de las relaciones, y su marco espacial (calidad y forma) y temporal (articulación en el tiempo). Con respecto a la conformación del primerísimo mercado en torno a las propuestas modernas y vanguardistas, existe la creencia común de que su objetivo y función primordial fue luchar por el éxito en la compra y venta de las obras de arte. Pero la hipótesis aquí planteada es que la mercancía básica que estaba en circulación era el propio concepto de arte moderno. No se trataba de hacer circular una mercancía determinada, de acoger o intentar activar un mercado para dicha mercancía, sino de estrechar lazos, fortalecer posiciones y colaborar a la construcción del sistema de la modernidad. Todos los componentes de este nuevo sistema «militaban» en aras de la consecución de dichos objetivos.

La acción del mercado de los artistas impresionistas y los elegidos para las primeras y segundas vanguardias, permiten corroborar la noción de militancia. Tanto los primeros coleccionistas y el primer marchante de los impresionistas, Paul Durand-Ruel, como los primeros coleccionistas e intermediarios de las primeras y segundas vanguardias, dedicaron todos sus esfuerzos a promocionar a los artistas. La cercanía espacial se reflejaba en los estrechos vínculos de amistad que existían entre ellos, en la vida social que compartían, en el apoyo material y emocional que se profesaban y en la participación activa de todos ellos en la organización y dotación de sentido y reconocimiento a las primeras exposiciones independientes. La cercanía temporal se manifestaba en el inmediato reconocimiento que se profesaban unos a otros. Los coleccionistas y marchantes daban sentido a la ruptura artística elevándola a la categoría de obras de arte a través de su reconocimiento, y los artistas aportaban la razón de ser de estas primeras elites cultivadas de la modernidad¹⁸.

Respecto a este mercado de valores de los inicios —y a la idea de que la lógica de circulación económica de las obras no era la que prevalecía en su estructura— existen dos particularidades fundamentales. Por un lado los coleccionistas y marchantes (considerados los dos polos fundamentales del mercado del arte) militaban a favor de los artistas modernos, o, más precisamente, a favor de la noción y estructura de la modernidad como organización artística, defendiendo no sólo a las obras y sus ejecutores sino a su propia posición como amantes y difusores del arte moderno. Por otro lado, los agentes del primer mercado en torno a las propuestas más innovadoras participaron de manera estrecha en la elaboración del discurso que

jo grado de reconocimiento entre un público no especializado. De esta manera, la consolidación propuesta refleja el paso a la historia pero no el grado de reconocimiento de un público general.

¹⁸ Nathalie Heinich denomina a esta estructura de relaciones entre vanguardia y elite artística «un juego de dos». Las elites hacen existir a las vanguardias con su reconocimiento y las vanguardias contribuyen a crear «una elite de amateurs susceptible de integrarse en el seno de una cultura común». (*Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 58).

¹⁹ En 1922, por ejemplo, un grupo de coleccionistas organizan la exposición *Contemporary French Art* en la *Sculptors' Gallery* de Nueva York como réplica al conservadurismo de la exposición post impresionista del año anterior en el Metropolitan Museum of Art. Las manifestaciones en contra de las «políticas artísticas oficiales» son comunes en el mundo del arte desde la primera gran oposición de los impresionistas y su entorno a las imposiciones de los salones. Sin embargo, se observan en este caso dos particularidades. El enfrentamiento con las políticas de los museos no se plantea sólo contra la tradición sino también contra la difusión del movimiento predecesor a las vanguardias, el post impresionismo. Además de evidenciar la lucha por el reconocimiento entre los propios movimientos estilísticos innovadores, revela la división en dos tiempos de la consagración en los comienzos del siglo xx: el privado y el oficial, el mercado interno y las instituciones oficiales, o, abiertamente, el tiempo de los coleccionistas y los marchantes, y el tiempo de los museos. La entrada en los museos, el segundo momento de consagración, provoca el reconocimiento externo al sistema endogámico de los principios, y el rechazo de los pares, es decir, de los coleccionistas, marchantes, escritores y artistas del núcleo de los inicios. El post impresionismo era en la década de los veinte, para los organizadores de la exposición en la *Sculptors' Gallery*, un movimiento conservador. Lo que sucedía era que estaba entrando en la historia.

sustentase el modelo de la modernidad en las artes plásticas, colaborando así a la primera definición «informal» de los estilos de vanguardia.

La militancia de marchantes como Durand-Ruel, Kahnweiler, Rosenberg, Peggy Guggenheim, etc., y de coleccionistas y amantes del arte moderno como los Dreier, los Stein, los Arensberg, etc., se llevaba a cabo a través de su protagonismo en la conformación de una red de relaciones que permitía circular a la idea de modernidad, en la organización de exposiciones manifiesto en contra de la política conservadora de los museos¹⁹, la publicación de artículos de defensa, la lucha por la exoneración de impuestos de importación de las obras de vanguardia (como el conocido caso del juicio ganado por el abogado y coleccionista John Quinn en Estados Unidos) y un sinfín de actividades de participación activa en la defensa del nuevo arte que iban más allá de los límites de la compra y venta de las obras.

Además, marchantes y coleccionistas contribuyeron a la conformación de la ideología de la vanguardia a través de la selección de artistas para las exposiciones más importantes de la modernidad, la agrupación de artistas por galerías y las adquisiciones luego expuestas en los más importantes salones privados de cada época. Estas acciones tuvieron una importante influencia en la conformación de los movimientos modernos al basarse en selecciones de artistas que perdurarían en el tiempo. Es en este punto en donde Bowness realiza su a la vez acierto y error. El autor considera a los organizadores de exposiciones como parte responsable de la visión que perduró del arte moderno, es decir, acerca a críticos y comisarios como ejecutores del discurso que aportó el más importante consenso sobre la modernidad. Pero, como hemos visto, Bowness no distingue entre la presencia temporal de los primeros coleccionistas y marchantes (principales actores de las decisiones «curatoriales» en los inicios de los movimientos) y de los directores y comisarios de museos (cuya acción pertenece a un momento y organización posterior).

Consagraciones cruzadas

En la idea de núcleo y de primer momento de reconocimiento, los primeros críticos y el primer mercado enunciaron juntos a los movimientos de vanguardia de manera informal. Y consiguieron un lugar en el podio como artífices de la modernidad. Una hipótesis derivada de esta organización es que la búsqueda de reconocimiento de todos ellos fue uno de los motivos del surgimiento de los diferentes estilos de la vanguardia.

En el caso de los primeros críticos esta hipótesis encuentra una clara confirmación. El apoyo discursivo más importante de los inicios provenía de escritores que con su soporte a los artistas plásticos defendían su propia posición de literatos de vanguardia²⁰. Los casos de Emile Zola, Guillaume

Apollinaire, Max Jacob o André Breton, por mencionar los casos más sobresalientes y conocidos, son muy indicativos de la situación antes descrita. Incluso para aquellos críticos que desarrollaron su actividad de manera profesional, sobre todo en la mitad del siglo XX, como Clement Greenberg o Michel Tapié, lo que estaba en juego era su posición como principales definidores, teóricos y críticos del expresionismo abstracto y el informalismo respectivamente. **La consagración de un artista, un galerista, un crítico, etc., repercutía sobre el resto de participantes del sistema, y era, a mi entender, una de las principales motivaciones para comprometerse en tan ferviente militancia.**

La fuerte interconexión que existió entre artistas, críticos y mercado, se refleja en el paralelismo entre el número de coleccionistas y marchantes de un artista y su recepción crítica. Aquellos artistas que tuvieron un mercado inicial más o menos activo para sus obras (número de coleccionistas y acción de importantes marchantes), como es el caso de Brancusi y Picasso a principios de siglo y de Pollock, Dubuffet y Tàpies en los cincuenta, gozaron de un apoyo o reacción crítica intensa. De esta manera, la crítica y el mercado del primer momento de reconocimiento comparten una función (definir la vanguardia), un espacio (ser parte estructural de la modernidad) y una temporalidad (paralelismo en la velocidad y profusión del reconocimiento).

Constantin Brancusi fue uno de los artistas cuya obra producida en Francia tuvo, en vida del escultor, una recepción monopolizada por el incipiente mercado norteamericano²¹. Su caso es el ejemplo perfecto del duplo artista moderno europeo y coleccionista americano. El escultor no tuvo nunca ni marchantes ni galería que lo representasen en París, y los coleccionistas de la ciudad no se interesaron por su obra²². El *Armory Show* marca su debut americano y el comienzo de las ventas de sus esculturas al otro lado del Atlántico. Los primeros americanos en adquirir su obra serán los tres organizadores del evento —Arthur Davies, Walt Kuhn y Walter Pach— además de la compra del artista Robert Chanler, y de la mujer de un escultor y joven heredera del imperio ferroviario Arriman-Mary Arriman Rumsey.

