

# Pavillon Courbet

El 29 de julio de 1884 un grupo de artistas acudieron al notario de Montmorency, cerca de París, para constituir la *Société des Artistes Indépendants* bajo el lema "*Sans jury ni récompense*" ("Sin jurado ni premios"). Su objetivo era organizar un "*Salon*" —una exposición— donde los artistas pudiesen presentar sus trabajos al juicio del público con una completa libertad, para lo cual consideraban necesaria la abolición de los jurados de admisión. Entre los fundadores se encontraban Paul Signac, Georges Seurat y Odilon Redon.

La *Société* recogía así el relevo del *Salon des Refusés*, celebrado por primera vez en 1863. Manet, que fue uno de los principales impulsores de este último, presentó en él *Le Déjeuner sur l'Herbe*. El *Salon des Refusés* tuvo otras tres ediciones (1874, 1875 y 1886) y fue la plataforma que permitió darse a conocer a

los impresionistas. El *Salon des Indépendants* fue, por su parte, el principal espacio de exhibición del postimpresionismo. A partir de 1903 sería desplazado por el *Salon d'Automne*, donde se presentarían por primera vez obras *fauves* o cubistas, entre otros movimientos de inicios de siglo. El principio de no selección se mantuvo en los diferentes salones, lo que explica que en el Salón de Otoño de 1905 el crítico de arte Louis Vauxcelles pudiese encontrar una escultura de estilo renacentista entre los cuadros de Matisse, Derain o Vlaminck e involuntariamente bautizara a este grupo con su exclamación "*Donatello chez les fauves!*" ("¡Donatello entre las fieras!").

Para entender mejor el contexto en que se generan estas "alternativas" hay que remontarse hasta 1667, cuando la *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, creada en 1648, organizó la primera exposición en el patio del Palais Royal de París<sup>1</sup>. La exposición se trasladaría en 1725 al *Salon Carré* del Louvre, de donde tomó definitivamente el nombre de "*Salon*". Con las exposiciones anuales de la *Académie*, la pintura y la escultura se emanciparon del sistema gremial, que desde la Edad Media había controlado tanto la producción como la comercialización de las obras de arte. El proceso que da lugar al nacimiento de un mercado del arte es en realidad muy largo y hay constancia de "marchantes" flamencos desde fechas tan tempranas como el siglo XVI, así como sobre la formación de una red de comercio de arte que conectaba las ciudades de Venecia, Colonia y Amberes entre otras. El desarrollo de la burguesía, por otra parte, es muy desigual en los países de Europa. España había perdido el tren de la Modernidad mucho antes y aunque existían artistas "autónomos" —es decir, establecidos como empresarios en sus propios talleres, como es el caso de El Greco— este cambio no se produce hasta mediados del siglo XIX, con la organización de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Pese al auge del coleccionismo en esa época, con personajes como los marqueses de Salamanca, de Cerralbo o de Vega-Inclán, o empresarios como Lázaro Galdiano, por citar los más conocidos, es todavía un coleccionismo de corte aristo-



Gabriel de Saint-Aubin, "Vista del Salón del Louvre de 1753". Los Angeles County Museum of Art.

[1] Es imposible determinar cuál fue la primera exposición en el sentido moderno, lo señalo así por el carácter simbólico y la transcendencia histórica que tuvo la de la *Académie*.

crático, con menor interés en el arte del momento que en las antigüedades o la pintura barroca, y no contribuye en nada, en el caso de Madrid, al desarrollo de un mercado moderno. Tampoco se desarrolló un coleccionismo institucional más allá de los premios de las Exposiciones Nacionales, que promovieron de la pintura de tema histórico. El Museo de Arte Moderno de Madrid, inaugurado en 1898, careció desde el primer momento de la vocación innovadora que su nombre prometía, y podemos suponer que también de presupuesto para formar una colección propia.

En la España decimonónica, la Institución Arte se desarrolla de una manera anómala:

*(...) el final del patronazgo monárquico-eclesiástico-nobiliario no supone, necesariamente, y desde luego no lo supuso en el caso español, el triunfo del mercado como regulador de la vida artística. El pintor español del siglo XIX no pinta, o al menos no de forma prioritaria, para el mercado, pinta por y para el Estado. Pinta para el Estado, bien porque la mayor parte de su vida transcurre bajo la tutela de éste, becas, pensiones, cargos administrativos; bien porque, de forma más directa, es el Estado, en este sentido el heredero en la función de mecenazgo de Corona, Iglesia y Nobleza, el principal comprador de sus obras (Pérez Viejo, 2012, p. 37).*

Volviendo a la Francia del siglo XVIII, los Salones se celebraron bajo los auspicios de la corona y de acuerdo con las directrices de la Academia hasta el estallido de la Revolución, que la disolvió y abrió el Salon a todos los artistas vivos. La apertura duró poco y a lo largo del siglo XIX la Academia volvió a controlar estas exposiciones, que podemos considerar el precedente de las actuales ferias de arte. Pero la parálisis de la

Academia se hizo patente en aquella época de grandes transformaciones políticas y sociales: en 1863 fueron rechazadas 3.000 de las 5.000 obras presentadas, lo que provocó la movilización de los artistas y la creación del *Salon des Refusés*, según hemos explicado más arriba.

