

PICASSO Y EL ECO AFRICANO: LA FORJA DE UN MITO EN LA NEUE GALERIE DE BERLÍN EN 1913

PICASSO AND THE AFRICAN ECHO: THE FORGING OF A MYTH AT THE NEUE GALERIE IN BERLIN IN 1913

Belén Atencia Conde-Pumpido¹

Recibido: 18/01/2024 · Aceptado: 25/09/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2023.39594>

Resumen

Durante los años 1913 y 1914 se llevan a cabo una serie de exposiciones dedicadas a la obra de Pablo Picasso con el objetivo de catapultarlo definitivamente a la fama. Inaugurándose la primera de ellas en diciembre de 1913 bajo el nombre de *Picasso und Negerplastik* —Picasso y el arte negro—, en la Neue Galerie de Otto Feldman en Berlín, la muestra pretendía evidenciar el hilo conductor existente entre lo popularmente conocido como *arte negro* —en referencia a las producciones artísticas no occidentales provenientes de África y Oceanía que habían integrado las colecciones museísticas europeas tras la colonización de estos continentes— y las expresiones cubistas del artista.

Sin querer ahondar en la cuestión relativa a cuáles, de manera concreta de entre los lienzos del artista se exhibieron, trataremos en primer término de entender el porqué de la elección de la galería de Feldmann como génesis del circuito expositivo, así como en qué circunstancias y bajo qué premisas se optó por una narrativa expositiva que, profusamente explotada con posterioridad por Kahnweiler y su círculo como recurso promocional, marcaría de manera inexorable el imaginario colectivo en la comprensión de la obra del artista de la segunda mitad de los años diez.

Palabras clave

Picasso; Kahnweiler; Feldman; Flechtheim; Einstein; Neue Galeri; art nègre

Abstract

During the years 1913 and 1914 a series of exhibitions dedicated to the work of Pablo Picasso were held with the aim of catapulting him definitively to fame. The first one was inaugurated in December 1913 under the name *Picasso und Negerplastik* —Picasso and Negro Art—, at Otto Feldman's Neue Galerie in Berlin. The exhibition aimed at showing the common thread between what was popularly known as Negro

1. Universidad de Málaga. C.e.: batencia@uma.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

Art—in reference to the non-Western artistic productions from Africa and Oceania that had integrated the European museum collections after the colonization of those continents— and the artist's cubist expressions.

Without wishing to delve into the question of which of the artist's canvases were exhibited, we will first try to understand why Feldmann's gallery was chosen as the genesis of the exhibition circuit, as well as under what circumstances and under what premises an exhibition narrative was chosen that, profusely exploited later on by Kahnweiler and his circle as a promotional resource, would inexorably mark the collective imaginary in the understanding of the artist's work in the second half of the 1910s.

Keywords

Picasso; Kahnweiler; Feldmann; Flechthei; Einstein; Neue Galerie; art nègre

.....

DURANTE LA CELEBRACIÓN de los cincuenta años del fallecimiento de Picasso se han llevado a cabo exposiciones y programas de actividades en diversas sedes, especialmente en España, Francia y Estados Unidos². La prolífica y polifacética producción del artista, su constante innovación, su contestataria implicación política y la extensa fortuna crítica que ha generado son temas ampliamente estudiados por investigadores de diversas disciplinas. A pesar de esto, las exposiciones y actividades realizadas revelan que aún existen algunas lagunas en los análisis, enfoques y perspectivas que rodean al artista.

Las exhibiciones dedicadas a Picasso durante los años 1913 y 1914 son un ejemplo de estas lagunas. La primera de ellas se inauguró en diciembre de 1913 bajo el nombre *Picasso und Negerplastik* [Picasso y el arte negro] en la Neue Galerie de Otto Feldman en Berlín. Esta muestra itinerante visitó otras ciudades como Dresde, Viena, Zúrich y Basilea. A excepción de dos exhibiciones personales del artista previas a estas —y que mencionaremos más adelante—, este ciclo de exposiciones se concibió con el objetivo de consagrarlo como padre de la vanguardia artística a nivel internacional. Para ello, los organizadores de dichas muestras incidirían en la similitud estética de las obras cubistas de Picasso con otras de *arte negro* como rasgo definitorio de su producción. Con *arte negro* se hacía entonces referencia a las producciones artísticas no occidentales provenientes de África y Oceanía que habían integrado las colecciones museísticas europeas tras la colonización de estos continentes.

