

The background of the title block is an impressionist painting of a young child with curly hair, wearing a white lace-trimmed dress, sitting and reading a book. The brushstrokes are visible and colorful, with a palette dominated by blues, greens, and earthy tones.

IMPRESIONISMO Y MERCADO: LA OFICIALIZACIÓN DE UN MOVIMIENTO RECHAZADO

Cora González Díaz

Tutor:

Hernández Socorro, María de los Reyes
Departamento de Historia del Arte

Tribunal:

Galván Rodríguez, Eduardo
Lopez García, Juan Sebastián
Martínez Quintana, Lucía

Fecha de lectura: 21 de Junio de 2016

Master en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico,
Museos y Mercado de Arte. Especialidad: Mercado de arte

INDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Elección del tema.....	1
1.2. Objetivos y metodología.....	1
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
2.1. Estudios bibliográficos.....	3
2.2. Museos y exposiciones.....	5
2.3. Mercado de arte.....	10
3. CONTEXTO HISTÓRICO: EL PARÍS IMPRESIONISTA.....	11
3.1. De la Segunda República al Imperio.....	11
3.2. Transformación urbanística y avances tecnológicos.....	13
3.3. Cultura y Nuevos espacios de ocio.....	14
3.4. Del fin del Imperio a la Tercera República.....	15
4. DE ARTE DEVALUADO A ARTE OFICIAL.....	17
4.1. El Gusto imperante: La Academia y los Salones.....	18
4.2. El movimiento Impresionista y sus condición de refusés.....	27
4.3. Agentes y espacios para un nuevo mercado.....	35
4.4. La oficialización del Impresionismo: el umbral de los museos.....	46
5. CONCLUSIONES.....	49
6. BIBLIOGRAFÍA.....	51
 ANEXO I: RELACIÓN DE IMÁGENES.....	 55
ANEXO II: RELACIÓN DE ARTISTAS EN LA EXPOSICIONES IMPRESIONISTAS.....	68

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de este trabajo es la realización del estudio de las nuevas vías abiertas por el Impresionismo en el mercado de arte. Para ello se analizarán factores tan importantes como el gusto -marcado por las estrictas pautas de la Academia francesa-, el papel de la mujer dentro de las artes y el grupo impresionista, y el papel fundamental que desempeñaron marchantes y coleccionistas en la oficialización de este arte devaluado por sus contemporáneos.

1.1. ELECCIÓN DEL TEMA

La elección de este tema parte de la importancia que el movimiento impresionista tuvo a la hora de configurar nuevos espacios de exhibición y mercado debido al rechazo estético al que se vieron sometidos por público e instituciones. Mercado que sustenta las bases del sistema actual.

Otro de los puntos que suscitaron mi interés durante el proceso de elección del tema, fue la visión, que desde la historiografía, se tiene de la mujeres que pertenecieron a dicho movimiento. Se las presenta como meras integrantes del grupo, sin afán profesional ni relevancia temática dentro de la historia del arte, omitiendo que éstas reflejaban en sus obras la posición de las mujeres en un mundo dominado por el patriarcado. Desde la óptica actual, este tipo de investigaciones están ya obsoletas, pues sus aportaciones a las artes deben de estar valoradas de la misma forma que la de sus colegas masculinos. Es por todas estas razones, por lo creo conveniente señalar que, dentro de este trabajo y a diferencia de muchos autores, sus nombres serán omitidos en pos de sus apellidos, tal y como se hace con los artistas de género masculino.

1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos específicos de este trabajo son:

- Analizar las vías oficiales del mercado de arte durante el siglo XIX.
- Comprender los factores que condujeron a la creación de un nuevo mercado.

- Identificar los agentes, espacios y estrategias del mismo.
- Revalorizar la figura femenina dentro del movimiento.

La metodología empleada constó de cuatro fases:

- Primer acercamiento bibliográfico, a través de fuentes secundarias, del estudio del tema elegido.
- Segunda fase con una investigación bibliográfica más profunda, consistente en la consulta de publicaciones tanto de carácter general sobre Impresionismo, como monografías sobre los artistas del grupo y artículos sobre estudios de género.
- Análisis histórico de las vías oficiales del mercado, así como el gusto imperante.
- Análisis de los factores y características del nuevo mercado que influyeron en la oficialización del movimiento.

Los resultados previstos, están relacionados con el cumplimiento de los requisitos para obtener el título de Master y la especialización de Mercado del Arte. Para ellos se pone en valor la importancia del movimiento impresionista y el papel de la mujer en el mismo, como elementos configurantes del actual mercado de arte. Este trabajo cumple con los objetivos de capacitar al estudiante en una futura práctica investigadora, utilizando diferentes procedimientos y fuentes, para la posible realización de la tesis doctoral, en relación con la figura de la mujer en las artes, y más concretamente, durante el Impresionismo.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS

Por la propia naturaleza del contexto en el que nace, las primeras valoraciones serán las periodísticas, a través de la crítica de arte, tanto para ensalzarlos como criticarlos. La primera publicación dedicada por completo al impresionismo es *La Nouvelle Peinture* (1876)¹, de Edmond Duranty, editada con motivo de la segunda exposición Impresionista realizada en la Galería de Durand-Ruel. Contemporánea a esta es *Les Peintures Impressionnistes* (1878), de Theodore Duret, donde se analiza el movimiento a través de las trayectorias de sus componentes (Monet, Sisley, Morisot o Pissarro, entre otros)². Cabe destacar aquí que el impresionismo no sólo fue un movimiento propio del arte francés, sino que traspasó fronteras llegando a países como España (Sorolla, Dario De Regoyos o aurelio Beruete), Estado Unidos (John Singer Sargent o William Merritt Chase) o Alemania (Max Liebermann o Lovis Corinth).

Tras la oficialización de este arte en 1900 nos encontramos con diversas publicaciones tanto a nivel nacional como internacional, bien desde una visión general o monográfica: Borgmeyer, Charles Louis, *The master impressionists*, Chicago, 1914; Geffroy Gustave, *Claude Monet, sa vie, son temps, son oeuvre*, Paris, 1922; Lionelo Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, París, 1939. Además de la bibliografía generada por las instituciones, como son los propios catálogos de los museos: Germain Bazin, *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, París, 1958 y H. Adhémar, M. Sérullaz, M. Braeulieu, *Catalogue des peintures, pastels, sculptures, impressionnistes du Musée du Louvre (Jeu de Paumme)*, París, 1958. Si bien es cierto que hay una carencia de estudios género durante esta época, si nos encontramos con pequeñas referencias a las mujeres impresionistas en dichos catálogos. A partir de la publicación de Linda Nochlin,

¹ El libro a vuelto a editarse en 2002, por la editorial francesa Éditions de Boucher, estando disponible gratuitamente en formato pdf: http://www.leboucher.com/pdf/duranty/b_dura_np.pdf [4/05/2016; 13:05]

² Dichas publicaciones serán analizadas en el cuerpo de texto, en el apartado 4.3 Agentes y espacios para un nuevo mercado. p. 35.

Why have there been no great women artists? de 1971³, punto de partida de los estudios de género, nos encontramos con diversas publicaciones en relación a las mujeres impresionistas, aunque éstos no suplen la escasez documental sobre su papel en las artes. Ejem.: Breeskin A. D., *Mary Cassatt - A Catalogue raisonné of the oils, pastels, watercolors and drawings*, Washington, 1970; Roudebush J., *Mary Cassatt*, Paris, 1979; Rey Jean Dominique, *Berthe Morisot*, Paris, 1982; Garb, T., *Women Impressionists*, Oxford, 1986.

Actualmente los estudios de género sobre estas artistas siguen siendo escasos, pero se ha avanzado mucho en comparación con épocas anteriores. Cabe señalar el trabajo realizado por Norma Broude, *Impressionism: A Feminist Reading: the Gendering of Art, Science, and Nature in the Nineteenth Century*, New York, 1997, en el que se estudia el Impresionismo, no desde los roles que jugaron las mujeres en el, pero sí desde la visión feminista. Así mismo el único estudio realizado en España sobre ellas, es el catálogo de la exposición *Mujeres Impresionistas, La otra mirada*, realizado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2002⁴.

La bibliografía sobre el Impresionismo a partir de la década de los 70 es muy extensa, va desde obras de carácter general hasta monografías y catálogos de museos, entre las que podemos destacar: K. Roberts, *The Impressionist and post-impressionist*, Oxford, 1975; Blunden, M., Blunden, G., *Diario del Impresionismo*, Suiza, 1977. John Rewald, *Historia del Impresionismo*, Barcelona, 1981; Herbert L., Robert, *El Impresionismo, Arte, ocio y sociedad*, Madrid, 1989; Moffett, C., *Impressionist and postimpressionist Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of art, New York, 1985.

Durante la década de los 90 obras como la de John Leymarie, *El impresionismo. La explosión del color*, Barcelona, 1991; dos obras de Bernard Denvir, *Historia del*

³ Versión corta del ensayo *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Edited by Vivian Gornick and Barbara K. Moran. New York: Basic Books, 1971.

⁴ BRAY, X., SCOTT, B., WILSON-BARCAN, J., *Mujeres Impresionistas, La otra mirada*, Museo de Bellas artes de Bilbao, Bilbao, 2002.

impresionismo, los pintores y sus obras, Madrid, 1992 y *Crónica del Impresionismo: Diario íntimo de la vida y el mundo de los grandes artistas*, Barcelona, 1993; Tinterow, G., Loyrette, H., *Origins of Impressionism*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995 o Solana, G., *El Impresionismo, la visión original. Antología de la crítica de arte, 1867/1895*, Madrid, 1997; conforman algunos de los ejemplos y amplían el material de estudio en lo que a la crítica se refiere.

Entrando ya en el siglo XXI, nos encontramos con trabajos como las de Belinda Thonson, *El impresionismo, orígenes, práctica y acogida*, Barcelona, 2001; Gabrielle Crepaldi, *El Impresionismo*, Barcelona, 2003 o Michael J. Call, *Claude Monet, Free Thinker*, New York, 2015.

En cuanto a bibliografía específica sobre la Academia y los Salones, podemos destacar varias obras, dos de Patricia Mainardi, *Arts and Politics of the Second Empire* (1987) y *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (1993), y varios artículos como Desnoyers, Fernand (1828-1869). *La peinture en 1863 : Salon des refusés* / par Fernand Desnoyers. 1863, en línea, Biblioteca Nacional de Francia, Gallica Bibliothèque; Boime, A., “The Salon des Refusés and evolution of modern art”, *Art Quarterly* n°32, Spring 1970. pp. 411-426, o James Kearns, Alister Mill (eds) “The Paris Fine Art Salon/Le Salon, 1791-1881”, *French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, vol. 33, Oxford, 2015, pp. 24-516.

La bibliografía referente al Impresionismo es amplísima, pero aún así, existen lagunas en relación a la figura femenina dentro del movimiento, desde una perspectiva feminista, así como temas más específicos sobre la influencia y la valoración económica del mismo dentro del mercado de arte, ya que los actuales no dejan de ofrecer una versión muy simplificada de dichos asuntos, que se pierde entre tantas generalidades.

2.2. MUSEOS Y EXPOSICIONES

A nivel internacional, la entrada en los museos del arte impresionista ocurre de forma paulatina, pero temprana. En 1908 el Museo de Bremen (Kunsthalle Bremen), Alemania (entre otros), ya contaba con obra impresionista en sus paredes. Este hecho se

debe a la necesidad de colgar obras que representasen todos los estilos del arte Europeo, incluyendo el Impresionismo, por su valor dentro del arte contemporáneo.

Los fondos, de los museos rusos correspondientes a este lenguaje artístico, se deben a Serguéi Shchukin (1854-1936) e Iván Morozov (1871-1921), cuyas colecciones fueron nacionalizadas en 1917, tras la Revolución Rusa.

En Estados Unidos, el arte Impresionista, actualmente en museos y fundaciones de arte, no debe su patrimonio impresionista a compras, ya que por la propia naturaleza de sus fundaciones, éstos se nutren de los legados de los grandes coleccionistas⁵. Así cabe destacar la importancia de dos artistas, que introdujeron el movimiento gracias a sus contactos con familias adineradas, Cassatt y Sargent, quienes consiguieron que la aceptación del mismo fuera anterior a cualquier país. Así, en la década de 1880 proliferaron un gran número de exposiciones dedicadas al Impresionismo: como es el caso de la celebrada en 1883: “Pedestan Exhibition”, con el fin de recaudar fondos para el pedestal de la Estatua de la Libertad (regalo del Estado francés)⁶. En ella se presentaban obras de la escuela de Barnizón y de artistas del grupo. Por otra parte, en 1885, la Sociedad de Arte Americano financió otra dedicada por completo a los Impresionistas, tras la cual, Paul Durand-Ruel decide abrir una galería para poder explotar un mercado que ofrecía grandes oportunidades al movimiento.

En cuanto a Francia, habrá que esperar hasta 1918, con el final de la Primera Guerra Mundial, para que la entrada de los impresionistas en los museos se acelere. Uno de los acontecimientos que van a facilitar este proceso lo constituyen las grandes adquisiciones por parte del Estado francés que se desencadenaron durante la subasta del estudio de Degas, tras su muerte en 1917 (en las que se llegó a gastar más 150.000 francos en una sola obra). Tras el alza de los precios alcanzados en posteriores subastas, el Gobierno no tuvo más remedio que dejar de invertir. Así pues sus colecciones

⁵ Véase: MOFFETT, C., *Impressionist and postimpressionist Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of art, New York, 1985.

⁶ Organizada por Willian Meritt Chase, fundador de la Sociedad de Artistas Americanos. BAZIN, G., *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1964. pp. 64-67.

proceden de legados y donaciones, a través de figuras como John Quinn, pionero del *Armony Show*, quien dona *El circo* (1891) de Seruat, en 1926, favoreciendo la entrada de los neo-impressionistas; Paul Gachet, que en 1946 legará al Museo de Louvre ocho Van Gogh⁷, entre otros artistas; la familia Pellerin donará entre los años 1926 y 1956 varias obras de Cézanne, entre las que destacan numerosos bodegones y *La mujer con la Cafetera* (1895), o Georges Willdenstein, al que se debe la adquisición de *Almuerzo sobre la hierba* (1865/66) de Monet. La representación de obras de mujeres apenas es reseñada en la bibliografía, por lo que suponemos que también se deberá a legados. Aún así, los trabajos expuestos en los museos (de todo el mundo) no alcanza las cuotas de sus colegas masculinos, ya que la historia del arte aún es considerada como la historia del hombre en el arte⁸.

Tras la primera Guerra Mundial, las colección impresionista se encontraba dispersa entre las salas del Louvre, el Museo de Artes Decorativas y el Museo de Luxemburgo. En 1923 se propuso el traslado de estas al Museo de los grandes maestros. A tal efecto se habilitó una sala en el edificio de la Columnata (Louvre) que albergase las colecciones del Museo de Artes Decorativas y el Luxemburgo. Pero durante la Segunda Guerra Mundial, los planes museológicos se detuvieron, y las salas permanecieron cerradas hasta el final del conflicto armado. Tras éste, y concluyendo que habilitar una sala en el Louvre para albergar toda la colección supondría un coste demasiado elevado, se propuso su traslado al edificio Jeu de Paume, cuya colección había sido saqueada por los nazis. Así en 1947 queda inaugurado el Museo del Impresionismo, que será cerrado nuevamente en 1954, para proceder a una total restauración del edificio y adecuarlo a las exigencias museológicas del momento.

⁷ Entre ellos *La iglesia de Auvers* (1890), actualmente en el Museo de Orsay.

⁸ Las escasas obras de mujeres impresionistas en España se localizan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, y en el Museo Thyssen-Bornemisza: En el primero se encuentra *Mujer sentada con un niño en brazos* (1890), de Cassatt, adquirida por la Diputación Foral Bizkaia en 1920. www.museobilbao.com/obras-maestras/mary-cassatt [23/05/2016; 16:54]; En cuanto al segundo, alberga dos obras de Morisot: *El espejo psique* (1876) y *Pastora desnuda tumbada* (1891), pertenecientes a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/419 [23/05/2016; 17:10]

El flujo de donaciones al museo no se detuvo, por lo que el espacio disponible para la exposición no era suficiente para albergar el gran número de obras. Así pues tras varias propuestas, se decidió clausurar el museo en el año 1986⁹. La colección irá a parar al Museo de Orsay, inaugurado el 1 de diciembre de 1986. Institución que alberga, en la actualidad, las colecciones de arte de la segunda mitad del siglo XIX.

Otros de los museos que acoge obra impresionista en París es, el Museo de l'Orangerie, formado a raíz de la colección de Jean Walter y Paul Guillaume¹⁰. El edificio no siempre ha exhibido obras de arte. Construido en 1852, estaba destinado a servir de refugio durante el invierno a los naranjos del palacio de las Tullerías¹¹. Tras la caída del Imperio en 1870, la Orangerie pasó a ser propiedad del Estado que le dio el mismo uso hasta 1922. Es en este año cuando se formaliza un acuerdo entre el Gobierno y Monet para instalar allí la serie de cuadros: *Nymphéas*. El propio artista trabajó junto a los arquitectos para remodelar y adaptar una de las salas con el fin de albergar sus obras. Pocos meses después de la muerte del artista, en 1927, se inaugura "El Museo de Claude Monet". Que pasó a ser un anexo del Luxemburgo, con el nombre de *Musée national de l'Orangerie des Tuileries*. Este paso a formar parte del Louvre en 1930, pasando a albergar las exposiciones temporales de los museos nacionales¹². En 1963, el

⁹ Noticia publica en la edición impresa del País el Sábado, 9 de agosto de 1986: elpais.com/diario/1986/08/09/cultura/523922404_850215.html [15/04/2016; 17:45]

¹⁰ La colección estaba constituida por obras 146 obras, comprendidas entre los años 1860 a 1930, recogidas la mayor parte Paul Guillaume, comerciante de arte francés. Desde 1914 hasta su muerte en 1934, amasó una extraordinaria colección de varios cientos de pinturas, desde el impresionismo al arte moderno, junto con piezas de arte africano. Cuando murió, su viuda Domenica, se volvió a casar con el arquitecto Jean Walter, que transformó y redujo la colección al mismo tiempo que hizo nuevas adquisiciones. Véase: GEORGEL, P., *De Renoir a Picasso: Obras maestras del Musée de L'Orangerie, París*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2002. En la actualidad, se compone de 25 obras de Renoir, 15 de Cézanne, 1 de Gauguin, Monet y Sisley. Del siglo 20, el museo cuenta con obras de Picasso, Matisse, Modigliani, Laurencin, Rousseau, Derain, Utrillo, Soutine y Van Dongen. <http://www.musee-orangerie.fr/en/article/artists> [27/04/2016; 20:12]

¹¹ A petición del emperador Napoleón III, la nueva estructura fue construida en la terraza jardín a lo largo del Sena, conocida como la "terrace frente al mar", en un tiempo récord de cuatro meses y de acuerdo con los planes elaborados por el arquitecto Firmin Burgués (1786 -1853).