Las galerías de arte, tal y como las entendemos hoy en día, aparecen a principios del siglo XX. El nombre, por cierto, proviene también de la primera ubicación del *Salon*, en la "Grande Galerie" del Louvre. No hace falta decir que en el siglo XIX las nuevas estructuras de socialización del arte se encontraban aún en un estado incipiente. La exposición temporal no era una práctica conocida por los museos, que por supuesto no habían adherido aún el epíteto "artístico" a su nombre, ni mucho menos las categorías de "moderno" o "contemporáneo". Buena parte del mercado discurría en el trato directo entre artistas consagrados y clientes privados o institucionales, o con la intermediación de las academias y entidades privadas como la *British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom* (1805-1867), que tenía un sesgo conservador. Una población creciente de artistas autónomos encontraba barreras infranqueables para acceder al mercado y, salvo en algunos momentos de ruptura, las Academias actuaban como un órgano censor que invisibilizaba las innovaciones y garantizaba los privilegios de los artistas más reconocidos.

El modelo de Salon se extendió a toda Europa. En el Reino Unido la *Royal Academy Summer Exhibition* se empieza a celebrar en 1769, y en España existió una Exposición Nacional de Bellas Artes desde 1856<sup>2</sup> hasta 1968, organizada igualmente por



Charles T. Thompson. "Fireman's Station - Universal Exhibition Paris 1855". Victoria and Albert Museum

la Real Academia de Bellas Artes, y un Salón de Otoño desde 1920, copia del parisino y, como éste, más abierto a las innovaciones. Sin embargo, la primera iniciativa relevante organizada por artistas fue la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en 1925 en la ciudad de Madrid. Al otro lado del Atlántico, la *Association of American Painters and Sculptors* organizó en 1913 el Armory Show, una ambiciosa exposición cuyo nombre oficial era *International Exhibition of Modern Art*, donde por primera vez se presentó en los Estados Unidos el trabajo de los artistas de la vanguardia europea. Es un dato a tener en cuenta, porque la muestra fue promovida desde la sociedad civil, a través de una asociación de artistas, y no desde instituciones públicas o corporativas. Podría trazarse una genealogía de salones y asociaciones de artistas por todos los países de Europa, aunque el liderazgo de París se mantuvo hasta la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, el hito fundacional de esta nueva figura pública del artista, cuyo ámbito de acción se extiende más allá del espacio figurado del cuadro, tuvo lugar treinta años antes de que el notario de Montmorency estampase su firma y sello sobre el acta constitutiva de la *Société des Artistes Indépendantes*, y se lo debemos al polémico pintor Gustave Courbet. En 1855 se inauguraba en París la Exposición Universal, segunda de estas características tras la de Londres en 1851, que añadió como particularidad distintiva una gran muestra internacional de arte. Se trata, en rigor, de la primera muestra internacional de "arte actual": 2.176 creadores de veintiocho países distintos. Tengo curiosidad por saber qué artistas españoles participaron, quiénes los seleccionaron y cómo se financiaron. Courbet era ya un artista reconocido y, de hecho, el jurado admitió doce de los trece cuadros que presentó. Pero rechazó *El Taller del Artista* (*L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminante d'une phase de sept années de ma vie artistique [et morale]*), que desafiaba el gusto imperante por su contenido, por el tratamiento de los personajes y por las dimensiones del lienzo, casi seis metros de largo por tres y medio de alto. Un tamaño que se consideraba reservado para los "grandes temas".

Courbet no se conformó con el dictamen de los académicos y tomó una decisión que en aquella época no tuvo mayores consecuencias, pero que podemos considerar visionaria, a la vista de la posterior aparición de los salones independientes y, un siglo más tarde, de los espacios alternativos: crear su propio espacio de exhibición. El *Pavillon Courbet* era un sencillo barracón de madera que levantó, imagino que sin permiso de los organizadores, en una esquina del patio de bomberos del antiguo *Palais des Beaux-Arts*. Tenía la fachada blanca, una orla de guirnalda en la cornisa y decoración de motivos geométricos alrededor de la entrada, detalles que le conferían cierta importancia. Sin ellos, el *Pavillon* habría parecido una caseta para herramientas. Sobre la puerta, en grandes letras, su nombre: "G. COURBET". Ha quedado un documento gráfico, una fotografía del británico Charles T. Thompson, que en realidad estaba interesado en la estación de bomberos. La fotografía se titula así, *Fireman's Station, Universal Exhibition Paris 1855*, y se encuentra en el Victoria and Albert Museum de Londres.