En estas primeras adquisiciones se observa que las esculturas de Brancusi comienzan a circular en un mercado endogámico. Tal y como sucedió con los impresionistas, los primeros interesados en comprar la producción de un artista aún no consagrado fueron los mismos que se preocuparon por difundir el arte moderno. No se trataba de valorar, propagar y adquirir la obra de uno u otro artista sino de la conformación de una red de apoyos mutuos. Si bien Brancusi no representaba a ningún movimiento concreto —como en el caso de los impresionistas— fue percibido por sus contemporáneos como el iniciador de la escultura moderna. Quien estuviese interesado en propagar el aprecio por la modernidad europea en Estados Unidos, no podía ser indiferente al escultor rumano. Los coleccionistas de importancia no tardaron en llegar. Los Meyer, los Arensberg y, su gran admirador y comprador, John Quinn.

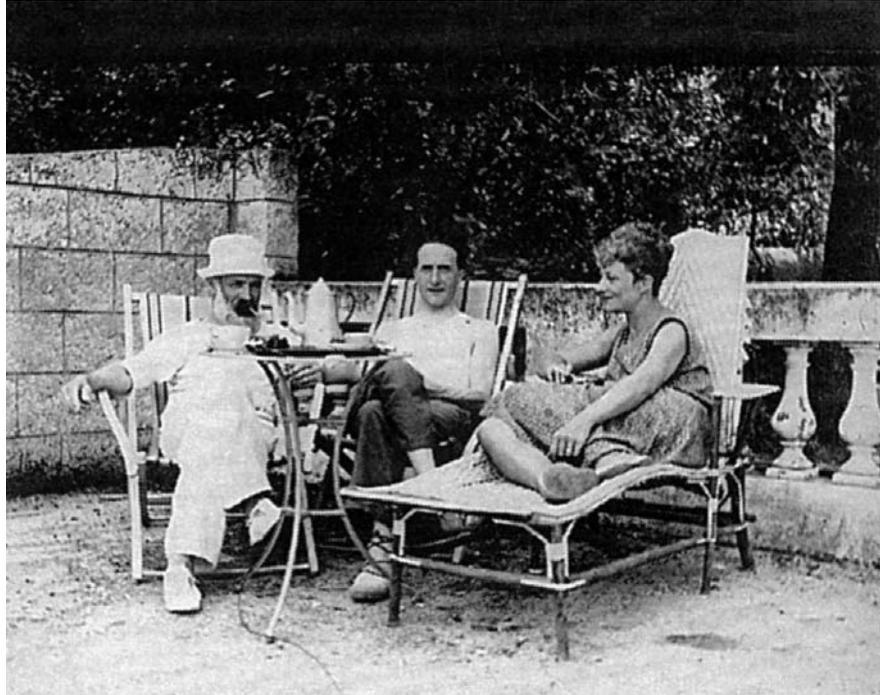
²⁰ «Los pintores rupturistas con la Academia y con el público burgués no habrían podido sin duda conseguir la conversión que les venía impuesta sin la ayuda de los escritores; convencidos de su competencia específica de profesionales de la explicitación y sustentándose en una tradición de ruptura con el orden 'burgués' que se había instituido en el campo literario con el romanticismo, éstos estaban predispuestos a sumarse a la labor de conversión ética y estética que estaba llevando a cabo la vanguardia de los pintores y a llevar la revolución simbólica a su realización plena» (Pierre BOURDIEU, *Las reglas del arte*, p. 206.)

²¹ Para el caso de Constantin Brancusi me he basado principalmente en Pontus HULTEN, Natalia DUMITRESCO y Alexandre ISTRATI, *Brancusi*, Flammarion, París, 1986; Margit ROWELL y Ann TEMKIN (ed.), *Brancusi*, catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou de París y el Philadelphia Museum of Art, Gallimard y Éditions du Centre Pompidou, París, 1995; Ann TEMKIN, «Brancusi et ses collectionneurs américains», en *Brancusi*, Catálogo de exposición. Gallimard, París, 1995.

²² Sólo unas pocas personas de París adquirieron sus obras (Guillaume Apollinaire, Fernand Léger, Jacques Doucet, Alphonse Kann) pero ninguna de ellas llegó a poseer más de una o dos.

²³ Sobre Pablo Picasso han sido útiles Michael FITZGERALD, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1995; Henry GIDEL, *Picasso*, Plaza Janés, Barcelona, 2003; Hélène SECKET et al, *Musée Picasso, Paris, Catálogo de las colecciones*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1985.

²⁴ *La Peau d'Ours* fue un grupo de coleccionistas liderados por André Level que adquirieron obras de vanguardia a partir de 1904 para subastarlas luego de diez años, dando lugar a uno de los primeros acontecimientos en donde se midió el mercado de obras de principios del siglo xx. (Sobre el tema en particular y el mercado en torno a las obras de Picasso en general, véase: Michael FITZGERALD, *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*.)



4. Constantin Brancusi, Marcel Duchamp y Mary Reynolds

La segunda mitad de la década de 1910 representó para Picasso el mismo punto de inflexión que para Brancusi significó el evento del *Armory Show* de 1914 en Estados Unidos²³. En 1912 firma un contrato con Daniel Henry Kahnweiler, su primer marchante importante, y en 1914 se produce la subasta de la asociación *La Peau d'Ours*²⁴. El origen de estos dos acontecimientos, que colaboraron a afianzar la carrera de Picasso, se encuentra en la organización de espacios alternativos de difusión desarrollados a partir del nacimiento de la modernidad —y directos herederos de las exposiciones independientes de los Impresionistas— y en la impresionante habilidad y seguridad de Picasso a la hora de promocionar su obra. **Picasso fue, junto con Henry Matisse, el artista que más fortuna tuvo a la hora de ser aceptado, consumido y promovido por el reducido mercado y crítica en torno al arte moderno.** Su relación con los marchantes más importantes de la época, como el mencionado Kahnweiler en un principio, y Paul Rosenberg y Georges Wildenstein a finales de la década de 1920, y el apoyo que obtuvo de los escritores de vanguardia en forma de soporte crítico, como Guillaume Apollinaire, Max Jacob o André Salmon, lo posicionaron como el artista de vanguardia que alcanzó el reconocimiento de este primer mercado interno con mayor rapidez y efectividad.

Lo mismo sucede en la década de los cincuenta con los artistas Jackson Pollock, Antoni Tàpies y Jean Dubuffet. Todos ellos tuvieron el apoyo de importantes marchantes desde sus inicios — Peggy Guggenheim, Martha Jackson y René Drouin y Pierre Matisse respectivamente. También contaron con el sostén de influyentes críticos que defendieron y dieron sentido y valor —e, incluso, ejecutaron—²⁵ las obras de los artistas mencionados. Michel Tapié fue uno de los encargados de organizar y moldear a la vanguardia europea de la posguerra. Las denominaciones *Art Autre* y *Art Informel* que el crítico inaugura, servirán como base a la nueva estructura clasificadora de la avanzada europea de la que Dubuffet y Tàpies, a ojos del crítico, formaban parte²⁶.

Qué duda cabe que la efectiva organización crítica en torno al informalismo europeo jugó un rol de máxima importancia en la rápida difusión de ambos artistas. Además, la velocidad y profusión en las publicaciones son paralelas a la rápida reacción del mercado. Dubuffet y Tàpies obtuvieron el reconocimiento de marchantes, crítica general, crítica especializada y vanguardia literaria, con una velocidad impensable para los artistas de principios de siglo²⁷. Esta reacción revela que crítica y mercado en los inicios no comparten sólo la tarea de definir la vanguardia sino también los mismos procesos temporales: las reacciones son indisociables; se trata de una red de relaciones que se retroalimenta y sustenta a sí misma.