El estudio de todas estas exposiciones es particularmente intrincado por varios motivos. El primero de ellos es que, pese a que en principio debían ser idénticas, no solo no tenemos certeza de que las piezas exhibidas fuesen las mismas en todas las sedes, sino que sabemos que en algunos casos variaron. A ello, hay que añadir la inexistencia de catálogos que certifiquen la presencia de unas y otras obras en cada una de estas exposiciones, y, en los casos en los que existen, los títulos de dichas obras son orientativos o generalistas y la cronología inexistente. Son estos los motivos que han llevado a muchos de los investigadores más relevantes en la materia a no mencionarla y, en caso de hacerlo, a entrar en fuertes discrepancias en cuanto a los datos aportados. Algunos expertos como Pierre Daix, George Boudaille y Joan Rosselet no mencionan estas muestras³, mientras que otros como Christian Gelhaar o John Richardson afirman no haber encontrado catálogos⁴. Sin embargo, sabemos que existe un ejemplar disponible en línea en la Biblioteca Digital Belvedere⁵ para la muestra de Viena y que se conserva una portada de la de Berlín en la Kunst und Museumsbibliothek de Colonia. El Museo Picasso Málaga restauró esta portada

2. Todas ellas se recogen en la web oficial creada con motivo de dicha celebración: [en línea:] <https://celebracionpicasso.es> [Consultado: 06 de noviembre 2025]

3. Daix, Pierre; Boudaille, Georges; Rosselet, Joan: *Picasso, 1900-1916. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel, Ides et calendes, 1998.

4. Gelhaar, Christian: *Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*. Zúrich, Palladion and ABC Verlag, 1993, p. 276, nn. 183-189; Richardson, John: *A Life of Picasso, 1907-1917*. Nueva York, Random House, 1996, p. 317 y 468.

5. <https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer/!toc/1434115250204/2/-/>

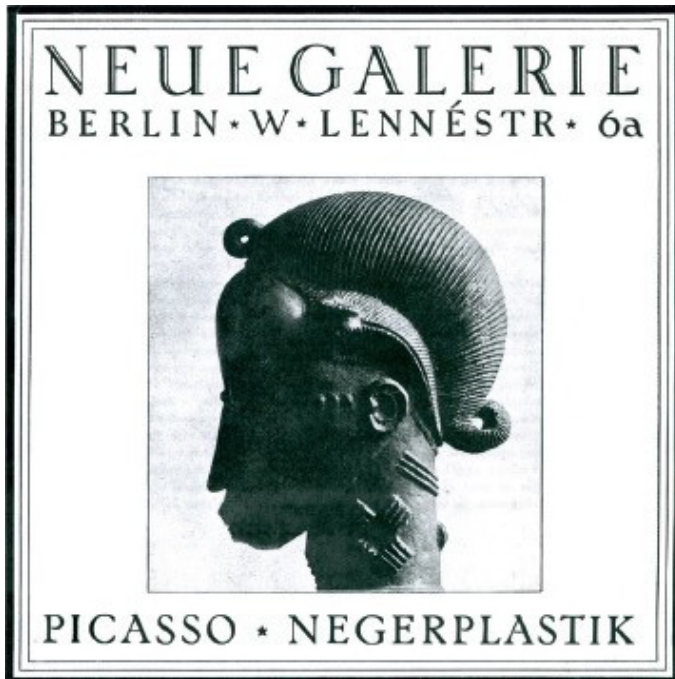


FIGURA 1. PORTADA DEL CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN DE PICASSO UND NEGERPLASTIK, 1913, NEUE GALERIE DE BERLÍN. Foto: Actas del Simposio Internacional Revoir Picasso, Musée Picasso Paris, 2015, p. 2