¹² Entre ellas: ciclo de expositores sobre los impresionistas entre los años 1930 y 1933; la obra de Degas, en 1937; en 1942, bajo la ocupación alemana, se celebró una exposición dedicada a Arno Breker, escultor alemán y artista oficial del Tercer Reich, así como una exhibición de las obras recuperadas por los Monuments Mens, en 1946. En: www.musee-orangerie.fr/en/article/major-exhibitions-musee-de-lorangerie-1930s-1950s [27/04/2016; 22:04]

Estado adquiere la colección de Walter y Guillaume, que dio el museo de la Orangerie su aspecto definitivo. El centro sufrió las consecuencias de diversas remodelaciones que desvirtuaron las obras expuestas, por lo que en el año 2000 cerró sus puertas para remodelar todo el edificio, reabriendo al público una vez terminadas las obras en el año 2006. Un aspecto positivo de esta reapertura fue la recuperación de la primitiva visión de las *Nymphéas*, que se había perdido con la construcción de un segundo piso en el año 1965.

Las exposiciones dedicadas al movimiento Impresionista son muy numerosas. Es el caso de:

- La organizada en 1975 por el Metropolitan Museum of Art, que celebró una gran retrospectiva de las obras maestras del impresionismo: *Impressionism: A centenary Exhibition*, en colaboración con la Comisión de Museos Nacionales de Francia, y en especial el Louvre; y de la que hoy en día nos queda el catálogo: VV.AA., *Impressionism: A centenary Exhibition*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.
- La que tuvo lugar en París en 1974, con motivo del centenario del movimiento que nos ocupa: *Centenaire de L'Impressionnisme*.
- La muestra *Hommage à Claude Monet*, Paris, 1980.
- *Impressionnisme: les origines, 1859-1869*, Museo de Orsay, Paris, 1994.
- *Chefs-d'oeuvre du musée d'Orsay pour le 150 anniversaire de la galerie Tretyakov*, Moscú, Rusia, 2006.
- *Women Impressionists: Berthe Morisot, Mary Cassatt, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond*, Fine Arts Museum of San Francisco, San Francisco, 2008.
- *Renoir, impressionism, and full-length painting*, The Frick Collection, New York, 2012.
- *Berthe Morisot: La pintora impresionista*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

- *Inventing impressionism. Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*, National Gallery, Londres, 2015.
- *Impresionistas y modernos. Obras maestras de la Phillips Collection*, CaixaForum, Barcelona, hasta el 19 de Junio de 2016.

2.3. MERCADO DE ARTE

Los precios alcanzados por las obras impresionistas en el mercado de arte, empezaron a alcanzar precios altos durante las primeras décadas del siglo XX, como se comentó con anterioridad. Tras las sucesivas guerras, el mercado de arte impresionista entra en crisis, pero partir de 1952 resurgirá nuevamente. Así se aprecia en los valores de venta de algunas obras: en 1968, *El puente de las artes*, de Renoir, alcanza un precio de 2 millones 592 mil euros; en 1967, *La terraza de Sainte-Adresse*, de Monet, se vende por 2 millones 448 mil euros. Pero el mayor auge de los impresionistas en el mercado se dará durante la década de los 90¹³: en 1995 *Sous bois*, de Van Gogh, se vendió en Sotheby's por 27 millones de dólares (23 millones de €) o *Portrait of Dr. Gachet*, también de Van Gogh que alcanzó la friolera de 82 millones de dólares (72 millones de €), en 1990, durante una subasta en Christies.

Los mayores precios los han alcanzado las obras de Monet: *Le Bassin aux Nymphéas* y, de Cézanne: *Los jugadores de cartas* (en 2011). Con un precio de 80 millones de dólares (70 millones de euros)¹⁴ y de 191 millones de euros, respectivamente.

Estos últimos años el mercado ha sufrido una bajada considerable, ya que en la última subasta celebrada en Sotheby's el 9 de mayo de 2016, salieron a la venta numerosas obras de Monet, Renoir, Signac o Morisot (solo una obra en una subasta dedicada al arte impresionista que no llegó a ser vendida), de las cuales muchas no se

¹³ Noticia relacionada: “Triunfo del impresionismo y fracaso del arte contemporáneo en las subastas de Nueva York”, *El País*, 1995, elpais.com/diario/1995/11/18/cultura/816649202_850215.html [28/05/2016;9:37];

¹⁴ Enlace a la información de la casa de subastas: www.christies.com/lotfinder/paintings/claude-monet-le-bassin-aux-nymphes [28/05/2016; 10:10]

vendieron por no alcanzar el precio de reserva. Hay que tener en cuenta que el mercado de arte es muy variable, por lo que la devaluación de los precios en torno a un periodo varía dependiendo del gusto actual. Entre los resultados obtenidos destacamos: *Maisons du Port, Sanit-Tropez*, de Signac por unos 10 millones de dólares; *Marée bases aux Petites-Dalles*, de Monet por unos 9 millones de dólares o *Glaïeuls fans un vase*, de Renoir, por 9 millones de dólares.

3. CONTEXTO HISTÓRICO: EL PARÍS IMPRESIONISTA

Para la comprender las vías que el movimiento impresionista creó a la hora de buscar un mercado válido y oficializar así su arte, hay que inscribir estos hechos dentro de un contexto histórico determinado por la transformación política, social, tecnológica y cultural que vivió Francia, y en concreto París, a partir de 1850, englobándolo desde la Segunda República hasta la instauración de la Tercera a finales del siglo XIX.

3.1.DE LA SEGUNDA REPÚBLICA AL IMPERIO

La proclamación de la Segunda República tiene lugar en el año 1848, tras la llegada, después de varios años en el exilio, de Luis Napoleón Bonaparte. Su aparición en escena está propiciada por los asambleístas monárquicos que buscaban, de este modo, hacerse con el poder gubernamental del país. Las elecciones presidenciales tuvieron lugar el 10 de diciembre de ese mismo año, dando como resultado la victoria de Luis Napoleón¹⁵. Durante el primer año se reconoció el derecho al trabajo, fijándose una jornada laboral de 10 horas; se abolió la pena de muerte por cuestiones políticas, así como la esclavitud en la colonias; se estableció una nueva ley de sufragio universal¹⁶, se reconoció la libertad de prensa y asociación y se planteó un sistema estatal de educación

¹⁵ El gobierno provisional quedó formado por monárquicos, republicanos moderados, radicales y socialistas; CREPALDI, G., *El Impresionismo*, Electa, Barcelona, 2003. p. 82

¹⁶ Sufragio entendido como masculino, ya que el femenino no fue aprobado hasta 1945.

pública, gratuita, laica y obligatoria para ambos sexos¹⁷. Un año más tarde, tras la celebración de nuevas elecciones legislativas, los monárquicos tuvieron una mayor representación en los órganos de poder, por lo que la nueva Asamblea favoreció la entrada de la Iglesia en la educación, concediéndoles el monopolio de la educación primaria y secundaria gracias a la ley Falloux¹⁸ (1850).

En el curso de un año, todos los avances sociales logrados durante 1848, desaparecieron. Se limitó la libertad de reunión y prensa, con el fin de frenar el avance de los republicanos radicales y el derecho a voto se redujo a aquellos que llevasen más de tres años en un mismo municipio¹⁹.

Pero el mayor problema radicaba en la imposibilidad de Luis Napoleón de mantenerse en el poder, ya que el mandato presidencial estaba limitado a cuatro años: una presidencia única, sin posibilidad de reelección. Napoleón presiono a la Asamblea para reformar la constitución y cambiarla a su favor, pero la Asamblea rechazó todo proyecto de reforma constitucional.²⁰ Tras este intento fallido, Luis Napoleón optó por un golpe de Estado, perpetrado durante la noche del 1 al 2 de diciembre de 1851, proclamando, un año más tarde el Segundo Imperio. Durante este periodo de la historia francesa la libertad de prensa fue controlada y la oposición y el movimiento obrero fueron prácticamente eliminados²¹. El Segundo Imperio duró cerca de veinte años y se caracterizó por una profunda transformación económica y social.

¹⁷ CEAMANOS, R., *La Comuna de París* (1871), Catarata, Madrid, 2014. p. 15

¹⁸ Los cambios en la educación introducidos por la Iglesia, radicaban en la desigualdad de género, ya que en este sistema patriarcal las niñas no gozaban del derecho a una educación gratuita en la secundaria (no llegaría hasta la tercera república). En contraposición a este retrogrado sistema, la escritora y educadora Louise Michel (1830-1905), abrió escuelas independientes basadas en los ideales republicanos y en la participación activa del alumnado, prohibiendo los castigos corporales. Promovió la creación de un servicio de guarderías y comedor para niños y apoyó la creación de las escuelas de formación profesional, dirigidas a la creación de un nuevo sistema social. *Ibidem*, pp. 21-22.

¹⁹ Esto implicó la pérdida del derecho a voto de más de tres millones de obreros sin domicilio fijo, y supuso una gran pérdida de voto efectivo en las filas republicanas radicales. La represión en prensa, provocó el exilio de numerosos intelectuales como Victor Hugo, que escribió *Les Misérables* (1861) en el exilio como reflejo de la situación de la sociedad francesa. *Ibidem*, pp. 17-19.

²⁰ *Ibidem*, p. 18

²¹ CREPALDI, G., *Op cit*, 2003. p. 83

3.2. TRANSFORMACIÓN URBANÍSTICA Y AVANCES TECNOLÓGICOS

Eugene Haussmann²² (1809-1891), prefecto del departamento del Sena, fue uno de los personajes más influyentes en la conformación del París contemporáneo. Debido a sus intervenciones urbanísticas se reconstruyeron barrios enteros, sustituidos por edificios públicos y privados²³, dando como resultado una extensa red de entorno a unos cincuenta kilómetros de grandes avenidas, los bulevares²⁴. Estas avenidas arboladas, no sólo estaban concebidas para embellecer la ciudad y combatir la insalubridad, sino que eran una estrategia política y militar²⁵. El nuevo urbanismo de París facilita la represión social, y fue el causante de una gran segregación que se vio reflejada en las revueltas de la Comuna de 1871²⁶.

Otro hecho histórico a tener en cuenta, son los nuevos avances tecnológicos introducidos tras la revolución industrial. El uso del hierro como material de construcción, la creciente industria ferroviaria o la construcción de carreteras, son algunos ejemplos de estos cambios que impulsaron notablemente la economía francesa²⁷.

²² Georges Eugène Haussmann, nació en París en 1809, pero pasó su infancia en Burdeos, donde inició su carrera política llegando a ser prefecto de esa ciudad. En 1853, tras la instauración del Segundo Imperio es nombrado prefecto de París, ya que cuenta con la simpatía de Napoleón III debido al apoyo ofrecido por parte de Haussmann al golpe de estado. TOMÁS UCEDO, J. M., *París, Capital del siglo XIX*, “Revista de Ciencias Sociales”, vol. II, número 100, Universidad de Costa Rica, Costa Rica, 2003, p. 92

²³ Se crearon unos 165 kilómetros de vías públicas, lo que provocó la revalorización de los terrenos y una gran especulación en bienes inmuebles. *Íbidem*, p. 92

²⁴ Los Grands Bulevares se convirtieron en los barrios más prospero del centro de París durante todo el periodo comprendido entre 1850 y 1880. El más famoso de ellos, a la par que el más representado en el arte, es el Boulevard des Capicines que se extendía desde la Ópera hasta la Iglesia de la Madeleine. HERBERT, R., *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*, Alianza Forma, Madrid, 1989. p.13.

²⁵ De esta forma se crea la perfecta solución para dificultar el levantamiento de barricadas y facilitar la segregación social, expulsando a la clase obrera hacia los barrios del norte, este y la periferia, propiciando así el asentamiento de las clases acomodadas en las zonas remodeladas del centro y el oeste parisino. CEAMANOS, R., *Op cit*, 2014. pp. 52-65

²⁶ Durante el levantamiento de la Comuna, el proletariado sintió que reconquistaba París, su ciudad. Cuando la prefectura (Hôtel de Ville) fue incendiada durante las revueltas, la gente decía: “Han quemado el castillo de Haussmann”. TOMÁS UCEDO, J. M., *Op cit*, 2003. p. 92

²⁷ Este impulsó propició el buen funcionamiento de las relaciones comerciales entre Gran Bretaña y Francia. Generando a su vez una mayor facilidad en el transporte de personas. CREPALDI, G., *Op cit*, 2003. p. 83.

La construcción de líneas ferroviarias transformó el aspecto de la ciudad y se impuso como el método de transporte más utilizado por los habitantes de París. Se configura así una estrecha relación entre el ferrocarril y el ocio, ya que las líneas férreas que conducían al campo eran anunciadas por todos los suburbios y el centro parisino, ofreciendo una gran oferta cultural a disposición de las clases acomodadas y el proletariado²⁸.

Esta ciudad moderna tendrá una gran repercusión en el movimiento impresionista, ya que a través de sus pinturas, los artistas nos muestran su interpretación de la ciudad moderna, transformada, siendo el rasgo más característico de estas obras la relación de la población con el nuevo eje de comunicaciones. Como bien señala Robert L. Herbert²⁹: "...se ven obligados a cambiar sus esquemas de relaciones mutuas. Las verjas de hierro y la construcción de vigas, son símbolos de la segmentación de París, de las discontinuidades entre calles y vías, entre el entorno de los paseantes de clase media y los trabajadores del ferrocarril. Estas figuras comparten el mismo espacio urbano, pero las relaciones entre ellas son discontinuas, poco claras, una extraña mezcla de inmediatez y carencia de contacto psicológico."

3.3.CULTURA Y NUEVOS ESPACIOS DE OCIO

Desde el punto de vista cultural, fueron dos décadas intensas, caracterizadas por importantes transformaciones. La apertura de nuevos museos abiertos al público, así como la celebración de los Salones³⁰, supusieron la democratización de la cultura. Aparte del Louvre, se abrieron numerosas galerías³¹ y museos, como el Palacio de

²⁸ Se propició la publicidad de las líneas ferroviarias mediante la oferta cultural de regatas, bailes y ferias en el entorno rural circundante a la urbe, llegando a organizar trenes de excursión especiales. HERBERT, R., *Op cit*, 1989. p. 196.

²⁹ *Ibidem*, p.28.

³⁰ En cada Salón solía participar una media de 2.000 artistas, con cerca de unas 5.000 pinturas expuestas en la sala. El número de visitantes rondaba los doscientos mil, siendo un gran número de ellos, extranjeros. CREPALDI, G., *Op cit*, 2003, p.83.

³¹ En 1861 existían 104 galerías de arte, cada una de las cuales organizaba varias exposiciones anuales. *Ibidem* p.83.

Luxembourg, dedicado a los artistas vivos, el Museo de los Monumentos Franceses o el Museo de Artes Decorativas.

La democratización de la cultura no se vio reflejada solamente en las instituciones artísticas, sino que también se extendió a los nuevos espacios urbanos. Entre ellos podemos destacar los grandes espacios abiertos con la intervención urbanística de Haussmann, los parques, siendo el más famosos el Bois de Boulogne³².

Los nuevos puntos de ocio dominaban las vida de París. Los teatros, la ópera, el vodevil, las salas de conciertos, restaurantes, circos, hipódromos, tiendas y galerías públicas, el remo, los picnics, y por su puesto los famosos cafés, conforman parte de la oferta cultural y de ocio del Segundo Imperio³³. La gran masa humana destinataria de esta oferta formaba un grupo variopinto, donde la familia tradicional, ya no era centro de la vida parisina. Se elevaba la vida pública sobre la privada, el desarraigo de la sociedad propició el espacio perfecto para hacer de estos espacios, y sobre todo de los cafés, el centro de la experiencia social. Para los impresionistas estos espacios eran una fuente de inspiración. En ellos celebraban tertulias, aumentaban su reputación y les proporcionaban una cartera de nuevos clientes entre la élite cultural³⁴. El nuevo sistema de ocio y cultura de los parisinos, es el marco perfecto para el desarrollo artístico del movimiento impresionista.

3.4.DEL FIN DEL IMPERIO A LA TERCERA REPÚBLICA

El 19 de julio de 1870 estalló la guerra franco-prusiana, en la que el emperador pretendía anexionar Luxemburgo a Francia, reforzar su régimen y restablecer la gloria militar. La unificación de Alemania suponía una grave amenaza para Francia y reduciría

³² Antiguo bosque real que reconstruido entre 1852 y 1858. Bordeaba la franja oeste de la ciudad. Su mayor atractivo se encontraba en que era un espacio donde las clases sociales se desdibujaban. HERBERT, R., *Op cit*, 1989. p. 143.