Tal vez el personaje más paradigmático con relación a la profesionalidad e influencia de la labor crítica de mediados de siglo sea Clement Greenberg²⁸. La anécdota más sustanciosa es la que asegura que las más famosas obras de Pollock fueron «dictadas» por el crítico. Es decir, Greenberg guiaba y proponía a Pollock las soluciones formales que más se adecuaban a su teoría. Sin embargo, hay que considerar que Greenberg no fue el único responsable de la obra del artista americano. Las consagraciones cruzadas motivaban la militancia e implicación de todo el sistema en torno al surgimiento del expresionismo abstracto norteamericano. En este sentido, Thomas Crow hace un lúcido análisis sobre la manera en que el entorno de Peggy Guggenheim (Putzel, Sweeney, Duchamp...) influyó en Pollock en la utilización de lienzos de grandes dimensiones, revelando no sólo la influencia de todo el sistema del arte en el encumbramiento del artista —normalmente adjudicada en exclusiva a Clement Greenberg— sino también en las soluciones formales adoptadas por el pintor²⁹.

La consagración de un artista no era una práctica unidireccional (acción de la difusión de los agentes comprometidos) sino sistémica (la difusión era de toda la estructura, o campo, implicado) El éxito de un artista reforzaba todo el incipiente sistema, pero al igual que lo hacía el éxito de un coleccionista, un marchante o un crítico.

²⁵ Nathalie Heinrich observa, refiriéndose en especial al arte contemporáneo, que «interpretar no es solamente, para un crítico, explicar la obra, sino también ejecutarla». (*Le triple jeu de l'art contemporain*, p. 324.) Es sabido por muchos, y compartido por unos cuantos, que el arte contemporáneo contiene en su estructura estética el discurso que lo sustenta. Sin embargo, el arte moderno también necesitó del discurso crítico para existir. No sólo porque lo valoró y difundió, sino también porque, como dice Heinrich, participó de manera implícita en su ejecución.

²⁶ Michel Tapié, en la temprana fecha de 1946, se encargará de redactar el catálogo en forma de monografía de una de las exposiciones de Dubuffet en la galería René Drouin: *Microbolus, Macadam y Cie., Hautes Pâtes de J. Dubuffet*. En 1952, publica el texto definitivo que agrupa a artistas de distinta procedencias, incluido Estados Unidos, como protagonistas del nuevo arte: *Un Art Autre*, que tomará forma de exposición en 1952 en la Galerie Paul Facchetti de París. Anna María Guasch explica a través de las exposiciones organizadas por el crítico, su importancia en la conformación del informalismo y su vinculación con el expresionismo norteamericano. (Véase: *El arte del siglo xx en sus exposiciones. 1945-1995*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1997, p. 29-35) El pintor catalán Antoni Tàpies, fue incluido dentro de la organización *Art Autre* de Tapié gracias a la exhibición de 1957 en la Sala Gaspar de Barcelona, «Otro Arte» Expositiva.

ción Internacional de Pintura y Escultura. (Véase: Lourdes CIRLOT (ed.), *Informalisme a Catalunya. Pintura*, catálogo de la exposición en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1990, p. 18).

²⁷ La bibliografía básica utilizada sobre Jean Dubuffet es: Daniel ABADIE y Sophie DUPLAIX, (ed.) *Dubuffet*, catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou de París, Éditions du Centre Pompidou, París, 2001; Jean DUBUFFET, *Biografía a paso de carga*, Editorial Síntesis, Madrid, 2004 (2001); Philippe MONSEL (ed.), *Dubuffet*, Cercle d'Art, París, 2001. Sobre Antoni Tàpies he tomado datos de Manuel J. BORJA-VILLET (ed.), *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catálogo de la exposición en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona y el IVAM *Centre Julio González* de Valencia, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992; *Fundació Antoni Tàpies*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2004; Antoni TÀPIES, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Seix Barral, Barcelona, 2003 (1977).

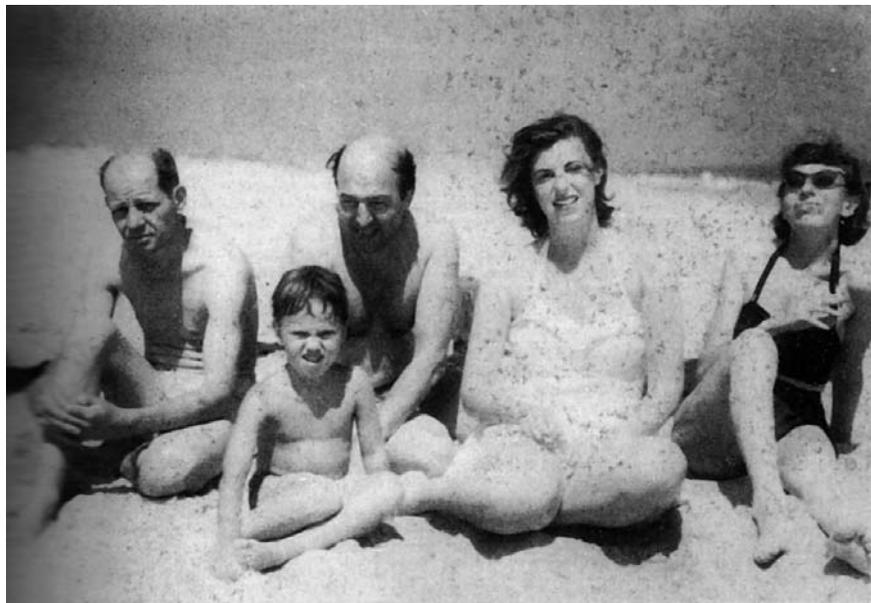
²⁸ Me han sido útiles para la relación entre Clement Greenberg y Jackson Pollock las obras de Daniel ABADIE y Dominique BOZO (ed.), *Jackson Pollock*, catálogo de la exposición en el Centre Georges Pompidou de París, Éditions du Centre Pompidou, París, 1982; Serge GUILBAUT, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990 (1983); Steven NAIFEH y Gregory WHITE SMITH, *Jackson Pollock. Una saga estadounidense*, Circe Ediciones, Barcelona, 2001

Reconocimiento sin mercado

El estudio de la trayectoria de Vassily Kandinsky, Marcel Duchamp y, a partir de 1940, Louise Bourgeois, saca a la luz algunas cuestiones de importancia para la comprensión de la primera estructura del reconocimiento. Ninguno de estos tres artistas tuvo en los inicios de su carrera un mercado activo para sus obras: ni coleccionistas que adquiriesen su producción de manera regular, ni marchantes o galeristas que los representasen. La importancia de los primeros intercambios no residía en la circulación económica de sus obras sino en la circulación de su nombre. El objetivo era estar presentes en el mundo del arte hasta entrar en los museos y la literatura especializada y así lograr el acceso a un mercado masivo de circulación y su correspondiente aumento de precios. De esta manera, los precios no son, en un principio, unos indicadores fiables de la acumulación de reputación. La pregunta pertinente es de qué manera estos tres artistas sin un mercado importante inicial estuvieron presentes hasta llegar a los museos.

La trayectoria artística de Vassily Kandinsky se desarrolló en tres centros principales: Alemania, la Unión Soviética y Francia³⁰. En su primera estancia en Munich de 1908 a 1914, y junto al apoyo de sus pares artistas que devino en la conformación de distintos grupos experimentales, el pintor se relacionó con diversas galerías y coleccionistas que organizaron sus primeras exposiciones importantes y adquisiciones³¹. En 1913 recibe la importante ayuda de Arthur Jerome Eddy, abogado de Chicago y uno de sus primeros coleccionistas. Eddy le consigue el encargo de cuatro paneles para el departamento de Swing R. Cambell, colabora en la publicación de *Lo espiritual* y lo incluye en la monografía *Cubist and Post-Impressionism* que publica en 1914. También cuenta con el apoyo de Alfred Stieglitz (galerista, fotógrafo y promotor de arte) —un ejemplo del interés creciente que Estados Unidos manifestaba por Francia en el ámbito cultural. El comienzo de su trayectoria en Alemania es similar a la de Brancusi y Picasso: contacto personal con coleccionistas, exposiciones en galerías y relaciones estrechas con el ambiente artístico que lo rodea.