en 2016⁶ confirmando su existencia (FIGURA 1). La exhibición de Berlín ha sido analizada más detalladamente por Liliane Meffre, Rainer Stamm y Mona Mathe⁷. En el histórico de exposiciones de la *Naturaleza muerta con botella de ron* del artista, datado en 1911, el Metropolitan de Nueva York menciona la presencia del óleo en todas las exposiciones, pero destaca que solo las de Viena y Zúrich publicaron un catálogo, sin especificar la ubicación estos⁸. Además de estas discrepancias, algunas fuentes sugieren que, a pesar de que la mayoría de la producción picassiana se mantuvo constante entre las diferentes sedes, el conjunto de obras de *arte negro* fue eliminado en algunas exposiciones debido a la falta de aceptación por parte del público⁹.

Sin entrar en detalles sobre qué lienzos específicos del artista fueron exhibidos y

las piezas de *arte negro* que los acompañaron, lo cual podría ser objeto de un extenso estudio por sí solo¹⁰, nos centraremos en comprender por qué se vinculó a Picasso con el *arte negro* en este momento. Para ello, nos centraremos en entender por qué se eligió la galería de Feldmann como punto de partida del circuito expositivo. También exploraremos las circunstancias y premisas que llevaron a la adopción de una narrativa expositiva —el cubismo y el arte africano— que, ampliamente utilizada posteriormente por Kahnweiler y su círculo como estrategia promocional, influiría significativamente en la percepción colectiva de la obra del artista de la segunda mitad de la década de 1910. Para entender las decisiones tomadas por los

6. Memoria final de intervención del Catálogo de la Exposición «Picasso. Esculturas negras en la Neue Galerie» de 1913, Museo Picasso Málaga, febrero 2016.

7. Meffre, Liliane: «Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Michel Leiris: une aventure partagée; la découverte de l'art nègre et de l'art moderne», en Lacourt, Jean-Bathilde (dir): *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*. Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013, p. 111; Stamm, Rainer: «Picasso in Berlin: Als der Kubismus noch weh tat», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 enero (2014); *id.* «Phantom der Moderne: Der Kunsthandler Otto Feldmann», *Welkult*, abril (2015), pp. 68-70; Mathe, Mona: «Picasso und Negerplastik: Die ästhetische Pionierleistung der Neuen Galerie Berlin und ihr Echo», (Diploma de Estudios Avanzados), Berlín, Technische Universität, 2015.

8. [En línea] <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490018> [Consultado: 10 de noviembre 2025].

9. Hollevoet-Force, Christel: «Aux origines de la rencontre entre cubisme et 'art nègre': Otto Feldmann, promoteur de Picasso en Allemagne avant 1914», en Vernerey-Laplace, Denise; Ivanoff, Hélène (eds.): *Les artistes et leurs galeries: Réception croisée—Paris-Berlin, 1900-1950*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, pp. 75-108.

10. El más completo hasta el momento es, sin lugar a dudas el de Hollevoet-Force mencionado arriba: Hollevoet-Force, Christel: *op. cit.*. Véase igualmente Neumeister, Heike: «Notes on the 'Ethnographic Turn' of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's Negerplastik (1915) and Vladimir Markov's Ikusstvo Negro (1919)», *Acta historia atrium*, diciembre (2008), p. 174.

involucrados en la difusión y consolidación de la figura de Picasso como uno de los artistas más vanguardistas previos a la guerra, así como su conexión con las expresiones artísticas no europeas que se manifestaron en estas exposiciones es necesario analizar diversos aspectos.

En los escritos dedicados a Kahnweiler y su estrategia como marchante antes del estallido de la Primera Guerra Mundial, se ha destacado un enfoque expositivo de carácter internacional que requería el apoyo de otros colaboradores para asegurar tanto el espacio físico como la publicidad necesaria para una recepción exitosa. Aunque algunos análisis resaltan la influencia de las personalidades que colaboraron con el marchante en estos esfuerzos, la mayoría considera a Kahnweiler como el eje central de la estrategia de presentación y difusión de los artistas que representaba, especialmente Picasso¹¹.