³³ Los teatros de París albergaban por noche en 1867 a 30.000 personas y cafés, circos, cafés concierto y demás a unas 24.000. *Íbidem*, p. 59

³⁴ Manet se dejó ver en el café Guerbois en compañía de Degas, Monet, Zola, Duranty y otros. Tras la Comuna cambió al Nouvelle Athènes, pero con los mismos seguidores. *Íbidem*, p. 65.

la influencia de ésta sobre Europa. Tras el fracaso sufrido en México³⁵, Napoleón III, no podía permitirse otro golpe a la opinión pública en su mandato. Creyendo que aún contaba con el apoyo de la nación, declara la guerra a un país cuyas tropas superaban en número a las francesas. Tras diversas batallas perdidas, Napoleón III presenta la rendición al rey Guillermo I de Prusia, entregándose como prisionero y evitando así la muerte de cien mil soldados franceses³⁶.

Tras el fin de la guerra, y durante las negociaciones de paz, se creó una nueva Asamblea en Burdeos. Los parisinos, asediados por el hambre y la crisis económica, no aceptaron el resultado de las elecciones, ya que creían que se estaba favoreciendo el regreso de la monarquía. Por lo que el 18 de marzo de 1871, se levantaron barricadas en París, se echó de la ciudad a las tropas regulares y se organizó un nuevo gobierno municipal, llamado la Comuna³⁷. Los ciudadanos buscaban así un gobierno autónomo, negado por su pasado revolucionario, y aceptaron el ideal republicano como vía para legitimar sus protestas. La vida política y social era debatida en la prensa, reuniones públicas y comités, donde la participación ciudadana era esencial. Se tejieron nuevas redes solidarias fortalecidas por lazos comunitarios y se propagaron las tradiciones revolucionarias, así como nuevas ideas³⁸.

Una vez resuelta la paz con Prusia, el gobierno liderado por Louis Adolphe Thiers (1797-1877) decidió acabar con las revueltas parisinas. Los partidarios de la Comuna opusieron una gran defensa, que concluyó con una guerra casa por casa y la

³⁵ En 1862, Maximiliano de Habsburgo fue el encargado de instaurar una monarquía francesa en México, que terminaría dramáticamente con su fusilamiento en 1867. Este hecho histórico se ve reflejado en el famoso cuadro de Manet, *La ejecución del Emperador Maximiliano* (1867-1869)[fig. 1]. CEAMANOS, R., *Op cit*, 2014. p. 24

³⁶ Tras su rendición, Luis Napoleón se exilió en Kent, donde murió en 1873. La guerra franco-prusiana costó cerca de trescientos mil pérdidas, entre muertos y heridos, y más de setecientos mil prisioneros. CREPALDI, G., *Op cit*, 2003. p.83.

³⁷ Uno de los episodios mas famosos de las revueltas, tuvo lugar el 16 de mayo, en la Place Vendôme, donde se destruyó una estatua de Napoleón Bonaparte, erigida en 1810, y considerada como un emblema de poder. Gustave Courbet (1819-1877), Ministro de Cultura durante la Comuna, fue considerado el responsable de estos actos y se le condenó al exilio en Suiza, además de a costear la reconstrucción de la obra. *Ibidem*, p.83.

³⁸ CEAMANOS, R., *Op cit*, 2014. p. 31.

destrucción de edificios históricos que representaban el poder opresor. Las revueltas terminaron una semana después y el costo humano fue de unas veinte mil personas³⁹.

Tras unos años de inestabilidad política, la Tercera República se consolida en 1880. La nación se reorganiza y se aplicaron nuevas leyes: la educación pasa de la iglesia al Estado, se permite la libertad de reunión, prensa y asociación de los trabajadores, a través de una ley aprobada en 1884, que permitía el renacimiento del movimiento obrero.

En cuanto a la cultura se refiere, cabe mencionar el fin de los Salones tras la apertura de nuevas vías culturales en el mercado de arte, que propiciaron la aceptación de muchos movimientos artísticos devaluados por el sistema. La batalla librada por el movimiento impresionista para oficializar su arte, transcurre de forma paralela a la vida política y cultural parisina; y con sus luchas abrieron un nuevo camino para los artistas de vanguardia, adoptando, quizás sin querer, los ideales republicanos de la época.⁴⁰

4. DE ARTE DEVALUADO A ARTE OFICIAL

Para poder comprender la devaluación y el rechazo sufrido por el movimiento impresionista debemos entender qué órganos de poder dictaban el gusto. Así mismo se darán unas pequeñas pautas del funcionamiento de las instituciones, las normas y las vías de mercado a disposición de las artes. Dentro de la devaluación impresionista es importante comprender el “rechazo”, que se abre en tres vías:

1. El rechazo institucional hacia el movimiento.
2. El rechazo de los impresionistas hacia las instituciones.
3. El rechazo dentro del movimiento a artistas y en concreto a las mujeres.

³⁹ La represión tras las revueltas fue brutal: se puro el arresto de 38.000 personas afines a la Comuna, con un numero de condenas superior a las 13.000, sentenciando a muerte a 270 y exiliando a casi 3.000. *Ibidem*, pp. 122-133

⁴⁰ BLUNDEN, M., BLUNDEN, G., *Diario del Impresionismo*, Skira, Suiza, 1977. p. 23.

El rechazo a las mujeres dentro de cualquier institución o movimiento artístico, oficial o no, será tratado más en profundidad, ya que incluso en la actualidad, se sigue devaluando la figura femenina dentro de las artes. Y más en concreto, dentro del movimiento impresionista, donde no sólo tienen importancia por sus obras pictóricas, sino también por su contribución a la apertura del movimiento hacia mercados extranjeros, así como hacia su oficialización.

Otros aspectos importantes se centran en las figuras de marchantes y coleccionistas, así como en las estrategias comerciales abiertas a la hora de buscar un nuevo mercado. Estrategias y figuras que tendrán una gran importancia en la aceptación del impresionismo en los museos, y por tanto en su oficialización.

4.1 EL GUSTO IMPERANTE: LA ACADEMIA Y LOS SALONES

Con la creación de la Academia de Bellas⁴¹ artes francesa, el gusto artístico, la cultura y la producción intelectual queda estrictamente controlada por los órganos gubernamentales. No hay nada que no pase por las bases del academicismo⁴², imperio absoluto de las formas (línea, contorno y composición), la estética clásica se impone a cualquier realismo. Los temas mitológicos, religiosos e históricos, son considerados de primer nivel, siendo el resto calificado como obras de “género”. Los artistas, ahora miembros de la Academia, recibían salarios y estudios, así como formación y puestos en las comisiones estatales. Todos los ámbitos artísticos quedaban así bajo el férreo control academicista.

⁴¹ La fundación de la Academia de Bellas Artes francesa tiene lugar en 1648, de la mano de Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). Esta creación responde a la necesidad de proteger el arte francés frente a la competencia del arte italiano. Las artes pasan a ser vistas como una parte importante de la economía, se sustituye al gremio por la Academia, para así lograr un mayor control del mercado y limitar la entrada de arte italiano ampliando la demanda del arte académico francés. D. GRAMPP, W., *Arte, inversión y mecenazgo, Un análisis económico del mercado del arte*, Ariel Sociedad económica, Barcelona, 1991. p. 91.

⁴² Charles Le Brun (1619-1690), sentó las bases del academicismo, basado en normas técnicas que ensalzaban el dibujo, los patrones y los modelos de simetría. Se propiciaba el clasicismo, heredero del Renacimiento italiano. Los temas tenían un afán moralizador, en los que se favorecían las alegorías heroicas de la antigüedad clásica frente al realismo. Antes de la Revolución, los temas aceptados por la Academia iban desde las obras mitológicas hasta las religiosas, introduciéndose los temas históricos tras la misma. *Ibidem*, p.91.

Una vez marcadas las pautas estilísticas dentro de la Academia, era necesario instaurar un gusto imperante entre los compradores. Para ello, se crean, los Salones⁴³, donde los académicos exhiben sus trabajos [fig.2]⁴⁴, previamente seleccionados por tema y formato, para así educar el gusto estético de las altas esferas sociales. Celebrados anualmente, estas exhibiciones eran el marco perfecto para controlar la producción y las ventas. El espacio de celebración era la gran galería del Louvre y sus diferentes estancias. El tema del montaje dependía de la altura de las salas, donde los cuadros se colgaban solapados hasta el techo⁴⁵. El público paseaba por estas, contemplando la pintura bendecida por la Academia.



Fig. 2: Pietro Antonio Matrinì, *The Salon of 1787 at the Louvre*, 1787, Bibliothèque nationale, París.

⁴³ Abiertos al público mediante el pago de una entrada. A mediados del siglo XIX la asistencia a los salones alcanzaría los 10.000 espectadores, habiendo en cada salón entorno a unas 5.000 obras expuestas. *Ibidem*, p. 92.

⁴⁴ La relación completa de imágenes de se encuentra en el anexo gráfico.

⁴⁵ Las paredes estaban cubiertas desde el suelo hasta el techo, y los cuadros, enmarcados y colgados uno junto a otro, competían por captar la atención del espectador. Este sistema poco justo favorecía a los académicos con más influencia o mejor visto por la Academia. Por lo que las obras mejor consideradas eran expuestas en mejores situaciones que las de aquellos académicos o pintores independientes que veían sus obras colgadas fuera de la vista o en un rincón. *Ibidem*, p. 92

Los cuadros expuestos eran seleccionados por un jurado, excepto en el caso de los miembros que ya habían participado. Aquel adjudicaba los precios de las obras en base a la popularidad de los artistas. Es importante entender que estas exhibiciones están concebidas como muestras, son pinturas para mirar, aquí se exponen trabajos previamente preparados, bien por un encargo o concebidos para una institución. La Academia creía firmemente que el arte, mezclado con el mercado, se vulgarizaba, por lo que los Salones eran espacios de exposición y no de venta. Se prohibió a los académicos la venta directa al público, por lo que en dichas exhibiciones, se informaba a los asistentes sobre la producción anual de los artistas, su cotización o la obra expuesta. Debido a esta prohibición, nace la figura de los intermediarios, considerados como los primeros marchantes de Francia. A través de ellos, la Academia conseguía desligarse de la concepción, para ellos peyorativa, de comerciantes.

Monopolizado ya el mercado de arte, la Academia, redujo la cantidad de obras, al limitar el número de artistas participantes⁴⁶. El problema radicaba en que, ya en el s. XIX, muchos de los artistas no eran académicos, por lo que controlar que obras se vendían fuera de sus vías de acción, era más complicado. Aun así, y con el fin de incrementar la demanda de obra de sus artistas, aconsejaban a los compradores sobre aquellas composiciones que si seguían los cánones del gusto marcado por ellos mismos.

Para poder entender mejor la manipulación del gusto académico, es importante comprender al público. Hasta el siglo XIX, éste se encontraba formado por la nobleza, el clero, la monarquía, y en menor medida, los grandes burgueses afincados en París. Se trata de un público complacido por la gran pintura del momento, ya que en ella veían un reflejo de sus vidas. Tras la Revolución, la forma de exponer no cambia, aunque si la temática. Sigue siendo un público escaso y elitista, pero los compradores ya no pertenecen a la nobleza.

La nueva nobleza “económica”, provoca un embrutecimiento del gusto. Continúa con la inversión artística clásica, ya que se entiende como un valor seguro. La

⁴⁶ La Academia no limitaba el número de obras que hacían los pintores, sino el número de obras que se exponían en el salón, principalmente por el espacio de las salas. *Ibidem*, p.93

premisa de que si es aceptado, porque es caro y pomposo, sigue estando en alza. La consecuencia inmediata se materializa en el gusto, abriéndose una brecha entre la calidad y la aceptación pública. Lo aceptado no siempre es lo mejor, lo más vendido suele ensalzar la baja calidad a un nivel que no le corresponde. Por lo tanto se frena la innovación, las nuevas manifestaciones estéticas no encuentran mercado, ya que éste sigue favoreciendo la pintura de taller.⁴⁷

Como se comentó anteriormente, los temas definidos por la Academia y el público, respaldan la interpretación idealizada a través de tres grandes temáticas: la mitología, la religiosidad y los grandes cuadros históricos. En la segunda mitad del siglo XIX, propiciado por los avances científicos y económicos, el movimiento impresionista introduce nuevos motivos ajenos a la historia del arte, como es el caso de la representación de escenas cotidianas de carácter laboral, rural o industrial, o los avances tecnológicos, la mujer moderna, y el ocio o la vida familiar y doméstica. Este tipo de temática, considerada banal, provocó el rechazo general, sus escenas y personajes acercan una realidad no idealizada que provocó la crítica conservadora por su “complacencia en la fealdad y la vulgaridad” así como “por atentar al buen gusto”⁴⁸.

Esta ruptura entre lo aceptado y la innovación artística del Impresionismo, se instaló de tal manera que gran parte de los integrantes renunció a su aceptación general llegando a considerar el éxito como un signo de inferioridad artística. Se generan así dos tipos de oposición, comentados con anterioridad. Nos referimos a la oposición institucional hacia el movimiento que comentamos y la aversión del impresionismo hacia las instituciones.

⁴⁷ A principios del siglo XIX, mientras en otros países (Inglaterra y Alemania) el Romanticismo ya era el estilo dominante, en Francia se impuso un nuevo lenguaje, marcado por el gusto clásico, el Neoclasicismo. VELOSO SANTAMARÍA, I., *El viaje de las artes hacia la Modernidad: La Francia del siglo XIX*, CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica, n° 29, 2006, pp. 427.

⁴⁸ Debido a la extensión del trabajo, no se desarrolla ampliamente el tema de la Academia y su influencia en las artes, así como los cambios en el gusto. La autora Patricia Mainardi desarrolla en dos de sus trabajos las relaciones entre la Academia y el Estado, de gran utilidad para el desarrollo de este trabajo: *Arts and Politics of the Second Empire* (1987) y *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic* (1993)

Es importante recalcar, que así como se habla de rechazo entre instituciones y movimientos vanguardistas, también existe la repulsa hacia la mujer artista. En una sociedad dominada por el patriarcado, la mujer queda reducida a un mundo de mojigaterías y convenciones sociales marcadas por el macho dominante. Éste, adhiriéndose a los convencionalismos asociados a las ideas puritanas que marcan a la mujer como toda fuente de pecado, considera que el sexo débil no debe tener representación en la vida cultural, ya que a través de ella se fomenta la parte emocional de la vida en un mundo marcado por el pensamiento racional propio de los hombres. El músculo artístico solo se podía desarrollar a través de la masculinidad, con el fin de evitar acusaciones de afeminamiento en las artes. Los ataques más crueles se cebaban en las “hordas” de mujeres artistas que mostraban la peor vertiente imitadora del hombre inundando el mundo con pinturas poco originales que expresaban su habilidad para copiar el estilo de sus maestros⁴⁹. De esta forma las artistas se encontraban atrapadas en prejuicios asentados. Las publicaciones contemporáneas del siglo, como la obra de Proudhon, *La Pornocracia, o las mujeres en los tiempos modernos* (1875), reflejan no solo su lugar en el hogar, sino también su papel en las artes con esta escueta frase: “El arte solo tiene un género, el masculino”. Máxima que se convirtió en el credo de la vanguardia entre siglos.

Por lo que el papel de la mujer en las artes, en líneas generales, queda reducido a la representación de su figura a través del desnudo. Éste no es un tema aislado en la historia del arte, pero ahora se introduce la representación de una nueva mujer: el cuerpo deshumanizado como objeto de deseo sexual. La Venus desnuda, representada como ideal de belleza y fertilidad y, admitida para la representación de temas mitológicos, religiosos o de heroínas históricas, empieza a desligarse ya durante el Romanticismo. Autores tan famosos como Ingres o Delacroix, muestran el desnudo

⁴⁹ Esto era una poderosa herramienta en contra de legitimación de las mujeres en las artes visuales, porque si una de ellas demostraba la capacidad para hacer lo que los pintores famosos de la época hacían, se la podía desprestigiar como “imitadora femenina” y si se aventuraba por tierra inexploradas de la expresión visual, sus obras serían experimentos fallidos, aunque otros muy parecidos de sus colegas si se consideraban atrevidas innovaciones. DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Barcelona, 1994. p. 206, 207 y 208.

femenino ligado al exotismo, con temas trágicos y conmovedores, donde el desnudo está justificado para ensalzar el sentimiento y la defensa de la libertad romántica. Pero ya durante el realismo, el tema no justificará la desnudez⁵⁰.

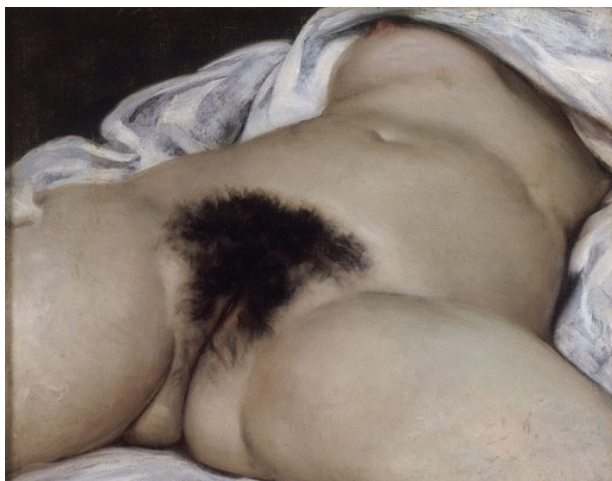


Fig. 3: Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, Musée d'Orsay.

Courbet (1819-1877), aborda en su obra pictórica multitud de desnudos femeninos, que ejemplifican el uso de la mujer como objeto sexual, siendo el más explícito de todos su *L'Origine du monde* (1866) [fig.3], en el que suprime la totalidad del cuerpo de la mujer para centrarse únicamente en sus atributos sexuales, haciendo un estudio anatómico natural y muy realista.

Pero sin duda alguna, los desnudos femeninos más controvertidos son *Dejeuner sur l'herbe* (1863) y *Olympia* (1863), de Manet (1832-1883). Dichas obras eran demasiado controvertidas para las mentes académicas, por lo que ambas fueron rechazadas por el jurado del Salón, presentándose en el recién creado *Salon des Refusés*⁵¹.