Sin embargo, la carrera de Kandinsky cambia de rumbo al retornar el pintor a Rusia en 1916. Es de suponer que el ambiente de efervescencia artística que se estaba produciendo en su país atrajo con fuerza al pintor. Una vez allí, se implica en las nuevas estructuras políticas. A partir de 1918 la dirección de Bellas Artes le confía importantes responsabilidades; el régimen soviético necesitaba a artistas como Kandinsky para llevar a cabo la revolución cultural. Tal y como sucedió en el caso de los constructivistas y de Malevitch, el apoyo del Estado hacia las innovaciones artísticas no tuvo una larga duración. La contradicción entre la experimentación formal y el arte al servicio del pueblo fue motivo de tensiones continuas y diversas dificultades para los artistas de la vanguardia soviética³². La muerte de Lenin en 1924 y el ascenso al poder de Stalin, provocaron el corolario de las disputas: el



5. Jackson Pollock, Clement Greenberg, Helen Frankenthaler y Lee Krasner

arte vanguardista fue eliminado y en 1933 se instauró el realismo socialista. Sin embargo, Kandinsky decidirá abandonar su país antes de la muerte de Lenin. Algunos autores consideran que el rechazo que el pintor comienza a sufrir no provenía únicamente de los estamentos del poder, sino que los propios constructivistas consideraron el lirismo de Kandinsky extraño a sus experimentos revolucionarios. Tulliola Sparagni, por ejemplo, considera que «para sus adversarios más jóvenes, Kandinsky es un 'burgués' que representa un pasado con el cual ellos están abiertamente en ruptura; él encarna un arte que es emoción y espiritualidad, concepciones que ellos consideran pasadas»³³. Debido a las hostilidades de su contexto, el programa pedagógico para el INKHOUK (Instituto de Cultura Artística) es rechazado y Vassily marcha en 1922 a Alemania a visitar la *Bauhaus* como vicepresidente de la RAKHN; pero una vez allí decide no volver.

En Dessau y trabajando como profesor en la *Bauhaus* la vida de artista de Kandinsky es menos complicada. Si bien no tiene una presencia importante en ninguna galería y ningún marchante se interesa por su obra, hay que considerar que el pintor tenía cincuenta y seis años y una importante trayectoria como artista y como teórico del arte. Algunos personajes del mundo del arte, sobre todo alemán y americano, le brindarán su reconocimiento y la posibilidad de que su obra sea expuesta y, por lo tanto, permanezca visible. En 1925, por ejemplo, Otto Ralfs funda la *Kandinsky-Gesellschaft*, asociación de coleccionistas de Kandinsky que adquieren obras a bajo precio

(1989); Kirk VARNEDOE (ed.), *Jackson Pollock*, catálogo de la exposición en el MoMA de Nueva York, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1998.

²⁹ Véase: Thomas CROW, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Ediciones Akal, Madrid, 2002 (1996), pp. 45-54.

³⁰ Para Kandinsky he utilizado Claude ALLEMAND-COSNEAU y Jessica BOISSEL (ed.), *Kandinsky. Collections du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, catálogo de la exposición en la Fondazione Antonio Mazzota de Milán y el Musée des Beaux-Arts de Nantes, Éditions du Centres Pompidou, Paris, 1998; *Kandinsky. Origen de la abstracción*, catálogo de la exposición en la Fundación Juan March de Madrid, Fundación Juan March, Madrid, 2003; Wassily KANDINSKY, *Mirada retrospectiva*, Emecé Editores, Barcelona, 2003; François LE TARGAT, *Kandinsky*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1986.

³¹ En 1912 Kandinsky participa en importantes exposiciones en las galerías de Thannhauser, Hans Goltz y Herwarth Walden y en 1914 en la galería de Carl Gummenson de Estocolmo.

³² Las declaraciones de Lenin citadas por Heiner Stachelhaus son un ejemplo de tal dicotomía: «En una sociedad en la que existe la propiedad privada, el artista produce mercancías para el mercado, necesita compradores. Nuestra revolución ha librado a los artistas de la presión de esta posición prosaica de las cosas. Ha constituido al estado soviético como protector y comitente. Todo artista y todo

aquel que se considere uno de ellos, tiene el derecho de crear libremente según su ideal, sirva esto de algo o no (...) No sé por qué se distancian de lo bello y rechazan rotundamente tomarlo como punto de partida, sólo porque es 'viejo'. ¿Por qué adoran lo nuevo como si fuera Dios, al que se debe obedecer, sólo porque es 'lo nuevo'? Es una tontería, una estupidez (...) El arte debe pertenecer al pueblo. Debe tener sus profundas raíces en la amplia masa creadora y ser comprendido y amado por ésta.» [Conversación de Lenin con Vladimir Ilitsch, citado en Heiner STACHELHAUS, *Kasimir Malewicz. Un conflicto trágico*, Barcelona, Parsifal Ediciones, 1991 (1989), p. 104]. Por un lado Lenin defiende el sostén del estado para que el artista no se vea limitado por la presión de entrar en el mercado privado para su supervivencia —un sistema muy cercano al mecenazgo tradicional. Pero, por otro lado, rechaza la idea de innovación propia del concepto de modernidad por considerarla alejada de los intereses del pueblo al que el estado debía servir.

³³ Kandinsky. *Collections du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, Éditions du Centres Pompidou, Paris, 1998, p. 30.

³⁴ Sobre Marcel Duchamp me he basado principalmente en ECKE BOWK, *Marcel Duchamp. The Portable Museum*, Thames and Hudson, Londres, 1989; *Duchamp*, catálogo de la exposición en la Fundació la Caixa de Barcelona, Fundació la Caixa de Pensions, Barcelona, 1984; CALVIN TOMKINS, *Duchamp*, Editorial Anagrama, 1999 (1996).

a cambio de una subvención anual. En 1926, y con motivo de su sesenta aniversario, la *Bauhaus* publica el primer número de su revista, la dedica al pintor, y se encarga de la organización de varias exposiciones por toda Alemania. En los años 30, después de dos exposiciones en París (*Galería Zak* en 1929 y *Galería de France* en 1930), unos pocos museos alemanes comienzan a adquirir su obra, situación que provoca el interés de algunos coleccionistas. **Kandinsky comienza a acceder a las instituciones públicas sin que ninguna galería se haya interesado por él.**

El ascenso de los nazis y el posterior cierre de la *Bauhaus* en 1933, obligan a Kandinsky a emigrar a Francia. La atención que su obra comenzaba a provocar en Alemania motivó las ilusiones del pintor; a pesar de la mediocre recepción de sus exposiciones en París, era posible conseguir un reconocimiento en la capital internacional del arte. Una vez en París, Marcel Duchamp le brinda su apoyo, pero la situación económica de Francia, consecuencia del clima político, no ayudó a su recepción. Los coleccionistas compraban menos que antes y sólo algunos pintores franceses tenían contactos con las galerías. Además, su origen ruso y su nacionalidad alemana no jugaban a favor. La pintura abstracta no tenía muchos adeptos y el pintor no consigue que ningún museo lo exponga individualmente ni que lo represente ningún marchante célebre. Sólo alguna pequeña galería, como la de Jeanne Bucher en 1936, 1939 y 1942, accede a exponer su obra. Si bien el mercado privado no acogió la obra de Kandinsky con entusiasmo, su presencia en el ambiente artístico de Munich de los años diez —con *Der Blaue Reiter* sobre todo— su actividad en la Unión Soviética y su importante estancia en la *Bauhaus* y en el mundo del arte alemán, actuaron como soportes y espacios de visibilidad del que en un futuro no muy lejano será considerado el padre de la abstracción.

El primer mercado en torno a la obra de Marcel Duchamp es también un reflejo de las características del núcleo de reconocimiento de los inicios³⁴. Si bien el artista nunca intentó tener un marchante para sus obras, y a pesar de embarcarse en proyectos artísticos de larga duración, como el del *Gran Vidrio*, y de abandonar la producción durante años, su obra no permaneció en su espacio privado sino que entró en circulación gracias a los regalos que efectuaba a sus amigos del mundo del arte y, sobre todo, a las adquisiciones de los Arensberg. Se puede decir que Duchamp estaba conformando un museo de su obra a través de sus únicos coleccionistas importantes. **Cuando éstos mueren, la donación, programada por el artista, al museo de Filadelfia, permitió que su obra entre en una institución de manera masiva y organizada a lo largo de los años por él mismo.**

Además de organizar la entrada de su obra en el mercado de manera velada y organizada, Duchamp se promocionó a sí mismo, más que a través de sus pinturas y objetos, a partir de su propia persona. Dotado de la facilidad de moverse con comodidad dentro del ambiente artístico más selecto de la

vanguardia, nunca dejó de participar en las reuniones de grandes coleccionistas y amantes del arte. Su talante, simpatía y conocimientos, lo hicieron un personaje deseado por los mecenas y comerciantes del arte de su época. Los coleccionistas como los Arensberg o Quinn, los marchantes como Brummer o Peggy Guggenheim y la promotora del arte Catherine Dreier, solicitaron sus servicios como especialista en el momento de hacer las adquisiciones, organizar las exposiciones o, incluso, como en el caso de Dreier, asumir la presidencia de su asociación dedicada a la exposición, venta y promoción del arte moderno, la *Société Anonyme Inc., Museum of Modern Art*. Todas estas actividades fueron el soporte inicial de Duchamp. Con pocos coleccionistas, ningún marchante y una escasa venta de sus obras, su paso a la posteridad se organizó en torno a la circulación constante de su nombre.

