

La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería *L'Effort Moderne* en el París de la Gran Guerra

Belén Atencia Conde-Pumpido
Universidad de Málaga

RESUMEN

Dentro del marco de la primera mitad del siglo XX, la Primera Guerra Mundial supone el mayor y más inesperado horror para la Europa del momento. París, entonces capital indiscutible de la vanguardia europea se sume en una depresión cultural como consecuencia del cierre de sus galerías, salones y revistas, y al cese de la mayor parte de la actividad artístico-comercial. En un clima xenófobo en el que ciertas manifestaciones artísticas eran vistas como de preponderancia más germánica que francesa, aparece un marchante dispuesto a convertirse en el abanderado del nuevo arte cubista.

PALABRAS CLAVE: Vanguardia,/Cubismo/ Léonce Rosenberg/ Galería L'Effort Moderne, 1914-1919/ Defensa Teórica/ Exposiciones Cubistas

The entry in scene of Léonce Rosenberg and the gallery L'Effort Moderne in the Paris of the Great War

ABSTRACT

During the first half of the XX Century, the First World War constitutes the most unexpected and horrific episode in the history of Europe to date. Paris, at the time undisputed capital of the european avant-garde, slumps into cultural depression due to the closure of its galleries, salons and reviews, while trade in the art world also comes to an almost complete standstill. In a xenophobic atmosphere where certain artistic movements are viewed as being of predominantly German rather than French influence, a new Art dealer, prepared to champion the new cubist art, appears on the scene.

KEY WORDS: Avant-garde/ Cubism/ Léonce Rosenberg/ L'Effort Moderne Gallery, 1914-1919/ Theoretical Defense/ Cubist Expositions

A mediados de julio de 1914 Kahnweiler deja París para marcharse de vacaciones, como hacía cada año, dejando allí todas sus pertenencias y, con ellas, todas las obras cubistas que poseía, que se hallaban repartidas entre su casa y la galería, sin tomar precauciones ante la tensa situación que se vivía en aquellos momentos¹. Dada la animadversión de Francia hacia Alemania, que se llevaba gestando desde los años previos a la guerra y más enérgicamente con el estallido de ésta, Kahnweiler, en su condición de alemán, es considerado enemigo de Francia², imposibilitándosele el regreso.

* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén: "La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería L'Effort Moderne en el París de la Gran Guerra", en *Boletín de Arte*, nº 30-31, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009-2010, págs. 427-433. Fecha de recepción: Octubre de 2009.

¹ Vid. SILVER, K. *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

² La contraposición a Alemania y todo lo que ella representaba no tardó en extenderse ideológicamente por todo el país. Henri Bergson analizaba el problema franco-alemán como un conflicto espiritual entre el despotismo –representado por Alemania– y la libertad –representada por Francia– (ANTLIFF, M. *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*, Princeton University Press, Princeton, 1993); por su parte, Félix Sartiaux, en su *Morale kantienne et morale humaine*, sentencia la ideología alemana –incluida la filosofía y más concretamente a Kant– de mentiras hipócritas (SARTIAUX, F. *Morale kantienne et morale humaine*, Hachette, París, 1917), mientras que Pons, en *La guerre et l'âme française* en 1915 llega a acusar a la filo-



1. JUAN GRIS, "Le Verre", 1919.

Paralelamente, el propio cubismo empieza a verse como un arte, sino alemán, prominentemente extranjero: por una parte, Kahnweiler, su principal marchante³, era alemán, así como Udhe, uno de sus más fieles compradores⁴. Incluso el hecho de que Picasso y Gris fuesen españoles empezó a verse con recelo⁵. La supuesta filiación del cubismo con Alemania fue rápidamente desmentida por Amédée Ozenfant, quien desde *L'Elan* hacía campaña a favor de éste⁶, al igual que Guillaume Apollinaire, quien se apresuraba a describir el cubismo como "una escuela franco española y más sencillamente latina"⁷.

Por su parte, los artistas y literatos que habían compuesto el círculo cubista antes de 1914 empieza a dispersarse al comenzar la guerra. De un lado, aquellos que no participaron en ella, como era el caso de Picasso o de Juan Gris, en su condición de españoles, deciden abandonar momentáneamente París en pos de destinos del sur de Francia⁸; por otra

parte, un gran número de ellos fueron llamados a filas, que abandonarían en distintas fechas y por distintos motivos. Entre ellos se encontraban Braque, Derain, Duchamp-Villon, La Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Léger o Villon. Paralelamente había también voluntarios, como fue el caso de Apollinaire o Marcoussis, quienes en su calidad de polacos podrían haber renunciado a luchar en la guerra -siendo Polonia

sufrió alemana de anticatólica y antifrancesa (PONS, A. *La Guerre et l'âme française. Vers une double victoire. Seize conférences*, Bloud et Gay, París, 1915).

³ Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los primeros años de la guerra *vid.* ATENCIA CONDE-PUMPIDO, B. "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger", *Boletín de Arte*, nº 29, Universidad de Málaga, 2008, págs. 563-568.

⁴ Sobre el papel de Udhe como comprador del cubismo y la importancia de su colección, *vid. id.* "Los compradores del cubismo", *Laboratorio de Arte*, Universidad Hispalense, Sevilla, 2008/2009, en prensa.

⁵ GREEN, CH. "Juan Gris, el cubismo y la idea de tradición", en AA.VV. (Dr. TINTEROW, G). *Juan Gris 1887-1927*, Ministerio de Cultura, Banco de Bilbao, Madrid, 1985, pág. 93

⁶ Así lo afirma el propio Ozenfant desde la revista: "*La campagne de L'Elan a démontré que le Cubisme ne devait rien aux Allemands*", ("*La campaña de L'Elan ha demostrado que el Cubismo no debía nada a los alemanes*"), OZENFANT, A. "Notes sur le Cubisme", *L'Elan*, París, diciembre 1916, n. p.

⁷ APOLLINAIRE, G. Carta abierta del 22 de septiembre de 1917, *Mercure de France*, París, 16 octubre de 1917, *cf.* GREEN, CH. *Art in France 1900-1940* (trad. Condor, M.), Cátedra, Madrid, 2001, pág. 349.

⁸ Mientras que Picasso está en Avignon con Eva, Gris y su mujer, cortos de dinero, suplican a Kahnweiler quien, desde Roma, no puede ayudarlos. Finalmente, deciden viajar hasta Collioure, donde Matisse los acoge, en CABANNE, P. *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París, 2000, pág. 347.



2A y B. Cartones de invitación a las exposiciones de Auguste Herbin y Fernand Léger en la Galería *L'Effort Moderne*, en 1918 y 1919 respectivamente.

potencia neutra en el conflicto-, pero que prefirieron participar en ella. Tampoco fueron menos los exiliados o expulsados, como fue el caso de Kahnweiler, o Marie Laurencin, quien, habiéndose casado con un alemán en 1914 no tiene más remedio que huir de Francia, fijando su residencia en España. Por su parte, los Delaunay parten en un primer momento a Portugal para pasar posteriormente a España así como Le Fauconnier se instala en los Países Bajos. Duchamp decide probar suerte en América, al igual que Gleizes, quien posteriormente sigue el camino de Laurencin y los Delaunay y marcha a España.

Por tanto, la situación cultural y artística en París no era muy alentadora: a la dispersión de artistas había que sumar la de los marchantes y coleccionistas, en muchos casos extranjeros, así como el cierre de galerías y salones, por no mencionar el de revistas y periódicos.

Es en este momento cuando entra en escena Léonce Rosenberg, hijo de un coleccionista de antigüedades así como de obras impresionistas recientemente fallecido. En 1915, cuando fallece su padre, Rosenberg se encuentra con una herencia que incluye una galería en la *Avenue de l'Opera* y una pequeña fortuna. Paralelamente, su hermano Paul, que estaba sensiblemente interesado en el impresionismo, abre otra galería en *Rue de la Boétie*⁹. Sin embargo, Léonce no estaba interesado en el impresionismo y postimpresionismo, por lo que no tardó en vender la mayor parte de las obras para invertir en otro tipo de arte más afín a su personalidad. Lo cierto es que Léonce fue audaz al interesarse por el cubismo hacia 1914, momento en el que Kahnweiler había abandonado París, las galerías cerraban y los artistas necesitaban marchantes que los ayudasen a vender su obra, pero ello no habría sido posible sin las figuras de André Level, Pablo Picasso y Juan Gris, quienes convencieron a

⁹ COOPER, D; TINTEROW, G. *The essential cubism. Braque, Picasso & their friends 1907-1920*, The Tate Gallery, 1983, pág. 20.

Rosenberg de ser el único capaz de ocupar el puesto que había dejado Kahnweiler¹⁰.