Es por ello importante examinar el papel de cada participante en la organización de la primera muestra en la Neue Galerie de Berlín, que marcó el inicio de las exposiciones personales del artista, para comprender sus intereses y posibles beneficios en este proyecto. Este primer círculo formado alrededor del marchante y de Picasso, compuesto por Otto Feldmann, propietario de la galería donde se celebró la exposición, Alfred Flechtheim, organizador y prestamista, y Carl Einstein, también organizador y prologuista de la exhibición, tuvo más relevancia de la que se le ha atribuido en estudios anteriores. Por tanto, el papel de Kahnweiler en muchas decisiones pudo haber sido menos prominente de lo que se ha considerado inicialmente: al analizar estas figuras, se observa que los agentes involucrados en la expansión tanto del artista como del *arte negro* —principalmente coleccionistas, marchantes y galeristas— obtuvieron beneficios personales consciente o incidentalmente. Esto plantea preguntas sobre los motivos detrás de estas exposiciones, que pueden resumirse en por qué en esas fechas, en esa ciudad, en esa galería y con ese programa expositivo. En otras palabras, quién o quiénes se beneficiaban con la organización de esta exhibición en ese lugar y bajo esas condiciones.

11. Muchos han sido los que han querido profundizar en el estudio de la política expositiva de Kahnweiler. Aludiendo a esta de manera global, «Von Daniel-Henry Kahnweiler Kbeschickte Ausstellungen 1910-1914», *Hommage à Kahnweiler*. Mannheim, Mannheim Kunstverein, 1970, pp. 61-71; Richardson, John; Mc. Cully, Marilyn: «Collectors, Dealers and with German Connection», en Richardson, John: *op. cit.*, pp. 313-325; Fitzgerald, Michael C: *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 1995; Joyeux-Prunel, Béatrice: «La Construction internationale de l'aura Picasso avant 1914. Expositions différences et processus mimétiques», *Colloque Revoir Picasso. Paris, Musée Picasso, 26 marzo 2015* [en línea] <hal-02080984> [consultado: 06 de noviembre 2025]; Mallen, Enrique: «Reaching for Success: Picasso's Rise in the Market (the First two decades)», *Arts*, 6 (2017) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/6/2/4> [consultado: 06 de noviembre 2025]; Brauer, Fae: «Dealing with Cubism: Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism», en *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Leiden, Brill, 2017, pp. 115-158. De manera exhaustiva, en función del área geográfica, en Centroeuropa, Jozefacka, Anna; Mahler, Luise: «Cubism goes East. Kahnweiler's Central European Network of Agents and Collectors», en *Years of Disarray 1908-1918. Avant-gardes in Central Europe*. Olomouc, Arbor Vitae, 2018, pp. 56-69. En Praga: Sawicki, Nicholas: «Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris», en Carter, Karen; Waller, Susan (eds): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Londres, Routledge, 2015, pp. 67-80. En Holanda: Van Adrichem, Jan: «The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as pars pro toto, 1910-30», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 3 (1992), pp. 162-211.

¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN 1913?

La primera cuestión a tener en consideración es la relativa al momento concreto en el que se proyecta esta exposición. A partir de 1909, Kahnweiler asumió la gestión completa de la producción de Picasso, así como de otros artistas como Braque, Vlaminck y Derain, tomando así decisiones unilaterales sobre cómo, cuándo, dónde y con quién se exhibirían sus obras. Bajo su lema *o todo o nada*, el marchante se arriesgaba al éxito o fracaso total en la venta de todas las producciones a cambio de la libertad absoluta para promocionarlas¹². De esta forma, Kahnweiler ofrecía a sus artistas un salario fijo que les permitía enfocarse en su creatividad, mientras él se encargaba del marketing comercial y la exhibición de todas sus obras. Este enfoque le otorgaba un gran poder sobre la carrera y la imagen pública de los artistas que representaba, al tiempo que les brindaba estabilidad financiera para dedicarse a su trabajo creativo.