El caso de **Louise Bourgeois**, cuya trayectoria artística comienza con las primeras exposiciones realizadas en la década de los cuarenta, es estructuralmente similar a los casos de Kandinsky y Duchamp: **un mercado muy reducido en los inicios, pero una presencia constante en el circuito del arte**³⁵. Su consagración tardía está vinculada con la falta de reacción de un mercado y de un apoyo crítico que no la relacionaron de manera directa con el movimiento por antonomasia de la época, el expresionismo abstracto. Ninguna de las galerías que representaron a sus contemporáneos accedió a dedicarse a la promoción de la artista. A pesar de formar parte de sus reuniones y de estar en disposición de erigirse junto a ellos como representante de la nueva vanguardia, Bourgeois permaneció en un circuito minoritario de difusión. De 1940 a 1978 la artista realizó tan sólo nueve exposiciones individuales y en distintas galerías que accedían a exponer su obra sin consagrarse de manera regular a su promoción³⁶.

Sin embargo, la pintora y escultora estuvo presente en las exposiciones colectivas que se realizaban en Estados Unidos, en su mayoría relacionadas con la emergencia de una escultura moderna norteamericana³⁷. El primer espacio de reconocimiento de la artista giró en torno a una visibilidad ininterrumpida, lo que ocasionó que, después de cuarenta años, la artista sea rescatada y ampliamente difundida por el arte denominado feminista. Algunos estudiosos de su vida y su obra, como Patricia Mayayo, consideran que la originalidad de Bourgeois, y la consecuente imposibilidad de encorsetarla en ningún movimiento, es lo que motivó su difusión tardía: «Próxima a los círculos del Expresionismo Abstracto en los cuarenta y cincuenta, cercana a los planteamientos de la llamada Abstracción Excéntrica de los sesenta, precursora del interés por lo corporal que caracterizó el panorama artístico de los noventa, Bourgeois no ha pertenecido nunca, sin embargo, a ninguna tendencia establecida»³⁸.

Los motivos por los que la artista no luchó por pertenecer al expresionismo abstracto y conseguir así un reconocimiento inmediato, no se pueden dedu-

³⁵ Sobre Louise Bourgeois me he basado en Manuel BORJA-VILLEL (ed.), *Louise Bourgeois*, catálogo de la exposición en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1991; Jerry GOROVY y Danielle TILKIN (ed.), *Louise Bourgeois. Memoria y arquitectura*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999; Josef HELFENSTEIN (ed.), *Louise Bourgeois. The early work*, catálogo de la exposición en el Krannert Art Museum de Illinois, Krannert Art Museum, Illinois, 2002; Patricia MAYAYO, *Louise Bourgeois*, Editorial Nerea, Hondarribia, 2002.

³⁶ Las galerías que albergaron sus exposiciones fueron: Bertha Schaefer Gallery (1945), Norlyst Gallery (1947), Peridot Gallery (1949, 1950 y 1953), Allan Frumkin Gallery (1953), Andrew D. White Art Museum (1959), Rose Fried gallery (1963) y Stable Gallery (1964).

³⁷ En el catálogo de la exposición organizada en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 1991, hay una relación pormenorizada de las exposiciones en las que la artista participó de 1942 a 1990. Véase: Manuel BORJA-VILLEL (ed.), *Louise Bourgeois...*, pp. 163-171.

³⁸ Patricia MAYAYO, *Louise Bourgeois...*, p. 9.

³⁹ Citado en *Idem*, p. 82.

cir de su originalidad creativa sino de una organización artística que no la integró y de una voluntad personal de la propia artista de no implicarse. Louise Bourgeois culpa a su condición de mujer el hecho de haberse quedado al margen: «He sentido siempre un complejo de culpa a la hora de promocionar mi arte, tanto es así que cada vez que iba a hacer una exposición me daba una especie de ataque. Entonces decidí que era mejor no intentarlo simplemente. Tenía la impresión de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que de algún modo estaba invadiendo su terreno. Así hacía el trabajo y luego lo escondía. Me sentía más cómoda escondiéndolo. Por otra parte, nunca destruí nada. He guardado hasta el último fragmento. Hoy en día, no obstante, estoy haciendo un esfuerzo por cambiar»³⁹.

No es el objetivo del presente estudio encontrar una explicación convincente para justificar el espacio marginal que Bourgeois ocupó en los cuarenta primeros años de su carrera como artista. Pero es posible observar una constante en las trayectorias que no entraron en el mercado privado de su época: permanecer visible era el único requisito indispensable para estar en un espacio con la posibilidad potencial de ser rescatado por una instancia de legitimación que tenga el poder de impulsar al artista a la posteridad. En el caso de Bourgeois, fue el impulso teórico de un movimiento que cobró mucha fuerza e importancia a partir de la década de los setenta, el feminismo en el arte.

Ninguno de los tres artistas mencionados gozó en sus inicios de un apoyo crítico de importancia, o, por lo menos, con un menor grado de «militancia» y escaso en cuanto a cantidad con respecto a la de algunos de sus contemporáneos. Sin embargo, todos ellos pasaron a la historia como artistas de relevancia de las dos primeras grandes vanguardias del siglo xx. La clave de esta contradicción está en la hipótesis de funcionamiento de la estructura de la primera fase de reconocimiento: no se trata de la acción organizada y efectiva del mercado y la crítica, sino de un tejido social en torno a la idea de modernidad por donde los artistas, y también, como hemos visto, coleccionistas, amateurs, marchantes y críticos, circulaban. La importancia de este tejido social no residía de manera exclusiva en los precios que los artistas alcanzaban, el número de coleccionistas que tenían o de críticas que se publicaban, sino en estar presente en la red y gozar de un reconocimiento si no profuso y organizado, sí por lo menos básico. Junto a la idea de vanguardia circulaban los artistas, y cada uno de ellos gozaba de un mayor o menor grado de visibilidad que el estudio de las trayectorias aquí propuestas revela como poco determinante para su consagración futura.

Del núcleo inicial a la consolidación

El motivo por el cual era tan importante formar parte del primer momento de reconocimiento, sea cual fuere el grado de «éxito» o visibilidad consecui-

do como parte integrante del mismo, radicaba en que gracias a la presencia en él era posible acceder al segundo momento de reconocimiento, el estructurado en torno al éxito dentro del mercado (medido a partir de los precios alcanzados), a la inclusión en los museos y a las publicaciones monográficas de importancia. La acción legitimadora de esta segunda fase, que algunos autores como Heinich denominan la de los especialistas, es la que organiza el definitivo paso a la posteridad, la entrada en la historia y el último escalón hacia la consagración de los artistas y movimientos de vanguardia. Estas dos fases de reconocimiento son, en la trayectoria de los artistas analizados en este trabajo, interdependientes y conforman la estructura espacial y temporal propuesta para la consagración de los artistas del impresionismo y las primeras y segundas vanguardias, en lugar de los cuatro círculos descritos por Alan Bowness.

De estos dos momentos resultan varias cuestiones: la indispensable temporalidad existente para el acceso a la consagración de las propuestas artísticas innovadoras a partir del nacimiento de la modernidad en el último tercio del siglo XIX; la necesidad de haber sido parte del primer momento para acceder al segundo; y la importancia de la definición informal que de la idea de modernidad y vanguardia protagonizan por partes iguales todos los agentes del núcleo de los inicios⁴⁰. Ni los museos, ni los historiadores, ni el mercado, podían, en el período temporal aquí analizado, consagrar a aquellos artistas que no hayan formado parte del primer momento de reconocimiento, cuya extensión temporal y estructura espacial varía según los artistas y la época a la que nos referimos, en nuestro caso, 1900 y 1940. Por otro lado, la gran diferencia entre la acción de los agentes del primer y segundo momento de reconocimiento es el aumento, según se avance en el tiempo, del grado de capacidad legitimadora. Es evidente que la acción de los primeros coleccionistas, marchantes y críticos, no tenía el suficiente grado de autoridad en sus juicios como para proyectar a los artistas a la posteridad; mientras que la presencia de un artista en un museo o la publicación de una monografía de importancia de su persona y obra, organizan de manera más o menos definitiva su entrada en la historia.