A partir de 1915, Rosenberg comenzará a rodearse de Picasso y Gris y de todos aquellos que éstos últimos recomendasen, siendo 1916 el año clave de la formación de lo que más tarde sería *l'Effort Moderne*. Así, sólo el 18 de abril de 1916, Rosenberg firmaría un contrato de exclusividad con Henri Laurens¹¹, Diego Rivera¹² y Auguste Herbin¹³, mientras que dos días después haría lo propio con Juan Gris¹⁴. El 11 de junio sería el turno de Metzinger¹⁵, así como el de Braque en invierno del mismo 1916¹⁶. En el caso de Jacques Lipchitz, Gino Severini, Henri Hayden o María Blanchard, la inexistencia de contratos nos impiden saber con certeza la fecha exacta de la unión comercial entre ellos y el marchante francés, sin embargo algunas cartas conservadas entre cada uno de ellos y Rosenberg demuestran que éstas ya tenían efecto en 1916¹⁷. La entrada de Léger al grupo de Rosenberg fue bastante posterior, retrasándose hasta el verano de 1918 cuando éste aún se encontraba en el frente¹⁸. Por su parte, Picasso era el único de ellos que no había firmado un contrato con el marchante; éste, consciente del carácter carismático del pintor, no quiso arriesgarse a perder su colaboración en el grupo por presiones de carácter comercial. Pese a ello, Rosenberg contaba con Picasso como la piedra angular de su futura galería¹⁹, tal y como Gris le había indicado²⁰.

Pese a que durante la guerra servía en la Oficina Central de Campaña de las Fuerzas del Aire Aliadas, y por ello, no pasaba mucho tiempo en París, aprovecha-

¹⁰ DEROUET, CH. "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918", en AA.VV. *Henri Laurens*, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq, Lille, 1992, págs. 39-40.

¹¹ LAURENS, H; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.497), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹² RIVERA, D; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.1248), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹³ HERBIN, A; ROSENBERG, L. Contrato, París, 18 abril 1916 (10422.310), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁴ GRIS, J; ROSENBERG, L. Contrato, París 20 abril 1916 (10422.298), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV (DEROUETH, CH.), *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París, 1990, págs. 22-24. El hecho de que el contrato con Gris se firmase con posterioridad a otros artistas que, en ocasiones habían sido presentados a Rosenberg por el propio Gris, se explica por las dificultades que encontraba el artista para liberarse de su anterior contrato con Kahnweiler para poder firmar uno nuevo.

¹⁵ METZINGER, J; ROSENBERG, L. Contrato, París, 11 junio 1916 (10422.721), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁶ BRAQUE, G; ROSENBERG, L. Contrato, París, 24 noviembre 1916 (10422.30), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁷ LIPCHITZ, J. A Léonce Rosenberg, París, 14 mayo 1916 (C13 9600.1023), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; BLANCHARD, M. A Léonce Rosenberg, París, 1 octubre 1916, (C3 9600.3), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

¹⁸ LÉGER, F; ROSENBERG, L. Contrato, París, 9 agosto 1918, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París, *cf.* AA.VV. *Fernand Léger. Une correspondance d'affaires*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, Hors-Série/Archives, París, 1996, págs. 35-38.

¹⁹ En una ocasión en primavera de 1916, Rosenberg le dijo "*Nosotros seremos invencibles. Usted será el creador. Yo seré la acción*" Archivos Picasso, 24 marzo 1916, en DAIX, P. *Dictionnaire Picasso*, Robert Laffont S.A., París, 1995, pág. 796, *cf.* ZAPPALÀ, C. "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra", *Comentari d'arte*, Roma, 7/8. 2001/02 (2005), nº 20-23, pág. 12.

²⁰ En una carta a Rosenberg datada el 2 de junio de 1916, el pintor le dice "(...) pero mi opinión es que los

ba sus escasas visitas para frecuentar, siempre que le era posible, los estudios de los artistas cubistas que conocía, y siendo por tanto imperativo mantener sus relaciones comerciales epistolalmente, al menos hasta 1918, lo cual explica la importancia que las correspondencias entre los artistas y el marchante tienen para reconstruir los avatares de este período²¹.