A pesar de que los acuerdos entre Kahnweiler y los artistas se establecieron verbalmente en torno a 1908 y 1909, no se formalizaron por escrito hasta 1912¹³. La estrategia internacional en materia expositiva por parte de Kahnweiler iniciada en 1910, y más constante en 1911¹⁴, se intensificó sustancialmente coincidiendo con la firma de los contratos en exclusiva con los artistas en 1912¹⁵. Aunque Kahnweiler continuó

12. Kahnweiler, Daniel-Henry: *Mi galería, mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid, Ardora Ediciones, 1991, p. 15. Los acuerdos permitían, no obstante, ciertas libertades a los artistas. Así, Picasso hasta 1911 vende a Ambroise Vollard y, sabemos que recibe a los Stein en su taller a la vuelta de Horta del Ebro para ofrecerles en primicia sus últimos trabajos. A este respecto vid. Monod-Fontaine, Isabelle: «A Lesson in Difference», en Braun, Emily; Rabinow, Rebecca (eds): *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 64.

13. La carta contractual firmada por Picasso y Kahnweiler el 18 de diciembre de 1912 se conserva en los Archivos de la Galería Louise Leiris y ha sido reproducida en Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*. París, Centre Pompidou, 1984, p. 170.

14. *Les Indépendants. XXX. Vystava, Sp. Vytvarnych Umelcu Manés* [Los Independientes de la Asociación de Artistas Manés]. Praga, 1910; Салон. Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков [Exposición Internacional de Pinturas, Esculturas, Grabados y Dibujos]. Odessa, diciembre 1909-febrero 1910; Kiev, febrero-marzo 1910; San Petersburgo, mayo-junio 1910; Riga, junio-julio 1910; *Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición de la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental]. Düsseldorf, Städtische Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park, 1910; *XIII. Jahrgang. VI Ausstellung* [XIII Año, VI Exposición]. Berlín, Galerie Paul Cassirer, 1911; *XXII Ausstellung der Berliner Secession* [XXII Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Ausstellhaus der Secession, 1911; *Moderne Kunst-Kring: Internationale Tontoonstelling van moderne Kunst* [Exposición Internacional de Arte Moderno del Círculo de Arte Moderno], Stedelijk Museum, 1911; *Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz* [Arte de nuestro tiempo en propiedad privada en Colonia], Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 1911; *Ausstellung des Modernen Bundes* [Exposición de la Liga Moderna]. Lucerna, Hôtel du Lac, 3-17 diciembre 1911.

15. *Выставка картин Общества Художников «Бубновый Валет»* [Exposición de pinturas de la Sociedad de Artistas «Jota de Diamantes»]. Moscú, Sociedad Económica de Oficiales del Distrito Militar, 23 enero a 26 febrero 1912; *II Ausstellung der Blaue Reiter* [II Exposición del Blaue Reiter]. Múnich, Galerie Hans Goltz, febrero 1912; *26 Drawings by Picasso*. Londres, Stafford Gallery, 23 abril 1912; *Ausstellung Französische Graphik* [Exposición de arte gráfico francés]. Berlín, Der Sturm, mayo 1912; *Neue Kunst I. Gesamte Ausstellung* [Arte Nuevo I. Exposición completa], Galerie Hans Goltz, octubre 1912; *Leipziger Jahresausstellung* [Exposición anual de Leipzig]. abril y mayo 1912; *XXIV Ausstellung der Berliner Secession* [XXIV Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Secession Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1912; *Internationale Kunstaussstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición Internacional de Arte de la Asociación Especial de Amigos y Artistas del Arte de Alemania Occidental]. Colonia, Sala de Exposiciones de la Puerta de Aquisgrán, 25 mayo-30 septiembre 1912; *II Vystava Obecní Dum Mesta* [II Exposición de la Casa Municipal de la Ciudad]. Praga, Casa Municipal de la Ciudad, septiembre-noviembre 1912; *Moderne Kunst Kring II* [II Exposición Internacional de Arte Moderno]. Ámsterdam,

exportando obras a exhibiciones colectivas después de firmar estos contratos, fue a partir de diciembre de 1912, cuando él y Picasso sellaron su acuerdo y el marchante comenzó a promocionar en solitario la obra del pintor de manera destacada.