⁵⁰ Ya no se tratan de diosas paganas, ni de episodios mitológicos o históricos que requieran la aparición de una mujer desnuda, sino que en ellos se muestra a mujeres reales en situaciones cotidianas de la vida. Estos desnudos originaron grandes controversias entre la burguesía, escandalizada antes tales representaciones. PRIETO QUIRÓS, C., RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M., *El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX*, El Genio Maligno, Revista de humanidades y ciencias sociales, nº 7, Septiembre de 2010, p. 86.

⁵¹ Este nuevo espacio expositivo fue financiado por la burguesía, ya que con ello accedían a obras y artistas que representaban temáticas más afines a ellos. La Academia tuvo que ceder en la creación de este espacio debido al gran número de artistas que presentaban sus obras al Salón y eran rechazados por el jurado. Con lo que se crea un nuevo espacio de venta y exhibición para el arte no oficial. La historiografía presenta numerosos estudios sobre la creación de este espacio y sus consecuencias en las artes, pero por espacio, no se desarrollará más detenidamente, aún es interesante la consulta de varios artículos: Boime, A., *The Salon des Refusés and evolution of modern art*, Art Quarterly nº32, Spring 1970. pp. 411-426; Juliet Wilson-Bareau, *The Salon des Refusés of 1863: A New View*, The Burlington Magazine, Vol. 149, No. 1250, French Art (May, 2007), pp. 309-319; Desnoyers, Fernand (1828-1869). *La peinture en 1863 : Salon des refusés* / par Fernand Desnoyers. 1863, en línea, Biblioteca Nacional de Francia, Gallica Bibliothèque.

Este nuevo espacio expositivo fue autorizado por el emperador Napoleón III en 1863, y se llevó a cabo junto con el Salón oficial en el edificio conocido como el Palacio de los Campos Elíseos, o Palais de l'Industrie. La organización dejaba claro, que ésta exhibición se celebraba con las obras que no poseían las características ni la calidad aceptada por la Academia⁵². Ésta, además, advertía a sus artistas que aún aceptando la existencia del *Salon des Refusés*, ellos debían de reaccionar contra la pintura menor, para continuar con las grandes pinturas y aspirar a crear obras maestras.

Volviendo al tema del desnudo femenino en Manet, *Dejeuner sur l'herbe* (1863) [fig.4], presentado en el *Salon des Refusés* de 1863, provocó controversia por la temática presentada⁵³. El pintor representa una escena campestre en la que un grupo de amigos disfruta de un día al aire libre. No sería una escena insólita si no fuera porque las dos mujeres que aparecen en la pintura, están desnudas. Manet rompe así el pacto de la representación del desnudo femenino, ya no se representa a un desnudo mitológico, sino a modelos desnudas. Resulta inconcebible para la sociedad burguesa que una mujer desnuda aparezca en este contexto y entre hombres vestidos. Este tipo de representación no es única ya que Manet reivindica el tema y la composición en el legado de *Concierto campestre* (1508) [fig.5] de Tiziano⁵⁴.

A Manet le molestaban las poses artificiales y la falsedad de los desnudos académicos, y poca importancia daba a las críticas del público a su obra, como se manifiesta en una de sus frases: “yo pinto lo que veo, y no lo que otros quieren ver”⁵⁵.

⁵² *Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture refusés par le jury de 1863*. Nombre del catálogo del nuevo salón que deja claro el tipo de obra expuesta, sugestionando al público ya antes de la visita. JULIET WILSON-BAREAU, *The Salon des Refusés of 1863: A New View*, The Burlington Magazine, Vol. 149, No. 1250, French Art (May, 2007), p. 309.

⁵³ El estilo y la factura de la obra también fueron criticados. En ella se abandonan los degradé por los contrastes entre la luz y las sombras. Los personajes no se integran en el paisaje más esbozado que pintado, la perspectiva y la profundidad no son las adecuadas, por lo que las características admitidas por la academia no se reflejan en su obra, sino que ofrece una nueva libertad en relación con el desarrollo de los temas y la representación tradicional. ROSENBLUM, R., JANSO, H. W., *El arte del s. XIX*, Akal, 1992, Madrid. p. 337.

⁵⁴ La relación entre *Desayuno en la hierba* y *Concierto campestre* aparece ampliamente desarrollada en: *Ibidem*, pp. 338, 339.

⁵⁵ H. FEIST, P., *La pintura del Impresionismo*, Vo. I, Taschen, Colonia, 1993. p. 36.



Fig. 4: Manet, *Desayuno en la hierba*, 1863, Museo de Orsay. Fotografía: Hervé Lewandowski



Fig. 5: Tiziano, *Concierto campestre*, 1508, Museo del Louvre. Fotografía: Museo del Louvre.

En el Salón de 1865, Manet presenta su *Olympia* [fig. 6], que causa gran controversia debido a la mujer representada, una prostituta. El tema de la prostitución en el arte es tratado por Juan Nicolás Cuello, Lucía Gentile, Guillermina Mongan, en el artículo: *Porno modernidad, representaciones visuales de las prostitutas en el siglo XIX* (2011)⁵⁶, en el que se estudia la figura de la prostituta en la vida urbana, así como en las artes, analizadas como imágenes de alto contenido pornográfico⁵⁷.

Durante el siglo XIX la prostitución se visualizó, y adquirió mucho peso en el imaginario urbano. Esta realidad social no fue ignorada por el arte, que la incluyó dentro de su repertorio, asimilando la figura de la prostituta con la de Venus. Esta apropiación provoca que el desnudo femenino sea directamente asociado con la perversidad y los

⁵⁶ JUAN NICOLÁS CUELLO, LUCÍA GENTILE, GUILLERMINA MONGAN, *Porno modernidad, representaciones visuales de las prostitutas en el siglo XIX*, II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011.

⁵⁷ Esta relación se analiza en la obra Bialostocki, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, 1972, donde se desarrolla el “tema de encuadre”, que según el autor hace referencia a “(...) imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales (...). Estos temas generales adquirieron en las diversas épocas y bajo circunstancias diferentes, un contenido concreto. (...) el mismo símbolo figurativo tiene en cada caso un significado diferente dentro del especial marco histórico en que aparece”. Los temas de encuadre expresan tanto los temas universales (el bien y el mal; el hombre y la naturaleza; la vida y la muerte) como conflictos condicionados históricamente. Así el arte utiliza el tema de encuadre para introducir la figura de la prostituta a través de la figura de Venus.

diferentes estigmas sociales vinculados a esta practica. Reforzándose así lo comentado anteriormente sobre la deshumanización del desnudo femenino para pasar a ser un simple objeto sexual.

La visualización tan directa de la representación del cuerpo femenino en la *Olympia*, provoca la risa, la critica y el escándalo del público. La mujer representada no se avergüenza de su desnudez, mira con desafío, provocando violencia en el espectador. No se trata de una belleza clásica e idealizada, estamos ante una mujer de carne y hueso, adornada como una prostituta, y este tipo de imágenes no tienen cabida en el seno de una sociedad hipócrita y con una sexualidad fuertemente reprimida⁵⁸. Es ese dialogo tan directo con el espectador y que no esté completamente desnuda (lleva joyas y zapatos), lo que origina confusión a la hora de aceptar la representación de la simple belleza femenina, aún cuando multiplica las referencias formales e iconográficas: *La Venus de Urbino* (1538) de Tiziano, *La maja desnuda* (h.1800) de Goya y el tema de la odalisca con la esclava negra tratado sobre todo por Ingres.



Fig. 6: Manet, *Olympia*, 1863, Musée d'Orsay.

La acogida general entre el público fue bastante censurable, aunque por lo general, algunos artistas y críticos del momento supieron observar el cuadro más allá del

⁵⁸ PIETRO QUIRÓS, C., RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M., *Op cit*, 2010. p.89.

tema, y alabaron la innovación compositiva y técnica de Manet⁵⁹. Esta nueva técnica pictórica, cuya máxima era plasmar las investigaciones sobre la incidencia de la luz en los cuerpo y objetos, derivará en el nacimiento del Impresionismo.

4.2 EL MOVIMIENTO IMPRESIONISTA Y SUS CONDICIÓN DE REFUSÉS

Con el nacimiento de la pintura impresionista⁶⁰ se plantea la ruptura con las poéticas opuestas y complementarias de lo “clásico” y lo “romántico”. El problema radicaba en afrontar la realidad sin el apoyo de éstas, y liberar la sensación visual de toda experiencia o noción adquirida y de toda actitud preconcebida que pudiera superar a su inmediatez, y a la operación pictórica de toda regla o hábito técnico que pudiera comprometer su rendimiento mediante colores. Su estética siente aversión hacia el arte académico de los Salones oficiales, tiene una orientación realista, así como un desinterés social hacia el tema. Hay una preferencia por el paisaje, que se refuerza por el desprecio a la costumbre de disponer e iluminar los modelos y la de comenzar

⁵⁹ Así, y en relación a *El almuerzo en la hierba*, Émile Zola, escribió en su obra *Édouard Manet, Estudio biográfico y crítico* (1 de Enero de 1867) “ (...) esta mujer desnuda ha escandalizado al público, que solo la ha visto a ella en la tela. ¡Dios mío! Que indecencia, una mujer sin el menor velo entre dos hombres vestidos. Esto nunca se había visto. (...) grosero error, pues hay en el Museo del Louvre más de cincuenta cuadros en los cuales se encuentran mezclados personajes vestidos y personajes desnudos. Pero nadie va al Louvre a escandalizarse. La multitud se ha guardado, por lo demás, de juzgar *El almuerzo en la hierba* como debe juzgarse una verdadera obra de arte; ha visto solamente unas personas que comían en la hierba, al salir del baño, y ha creído que el artista había puesto una intención obscena y escandalosa a disposición del tema, cuando el artista simplemente había buscado obtener unas oposiciones vivas y unas masas francas. (...) Édouard Manet, que es un pintor analista, no tienen esa preocupación del tema que atormenta a la multitud; (...) es solo un pretexto para pintar, mientras que para la multitud solo existe el tema. Así, con toda seguridad, la mujer desnuda de *El almuerzo en la hierba*, no está ahí sino para proporcionar al artista la ocasión de pintar un poco de carne. Lo que hay que ver en el cuadro no es un almuerzo en la hierba, es el paisaje entero...” en SOLANA, GUILLERMO; *El Impresionismo: La visión original. Antología de la crítica de arte (1867/1895)*, Ediciones Silueta, Madrid, 1997. p. 41.

⁶⁰ *Impresión, sol naciente* [fig.7], de Monet, da nombre al movimiento en 1872. Éste nace como un insulto del crítico Louis Leroy (en un artículo para el periódico *Le Charivari* el 25 de Abril de 1874), que fue aceptado y asumido por ellos. Ya que describe perfectamente su pintura: captar la frugalidad de un instante. Véase: Martínez Rivas, A., *Breve introducción al Impresionismo*, Revista de Claseshistoria, Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales, Artículo Nº 18, 25 de junio de 2009.

dibujando a trazo para después dar el color y el claroscuro. Trabajo *au plein air*, estudio de las sombras de color y de las relaciones entre los colores complementarios⁶¹.

Los intereses de los diversos componentes del grupo no son idénticos. Monet, Renoir, Sisley y Pissarro, realizan un estudio directo y experimental sobre la realidad. Trabajando preferentemente a las orillas del Sena, se proponen dar, de la forma más inmediata y con una técnica rápida y sin retoques, la impresión luminosa y la transparencia de la atmósfera con puras notas cromáticas, independientemente de la gradación de claroscuro y evitando usar el negro para oscurecer los colores a la sombra. Al ocuparse exclusivamente de la sensación visual evitan la “poetización” del motivo y la emoción y conmoción románticas. En cambio, Cezanne y Degas, consideraban el estudio histórico tan importante como el de la naturaleza.

Manet no se preocupa del asunto como acción o episodio, sino que elabora un material compositivo y temático que pertenece a la historia de la pintura. Pero transforma las divinidades fluviales en parisinos de vacaciones y el concierto en un almuerzo al aire libre; así una imagen “histórica” queda compuesta según los valores “modernos”. Manet no ve las figuras *dentro de*, sino *con el* ambiente.⁶²

Para Sisley (1839-1899) y Monet (1840-1926), el objetivo es manifestar la sensación visual en su absoluta inmediatez. Trabajan *au plein-air* de principio a fin. Adoptan una técnica rápida, de toque, evitando fundir los colores en la tela y empastar el blanco y el negro con el color para formar los claroscuros. A pesar de sus premisas comunes los dos muestran características propias: Sisley propone una objetividad

⁶¹ Si la luz forma un todo con el color, y en consecuencia no tiene una incidencia exacta, no puede modelar la forma con los claroscuros y que, al no haber un efecto de volumen, no puede haber un efecto correspondiente de vacío. Ya no hay distinción entre los cuerpos sólidos y el espacio que los contiene; en la imagen no hay elementos positivos y negativos, todo se ofrece a la vista mediante el color. Por ello, figuras y espacio forman un solo contexto. En: DENVIR, BERNARD; *Historia del impresionismo, los pintores y sus obras*, Libsa, Madrid, 1992.

⁶² Así como no hay distinción entre el espacio y las cosas, tampoco la hay entre luz y sombra; la sombra solo es una mancha de color que yuxtapone a las otras, más o menos luminosas. Existen relaciones entre todas las manchas de color: cada una de ellas está influenciada por las demás y, a su vez, las influencia. Aunque Manet no aplique la ley de los colores complementarios, todo su espacio pictórico esta entretejido por las relaciones. En: TINTEROW, G., LOYRETTE, H., *Origins of Impressionism*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995, capítulo V: *Figures in a Landscape*, pp.125-147.



Fig. 7: Monet, *Impression, Soleil levant*, 1872, Musée Marmottant Monet.

rigurosa y Monet elimina todas las barreras que se interponen entre él y el objeto⁶³.

Renoir (1841-1919), trabaja con los colores como el poeta con las palabras. La naturaleza es un pretexto, quizás un medio, el fin es el cuadro: un tejido denso, animado, rico, vibrante de notas coloristas sobre una superficie. Renoir pinta cuidadosamente, con pequeños toques, y cada uno de ellos deja en la tela una nota cromática, lo más pura posible, precisa en el timbre que la aísla y en el tono que la une con las demás. La luz del cuadro no es la luz natural, emana y se difunde de las miradas de notas de color⁶⁴.

Degas (1839-1917) formo parte del grupo más avanzado de los Impresionistas aunque sus inquietudes se separasen de las de ellos y le condujeran, más tarde, a buscar en la escultura el medio más adecuado para realizar la síntesis de movimiento y espacio a la que aspiraba. Se sigue afirmando que es más dibujante que colorista. Dos temas

⁶³ Sisley no sabe apartarse completamente del sentimiento de la naturaleza, busca una naturaleza más real y más sutilmente emotiva. Monet, por el contrario, evita los convencionalismos y el sentido común. No tiene importancia que el reflejo de una cosa sea menos cierto y firme que la cosa; la percepción del reflejo es, como percepción, tan concreta como la percepción de la cosa misma. Sisley se ha detenido en averiguar la especie de los árboles y la disposición de las paredes o el tejado de las casas; Monet se ha fijado en las notas de color sin preguntarse a qué tipo de objeto pertenecen. La pintura no debe ofrecer lo que está ante los ojos, sino lo que está en la retina de quien mira. *Ibidem*, 1995, capítulo VIII: *The Impressionist Landscape*, pp.233-263.

⁶⁴ El espacio del cuadro no es la proyección en perspectiva del espacio real, tiene exactamente la extensión y la profundidad definidas por las gamas claras y brillantes de los colores. Las figuras no son más que apariencias engendradas por ese espacio y esa luz: no es el contenido el que engendra la forma sino la forma que en su plenitud, evoca un contenido. VV.AA., *Impresionism: A centenary Exhibition*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974. pp. 179-200.

aparecen con frecuencia en la pintura de Degas: las bailarinas de la Opera y mujeres lavándose o peinándose⁶⁵.

Con Cézanne (1839-1906) se cierra la parábola del Impresionismo y forma el tronco del que nacen las grandes corrientes de la primera mitad del siglo XX. Concibió la pintura como una pura y desinteresada investigación, como una búsqueda de la verdad que solo podía ser alcanzada más que con esa meditación laboriosa que era, para él, pintar.⁶⁶

Para finalizar con los artistas impresionistas, me gustaría hacer un apunte acerca de grupo de mujeres pertenecientes al movimiento: Cassatt (1844-1926), Morisot (1841-1895), Gonzáles (1849-1883) y Bracquemond (1840-1916), y que durante toda la historia del arte han sido menospreciadas por el simple hecho de ser mujeres.

No quiero detenerme a explicar las decisiones o los hechos que llevaron a estas cuatro mujeres a ser artistas, ni si provenían o no de una buena familia, si estaban o no casadas, y la estupenda relación que tenían con sus maestros⁶⁷ (a los cuales se les acusa

⁶⁵ En el primer caso son cuerpos plasmados por el ejercicio de un movimiento rítmico, esencial; en el segundo, cuerpos que realizan movimientos que ya se han hecho habituales y con los que plasman el espacio en que se mueven como peces en el agua. Pero el cuerpo humano no es una entidad abstracta, siempre igual; sus actos tienen movimientos físicos y psíquicos de los que no siempre se toma conciencia, más bien casi nunca. El espacio de Degas, aunque sea un espacio absolutamente concreto, no es natural (no le gusta pintar paisajes), sino psicológico y social. Emplea una técnica no de manifestar sino de captar: sus colores son áridos, sin cuerpo ni esplendor porque en el dinamismo de la imagen nada debía ser fijo y consistente; utiliza a menudo el pastel, con el que puede traducir inmediatamente al color el gesto veloz del signo. Se sirve sin prejuicios de la fotografía, que releva aspectos de la realidad que se escapan al ojo. *Ibidem*, pp. 64-107.