Rosenberg había proyectado una serie de exposiciones que mostrasen la nueva realidad del cubismo, su continuación y avances, lo cual, dados los avatares de la guerra, así como su imposibilidad de permanecer en París mas que por un tiempo limitado, no sería factible con anterioridad a 1918. Sin embargo, la falta de exposiciones no era un impedimento para una defensa teórica del movimiento perfectamente orquestada por el propio marchante, así como por algunos artistas pertenecientes a la galería o literatos simpatizantes del cubismo como Pierre Reverdy o Maurice Raynal. El punto central de la defensa cubista durante los años de la guerra se centraba en la demostración de la continuación del cubismo como movimiento así como su directa vinculación al clasicismo francés propiamente dicho en contraposición a las pretendidas raíces extranjeras que el clima xenófobo de la Francia en guerra promulgaba²².

El público tuvo oportunidad de ver inaugurada la galería de Rosenberg



2. GEORGES BRAQUE, "Café-Bar", 1919.

únicos indispensables, pero verdaderamente indispensables para quien quiera tener en la mano este movimiento pictórico son Picasso y Braque", GRIS, J. A Léonce Rosenberg, París, 2 junio 1916 (9600-380), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París; *cf.* AA.VV. (DEROUET, CH.), *op. cit.*, pág. 29. Para una edición en español, *vid.* JIMÉNEZ BLANCO, M.D. *op. cit.*, pág. 105.

²¹ En el caso de los pintores cubistas de l'Effort Moderne sólo dos libros alusivos a correspondencias entre Fernand Léger y Juan Gris y su marchante han sido publicados, ambos por el Centre Georges Pompidou de París. En el caso de Fernand Léger además se ha publicado DEROUET, CH. *Fernand Léger: une correspondance de guerre à Louis Pougnon 1914-1918*, Centre Georges Pompidou, París, 1990 y en el de Juan Gris habría que remarcar las publicadas por Douglas Cooper donde se recogen las intercambiadas por el pintor y otras figuras como Daniel Henry Kahnweiler o Maurice Raynal. Paralelamente y en cuanto al resto de artistas de l'Effort Moderne, sólo contamos con algunos artículos, casi siempre de Derouet en colaboración con el MNAM donde se recogen fragmentos de algunos de ellos, particularmente Diego Rivera, Henri Laurens o Georges Braque.

²² Así, se suceden una serie de publicaciones por parte de Reverdy desde la recién fundada *Nord-Sud* que defendían el carácter prominentemente intelectual del cubismo, que lo convertían en objetivo y por tanto verdadero. Éste sería el núcleo de posteriores publicaciones en diversos panfletos editados por el propio Rosenberg con sello de *L'Effort Moderne*, en los que la defensa al cubismo se torna filosófica con referencias a Platón, Kant, Emerson o Locke, con títulos tan sugerentes como *Cubismo y Tradición* (ROSENBERG,

l'Effort Moderne, y por tanto las obras cubistas afines a tal defensa teórica en primavera de 1918, fecha en la que se abre la exposición de Auguste Herbin –entre el 1 y el 22 de marzo de 1918²³-. A ésta seguirán las de Henri Laurens, Jean Metzinger, Fernand Léger, Gris, Severini, Picasso y el resto de los integrantes de ésta, a lo largo de todo el 1919²⁴.

Al apoyo, o al deseo por parte de la crítica de una vuelta a la naturaleza²⁵ había que unir las opiniones que dichas exposiciones celebradas por Rosenberg en su galería estaban provocando. De todas ellas, una particularmente llamó la atención; la de Georges Braque, celebrada en marzo de 1919. De ella se concluyó que el cubismo, finalmente rendido ante las evidencias, había vuelto al orden de la naturaleza. Esta idea fue mayoritariamente defendida por *La Nouvelle Revue Française* de la mano de Jacques Rivière, su director, -quien afirmaba que el cubismo había salvado la pintura por medio de la vuelta a la tradición, gracias a los grandes procedimientos de Braque²⁶- y André Lhote, su colaborador como crítico de arte, que aseguraba que la exposición de Braque mostraba a la vez la importancia y la insuficiencia del cubismo, así como el propio cubismo no podía ser otra cosa que una fórmula de transición²⁷, tan constructiva como destructiva, motivo por el cual, Braque había relajado su disciplina, lo que dentro del cubismo era visto como anarquía²⁸.