Esto plantea dos cuestiones importantes. En primer lugar, la constatación de que los años previos a la formalización de los acuerdos escritos permitieron a Kahnweiler explorar la aceptación de las diversas expresiones artísticas de sus representados en diferentes contextos geográficos, con distintos grupos artísticos y organizadores, así como las críticas asociadas a estos círculos. Antes de 1913, se enviaron obras a varias exposiciones, pero la mayoría fueron colectivas y ninguna estuvo dedicada exclusivamente a los artistas de la Galería Kahnweiler. Solo hubo dos excepciones: las exposiciones individuales de Picasso en la Moderne Galerie Thannhauser en Múnich en 1910 y en la Stieglitz Gallery de Nueva York en 1911¹⁶.

En segundo lugar, esta evolución muestra cómo Kahnweiler pasó gradualmente de participar en exposiciones colectivas a promover individualmente a Picasso. Durante los años 1910 y 1912, Kahnweiler promocionó a todos sus artistas de manera similar, pero fue evidente para él que Picasso destacaba entre los coleccionistas de arte moderno con los que se relacionaba comercialmente. Así, una vez que Kahnweiler formalizó el acuerdo comercial por escrito con Picasso, decidió concentrar sus esfuerzos en promocionar exhaustivamente la obra del artista a través de exposiciones individuales. Esta estrategia no solo buscaba capitalizar el éxito y la aceptación que ya tenía Picasso entre los coleccionistas de arte moderno, sino también establecer relaciones a largo plazo tanto con el artista como con potenciales compradores. Un claro ejemplo de las expectativas de Kahnweiler sobre el rendimiento que obtendría de Picasso fue la firma de un acuerdo el 1 de febrero de 1914 con Michael Brenner, representante de la Washington Square Gallery en Nueva York, quien obtendría la exclusividad en la venta de las obras de la Galería Kahnweiler en Estados Unidos¹⁷. Aunque el contrato no lo especificaba claramente, se entendía que el pintor era el foco principal del convenio entre ambos marchantes¹⁸. Desafortunadamente, la guerra interrumpió los planes de expansión de la galería fuera de Europa.

Todos estos aspectos contribuyeron a que, entre la firma del acuerdo entre Picasso y Kahnweiler en diciembre de 1912 y el estallido de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914, se concentraran las exposiciones individuales para promocionar la obra de Picasso. El enfoque en promocionar a Picasso como el valor más seguro entre todos sus representados tenía como objetivo no solo aumentar el prestigio y reconocimiento del artista, sino también beneficiar a ambas partes a largo plazo¹⁹.

Stedelijk Museum, octubre-noviembre 1912; *Second Post-Impressionist Exhibition. British, French and Russian Artists*. Londres, Grafton Galleries, octubre-diciembre 1912.

16. *Neue Künstlervereinigung München. Ausstellung Pablo Picasso. Turnus 1910-1911* [Nueva Asociación de Artistas de Múnich. Exposición Pablo Picasso. Ciclo 1910-1911]. Múnich, Moderne Galerie, 1910; *Exhibition of Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso of Paris*. Nueva York, 291 Photo Secession Gallery, 1911.

17. El contrato se conserva en los Archivos de la Galería Louis Leiris y ha sido reproducido en Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Pompidou, 1984, p. 118.

18. Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): «Con Picasso: una larga historia de compañerismo», en Léal, Brigitte: *Daniel-Henry Kahnweiler, marchand y editor*. Barcelona, Museo Picasso, 2023, p. 42.