La segunda fase de reconocimiento actúa dando forma final a la organización de los movimientos vanguardistas. Los artistas que son incluidos en dicha organización son «seleccionados» por su pertenencia a los movimientos definidos de manera informal por los primeros críticos, marchantes, etc. Tanto los museos como los especialistas del segundo momento, no se dedican a consagrar a tal o cual artista sino a incluir dentro de sus muros físicos e ideológicos a los artistas que completen los movimientos que ellos organizan, representan y proyectan a la posteridad. Se trata, tal y como sucede en el núcleo de los inicios, de consolidar las posiciones que protagonizan como organizadores institucionales de las vanguardias. Sus decisiones están organizadas en torno a la inmersión en las redes informales de los inicios. Aquellos artistas que hayan tenido una visibilidad mayor en los comienzos de

⁴⁰ La noción de un primer soporte informal, que organiza el reconocimiento de los artistas hasta su entrada definitiva en la historia, está también inspirada en la propuesta de Vicenç Furió respecto a la reputación póstuma de los artistas de la época moderna —siglos XVI, XVII y XVIII. El autor observa que no se producen «descubrimientos» sino «redescubrimientos». Los artistas de aquellos siglos que hoy son reconocidos no fueron totalmente ignorados o mayoritariamente criticados por sus contemporáneos. Es posible aplicar el mismo razonamiento a una secuencia temporal menor y con lógicas de legitimación distintas. Si los artistas de la época moderna recibieron una legitimación mayoritaria en vida, en el modernismo tampoco se produce el hallazgo institucional de un artista olvidado, sino que siempre habrá un redescubrimiento de algo que ya obtuvo su primer «descubrimiento» pero, a diferencia de los artistas estudiados por Furió, en un ámbito minoritario y específico de recepción. (Véase: «¿Clásicos de arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna»).



6. Antoni Tàpies y Michel Tapié

sus trayectorias, como es el caso de Picasso, Brancusi, Pollock, Dubuffet y Tàpies, tendrán una acogida veloz y profusa en los soportes institucionales. Mientras que aquellos cuya presencia en las colecciones, galerías, exposiciones, publicaciones, etc., haya sido más débil, como Kandinsky, Duchamp y Bourgeois, serán incluidos en la organización general de las vanguardias pero individualizados y consagrados por las instituciones con una temporalidad mayor. Es decir, el núcleo de los inicios se dilata en el tiempo en la trayectoria de los artistas menos visibles en los comienzos, pero, y aquí radica la importancia de la estructura del núcleo, serán proyectados hacia la posteridad con la misma fuerza que sus pares consagrados por las instituciones con anterioridad.

La entrada en la historia de los artistas analizados es cualitativamente similar en todos ellos, lo que difiere es el proceso temporal. Considerando la temporalidad organizada por los dos momentos de reconocimiento, las selecciones de los museos y los especialistas, pueden ser categorizadas como conservadoras. Eligen y consagran a aquellos artistas y movimientos con mayor visibilidad, y dejan que pase el tiempo para la definitiva inclusión de los considerados secundarios. Sin embargo, es preciso advertir que el reconocimiento de las instituciones hacia las primeras y segundas vanguardias se realizó a partir de un reconocimiento anterior. Si bien las decisiones de los directores de museos, historiadores, comisarios, etc., no pueden ser consideradas heroicas, sus elecciones están basadas en una información elaborada previamente, y su estructura en los comienzos es homóloga a la estructura anterior. Por otro lado, y como se observa en los cuadros 1 y 2, así como

Cuadro 1: Primera monografía individual y retrospectiva de importancia

ARTISTAS 1900	Primera retrospectiva en museo	Año primera monografía	Datos de la publicación monográfica (autor y título)
Pablo Picasso	1939	1921	Maurice Raynal. <i>Pablo Picasso</i> .
Constantin Brancusi	1955 (1939)*	1938	Vasile Paleolog. <i>Constantin Brancusi</i> .
Vassily Kandinsky	1947	1945	Hilla Rebay, ed. <i>Kandinsky</i> .
Marcel Duchamp	1963	1959	Robert Lebel. <i>Sur Marcel Duchamp</i> .

* Si bien la primera exposición retrospectiva de Brancusi se realiza en 1955, considero más relevante la voluntad de Alfred Barr de organizarla en 1939, voluntad truncada por la guerra primero y por la negativa del artista después.

Cuadro 2: Primera monografía individual y retrospectiva de importancia

ARTISTAS 1940	Primera retrospectiva en museo	Año primera monografía	Datos de la publicación monográfica (autor y título)
Jackson Pollock	1957	1959	Frank O'Hara. <i>Jackson Pollock</i> .
Jean Dubuffet	1960	1953	Georges Limbour. <i>L'art brut de Jean Dubuffet</i> .
Antoni Tàpies	1962	1956	Michel Tapié. <i>Antoni Tàpies et l'œuvre complete</i> .
Louise Bourgeois	1982	1982	Deborah Wye. <i>Louise Bourgeois</i> .

la crítica de los inicios es paralela en cuanto calidad y cantidad a la acción del mercado, en el momento de la consolidación la acción de los museos es paralela a la publicación de las monografías más importantes. Las primeras retrospectivas de los artistas analizados, consideradas en este trabajo como el índice más alto de reconocimiento de los museos, se organizan al mismo tiempo que las publicaciones de importancia, revelando que se trata de consagraciones generales y organizadas y no de acciones puntuales de unos pocos visionarios.

Estructura temporal del proceso de consagración

Además de las particularidades observadas en los artistas con un grado mayor o menor de visibilidad en la primera fase de reconocimiento, existen singularidades de importancia en las distintas épocas analizadas. La principal particularidad de las carreras de los artistas del impresionismo, las primeras y las segundas vanguardias, está relacionada con la estructura de producción, difusión y recepción del arte rupturista o innovador en cada momento. A pesar de utilizarlas indistintamente en este trabajo, las nomenclaturas de modernidad y vanguardia tienen distintos ámbitos de aplicación. Una primera distinción es la que se puede establecer entre arte moderno y contemporáneo, en un intento por definir temporal e ideológicamente a la

⁴¹ Según Nathalie Heinich, el arte contemporáneo nace en torno a la ruptura efectuada con la propia noción de lo que se puede considerar arte. Las propuestas de los artistas contemporáneos giran en torno a la ampliación de las fronteras del propio sistema del arte, sean los lindes del concepto de arte, del espacio físico de los museos o de categorías heterónomas como, por ejemplo, la moralidad, el derecho o el buen gusto. En este sentido, el arte contemporáneo efectúa una ruptura de segundo grado respecto al quiebre efectuado por la modernidad con respecto a la tradición. (Véase: *Le triple Jeu...*) Por otro lado, la autora considera al arte contemporáneo como uno de los géneros del arte actual: «Estas tres categorías del arte que existen hoy en día pueden ser designadas como arte clásico, arte moderno y arte contemporáneo (...) No son el resultado de una construcción teórica a priori, sino de una inferencia a partir de la observación empírica, sobre todo del funcionamiento de las comisiones encargadas de decidir sobre el destino de las obras susceptibles de ser compradas o los artistas susceptibles de ser apoyados por las instituciones públicas». (*Pour en finir avec la querelle de l'art contemporaine*, L'Echoppe, Paris, 1999, pp. 12-13.)

⁴² Antoine Compagnon considera que la diferencia fundamental radica en una «pasión por el presente» de la modernidad de finales del XIX y una «conciencia histórica del futuro» de la vanguardia, resultado de una estrategia por permanecer frente a lo efímero de la lógica de la constante renovación: «A finales del siglo XIX, cuando se generalizó la conciencia histórica del tiempo y ya la primera modernidad no se comprendía, modernidad y decadencia se volvieron sinónimos, pues la implicación de la renovación incesante es la obsolescencia súbita. El paso de lo nuevo a lo caduco es entonces instantáneo. Este es el destino insostenible que las vanguardias conjuraron haciéndose históricas, ofreciendo el movimiento indefinido de lo nuevo como una superación crítica.» (*Las cinco paradojas de la modernidad*, p. 36.)

modernidad (por cierto, uno de los temas con más «éxito» entre los especialistas de la cultura occidental del siglo XX). Para mi análisis he recurrido con frecuencia a esta distinción basándome en criterios cronológicos (el arte desde los impresionistas hasta 1960 y arte posterior a esta fecha hasta nuestros días) y de contenido (la noción de Nathalie Heinich de que el arte contemporáneo comienza con la ruptura de las fronteras de lo que es considerado arte⁴¹).