Si Lhote atacaba los procesos constructivos de Gris, que creaban una realidad en vez de centrarse en los procesos de orden y construcción ya presentes en la naturaleza²⁹, Allard acusaba al repertorio cubista de repetitivo y mecánico, alarmán-

L. *Cubisme et Tradition*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1920) o *Cubismo y Empirismo (id. Cubisme et Empirisme*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1921). Por su parte, Raynal colaboró con un escrito de las mismas características llamado *Algunas intenciones del cubismo* (RAYNAL, M. *Quelques intentions du cubisme*, Ed. de *l'Effort Moderne*, París, 1919), a lo que habría que sumar la no pretendida colaboración de Kahnweiler, quien, con la publicación de su *El camino del cubismo*, (KAHNWEILER, D-H. *Der weg zum Kubismus*, Delphin Verlag, Munich, 1920), escrita en 1914 y referente al cubismo hasta 1914, pero publicada en 1920, parecía defender los postulados filosóficos de *l'Effort Moderne*

²³ *Carton d'invitation à l'exposition Auguste Herbin du 1er au 22 Mars 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

²⁴ Entre la exposición de Herbin y Laurens hubo un margen de nueve meses dadas las dificultades de la guerra. Por tanto, hubo realmente dos inauguraciones de la galería, una primera con la exposición de Herbin y una segunda en diciembre de 1918 (*Carton d'invitation à l'exposition Henri Laurens du 5 au 31 Décembre 1918*, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París) que aseguraba una continuidad expositiva. A partir de aquel momento, las exposiciones personales se realizaron con una periodicidad mensual.

²⁵ *vid.* CENDRARS, B. "Modernités. Quelle sera la nouvelle peinture?", *La Rose Rouge*, París, 3 mayo 1919; *id.* "Modernités. Quels seront les maîtres?", *La Rose Rouge*, París, 9 mayo 1919; *id.* "Pourquoi le cube s'effrite", *La Rose Rouge*, París, 15 mayo 1919.

²⁶ ROSKILL, M. *The Interpretation of Cubism*, The Art Alliance Press, Londres / Toronto, 1985, págs. 102-103.

²⁷ Ya André Salmon había dado una charla en la exposición celebrada por Severini en Lyre et Palette el 9 de diciembre de 1917, en la que exponían tanto cubistas como no cubistas, en la que el crítico afirmaba que el cubismo no podía ser la última respuesta en arte, dado su carácter intrínseco de renovación. Esta afirmación le valió las ofensas de Metzinger y Gris (en GREEN, CH. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1987, pág. 9). Esta charla fue posteriormente publicada por el propio Salmon en SALMON, A. "Cubisme et camouflage", *L'Europe Nouvelle*, París, nº 39, 5 octubre 1918, pág. 1876.

²⁸ LHOTE, A. "Exposition Braque", *La Nouvelle Revue Française*, París, nº 69, 1 junio 1919, págs. 153-157.

²⁹ *id.* "Cubism and the Modern Artistic Sensibility", *Athenaeum*, Londres, septiembre 1919.



dose ante su vulgarización y comercialización³⁰. Por su parte, Vauxcelles alaba la exposición de Picasso en la galería de Paul Rosenberg por sus dibujos suaves y libres³¹, tan acordes con el nuevo espíritu clasicista del momento.

La entrada de Rosenberg en el cubismo fue por tanto algo no excesivamente meditado. En realidad, éste no sabía demasiado sobre el cubismo, por lo que comparaba indistintamente todo aquello que le parecía cubista, y sin lugar a dudas, él mismo fue el motivo de que algunos artistas que practicaban una pintura cézanniana por aquellos entonces, dieran el salto definitivo al cubismo, en algunos casos, más por interés que por convencimiento propio³². Pero también es cierto que fue gracias a él que Gris y Picasso pudieran trabajar durante la guerra, así como que pudiesen hacerlo tanto Léger como Braque a su vuelta del frente de manera inmediata; que fue en el seno de su galería donde se organizaron las primeras exposiciones cubistas propiamente dichas tras la guerra, y que, tanto Rosenberg en calidad de marchante, como los simpatizantes de la galería o sus propios pertenecientes, constituyeron la mayor defensa del cubismo durante los años más negros de su historia.

³⁰ ALLARD, R. "L'Avenir de la Peinture", *Le Nouveau Spectateur*, Paris, nº 1, 10 mayo 1919, pág. 4.

³¹ PINTURRICHIO, [VAUXCELLES, L.], "Picasso", *Le Carnet de la Semaine*, Paris, 5ème année, nº 229, 26 octubre 1919, pág. 9.

³² DEROUET, CH. "De la voix et de la plume. Les émois 'cubistes' d'un marchand de tableaux", *Europe, revue littéraire mensuelle*, Paris, 60ème année, nº 638-639, junio-julio 1982, págs. 51-52.