⁶⁶ La composición es apretada, las masas pesadas y el color opaco. No es por alcanzar una mayor atención descriptiva: la sensación sigue siendo sensación, no se concreta en noción. Pero lo que allí se da con la superficie, aquí se da como masa. Hay una profundidad, pero no engendra distancia y nada se diluye ni se difumina, sino que todo se acerca y se densifica. Espesor de la capa de color, árida u grumosa, como en un elucido; la luz se hace materia, empasta con el color, y no tiene transparencia ni esplendor sino solo una vibración pesada. La profundidad pues, no está en el vacío que rodea las cosas sino dentro de la materia de color; y no es solo densidad sino estructura cristalina de las masas de color. *Ibidem*, pp. 49-61.

⁶⁷ La educación artística de la mujeres durante el siglo XIX, tenía un carácter extra oficial, ninguna tenía permitido acceder a una educación en la Academia de Bellas Artes (hasta 1897). Por lo que tenían que recurrir a tutores o academias privadas que admitiesen mujeres, como la creada por el artista Rodolphe Julian en 1868, donde las mujeres podían seguir el mismo programa de estudios que los varones en la Academia. BRAY, X., SCOTT, B., WILSON-BARCAN, J., *Op cit*, 2002. p. 17-18. Irónicamente, algunos autores, ven este hecho una ventaja para la mujer, ya que así no se veían sometidas a las estrictas normas que la Academia imponía a sus artistas, y sus pinturas reflejaban así una mayor frescura. Personalmente creo que este intento de dulcificación de un hecho tan prohibitivo como la fue la educación de la mujer, es una vaga excusa que no esconde la realidad a la que se enfrentaban.

de copiar en infinidad de ocasiones), como miles de autores llevan haciendo durante años. Lo importante aquí radica en porqué, incluso en la actualidad, estas mujeres están consideradas dentro del movimiento impresionista como artistas de segundo nivel.

En una sociedad donde la mujer en el arte solo aporta al espectador masculino un objeto de deseo sexual (los hombres pintan y ellas solo construyen el tema), ser mujer y artista era exponerse a un sin fin de críticas potenciadas por las rígidas ideologías de género. Este tipo de filosofías sobre los sexos pueden dividirse, a grandes rasgos, en tres principales campos adaptados a la moral patriarcal: el hogar como hábitat natural de la mujer “respetable”⁶⁸, la mujer obrera como ser lascivo y sexual y, las ideologías religiosas que presentan a la mujer como símbolo de perversión.

Estas ideologías influyen claramente a lo largo de toda la historia del arte realizado por mujeres y son pruebas irrefutables de la represión de sus obras. Todas las limitaciones impuestas en base a qué es y no es recomendable o apropiado para la mujer (regentar lugares públicos como cafés o bares, espacios tradicionalmente masculinos), limitan los temas pictóricos de las obras de estas artistas, que muestran en ellas escenas íntimas de carácter doméstico o urbano⁶⁹. Dichos temas propiciaron la crítica de muchos sectores que veía en ellas la representación de temas “pobres” y “femeninos”⁷⁰.

Esta crítica hacia su obra también fue fomentada por parte de sus maestros. Ingres⁷¹, decía que las obras de las mujeres debían limitarse a los temas de naturalezas

⁶⁸ Potenciada sobre todo por la burguesía capitalista como respuesta a la necesidad de transmisión de su fortuna a un heredero legítimo (esposa fiel). Puede verse reflejado en la obra de Proudhon, *La Pornocracia, o las mujeres en los tiempos modernos* (1875), citada anteriormente. SMITH, P., *Impresionismo*, Akal, Madrid, 2006. p. 63.

⁶⁹ El hogar y los barrios aledaños a este, así como el teatro y la ópera, eran los espacios donde la mujer podía hacer vida social sin transgredir las normas de conducta aprobadas para ella. Es importante señalar que este tipo de imposiciones hacen referencia a las ideologías referentes a la mujer respetable, y es la más desarrollada en el trabajo por el estrato social (burgués) al que pertenecían las mujeres impresionistas.

⁷⁰ Que para un hombre su obra artística fuera tachada de “femenina”, suponía el peor de los insultos.

⁷¹ Ingres fue el maestro de Bracquemond. En la correspondencia entre esta y Morisot, aparecen diversos comentarios misóginos que su maestro le hacía en referencia a la posición que las mujeres tienen en las artes. Los cuales decepcionaron encarecidamente a su joven alumna que escribía “...estoy decidida a superar cualquier obstáculo. No quiero pintar flores, quiero trabajar en la pintura, y expresar aquellos sentimientos que el arte me inspira...” *Ibidem*, p.181.

muertas o a pintar flores, ya que dudaba de su perseverancia en el arte. Manet, tras la petición de Morisot para le diese su opinión en una de las obras que tenía pensado presentar al Salón, creyendo que su obra no alcanzaba la calidad exigida, decidió retocarla, ante la mirada estupefacta de su alumna⁷². Para Morisot y Gonzáles, Manet fue un apoyo en sus inicios, aunque sus comentarios sobre ellas a sus colegas⁷³ y el enfrentamiento que fomentó entre ambas, dejan traslucir un doble rasante, ya que aunque apoyase su formación, no creía que realmente estuviesen a la altura del resto de artistas, ni que sus trabajos cumpliesen las expectativas respecto a las de factura masculina. Para él, tanto Gonzáles como Morisot, eran unas perfectas modelos a las que no tenía que pagar para posar. Quizás Cassatt fue la más afortunada en cuanto a la relación que tuvo con su mentor. Dejando a un lado las tendencias misóginas de Degas, la relación entre ambos artistas fue de igual a igual. Realmente se aprecia un respeto hacia la obra de Cassatt en Degas, no así con el resto de mujeres, pero al menos entre ellos había una relación sincera⁷⁴.

Volviendo a la consideración de sus temáticas, calificadas como “pobres”, me parece importante reseñar las críticas de ciertos autores hacia el contenido de algunas de las obras de estas artistas. Si bien es cierto que tanto Gonzáles como Bracquemond no tuvieron un estilo muy definido, debido entre otras razones, a que la primera falleció a

⁷² La obra a la que se hace referencia es *La madre y la hermana de la artista* (1869/1870) [fig. 8], actualmente en la National Gallery of Art de Washington. Obra considerada de juventud, en la que se pueden apreciar las influencias de sus maestros Courbet y Manet.

⁷³ En una carta dirigida hacia Fatin-Latour, fechada en 1868, Manet comenta acerca de las hermanas Morisot: “...estoy absolutamente de acuerdo con usted, las hermanas Morisot, son encantadoras. Es una pena que no sean hombres, sin embargo como mujeres podrían defender la causa de la pintura casándose cada una con un académico y sembrando así la discordia en el campo de esos anticuados.” Lo que deja traslucir este comentario, es su creencia de que como mujer poco pueden hacer a no ser que sea a través de un buen matrimonio. Citado en *Ibidem*, p. 20.

⁷⁴ Existen diversos estudios sobre la misoginia en las obras de Degas (Brounde, Norma, Degas’s “Misogyny”, *The Art Bulletin*, Vol. 59, No. 1 (Mar., 1977), pp. 95-107; Wolin, Emma, Degas: Agency in Images of Women, *Valley Humanities Review* Spring 2013), aunque no creo conveniente desarrollar el tema aquí. Creo que la relación existente entre él y Cassatt era más sana que la del resto de mujeres impresionistas con sus maestros; Degas compró numerosas obras pintadas por Cassatt, y defendió fervientemente el derecho de la misma a exponer en las exposiciones del grupo. Si realmente no creyese que era una buena artista por méritos propios, su defensa no estaría justificada.

trepana edad, y la segunda por el rechazo de su propio marido⁷⁵. Morisot y Cassatt, reflejan en sus cuadros la represión a la que las mujeres eran sometidas socialmente. En al obra de Morisot, *Vista de París desde el Trocadero* (1872)[fig.9], se puede apreciar con claridad el condicionante ideológico de los espacios definidos para la mujer. Es una vista de la ciudad desde un lugar cercano a su casa (condicionante ideológico), las mujeres observan desde un punto en el que no hay interacciones con la misma; una barrera las separa del resto de la ciudad, como signo de confinamiento y frustración.



Fig. 9: Berthe Morisot, *Vista de París desde el Trocadero*, 1872, Santa Barbara Museum of Art.

La misma concepción del espacio en relación con la mujer puede apreciarse también en los cuadros de Cassatt. Mediante el recurso de espejos, la artista hace alusión al confinamiento y represión de la mujer. El espejo es un símbolo de un mundo visual de círculos herméticamente cerrados. En la obra *Madre e hija* (1905) [fig.10], sitúa a éstas ante un gran espejo fijo, que a su vez sirve de ventana a la cerrada habitación de sus vidas. La flor que lleva prendida al pecho alude a la existencia, estática, doméstica y reproductiva que ambas están destinadas a tener. Cassatt solía

⁷⁵ Felix Bracquemond (1833-1914), fue un reconocido grabador francés. Conoció a Mary en el Louvre. Se le considera el responsable de que su ésta abandonase la pintura una vez que se casaron, ya que él no era partidario del Impresionismo ni de que su esposa se dedicase profesionalmente al arte. Por lo que finalmente, Mary, cedió a las convenciones sociales impuestas en el matrimonio y abandonó la pintura totalmente en 1890.

introducir un elemento de profundidad, psicológica y patetismo en sus retratos con espejos, añadiendo una versión crítica al tema⁷⁶.



Fig. 10: Cassatt, *Madre e hija*, 1905, National Gallery of Art, Washington.

En la obra *Niña arreglándose el pelo* (1886) [fig. 11], Cassatt juega con la idea de la imagen preconcebida de la mujer. La joven se arregla con esmero, mostrando una cierta ingenuidad y timidez, con el fin de ofrecer un aspecto acorde con los valores sociales. Es algo que se aprende desde niña, las ideologías juegan con la tipificación de la experiencia y la imagen del cuerpo femenino, desde edades muy tempranas.

Muchos autores creen que estos trasfondos sociales en las obras de Cassatt y Morisot, son temas muy subjetivos⁷⁷. Ven en los condicionantes espaciales

el desarrollo de temas de otros miembros de su grupo (Manet y Degas) como recurso utilizado para la representación de la vida moderna; condicionando así su arte a esta relación. Por ejemplo, la obra de Cassatt *Le Lodge* (1882) [fig. 12], es relacionada con la de Renoir, de mismo nombre *Le Lodge* (1874) [fig. 13], pero aquí la mujer ya no es un mero objeto sexual, y no está condicionada por la mirada masculina, la modelo no es una prostituta como en el cuadro de Renoir, sino una fémina que reivindica su posición y su interacción con el espacio y la acción desarrollada. Los retratos de mujeres realizados por mujeres tipifican la imagen real de la misma y no la de la Venus pecaminosa. Por lo que los temas no son meras copias de sus colegas masculinos, van más allá de ellos.

⁷⁶ DIJKSTRA, B., *Op cit*, 1994, pp. 141-143.

⁷⁷ Paul Smith en su obra, *Impresionismo* (2006), cree que este trasfondo de represión no queda suficientemente claro, que se basa en sutilezas y temas muy subjetivos. Quizás la sutileza de sus temas a la hora tocar el trasfondo de represión y frustración, no tenga una marcada estética feminista. Pero estudiados desde la óptica actual, no podemos olvidarnos de que el movimiento por la igualdad de género, no tenía la misma repercusión social entonces que ahora.

Todos estos condicionantes que definen al movimiento impresionista, serán los causantes del rechazo general del público y de la Academia, generando consecuentemente la negación de un espacio donde comercializar su arte. La condición de *refusés* provocará la penuria económica de muchos de los integrantes, que desesperados por vender, acudirán a coleccionistas para que les subvencionen, y promoverán la apertura de nuevos espacios de exhibición (*Salon de Independants*⁷⁸), y estrategias de marketing con el fin de abrir un mercado propio.

4.3 AGENTES Y ESPACIOS PARA UN NUEVO MERCADO

Tras la dispersión de los artistas por la guerra franco-prusiana⁷⁹ y los altercados de la Comuna, en 1873, Pissarro y Monet plantean la creación de una sociedad cooperativa. El fin de la misma era tener un espacio propio donde exponer y vender sus obras, debido a los problemas financieros que la mayoría atraviesa por la negación del jurado a aceptar sus cuadros en los espacios oficiales. La fundación tiene lugar el 27 de diciembre de 1883 bajo el nombre de *Société Anonyme Coopérative d'artistes Peintures, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*⁸⁰.

⁷⁸ El nombre por el que generalmente se nombra a las exposiciones del movimiento, no se verá hasta la quinta exposición del grupo en el año 1880.

⁷⁹ Pissarro y Monet habían estado en Gran Bretaña; y Renoir y Degas habían sido llamados a filas, uno en la caballería y otro en la artillería, aunque ninguno llegó a participar de forma activa en la guerra. CEAMANOS, R., *Op cit*, 2014. pp.28-37.

⁸⁰ Renoir propuso incluir también a arquitectos y decoradores, bajo el nombre de *Société des Irregularistes*, que más tarde sería retomada por el art-nouveau. La primera noticia generada por la sociedad tuvo lugar el 17 de enero de 1874, en la revista *Chronique des Arts*, donde se publicó el nacimiento de la misma, así como sus objetivos: "...organizar exposiciones libres, sin jurado ni premios, en las que cada miembro queda exponer sus propias creaciones." Los primeros miembros son: Pissarro, Mattling, Rouart, Feyen-Perrin, Meyer, de Molins, Monet, Béliard, Ottin, Sisley, Degas, Morisot, Guillaumin, Lepic, Levert y Renoir. CREPALDI, G., *Op cit.*, 2003. p. 109.

La primera (y última) exposición de la sociedad, tuvo lugar en el estudio que Nadar poseía en el nº 35 del boulevard des Capuchines. En total se expusieron 165 obras (entre pinturas, grabados y dibujos) de treinta artistas⁸¹.

Una de las estrategias seguidas en esta exposición fue la inauguración de la exhibición quince días antes que la apertura del Salón. Con ello evitaban que la gente creyese que las obras expuestas habían sido rechazadas por el jurado, como ocurría con el *Salon des Refusés*. La muestra estaría abierta durante un mes con un horario innovador para la época: de 10 a 18 horas y de 20 a 22 horas; y con un precio de entrada de 1 franco y 50 céntimos el catálogo [fig.14].

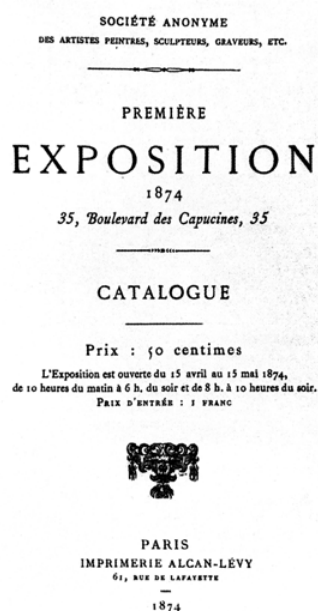


Fig.14: Portada del catálogo de la exposición de *Société Anonyme Coopérative d'artistes Peintures, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*, redactado por Edmond Renoir, editado por Alcan-Levy, Biblioteca Nacional, París.

El montaje de las obras, fue otra de las novedades introducidas. Ya no se plantea el sistema de abarrotar las paredes propio de los salones, sino que las obras se cuelgan en dos pisos de altura, y se disponen en habitaciones amplias, pintadas de rojo oscuro, e iluminadas mediante grandes ventanales. El orden y lugar de exposición se echó a suertes para evitar disputas.

La exposición fue visitada por 35.000 personas⁸², un número bastante pobre si lo comparamos con las 400.000 visitas que recibió el Salón de ese año durante las seis semanas que permaneció abierto. Las ventas también fueron escasas: se pagó unos 1.000 francos por dos obras de Pissarro y un Sisley, 800 francos por un Morisot y 200 por *Impresión, sol*

⁸¹ La sociedad invitó a participar a otros artistas aunque algunos (entre ellos Manet) rechazaron la invitación por encontrarse en una buena situación económica, ya que no veían la necesidad de buscar nuevos compradores, que pusiesen en riesgo su participación en los salones oficiales. *Ibidem*, p. 110.

⁸² 175 durante la inauguración y 54 el último día. *Ibidem*, p. 111.

naciente, de Monet⁸³. En total los gastos fueron de 9.272 francos y unos beneficios de 10.221 francos. Los malos resultados provocaron que la sociedad se disolviera el 17 de diciembre de 1874. En cuanto a las críticas podemos destacar la realizada por Philippe Burty “*Exposición de la Sociedad anónima de artistas*” (25 de abril de 1874), que resume muy bien el carácter transgresor de esta exhibición, sobre todo por el sistema expositivo de la misma, frente al Salón: “(...) *Las pinturas se presentan en las mejores condiciones (...) aisladas, no demasiado numerosas, sin que las perjudique una compañía demasiado ruidosa o demasiado apagada (...) Meta prudente y honorable y muy digna de ser perseguida por otros grupos (...) Si fueran admitidos (en el Salón), por diplomacia o por miedo, verían sus obras colgadas a alturas siderales que sólo se alcanzan con prismáticos; se verían ahogados o desentonando entre la avalancha de pinturas anticuadas o de pinturas a la moda (...) Piensan, en fin –y nosotros pensamos como ellos–, que las exposiciones oficiales modernas son, por el número y la disposición forzada de las obras, la negación del juicio y del placer; que es imposible salir de ellas con una idea clara sobre un artista, sobre una obra, sobre un intento que se salga de las vías trilladas y aceptadas.*”⁸⁴

En total, el grupo impresionista, promovió otras siete exposiciones entre los años 1876 al 1886⁸⁵. Ninguna de ellas supuso un gran aporte económico⁸⁶, (obviando puntuales buenas ventas de algún participante), pero si la aparición de coleccionistas y marchantes de arte, que necesitaban para abrirse camino en el mercado de arte. Lo más interesante acerca de estas exposiciones es la introducción de nuevo modelo expositivo: el comisariado. El sistema empleado en los salones estaba obsoleto y no favorecía a la

⁸³ Las obras son: *El Sena en Port-Marly*, de Sisley; *El huerto*, de Pissarro y *La cuna*, de Morisot. Éstas no se incluyen en el anexo debido a la gran cantidad de obras relacionadas con un mismo tema. Las encontradas son de fechas posteriores al año 1874, y no corresponden a las aquí citadas.