Sin embargo, es muy oportuno considerar la distinción que realiza Antoine Compagnon entre modernidad y vanguardia⁴². Según el autor, la modernidad se define respecto a la valoración del presente, mientras que las vanguardias fueron conscientes de que la renovación incesante provocaba la caducidad inmediata de las propuestas innovadoras. Para paliar tal paradoja, según Compagnon, las vanguardias utilizaron la estrategia de volverse históricas valorando lo nuevo como una superación crítica. Redefiniendo el análisis del autor, considero que la modernidad nacida con los impresionistas no tuvo la voluntad consciente de innovar, mientras que las vanguardias de principios de siglo desarrollaron la innovación como parte estructural de la organización artística de su campo. La estructura de la consagración aquí analizada, se organizó en torno a esta nueva ideología, nacida de la experiencia del sistema que se desarrolló con los impresionistas. Tal sistema planteaba la posibilidad de la apuesta por lo rupturista como una inversión a largo plazo, motivo fundamental de la propuesta de dos momentos de reconocimiento. Sin esta conciencia no hubiese sido posible la estructura de acogida de la ruptura protagonizada por las primeras vanguardias. Una de las ideas que vertebraba esta estructura era la del amor al arte, el desinterés respecto a los beneficios materiales y simbólicos a corto plazo, que permitían vivir la innovación como una cuestión moral. No sólo los artistas, como hemos visto en el caso de Duchamp, adoptaban esta postura de gratuidad, sino que los mismos agentes del mercado centraban la ideología de su inversión en la defensa del arte rupturista y los servicios altruistas que se le prestaban al encargarse de su difusión.

Este rechazo al premio material no estaba presente en la época de los impresionistas. Si los artistas y su marchante, coleccionistas y críticos buscaron vías alternativas de difusión, fue porque la nueva organización artística que se estaba configurando a partir del romanticismo así lo pedía. La innovación y autonomía alcanzadas eran el resultado de una lógica histórica y no de voluntades conscientes. La fuerte alianza que existió entre artistas, coleccionistas, marchantes y críticos fue consecuencia de la urgencia en conformar un sistema autosuficiente e independiente de la Academia y el Estado. La primera y la segunda fase de reconocimiento se estructuraron de manera similar a lo ocurrido con los artistas de las primeras y segundas vanguardias. El impresionismo se consolidó cuando los criterios valorativos se generaron más allá de un círculo específico: el del primer mercado y el apoyo de los escritores de vanguardia. Si bien el Estado francés comenzó a aceptar los

legados y donaciones de 1885 a 1910, hubo que esperar hasta 1930 para que los museos organicen las primeras exposiciones retrospectivas, y hasta 1945 para que se cree un museo del impresionismo⁴³.

La diferencia primordial entre los artistas analizados de las primeras vanguardias y las segundas es que el primer momento de reconocimiento tiene un proceso temporal mayor y es más informal en el primer caso, mientras que está más organizado en cuanto a calidad, cantidad y velocidad en los artistas que comienzan a exponer en la década de 1940. El mercado en torno a Pollock, Dubuffet y Tàpies reaccionó de manera inmediata y profusa a sus propuestas innovadoras. Lo mismo sucedió con sus primeros críticos. Ya no se trataba de escritores de vanguardia que defendiendo a los artistas plásticos asentaban sus propias posiciones, sino que surgía un nuevo crítico con un mayor grado de profesionalidad y autonomía que buscaba no sólo defender a la noción de vanguardia sino definir y consolidar su propia profesión.

El núcleo de los inicios sufrió así un proceso de condensación (cantidad y efectividad de la crítica y el mercado), velocidad (las trayectorias emergen hacia el segundo momento de reconocimiento en pocos años respecto a los artistas de 1900) y profesionalidad (los agentes ocupan posiciones definidas y más estables). Estos procesos se produjeron debido a la evolución y asentamiento de la inversión en la innovación artística, gracias a las experiencias históricas previas. Cuando surgen las segundas vanguardias, la estructura de reconocimiento de las primeras estaba en marcha. En la década de los treinta se crean los primeros museos de arte moderno en Estados Unidos, el mercado se asienta, los coleccionistas y marchantes que apostaban por la vanguardia se multiplican, y las primeras monografías de relevancia sobre los artistas de vanguardia más importantes comienzan a publicarse. Esta, por denominarla de alguna manera, «institucionalización de la innovación» dio como resultado la creación de una estructura o infraestructura inexistente hasta el momento.

La creación de los nuevos museos motivó la aparición de nuevas galerías convencidas de que la apuesta por lo innovador tendría un mercado activo y unos clientes potenciales que acogerían sus propuestas: las nuevas instituciones del arte moderno. La percepción de que la vanguardia podía ser una buena inversión, material y simbólica, animó a los coleccionistas a volcarse hacia el arte moderno. Los críticos vieron la oportunidad de establecerse como los protagonistas en la definición de nuevos movimientos emergentes. En otras palabras, la formalización de las primeras vanguardias influyó en la organización de la estructura del reconocimiento de las segundas.

Por otro lado, es revelador considerar que el nacimiento de los primeros museos de arte moderno fue el resultado lógico de la conformación de la primera red informal en torno a las vanguardias. Es difícil encontrar un mejor ejemplo para comprender que el primer momento de reconocimiento

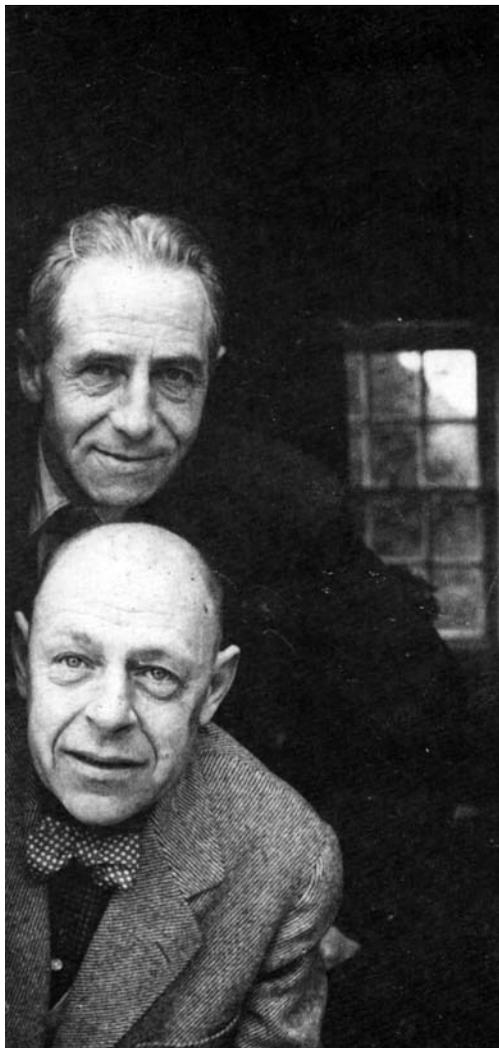
⁴³ Véase: Germain BAZIN, *Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, Barcelona, 1981 y John REWALD, *Historia del Impresionismo*, Seix Barral, Barcelona, 1994 (1972).

⁴⁴ El MoMA, el Metropolitan Museum of Art y la National Gallery de Nueva York, además del Philadelphia Museum of Art, el Art Institute of Chicago y algunas universidades hicieron ofertas para ser los depositarios del legado. Finalmente, la donación se realiza el 27 de diciembre de 1950 al Philadelphia Museum of Art (Véase: Calvin TOMKINS, *Duchamp*, pp. 412-415.)

contiene al segundo y que el segundo no puede existir sin el primero. No sólo los artistas de vanguardia no se hubiesen consagrado sin su pertenencia, más o menos visible, al núcleo de los inicios, sino que sin la primera estructura de organización de reconocimiento de las vanguardias los museos no habrían podido siquiera existir. Un buen ejemplo es el protagonizado por uno de los más importantes artífices de la consolidación e institucionalización de la vanguardia: el primer director, Alfred Barr, de uno de los primeros museos de arte moderno, el MoMA de Nueva York.