No hay mucha más documentación o testimonios. Aunque el *Pavillon Courbet* ha pasado a la historia como un gesto audaz de rebeldía, poca gente lo vio en su momento. Baudelaire no comenta nada al respecto en su crónica de la exposición, que dedica a Ingres y Delacroix<sup>3</sup>, y sólo he encontrado una cita de este último, cuyo origen no he podido verificar:

*Estoy allí solo casi una hora y descubro una obra maestra en su cuadro rechazado; no podía apartarme de esta visión. Han rechazado una de las piezas más singulares de este tiempo.*

Doce años después, durante la Exposición Universal de 1867, Courbet repetiría su hazaña y levantaría un pabellón mucho más grande sobre el Puente de Alma. Es muy frecuente que se confunda uno con otro.

Lo interesante en esta historia, que he resumido en muy pocos párrafos, es que vemos aparecer una serie de conceptos que aún mantienen su vigencia y su controversia en la teoría del arte, como "alternativo" o "independiente". El "agenciamiento" de los artistas es otro de los temas que emerge en este relato, cuando la respuesta a las limitaciones de la Academia encuentra su camino a través de la auto-organización.

Courbet es quizás el padre de un nuevo paradigma de artista, por su permanente desafío a las instituciones y por su compromiso político. En 1870 fue miembro de la Comuna de París, delegado en la Instrucción Pública y presidente de la Federación de Artistas. Pero en mi opinión, fue en los Salones Independientes donde se empezó a materializar la necesidad de los artistas por controlar los canales de socialización de su obra y crear instituciones a su medida. La independencia no es entendida aquí como algo relacionado con la autonomía de la obra de arte, a la existencia de esa esfera especial para la experiencia estética, sino que alude a una independencia respecto a poderes políticos y económicos que controlaban el acceso al mercado, y que en aquel momento se veían como represores de las innovaciones formales, que a su vez remitían a los movimientos políticos revolucionarios. Conviene recordar que los fundadores de la *Société des Artistes Indépendants*, Seurat y Signac, por poner un ejemplo, eran anarquistas<sup>4</sup>, como muchos otros artistas y poetas de la época.

Lo que nos indican estas tentativas o ensayos en torno a los modelos expositivos, así como las estrategias de agenciamiento desarrolladas por los artistas, es que se están generando diversas tensiones sobre el arquetipo romántico, elaborado a finales del siglo XVIII por una fecunda generación de pintores, poetas y ensayistas alemanes. Las tensiones afectan tanto a la figura del artista en su construcción interior, por ejemplo el carácter intemporal del genio romántico frente a la historicidad que implica el compromiso político de los pintores realistas, como en su estructura exterior, donde el acto creativo de una subjetividad que se pretende absoluta va cediendo a la Institución Arte su lugar en el proceso de construcción de significado. En los salones independientes hay una primera intuición de esa Institución Arte que se desvelará como tal cien años después.

Este último punto va a ser una de las claves para el análisis que realizaremos más adelante. Aunque está presente

[2] Con anterioridad la Real Academia organizaba concursos y otorgaba premios. No tengo constancia de que hubiese un Salón propiamente dicho.

[3] <http://www.napoleon.org/histoire-des-2-empires/articles/1855-la-premiere-exposition-internationale-francaise/>

[4] "...many artists and writers, including the group of French painters know as the neoimpressionists, whose leaders — Georges Seurat, Paul Signac, Maximilien Luce, and the former impressionist Camille Pissarro — were anarchist." Egbert, Donald D. 1967.

en la práctica artística desde los ready-made de Duchamp y, por tanto, en la larga estela de experimentación que culmina con la desmaterialización de la obra de arte, no aparece como un debate teórico articulado hasta la aparición de las reflexiones de Peter Bürger y Juan Acha, en los años 70 del siglo XX<sup>5</sup>.

A partir de este momento la Institución se va a constituir como una materia de estudio diferenciada de la obra, que tradicionalmente ha sido el objeto de la crítica y la historia del arte. Los interrogantes que se abren son muchos y difíciles de resolver. La llegada de las vanguardias y de los grandes pro-

cesos revolucionarios de principios del siglo XX no los van a simplificar, sino que el "fracaso" de las primeras, como tradicionalmente se ha interpretado su asimilación dentro de la Institución, obligará a los artistas de las siguientes generaciones a reformular los términos de su negociación con ésta. El espacio alternativo va a ser uno de los dispositivos más afortunados para dicha negociación, entre otras cosas porque trasciende la obra de arte y el momento de la producción y sitúa el debate en el momento de la distribución.

---

[5] Peter Bürger publicó *Teoría de la Vanguardia* en 1974. El libro provocó una gran polémica, pero marcó un punto de inflexión en el pensamiento crítico sobre el arte contemporáneo, al desplazar la atención del contenido de las obras al aparato productivo y distributivo así como a las ideas sobre el arte que prevalecen en un determinado momento. Pocos años después Juan Acha emprendió un ambicioso proyecto en el mismo sentido, con títulos como *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción* (1979); *Arte y sociedad: Latinoamérica, el producto artístico y su estructura* (1981) y *El arte y su distribución* (1984).