⁸⁴ La crítica completa puede verse en: SOLANA, G., *Op cit.* 1993. pp. 55-56.

⁸⁵ La relación completa de artistas por exposición se incluye en el anexo II. p. 68.

⁸⁶ Es importante entender, que al igual que en los salones, muchas de las obras expuestas por los impresionistas habían sido cedida por coleccionistas, puesto que éstas ya estaban vendidas. La concepción de los salones de lugar de exposición y no venta, también se da aquí, solo que no de una forma tan extrema, ya que la venta también estaba considerada en los planteamientos de la exposición.

obra expuesta. Los impresionistas presentaba sus obras por autor, con la finalidad de poder apreciar mejor el desarrollo artístico de cada uno de ellos, así como para hacer más homogénea la muestra⁸⁷.

De entre las publicaciones que se generaron a raíz de ellas (un gran acierto de marketing) podemos destacar *L'Impressioniste journal d'art* (1877). Aunque sólo fueron publicados cuatro números (durante el tiempo que estuvo abierta la exhibición de ese año), ésta sirvió como canal para que los artistas se defendiesen de las duras críticas generadas en los medios de comunicación (prensa escrita), y para defender sus ideales estéticos⁸⁸. Duranty (1833-1880) publicó *La Nouvelle Peinture* (1876), en el que ensalza la importancia de los Impresionistas en la vida moderna. Duret (1838-1927), hace su contribución a la bibliografía sobre el impresionismo con *Les Peintres Impressionnistes* (1878), donde destaca la importancia de Monet, Sisley, Pissarro, Renoir y Morisot como precursores del movimiento⁸⁹.

Es importante señalar que uno de los motivos que llevaron al declive de las exhibiciones del grupo fue la intención de algunos artista de ser admitidos en las vías oficiales (Monet o Renoir). Esto supuso la oposición de los miembros más radicales (Degas), que encontraban las vías oficiales faltas de originalidad y pocos representativas del arte actual, por lo que el grupo se va dispersando. Se barajó la posibilidad de no realizar ninguna más, pero tras la muerte de Manet, y las consecuencias de una desastrosa subasta -en la que sus obras alcanzaron precios muy bajos- Morisot y su marido, deciden financiar una última exposición a modo de cierre en 1886.

⁸⁷ La tercera exposición fue la primera en introducir la figura del comisario: Alphonse Legrand, antiguo empleado de la galería de Durand-Ruel, se encargó de la muestra que tuvo lugar en un apartamento de la rue Le Peletier (nº6), en el año 1877, y que tenía el nombre de “*Muestra de los impresionistas*”. Esta exhibición es considerada la más homogénea y representativa del grupo. *Ibídem*, p. 174.

⁸⁸ La revista fue escrita por Georges Rivère (1855-1943), con la ayuda de Renoir y el resto de participantes. *Ibídem*, p.175.

⁸⁹ WILSON, M., *The Impressionist*, Phaidon, Londres, 1993. p. 130.

El condicionante más importante para entender el proceso de aceptación y oficialización del impresionismo, pasa por la figura del marchante de arte. Como se mencionó anteriormente, ya existía una figura que actuaba de intermediario en las ventas de obras expuestas en el Salón⁹⁰. Pero con el impresionismo este agente del mercado se preocupa por captar a los clientes evasivos y comprender sus gustos. Sus funciones van más allá de vender una obra. Para que esta alcance un precio deseable, ha de ser publicitada, es necesario elaborar estrategias de marketing. Se proyectan catálogos de exposiciones, artículos en publicaciones relevantes, nuevos métodos expositivos, etc, que han de ir adaptándose según evoluciona el mercado.

Firmas de marchantes como las de Paul Durand-Ruel (1831-1922), Adolphe Goupil (1806-1893), y Julien-François Tanguy⁹¹ (1825-1894), tenían una gran relevancia dentro del mercado de arte en el París del Segundo Imperio. Pero sin duda el que más relación tuvo con el impresionismo fue Paul Durand-Ruel [fig.15]⁹². Éste contaba ya con cuarenta años cuando comenzó a trabajar con los impresionistas y su relación con ellos durará más de cincuenta años. Su primer contacto con el movimiento

⁹⁰ Para más información véase: FÉLICIE DE MAUPEOU, LÉA SAINT-RAYMOND, *Les “marchands de tableaux” dans le Bottin du commerce: une approche globale du marché de l’art à Paris entre 1815 et 1955*, Artl@s Bulletin, Volume 2, Article 7, Fall 2013; FÉLICIE DE MAUPEOU, LÉA SAINT-RAYMOND, *Les rues des tableaux. Géographie du marché de l’art parisien (1815-1955)*, Artl@s Bulletin, Volume 4, Article 6, Spring 2015.

⁹¹ Tanguy comenzó siendo un modesto comerciante de pinturas, pero más tarde se convertiría en marchante, a fuerza de ofrecer crédito a cambio de pinturas. Fue el primer marchante en comerciar con las pinturas de Van Gogh. THOMSON, B., *El impresionismo, orígenes, práctica y acogida*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001. p. 221.

⁹² Paul Durand-Ruel era hijo de un comerciante de cuadros que durante el reinado de Luis Felipe había dado a conocer a los jóvenes pintores de la “gran escuela de 1830” (Delacroix, Decamps y Corot). Ferviente católico, había soñado con la carrera militar, y luego con ser misionero. Cuando sucedió a su padre, poco después del golpe de estado de 1851, fue para defender a Delacroix y Corot contra Winterhalter, pintor alemán muy apreciado por el emperador. Durand-Ruel estaba firmemente decidido a ignorar el arte oficial bonapartista y prefirió a los pintores de Barbizón, haciéndose agente exclusivo de algunos de ellos; estuvo a punto de arruinarse comprando toda la colección de Theodore Rousseau. Años después Renoir diría de él: “necesitábamos un reaccionario para defender nuestra pintura, juzgada revolucionaria por los maniacos de los Salones. Al menos, él no corría el riesgo de ser fusilado por comunero”. BLUNDEN, M., BLUNDEN, G., *Op cit*, 1977. p.99. Para un mayor desarrollo de la relación de Durand-Ruel con los impresionista véase: PAUL DURAND-RUEL, MEMOIRS OF THE IMPRESSIONIST ART-DEALER » Edited and annotated by Paul-Louis Durand-Ruel and Flavie Durand-Ruel, Flammarion, Paris, 2014; VV.AA, *Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*, National Gallery Company, London, 2015.

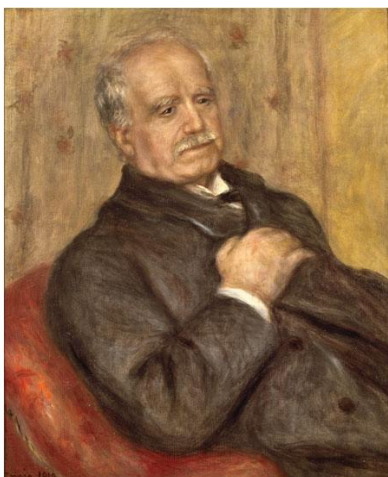


Fig. 15: Renoir, *Retrato de Paul Durand-Ruel*, 1910, Colección particular.

se produjo en Londres, donde frecuentaba una galería⁹³. A partir de 1870 comienza a adquirir obra impresionista para su comercialización⁹⁴. Como primer acercamiento al mercado, introdujo varias obras en las exposiciones de colectivos de arte francés que celebraba en Londres, ya que vio en el mercado británico una salida prometedora. Las obras estaban presentadas junto a las de la escuela de Barbizón y algunos realistas, como Corot, Rousseau, Millet y Courbet, cuyas obras en esos momentos ya tenían una clientela regular⁹⁵. La exposición incluía doce cuadros impresionistas, con obras de Degas, Monet, Sisley y Pissarro, además de un catálogo que presentaba un fondo de trescientas obras⁹⁶.

Durante la década de 1870 hasta el 1880, Durand-Ruel, compraba toda la obra impresionista que podía, sobre todo para ayudar a los artistas a superar las condiciones económicas en las que se encontraban. Monet, apenas tenía dinero para comer. Durante 1869, en unas de sus cartas escribe: “Estado desesperado. He vendido un bodegón y he podido trabajar un poco. Pero como siempre la falta de colores me ha echo detenerme”.⁹⁷ Los precios a los que Durand-Ruel compra las obras no son muy

⁹³ Durand-Ruel comercializaba las obras de la escuela de Barbizón. Su contacto con el grupo fue a través de Monet y Pissarro que se encontraban en Londres a consecuencia de la guerra franco-prusiana. Véase: SHANES, E., *Impressionists, London*, Abbeville Press Publishers, Londres, 1994.

⁹⁴ Durante una visita al estudio del artista Alfred Stevens (1823-1906), se fijó en dos cuadros que Manet había dejado allí con la esperanza de que pudieran interesar a algún cliente de Stevens. Durand-Ruel los compró en el acto. Al día siguiente fue a ver a Manet a su estudio y le compró todos los cuadros que tenía allí en aquel momento (un total de 23) por una suma global de 35.000 francos. Manet, al ver esto, se apresuró a rescatar todos los cuadros que había prestado a sus amigos que Durand-Ruel también compró. BLUNDEN, M., BLUNDEN, G., *Op cit.*, 1977, p.100.

⁹⁵ THOMSON, B., *Op cit.*, 2001. p.222.

⁹⁶ El catálogo fue redactado por Armand Silvestre en 1873. Incluía además siete Courbet, obras de Manet, uno de los primeros cuadros de la serie de Pont des Arts de Renoir, entre otros. Esta exposición pasó bastante inadvertida en el Londres victoriano. WILSON, M., *Op cit.*, 1993. p. 123

⁹⁷ SERULLAZ, M., *Enciclopedia del Impresionismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1981. p. 249.

elevados, pero si aceptables: los cuadros de Manet oscilaban entre 400 a 3.000 francos (384 y 3.000 €)⁹⁸, Degas a unos 800 francos (786 €), por Monet 300 francos (300 €), y por Sisley, Pissarro y Renoir 200 francos (199 €)⁹⁹.

La ayuda de Durand-Ruel, supuso para el grupo un empuje considerable. Trabajar para un marchante suponía una serie de ventajas para el artista, no sólo de índole económica, sino que también evitaban el trato directo con los compradores, eliminando así la negociación del precio. En 1870 ya tenía contratos con Pissarro, Monet y Degas, aunque estos no eran formales, solo acuerdos de caballeros¹⁰⁰.

Es conveniente aclarar una problemática que deriva directamente de estos contratos de exclusividad, y que se recoge en diversas publicaciones: la falta de originalidad derivada de reproducibilidad de una imagen como estrategia de venta. Belinda Thomson, en su obra *El impresionismo, orígenes, práctica y acogida* (2001), comenta a cerca de esto “cuando el mercado estadounidense era la salida principal, Durand trató de conducir a sus artistas en ciertas direcciones. Alentó temas concretos, pero también trato de desviarlos de callejones sin salida. Los pintores sabían que su interés material era que hicieran obra vendible, aunque, preocupados por sus propias investigaciones, solían resistirse a tales consejos. Un marchante podía vender pinturas con más facilidad si el producto era único y tenía una identidad de mercado distintiva, pero también si era de una calidad confiable, predecible y consistente. Cuando una formula resultaba exitosa, la tentación siempre era presionar al artista para que hiciera más de lo mismo”.¹⁰¹ A este respecto, Patricia Mainardi, comenta también que el exagerado énfasis en la originalidad de la historia del arte moderno pasa por alto la

⁹⁸ Los valores monetarios han sido calculados tras la equivalencia del viejo franco a el valor del nuevo franco en 1974, y la conversión de éste a la moneda actual. Un franco de 1974 equivale a 0,24 céntimos de euro. <http://es.ucoin.net/coin/france-1-franc-1974/?cid=7171>

⁹⁹ Hay que tener en cuenta que las obras de Manet y Degas estaban mejor cotizadas durante esos años, que las del resto de artistas. Ya contaban con una reputación dentro del mundo artístico. Por lo tanto el precio que Durand-Ruel pagó por sus obras era mayor que el del resto, que aún estaban empezando su carrera. *Ibidem*, p. 249.

¹⁰⁰ THOMSON, B., *Op cit.*, 2001. p. 227.

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 233-234.

práctica de la repetición. Así se obvia la utilización de este recurso, asumido con frecuencia por algunos impresionistas y sus contemporáneos, por razones de mercado.

A pesar de esta problemática, su relación con los impresionistas generó las vías de mercado necesarias para comercializar su arte. Durand-Ruel, ayudó al movimiento en la organización de diversas exposiciones del grupo (cedió su galería en la calle Le Peletier [fig. 16] para su segunda exposición y financió la séptima), así como retrospectivas de las obras de varios artistas en su galería (de Monet en 1890, Renoir y Pissarro en 1892 o Cassatt en 1893)¹⁰², promovió las publicaciones sobre la estética del grupo con el apoyo de la crítica, la consecución de coleccionistas y mecenas, y favoreció la entrada del impresionismo en Estado Unidos, con la apertura de su galería en Nueva York en 1886¹⁰³.



Fig. 16: Galería de Paul Durand-Ruel en la rue Le Peletier. Fotografía de: Durand-Ruel & Cie.

Los impresionistas no sólo expusieron en la galería de Durand-Ruel, sino que también trabajaron con otros marchantes, que por espacio no serán desarrollados en este trabajo¹⁰⁴.

¹⁰² SERULLAZ, M., Op cit., 1981. pp. 250-251.

¹⁰³ Joseph, Charles y Georges Durand-Ruel se hicieron responsables de la sucursal neoyorquina de la firma en la Quinta Avenida en 1888. Gracias a ellos, los grandes coleccionistas de pintura francesa norteamericanos, introdujeron en sus colecciones el impresionismo como parte representativa de dicha pintura. Una de las mejores colecciones de arte rococó, la de Henry Clay Frick, ahora abierta en Nueva York, termina su alcance cronológico obras de Degas, Manet, Monet y Renoir. THOMSON, B., *Op cit.*, 2001. p. 235.

¹⁰⁴ Véase: Georges Petit, Theo van Gogh, el agente Boussod, Valadon & Cia., la firma Goupil o Ambroise Vollard. *Ibidem*, p. 229.



Fig. 19: Degas, *Dancers practicing at the bar*, 1877, Metropolitan Museum of Art

En relación con el mercado estadounidense cabe destacar la figura de Cassatt como “marchante”¹⁰⁵. Numerosos autores asocian este hecho con la apertura de la galería de Durand-Ruel, dejando de lado su aporte. Cassatt conocía a muchas de las grandes familias americanas, entre ellas: los Havemeyer o el coleccionista James Stillman (1850-1918). Cuando viajaban a París, les aconsejaba invertir en obra de impresionistas como Monet y Degas¹⁰⁶. Muchas de estas obras forman parte, en la actualidad, de los fondos de grandes instituciones como el Metropolitan Museum of Art¹⁰⁷.

En 1882, el banco Union Générale (principal patrocinador de la firma) quebró, lo que supuso un serio problema económico para Durand-Ruel, que no pudo seguir invirtiendo de forma agresiva. De todas formas, en esa fecha el grupo contaba ya con varios coleccionistas fijos, muchos de los cuales actuaron como mecenas profesionales. Podríamos hablar de diversos coleccionistas dentro del ámbito francés (Georges de Bellio, Paul Gachet, Victor Chocquet o Gustave Caillebotte¹⁰⁸), pero sólo nos detendremos en dos de ellos: Jean-Baptiste Faure y George Chanpertier.

Jean-Baptiste Faure (1830-1914), comenzó a comprar arte impresionistas a través de su asociación con Manet en 1873. Anteriormente había coleccionado obra de Corot, Delacroix y los artistas de Barbizón, que vendió con un considerable beneficio

¹⁰⁵ Cassatt no era marchante profesional, pero sí aconsejaba a las grandes fortunas en qué tipo de arte invertir. De ahí que “marchante” aparezca entrecomillado, pues hacía más bien las labores de un asesor artístico.

¹⁰⁶ COMBALÍA, V., *Amazonas con pincel*, Destino, Barcelona, 2006. pp. 71-75.

¹⁰⁷ Véase: *Adaline Havemeyer in a white hat* (1898) [fig. 17] y *The cup of tea* (1880/81) [fig. 18] de Cassatt, *Dancers practicing at the bar* (1877) [fig.19], de Degas o *The four trees* (1891) [fig.20], de Monet. Las obras están identificadas (dentro de la colección del museo) como: H.O Havemeyer Collection y Collection of James Stillman. Además puede consultarse en la web metmuseum.org acerca de estas obras, así como en el catálogo publicado por el museo: Cooney, A., *Splendid legacy: The Havemeyer Collection*, Metropolitan Museum of Art Editorial, 1993.

¹⁰⁸ La figura de Caillebotte como coleccionista, será analizada más adelante, en el apartado correspondiente a la entrada en los museos del arte impresionista.

para dedicarlos a la pintura de la generación más joven. En un principio adquiriría las obras a través de la sucursal que Durand-Ruel tenía en Londres, pero después comenzó a tratar directamente con los artistas¹⁰⁹.