19. Fitzgerald, Michael C: *op.cit*; Joyeux-Prunel, Béatrice: *op.cit*; Mallen, Enrique: *op. cit*.

Kahnweiler apostó por Picasso como un activo clave para el crecimiento y la consolidación de su galería, reconociendo el potencial de éxito y proyección internacional que el artista representaba. Esta estrategia demostró ser acertada, ya que Picasso se convirtió en uno de los artistas más influyentes y reconocidos del siglo XX, y su colaboración con Kahnweiler contribuyó significativamente a su ascenso en el mundo del arte.

¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN ALEMANIA?

Es cierto que atribuir exclusivamente la expansión de la obra de Picasso en Alemania durante esos meses a la nacionalidad alemana de Kahnweiler sería una simplificación excesiva²⁰. Kahnweiler era un marchante profesional, con una amplia red de contactos y relaciones diversas. La elección de París como sede física de su galería, tanto para él como para los artistas que representaba, se debió a motivaciones claras. La capital francesa, aunque no era el epicentro absoluto de la vanguardia artística radical antes de la Primera Guerra Mundial²¹, sí era reconocido como el lugar donde convergía la Modernidad. Artistas, críticos, marchantes, coleccionistas y aficionados de diversas procedencias residían o pasaban temporadas en la ciudad, donde se encontraban personal y profesionalmente. Allí intercambiaban ideas estéticas y comerciales, visitaban talleres, galerías y colecciones privadas, creando un microcosmos del arte vanguardista al margen de las instituciones académicas oficiales.

Sin necesidad de extenderse en la enumeración de todos aquellos que conformaron este universo, baste mencionar, en primer lugar, que, en París residía Gertrude Stein, la coleccionista norteamericana que tanto ayudaría a Picasso en sus inicios²². Su apartamento de la Rue de Fleurus se convertiría en cuartel general de la élite del sector artístico parisino y visita obligada para quienes estuviesen interesados en estos asuntos y pasaran por París²³. Además, por épocas, confluía el núcleo de

20. También Durand-Ruel y Vollard supieron mantener fructíferas relaciones con Alemania. A este respecto *vid.* Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press, 1994; Hansen, Dorothée: «Durand Ruel and Germany», en Patry, Sylvie (ed.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*. Londres, National Gallery of Art, 2015, pp. 154-181; Groom, Gloria: «Vollard and German Collectors», en *De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard*. Nueva York, Metropolitan Museum of Modern Art, 2006, pp. 231-42. Para un estudio pormenorizado de las relaciones de Kahnweiler con el mundo del arte alemán consúltese Richardson, John; Mc. Cully, Marilyn: *op.cit.*, pp. 313-325.

21. Joyeux-Prunel, Béatrice: *'Nul n'est prophète en son pays...' ou la logique avant-gardiste. L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, (Tesis doctoral inédita), Sciences Politiques, París, 2005 *id.* *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2015; Douki, Caroline; Minard, Philippe (dir.), «Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 54 (2007), pp. 7-21; Atencia Conde-Pumpido, Belén: «París, ¿Capital de las Vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 133 (2021), pp. 61-74.

22. Stein, Gertrude: *Picasso. The Complete Writings*. Burns, Edward (ed.), Boston, Beacon Press, 1970.

23. Stein, Gertrude: *La autobiografía de Alice B. Toklas*. Nueva York, 1933. Sobre la colección de los Steins *vid.* Hightower, John B., et. al.: *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and her Family*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970; Bishop, Janet; Debray, Cécile; Rabinow, Rebecca (eds.): *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. San Francisco, New Haven y Londres, Museum of Modern Art y Yale University Press, 2011.

artistas y coleccionistas germanos que frecuentaban el Café de La Dôme —y por ello conocidos como los *dômiers*—. Algunos de ellos marcarían el destino de muchos de los recorridos comerciales y expositivos de las obras que en aquellos momentos adquirieron en París²⁴. Por otra parte, fortísimos coleccionistas de las que hoy en día integran las mejores colecciones de arte moderno de muchas de las instituciones museísticas del mundo —la Narodní Galerie de Praga, el Museo Pushkin de Moscú o el Hermitage de San Petersburgo, por ejemplo—, como Vincenc Kramár, Serge Shchukin o Iván Morosov, compraban sus obras de primera mano a los artistas o galeristas que los representaban en París (FIGURA 2). Posteriormente, en muchos casos, revendían estas obras entre ellos mismos²⁵.