Cuando se funda el MoMA en 1929, Alfred Barr es el encargado de constituir la primera gran colección pública de arte moderno. Para ello hace una inmersión en profundidad en la organización de la primera fase de reconocimiento de las vanguardias. Acude a coleccionistas, marchantes, artistas y críticos para organizar su propia visión de la vanguardia, siempre considerando a los artistas y movimientos definidos de manera informal hasta ese momento. Su famoso diagrama del arte moderno es un reflejo de este intento, considerando a los artistas con más visibilidad como padres fundadores y a los artistas que no habían tenido una recepción organizada para presentarlos en sus primeras «exposiciones manifiesto» colectivas. Las relaciones que Barr establece con todos los agentes del núcleo son personales y directas. De su voluntad de presentar una organización lo más completa posible de las vanguardias resurgieron muchos artistas diluidos en la historia de los inicios. **Algunos artistas hicieron un paso lógico, y organizado por sus marchantes, intermediarios y críticos, hacia la institucionalización. Otros fueron «rescatados» gracias a la voluntad de historizar a las vanguardias sin que exista ninguna laguna ni falte ningún movimiento con el objetivo de consagrar a la propia institución.** De esta manera, artistas como Malevitch y Kandinsky fueron asimilados como parte de la vanguardia rusa y de la abstracción europea respectivamente, con retraso respecto a artistas como Brancusi o Picasso, pero con una fuerza similar.

La estructura de producción, difusión y recepción en torno a la modernidad experimentaba cambios y convulsiones muy acusadas en la década de 1940. Baste considerar, por ejemplo, que cuando en 1924 muere el mayor coleccionista americano de arte moderno, John Quinn, ningún museo estaba dispuesto ni interesado en acoger su legado, con los peligros de dispersión que esto implicaba. Cuando comienza a organizarse el legado de Walter y Louise Arensberg en la década de los cuarenta, los museos americanos se disputan la colección⁴⁴. Este cambio radical respecto a la consideración hacia el arte moderno influyó, como he apuntado, en la estructura de la consagración de las segundas vanguardias, por lo menos en el caso de los artistas aquí estudiados. Cuando en la década de los cuarenta y los cincuenta surgen en Europa y Estados Unidos las denominadas segundas vanguardias, los museos e, incluso, los galeristas más importantes, estaban totalmente volcados en la exposición y adquisición de la modernidad europea de las primeras décadas del siglo xx. Inmersos en este potente proceso



7. Georges Limbour y Jean Dubuffet

de reconocimiento institucional, los artistas de las segundas vanguardias se encontraron en los comienzos ignorados por las instituciones. Pero en la década de 1950, y una vez madurada la entrada y completadas las lagunas respecto a las primeras vanguardias, museos, especialistas, coleccionistas y galeristas se volcaron hacia los estilos emergentes.

Según Nathalie Heinich, el traumatismo causado a los conservadores de museos y especialistas en general por el largo proceso temporal que supuso el reconocimiento e integración de la modernidad, fue uno de los motivos de esta rápida reacción. Mi hipótesis es que, por un lado, las propuestas rupturistas garantizaban en un grado muchísimo más alto la ganancia futura (estaban las experiencias históricas de finales del siglo XIX y primera mitad del XX); y, por otro lado, ya existía una estructura de acogida institucional para la innovación. La velocidad se refleja en los procesos temporales de cada grupo de artistas. Como se

puede observar en los cuadros 3 y 4, los artistas de las primeras vanguardias que gozaron de una mayor visibilidad en el núcleo de los inicios tuvieron su primera retrospectiva en un museo alrededor de treinta años después de su primera exposición; y los que tuvieron una visibilidad débil, de cuarenta a cincuenta años después aproximadamente. Los artistas de las segundas vanguardias con alta visibilidad en los inicios recorrieron idéntico proceso entre catorce a dieciocho dependiendo del artista. La publicación de las primeras monografías en ambos grupos, tal y como está reflejado en los cuadros 1 y 2, presenta idéntica temporalidad. Si los cuarenta fueron la década de ins-

titucionalización de las primeras vanguardias, se puede plantear, a grandes rasgos, que en los finales de los cincuenta le tocó el turno a las segundas.

Cuadro 3: Primeras retrospectivas importantes en museos americanos y europeos

ARTISTAS 1900	Año	Museo	Tiempo desde la 1ª exposición
Pablo Picasso	1939	MoMA de Nueva York	32 años
Constantin Brancusi	1955 (1939)*	Guggenheim de Nueva York (MoMA)*	52 años (36 años)*
Vassily Kandinsky	1947	Stedelijk de Ámsterdam	41 años
Marcel Duchamp	1963	Pasadena de California	55 años

* Si bien la primera exposición retrospectiva de Brancusi se realiza en 1955, considero más relevante la voluntad de Alfred Barr de organizarla en 1939, voluntad truncada por la guerra primero y por la negativa del artista después.

Cuadro 4: Primeras retrospectivas importantes en museos americanos y europeos

ARTISTAS 1900	Año	Museo	Tiempo desde la 1ª exposición
Jackson Pollock	1957	MoMA de Nueva York	18 años
Jean Dubuffet	1960	Musée des Arts Décoratifs de Paris	16 años
Antoni Tàpies	1962	Guggenheim de Nueva York	14 años
Louise Bourgeois	1982	MoMA de Nueva York	40 años

Concluyendo, los dos momentos de reconocimiento propuestos a partir del estudio de las trayectorias de los artistas elegidos surgieron gracias a la puesta a prueba de los círculos de Alan Bowness. El intento por parte del autor de proponer una estructura que organice el mecanismo de consagración para los artistas del arte moderno, tiene la virtud de despejar, por un lado, el mito del artista responsable de su talento y su consagración, y, por otro lado, la noción de que la consagración es irracional, noción muy acorde con el mito de la arbitrariedad de las instituciones. Partiendo del esquema de Bowness he afrontado el análisis de ciertas tendencias que se observan en las trayectorias de algunos de los artistas más reconocidos de la primera mitad del siglo xx con respecto a su acceso al éxito. A pesar de las correcciones propuestas, la gran aportación de Bowness es, además de la voluntad de plantear una estructura en sí, la diferenciación entre un reconocimiento muy cercano protagonizado por los pares del artista, sobre el que germinan el resto de los agentes que colaboran a la construcción de las reputaciones.

Tal y como plantea Heinich, esta noción básica permite analizar la espacialidad, temporalidad y grado de legitimación que se organiza en torno a una consagración y sus múltiples participantes.

Esta noción del reconocimiento de los pares fue la idea que me hizo pensar, y después de este estudio proponer, que existen dos momentos básicos del reconocimiento, con particularidades según los artistas y las tres épocas analizadas. De los pares al público, era la proposición de los círculos concéntricos de Bowness. La propuesta aquí planteada defiende la existencia de dos fases en el proceso de consagración: un primer momento en el que se configura un núcleo inicial de reconocimiento (en el que actúan juntos los agentes de los tres primeros círculos de Bowness), y un segundo momento en el que se alcanza la consolidación. Sin el primer reconocimiento no existiría el segundo, y sin el segundo no habría posteridad.

Nuria Peist Rojzman
Universitat de Barcelona

EL PROCÉS DE CONSAGRACIÓ EN L'ART MODERN: TRAJEKTÒRIES ARTÍSTIQUES I CERCLES DE RECONeixEMENT

En el present article s'analitzen els mecanismes que permeteren als artistes moderns —pintors i escultors— d'aconseguir l'èxit. Aquesta anàlisi parteix de l'estudi de les trajectòries de dos grups d'artistes que començaren la seva carrera en les dècades de 1900 i 1940, representatius de les primeres i de les segones avantguardes. L'historiador de l'art Alan Bowness proposa quatre cercles de reconeixement —pares, crítics, mercat i públic— pels que passen successivament els artistes. Aquí, en canvi, defensem l'existència de dos moments principals en el procés de consagració, i en els que actuen diferents agents. En el primer moment hi ha un nucli inicial conformat per una xarxa informal per la qual circulen i es consagren artistes, col·leccionistes, crítics i marxants. Posteriorment, en la fase de consolidació, trobem l'acció legitimadora d'institucions com els museus i la literatura especialitzada.

Paraules clau: Sociologia de l'art, art modern, reconeixement, consagració.

THE PROCESS OF CONSECRATION IN MODERN ART: ARTISTIC CAREERS AND CIRCLES OF RECOGNITION

The present article analyses the mechanisms that allow modern artists (painters and sculptors) to achieve success. The analysis is based on the study of two groups of artists who began their careers in the decades of 1900 and 1940, representatives of the first and second avant-gardes. Art historian Alan Bowness suggests that artists must pass through four stages of recognition —recognition by peers, by critics, by the market, and by the public. Here, we argue that modern artists in fact go through just two main stages. In the initial stage we find a nucleus comprising an informal network of artists, collectors, critics and art dealers. In the second stage (the stage of consolidation) we find the author accepted —*legitimated*— by institutions, museums and the specialist literature.

Keywords: Sociology of art, modern art, recognition, consecration.