Georges Charpentier (1846-1905), editor de Zola o Maupassant, empezó a coleccionar obra impresionista con Renoir, en 1875, tras la compra de uno de sus cuadros en una subasta¹¹⁰. Pero más tarde su mecenazgo alcanzó a todo el grupo. Por iniciativa de su esposa, editó a partir de 1879, una nueva revista ilustrada sobre arte y literatura, *La Vie Moderne*, a cargo de Armad Silvestre¹¹¹. En ella se informaba sobre diversos acontecimientos y géneros artísticos, de comprensión relativamente sencilla, con el fin de llegar a un público menos especializado. Es importante señalar que gracias

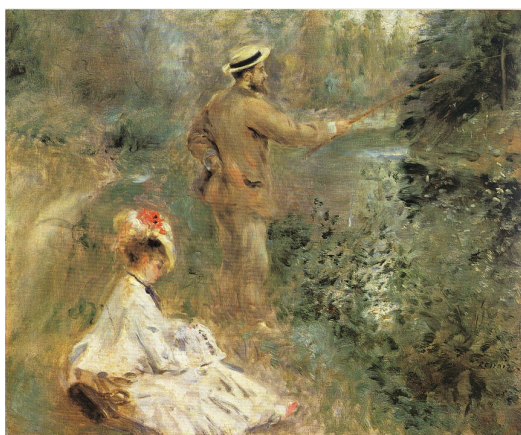


Fig. 21: Renoir, *El pescador*, 1874, colección privada.

¹⁰⁹ Las obras en su posesión, a fecha de 1902 (año en que se realizó una exposición de su colección) eran: 2 Caillebotte, 21 de Manet (incluida *Déjeuner sur l'Herbe*), 13 de Monet (de las cuales ya había cedido 8 para la segunda exposición impresionista, en 1876), 24 Pissarro y 22 Sisley. THOMSON, B., *Op cit.*, 2001. p. 224.

¹¹⁰ Dicha subasta se realizó en el Hotel Drouot: Renoir, Monet, Sisley, Morisot y Manet colaboraron con obras. La subasta fue un desastre, las pujas escasamente cubrieron el coste de la misma. El número de compradores presentes era tan bajo que no podían subir los precios de la subasta. Entre los que apoyaban a los impresionistas estaban: Rouart, Hecht, el mecenas de Monet, Houssaye, el crítico Chesneau, Ernest Hoschedé y Eugène Manet, que compró varios trabajos de su mujer, Morisot. La obra de Renoir comprada por Georges Charpentier fue *El pescador* (1874) [fig. 21], por una suma de 180 francos (181€). WILSON, M., *Op cit.*, 1993. p. 128.

¹¹¹ Anteriormente ya había colaborado con Durend-Ruel. Ver cita 82.

a esta publicación, la editorial, habilitó una sala (con el mismo nombre que la revista), donde mensualmente, se organizaban exposiciones¹¹².

Sir Hugh Percy Lane (1875-1915) y Samuel Courtauld (1876-1947), fueron los pioneros del coleccionismo impresionista en Gran Bretaña. El primero de ellos, trabajo como marchante de arte, fundando su propia galería en 1898. En 1905 era el mayor especialista de pintura impresionista en Reino Unido, y un ardiente defensor del movimiento. Tras su muerte la colección de Sir Percy Lane pasó a la National Gallery, que se hizo en total con 39 telas de impresionistas y post-impresionistas¹¹³. Courtauld comenzó a adquirir obra impresionista algo más tarde que su predecesor (en 1922), pero contribuyó monetariamente con la Tate Gallery para que enriquecieran sus fondos con pintura francesa del s. XIX. Veinte años más tarde había reunido una colección única en Inglaterra, cubriendo un periodo que iba de Ingres a Picasso. Hoy se hallan repartidos entre la Tate Gallery, la National Gallery y The Courtauld Gallery de Londres¹¹⁴.

Por último, queremos mencionar algunos de los coleccionistas americanos. La señora Potter Palmer (Chicago) y Juliana Cheney Edwards (Boston), compraban obra de Monet en cuanto salía al mercado. Sterling Clark, heredero de la fortuna de las maquinas de coser Singer, persuadido por su esposa francesa, formó una de las mejores colecciones de Renoir, que adquiriría con regularidad en las galerías de Durand-Ruel entre los años 1916 y 1950. Otros de los principales coleccionistas son Duncan Phillips, Chester Dale, John Spaulding y el doctor Albert C. Barnes¹¹⁵.

El reconocimiento que llegó con la venta de su obra fue vital para los artistas. Los nuevos mercados, como el estadounidense, supusieron un mayor número de

¹¹² Edmond Renoir (1849-1943), era el encargado de organizarlas. El objetivo era permitir que los lectores de la revista y un público burgués bien educado “echaran un vistazo” al taller del artista de turno. La segunda exposición estuvo dedicada a De Nittis, la quinta a Renoir y, más tarde, siguieron Manet, Monet (1880) y Sisley (1881). H. FEIST, P., *Op cit*, 1993. pp. 220-221.

¹¹³ SERULLAZ, M., *Op cit*, 1981. p. 232.

¹¹⁴ Entre las obras que aún conserva el Instituto Courtauld [<http://courtauld.ac.uk>], se encuentra una de las versiones de *Los jugadores de cartas* de Cézanne o *El bar del Folies-Bergère* (1882), de Manet [fig. 22]. *Ibidem*, p. 221.

¹¹⁵ THOMSON, B., *Op cit*., 2001. p. 236.

exposiciones. Los fracasos del grupo, (rechazos en el Salón, crítica de la prensa y público), empezaron a remitir, y las vías oficiales que antes los vetaban, comenzaron a interesarse por sus trabajos. Es conveniente aclarar que vender obra era igual de importante para las mujeres impresionistas. Muchos autores apuntan que, por el echo de pertenecer a familias acomodadas, Cassatt o Morisot, no tenían necesidad de comerciar con sus cuadros. Si bien es cierto que no pasaban penurias económicas, este tipo de afirmaciones no hacen más que reforzar la imagen de artistas de segunda clase que se tiene de ellas. Vender constituía una afirmación de sus estatus como profesionales, sobre todo cuando trataban de tener un lugar en un mundo de hombres.¹¹⁶

4.4 LA OFICIALIZACIÓN DEL IMPRESIONISMO: EL UMBRAL DE LOS MUSEOS

Para comprender la oficialización de Impresionismo, primero debemos entender el sistema de entrada a los museos impuesto por el Estado. La creación del museo de los artistas vivos, Museo de Luxemburgo, tiene lugar en el año 1818¹¹⁷. Durante ese periodo hasta el Imperio, el criterio de selección puede considerarse ecléctico, ya que se admiten todas las tendencias, como recurso político. A partir del Imperio, ninguna obra no considerada de estética oficial, será admitida, hasta la creación de la Comisión de Museos¹¹⁸, que se encargará de las adquisiciones a partir de 1896. Debido al numero de artistas, la comisión no admitía más de tres obras del mismo autor. Antes de pasar al Louvre, éstas debían permanecer un periodo de 10 años en las salas del Luxemburgo, tras el fallecimiento del artista. Aunque dicha norma era subjetiva, ya que aquellos considerados “consagrados” (como Ingres o Delacroix), iban directamente a las salas del Louvre. Todas las adquisiciones (bien por compra o por legados) a partir de 1897,

¹¹⁶ Si vender era tan poco importante para Morisot como algunos han afirmado, parece extraño que se sometiera a lo que se demostró ser la humillación de tener su obra puesta a subasta pública en el Hotel Drouot en 1875 (véase nota109). *Ibidem*, pp. 222- 223.

¹¹⁷ Es creado por la Academia de Bellas Artes bajo el reinado de Luis XVIII (1814-1824). En un principio estará ubicado en el Palacio de Luxembourg hasta el año 1886 que es trasladado a la Orangerie (edificio más moderno en términos museológicos), donde permanecerá hasta 1922, cuando se traslada finalmente al su ubicación actual. BAZIN, G., *Op cit*, 1964. pp. 39-40.

¹¹⁸ Esta comisión nace de la tras la creación de la Junta de Museos Nacionales, en 1895, integrada principalmente por los conservadores de los museos dependientes del Estado. *Ibidem*, p. 40.

debían pasar por la aprobación de dos comités: el Comité de Conservadores y el Consejo de Museos. Este último, estaba presidido por Léon Bonnat (1833-1922), director de la Academia y opositor de las tendencias artísticas modernas.

Es bajo su mandato cuando se generan las controversias a raíz de la entrada de obras impresionistas en las colecciones públicas, que se verán reflejadas en el proceso de compra de la *Olympia* de Manet (1890)¹¹⁹. La iniciativa de comprar el cuadro por suscripción pública¹²⁰ para después legarlo al Estado salió de Monet y de su profundo rencor hacia los organismos oficiales (por estos motivos rechazó la cruz de la Legión de Honor en 1888)¹²¹.

Tras conseguir alcanzar la cuantía de 20.000 francos previstos, Monet, entregó una carta con todos los suscriptores al, por entonces, ministro de Instrucción Armand Fallières (1841-1931). En dicho documento se expresaba la condición de que la obra no debía pasar el periodo de diez años (mencionado anteriormente) en las salas del Luxemburgo, sino que debía ir directamente al Louvre. Tras diversos desacuerdos con la administración, Monet cede ante la misma en lo que respecta al uso de la obra y su exposición¹²². Esta no será colgada en el Louvre hasta 1908, estando en la actualidad exhibida en el Museo de Orsay.

El criterio de admisión de obra por parte del Estado generó, nuevamente, controversia tras la muerte de Caillebotte en 1894. En su testamento (del que Renoir era albacea) se incluye el deseo de dejar la totalidad de su colección al gobierno francés,

¹¹⁹ Todo el proceso quedó reflejado en la biografía que Gustave Geffroy (1855-1926) publicó sobre Monet en 1920. *Ibidem*, p. 41.

¹²⁰ Esta práctica se conoce hoy en día como micromecenazgo, y es utilizada por grandes instituciones museísticas como el Louvre, entre otras. Véase el artículo: “Usted puede comprar grandes obras de arte”, de Elena Vozmediano, en *el Cultural*, 24 de Enero de 2014. www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2014/01/usted-puede-comprar-grandes-obras-de-arte-i/ [1/06/2016; 17:08].

¹²¹ Entre los motivos que llevaron a Monet a comprar la *Olympia*, muchos autores apuntan que se debe al interés suscitado por un comprador estadounidense. Monet, entre otros, creía que las obras más significativas del arte francés no debían salir del país. Cassatt, al conocer la verdaderas razones, se enfadó con él, ya que veía en esto un aptitud hipócrita de sus colegas respecto a los coleccionistas americanos, que habían evitado la ruina absoluta del movimiento si no hubiesen invertido en sus obras.

¹²² Todo el proceso de compra, así como la lista completa de los suscriptores puede verse en: BAZIN, G., *Op cit*, 1964. pp. 40-42.

con la única condición de que algún día pase a formar parte de los fondos del Louvre. El Gobierno no se atreve a aceptar la colección en su totalidad (65 cuadros entre los que se encontraba *El baile del Moulin de la Galette*, de Renoir [fig. 23]). Después de tres años de intensos debates en la prensa y gestiones para llegar a un acuerdo, el Estado acordó que el Museo de Luxembourg recibiera sólo 38 cuadros, que no fueron a parar al Louvre hasta 1928¹²³.

La posterior apertura de su colección en el Luxemburgo¹²⁴ y el espacio dedicado a los impresionistas durante la Exposición Universal de 1900, supusieron el debate final para la total aceptación del Impresionismo en el s. XX. La Academia era ya la única



Fig. 23: Renoir, *El baile del Moulin de la Galette*, 1876, Musée d'Orsay.

opositora de un arte que seguían considerando censurable por su estética, y así se lo hizo saber al Estado. Este a su vez zanjó la polémica a través de un escrito en el que apuntaban: “*Si somos muchos los que pensamos que el Impresionismo no es la única palabra del arte, también es cierto que lo consideramos como palabra del arte, que esta palabra tiene derecho a ser proferida y que la evolución impresionista, que ha*

¹²³ Entre ellos: 8 Monet, 6 Pissarro, 6 Renoir, 6 Sisley, 2 Manet, 2 Cézanne y 7 Degas. SERULLAZ, G., *Op cit*, 1981. p. 216.

¹²⁴ Durante los años 1892 y 1894, el Estado francés ya había comprado obra impresionista (*Jóvenes tocando el piano* (1892) de Renoir [fig. 24] y *Joven en traje de baile* (1879) de Morisot [fig.25]), pero esta tenía una pequeña representación dentro de las salas del Museo de Luxemburgo. Que no será ampliada hasta la inauguración de la sala con la colección de Caillebotte.

*interesado a parte del público, es un capítulo de la historia del arte contemporáneo, que tenemos el deber de inscribir en los muros de nuestros museos (...)."*¹²⁵

5. CONCLUSIONES

Como se ha podido observar en el trabajo, la devaluación del Impresionismo y su posterior oficialización depende de multitud de factores, siendo el más importante el rechazo de las vías oficiales a través de la Academia de Bellas Artes. Este factor desencadenará la búsquedas de nuevas vías y estrategias por parte del movimiento.

Los nuevos espacios expositivos, entre los que se encuentran las galerías de arte, ayudarán a configurar el sistema del mercado artístico actual, ya que es ahora cuando se construyen las características propias asociadas a la figura del marchante y el comisario. Estas nacen de la necesidad de reconfigurar las formulas expositivas obsoletas -que proponían una visión abarrotada y nada homogénea las obras- con el propósito de buscar compradores entre la nueva burguesía moderna, no tan influenciada por las estéticas academicistas. Ayudados también por la intelectualidad del momento (críticos de arte, editores, periodistas), se desarrollan publicaciones especializadas en calidad de soporte publicitario para presentar al movimiento Impresionista como la evolución artística propia de la sociedad del momento.

Todos estos factores, ayudan a influir, al igual que hizo la Academia, en el gusto estético de la época, sustituyendo un mercado obsoleto por otro que tendrá su máximo desarrollo durante las Vanguardias del siglo XX.

Es conveniente señalar que dentro de la historiografía actual, encontrar valoraciones económicas del alza de cotización de los impresionistas que avalen la eficacia de estos factores es una ardua tarea. Los datos encontrados aportan estimaciones en torno a las obras de Monet, Renoir, Degas o Pissarro, dejando de lado las referentes a las mujeres del grupo. Lo que no hace más que reafirmar el olvido de las mismas dentro de la historia de arte y su concepción de artistas de segunda clase,

¹²⁵BAZIN, G., *Op cit*, 1964. p. 47.

creyendo conveniente desarrollar en profundidad esta temática en una futura tesis doctoral. No obstante, hemos realizado una comparación entre los precios de venta de Monet y Renoir, a principios de su trayectoria profesional, y los alcanzados durante la última década del siglo XIX [doc.1] ¹²⁶.

Como puede observarse, los precios alcanzados por las obras se han incrementado desde la nefasta subasta del Hotel Drouot en 1875. Si bien es cierto que

Precios de las obras de Monet	En francos	En euros
Subasta del Hotel Drouot, 1875	60 F	60 €
Galería George Petit, 1886	1.200 F	1.293 €
Galería Durand-Ruel, 1892	4.000 F	4.536 €

Precios de las obras de Renoir	En francos	En euros
Subasta del Hotel Drouot, 1875	31 F	31 €
Salón de 1879	1.500 F	1.548 €
Compra del Estado, 1894	4.900 F	5.520 €
Venta de la Colección de Armand Doria, 1899	22.000 F	24.720 €

muchos artistas no consiguieron disparar los precios de sus obras hasta después de su muerte (como es el caso de Sisley), si se puede observar que las estrategias creadas por el movimiento, sirvieron a su propósito, ya que gracias a ellas se consiguió la revalorización de sus creaciones y la consiguiente oficialización del movimiento con la entrada en los museos.

¹²⁶ Los datos utilizados para esta valoración se encuentran en: BAZIN, G., *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1964., pp. 249-257.

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. CONTEXTO HISTÓRICO

- CEAMANOS, R., *La Comuna de París* (1871), Catarata, Madrid, 2014.
- TOMÁS UCEDO, JOSÉ MARÍA, “París, Capital del siglo XIX”, *Revista de Ciencias Sociales*, vol. II, número 100, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, 2003. pp. 87-94.
- VELOSO SANTAMARÍA, I., “El viaje de las artes hacia la Modernidad: La Francia del siglo XIX”, *CAUCE, Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, nº 29, 2006, pp. 425-445.

6.2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE IMPRESIONISMO

- BAZIN, G., *Tesoros del Impresionismo en el Louvre*, Ediciones Daimon, Barcelona, 1964.
- DENVIR, B., *Crónica del Impresionismo: Diario íntimo de la vida y el mundo de los grandes artistas*, Ediciones Destino, Barcelona, 1993.
- BLUNDEN, M., BLUNDEN, G., *Diario del Impresionismo*, Skira, Suiza, 1977.
- CREPALDI, G., *El Impresionismo*, Electa, Barcelona, 2003.
- DENVIR, B., *Historia del impresionismo, los pintores y sus obras*, Libsa, Madrid, 1992.
- GEORGEL, P., *De Renoir a Picasso: Obras maestras del Musée de L’Orangerie, París*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2002.
- H. FEIST, P., *La pintura del Impresionismo*, Vo. I, Taschen, Colonia, 1993.
- HERBERT L., ROBERT, *El Impresionismo, Arte, ocio y sociedad*, Alianza Forma, Madrid, 1989.
- LESTER COOKE, H., *Galería Nacional de Washington*, Aguilar, Madrid, 1973.
- MOFFETT, C., *Impressionist and postimpressionist Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of art, New York, 1985.

- ROSENBLUM, R., Janso, H. W., *El arte del s. XIX*, Akal, Madrid, 1992.
- SERULLAZ, M., *Enciclopedia del Impresionismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1981.
- SHANES, E., *Impressionists*, London, Abbeville Press Publishers, Londres, 1994.
- SMITH, P., *Impresionismo*, Akal, Madrid, 2006.
- SOLANA, G., *El Impresionismo, la visión original. Antología de la crítica de arte, 1867/1895*, Ediciones Siruela, Madrid, 1997.
- THOMSON, B., *El impresionismo, orígenes, práctica y acogida*, Ediciones Destino, Barcelona, 2001.
- TINTEROW, G., LOYRETTE, H., *Origins of Impressionism*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1995.
- VOLLARD, A., *Escuchando a Cézanne, Degas y Renoir*, Ariel, Barcelona, 2008.
- VV.AA., *Impresionism: A centenary Exhibition*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.
- WILSON, M., *The Impressionist*, Phaidon, Londres, 1993.

6.3. ESTUDIOS SOBRE MUJERES

- ADLLER, K., GARB, T., *Berthe Morisot*, Phaidon, Londres, 1995.
- BRAY, X., SCOTT, B., WILSON-BARCAN, J., *Mujeres Impresionistas, La otra mirada*, Museo de bellas artes de Bilbao, Bilbao, 2002.
- COMBALÍA, V., *Amazonas con pincel*, Destino, Barcelona, 2006.
- DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad, La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Debate, Barcelona, 1994.
- GARB, T., *Women Impressionists*, Phaidon, Oxford, 1986.
- ILLÁN MATÍN, MAGDALENA, “Una nueva obra de la pintora zaragozana María Luisa de la Riva perteneciente al patrimonio artístico francés”, *Artígrama*, nº 23, 2008, pp. 565-574.

- NICOLÁS CUELLO, JUAN, GENTILE, LUCÍA, MONGAN, GUILLERMINA, “Porno modernidad, representaciones visuales de las prostitutas en el siglo XIX”, II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, 28, 29 y 30 de septiembre de 2011.
- PRIETO QUIRÓS, CAROLINA, RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, MAR, “El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX”, *El Genio Maligno, Revista de humanidades y ciencias sociales*, nº 7, Septiembre de 2010, pp. 67-107.

6.4. LA ACADEMIA Y LOS SALONES

- BOIME, A., “The Salon des Refusés and evolution of modern art”, *Art Quaterly*, nº32, Spring 1970. pp. 411-426.
- DESNOYERS, FERNAND (1828-1869). *La peinture en 1863 : Salon des refusés* / par Fernand Desnoyers. 1863, en línea, Biblioteca Nacional de Francia, Gallica Bibliothèque.
- IGLESIAS HUELGA, LUIS ALFONSO, “Utopía y estética: del universo al salón”, *Eikasia*, Septiembre de 2014. pp. 161-182.
- MAINARDI, P., *The end of the Salon, Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- WILSON-BAREAU, J., “The Salon des Refusés of 1863: A New View”, *The Burlington Magazine*, Vol. 149, No. 1250, French Art (May, 2007), pp. 309-319.
- SAPIRO, GISELE, “La vocación artísticas entre don y don de sí”, *Narrativas sociológicas y literarias NB - Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas*, Nº 19, Invierno 2012, Santiago del Estero, Argentina. pp. 503-508.

6.5. MERCADO DE ARTE

- D. GRAMPP, W., *Arte, inversión y mecenazgo, Un análisis económico del mercado del arte*, Ariel Sociedad económica, Barcelona, 1991.

- FUCHSGRUBER, L., “The Creation of the Hôtel Drouot Auction House in 1852: a New Space for the Discourse of Art and Value”. (Draft) Conference: The Art Market Past and Present: Lessons for the Future. Friday, The Burlington Magazine, London, 31st October 2015.
- FÉLICIE DE MAUPEOU, LÉA SAINT-RAYMOND, “Les “marchands de tableaux” dans le Bottin du commerce : une approche globale du marché de l’art à Paris entre 1815 et 1955”, *Artlas Bulletin*, Volume 2, Article 7, Fall 2013.
- FÉLICIE DE MAUPEOU, LÉA SAINT-RAYMOND, “Les rues des tableaux. Géographie du marché de l’art parisien (1815-1955)”, *Artlas Bulletin*, Volume 4, Article 6, Spring 2015.

6.6. RECURSOS WEB

- National Gallery: www.nationalgallery.org.uk
- Museum of Fines Arts, Boston: www.mfa.org
- Kunsthalle Mannheim: www.kunsthalle-mannheim.de
- Musée d’Orsay: www.musee-orsay.fr
- Musée du Louvre: www.louvre.fr
- Musée Marmottan Monet: www.marmottan.fr
- National Gallery of Art, Washington: www.nga.gov
- Santa Barbara Museum of Art: www.sbma.net
- The Courtauld Gallery: courtauld.ac.uk
- Biblioteca Nacional de Francia: www.bnf.fr
- Durand-Ruel: www.durand-ruel.fr
- Metropolitan Museum of Art: www.metmuseum.org
- www.artandarchitecture.org.uk

ANEXO I: RELACIÓN DE IMÁGENES

FIG. 1: Edouard Manet, *Fusilamiento de Maximiliano*, 1868, óleo sobre lienzo, 152x305 cm, Kunsthalle Mannheim, Mannheim, Alemania.



FIG. 2: Pietro Antonio Matrini, *The Salon of 1787 at the Louvre*, 1787, grabado sobre papel, Biblioteque national, París.



FIG. 3: Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866, óleo sobre lienzo, 46x56 cm, Musée d'Orsay, París.



FIG. 4: Edouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre lienzo, 208x264,5 cm, Musée d'Orsay, París.



FIG. 5: Tiziano, *Concierto campestre*, 1509, óleo sobre tabla, 105x107 cm, Musée du Louvre, París.



FIG.6: Edouard Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre lienzo, 130x190 cm, Musée d'Orsay, París.



FIG. 7: Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, óleo sobre lienzo, 48x63 cm, Musée Marmottan Monet, París.



FIG. 8: Berthe Morisot, *The Mother and Sister of the Artist*, 1869/1870, óleo sobre lienzo, 101x81,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



FIG. 9: Berthe Morisot, *Vista de París desde el Trocadero*, 1872, óleo sobre lienzo, 46 x 81.6 cm, Santa Barbara Museum of Art, Santa Barbara.



FIG. 10: Mary Cassatt, *Madre e hija*, 1905, óleo sobre lienzo, 92.1 x 73.7 cm, National Gallery of Art, Washington.



FIG. 11: Mary Cassatt, *Niña arreglados el pelo*, 1886, óleo sobre lienzo, 75.1 x 62.5 cm, National Gallery of Art, Washington.



FIG. 12: Mary Cassatt, *Le Lodge*, 1878, óleo sobre lienzo, 81.28 x 66.04 cm, Museum of Fine Arts, Bonton.



FIG. 13: Auguste Renoir, *Le Lodge*, 1874, óleo sobre lienzo, 80x63,5 cm, The Courtauld Gallery, Londres.



FIG. 14: Portada del catalogo de la exposición de *Société Anonyme Coopérative d'artistas Peintures, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes*, 1874, redactado por Edmond Renoir, editado por Alcan-Levy, Biblioteca Nacional, París.

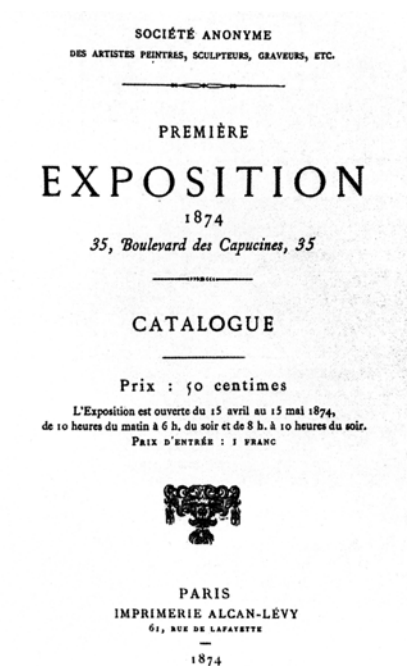


FIG. 15: Auguste Renoir, *Retrato de Paul Durand-Ruel*, 1910, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm, colección particular.

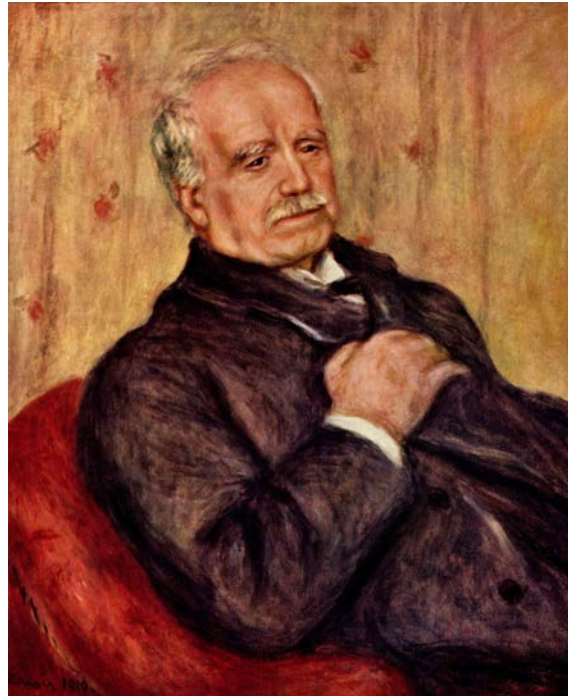


FIG. 16: Fotografía de la galería de Paul Durand-Ruel, Archivos Paul Durand-Ruel.



FIG. 17: Mary Cassatt, *Adaline Havemeyer in a White Hat*, 1898, pastel en papel sobre tela, 64.8 x 50.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG. 18: Mary Cassatt, *The Cup of Tea*, 1880, óleo sobre lienzo, 92.4 x 65.4 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG. 19: Edgar Degas, *Dancers Practicing at the Barre*, 1877, técnica mixta sobre lienzo, 75.6 x 81.3 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG. 20: Claude Monet, *The Four Trees*, 1891, óleo sobre lienzo, 81.9 x 81.6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

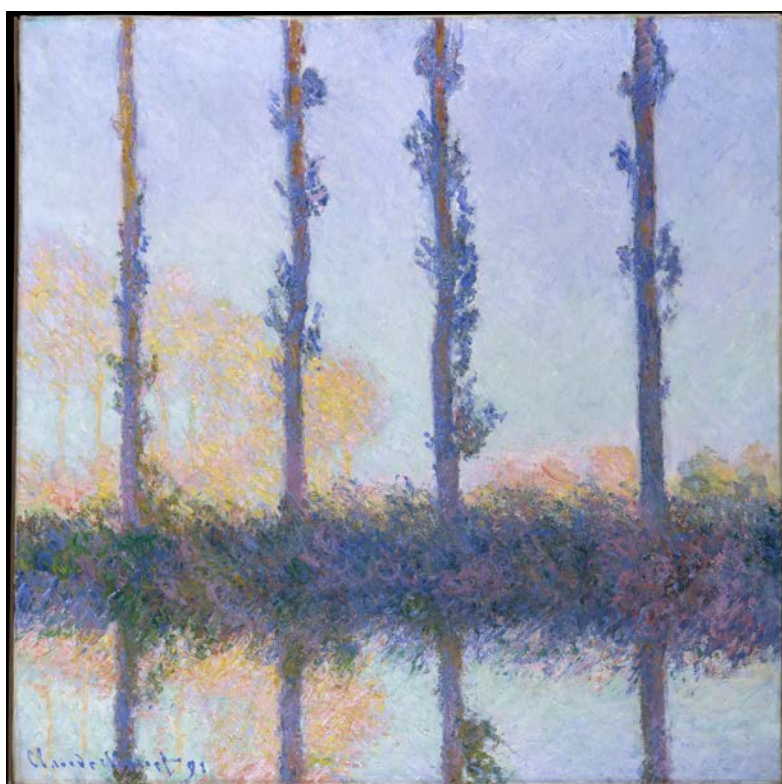


FIG. 21: Auguste Renoir, *El pescador*, 1874, óleo sobre lienzo, colección privada.

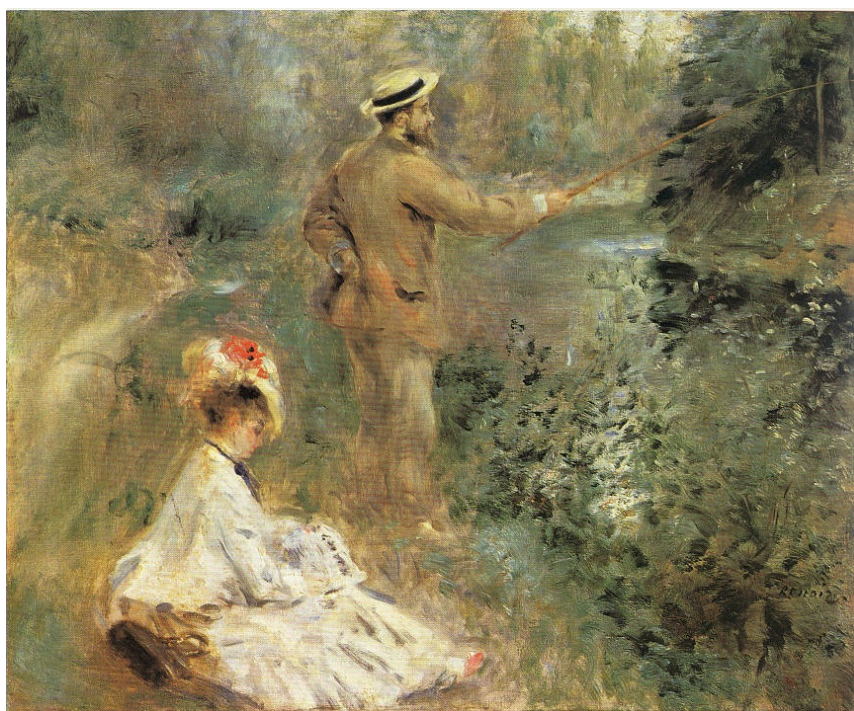


FIG. 22: Edouard Manet, *A Bar at the Folies-Bergère*, 1882, óleo sobre lienzo, 137x171.6 cm, The Courtauld Gallery, Londres.



FIG. 23: Auguste Renoir, *Bal du moulin de la Galette*, 1876, óleo sobre lienzo, 131x175 cm, Musée d'Orsay, París.



FIG. 24: Auguste Renoir, *Jóvenes tocando el piano*, 1892, óleo sobre lienzo, 116x90 cm, Musée d'Orsay, París.

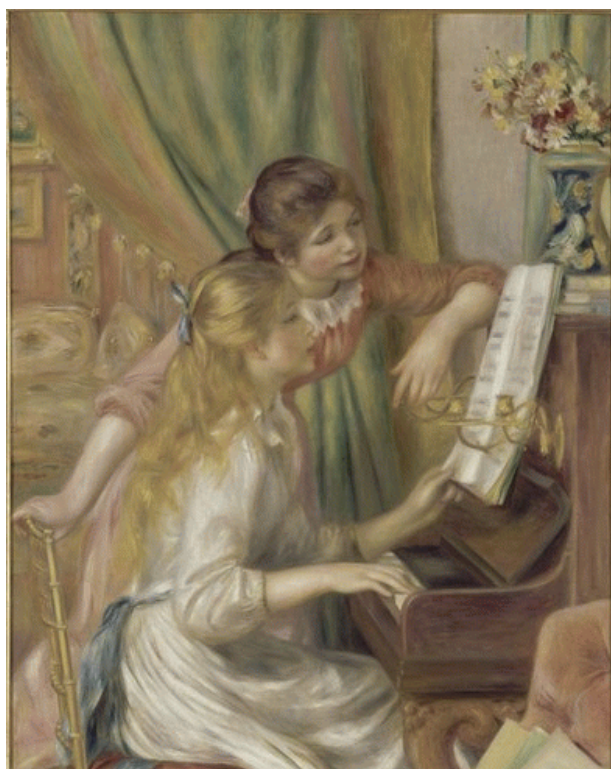


FIG. 25: Berthe Morisot, *Joven en traje de baile*, 1879, óleo sobre lienzo, 71x54 cm, Musée d'Orsay, París.



ANEXO II: RELACIÓN DE ARTISTAS EN LA EXPOSICIONES IMPRESIONISTAS

Artista	1874	1876	1877	1879	1880	1881	1882	1886
Astruc, Zacharie								
Attendu, Antoine F.								
Béliard, Edouard								
Bracquemond, Félix								
Bracquemond, Marie								
Brandon, Edouard								
Bureau, Pierre								
Caillebotte, Gustave								
Cals, Adolphe								
Cassatt, Mary								
Cézanne, Paul								
Colin, Gustave								
Cordey, Frédéric								
Debras, Louis								
Degas, Edgar								
De Nittis, Guiseppe								
Desboutin, Marcellin								
Forain, Jean-Louis								
François, Jacques								
Gauguin, Paul								
Guillaumin, Armand								
Lamy, Franc								
Latouche, Loius								
Lebourg, Charles								
Legros, Alphonse								
Lepic, Loudovic								

Artista	1874	1876	1877	1879	1880	1881	1882	1886
Lépine, Stanislas								
Levert, Jean-Baptiste								
Maureau, Alphonse								
Meyer, Alfred								
Millet, Jean-François								
Mollins, Auguste de								
Monet, Claude								
Morisot, Berthe								
Mulot-Durivage, Emilien								
Ottin, Auguste Loius								
Ottin, Léon Auguste								
Piette, Ludovic								
Pissarro, Camille								
Pissarro, Lucien								
Raffaëlli, Jean.François								
Raffaëlli, Jean-Marius								
Redon, Odilon								
Renoir, Auguste								
Robert, Léon								
Rouart, Henri								
Seruat, Georges								
Signac, Paul								
Sisley, Alfred								
Somm, Henri								
Tillot, Charles								
Vidal, Eugène								
Vignon, Victor								
Zandomenegih, Federico								