FIGURA 2. LA COLECCIÓN PICASSO EN LA GALERÍA DE SERGE SHCHUKIN EN SAN PETERSBURGO. Foto: Getty Images

24. Gee, Malcolm: «Legend and reality of the Café du Dôme». Comunicación oral en: Brockington, Grace y Turner, Sarah (coords.): *Sites of Internationalism at the Fin de Siècle: Between Metropolis and Cosmopolis*. Northumbria University, septiembre 2010. Entre los más conocidos se encontraban Rolf de Maré, Nils Darel o Edwin Suermondt. Sobre ellos, vid. Näslund, Erik: *Rolf de Maré, Art Collector, Ballet Director, Museum Creator*. Hampshire, Dance Book, 2009; Öhrner, Annika: «Nils Darel, the Collector», en Nilsson, John Peter (ed.): *Nils Darel and the Modern Age*. Estocolmo, Moderna Museet, 2014, pp. 54-67; Gautherie-Kampka, Annette: *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berna, Peter Lang, 1995.

25. Sobre estos coleccionistas, vid. Claverie, Jana, et. al.: *Vincenc Kramár: un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2002; Pavel, Stépanek: «Picasso y su coleccionista y teórico del cubismo checo, Vincenc Kramár». Comunicación oral en: *Picasso i Identitat. III Congreso Internacional*, 27-29 abril 2017. Barcelona, 2017; id. *Picasso en Praga*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005; Kean, Beverly Whitney: *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in preRevolutionary Russia*. Nueva York, Universe Books, 1983; Kostenevich, Albert: «The Shchukin and Morozov Families», en *Morozov and Shchukin—The Russian Collectors: Monet to Picasso*. Bonn, VG Bild-Kunst, 1993; id.: «Matisse and Shchukin: A Collector's Choice», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1 (1990), pp. 26-43; Podoksik, Anatoly: *Picasso: The Artist's Work in Soviet Museums*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1989; *French Painting from the Pushkin Museum: 17th to 20th Century*. H. N. Abrams, 1980; Baldassari, Anne: *Icons of Modern Art, The Morozov Collection*. París, Gallimard Éditions, 2021.

Sin embargo, es relevante mencionar la particular política expositiva de Kahnweiler. Su decisión deliberada de no exhibir las obras de sus artistas en París responde a cuestiones comerciales que, aunque no sean del todo innovadoras, fueron llevadas por el marchante hasta sus últimas consecuencias. Es importante recordar que ya los artistas de mediados y finales del siglo XIX que no encontraban aceptación en los espacios expositivos oficiales intentaron construir una reputación fuera de su país mediante estrategias promocionales. Ejemplos conocidos incluyen a Courbet y sus intentos en Alemania, Pissarro en Inglaterra o Gauguin en Dinamarca²⁶. Ambroise Vollard fue particularmente hábil en estas estrategias conservando en stock numerosas obras de artistas como Van Gogh y Gauguin. Esperó pacientemente a que sus muertes consolidaran el mito del genio mártir, no reconocido en vida, por el cual estos artistas son recordados hoy en día. Vendiendo sus obras con cuentagotas en París, al tiempo que celebraba la gran aceptación y demanda de la producción de estos artistas por parte del público extranjero, Vollard insinuaba sutilmente que la audiencia francesa era incapaz de reconocer el talento local. El marchante solo tenía que esperar pacientemente para vender sus obras a precios astronómicos a un público e instituciones parisinas ávidas de reparar su falta de perspicacia²⁷. No hay nada más efectivo que convencer al potencial comprador de la imposibilidad de adquirir algo que escasea en el mercado y es deseado fervientemente.

La decisión de Kahnweiler de no volver a exponer las obras de sus artistas en París después de la célebre exposición cubista de Braque en 1908 en su galería, —aquella en la que se acuñó el término *cubismo*²⁸—, generó un aura de misterio alrededor de las obras de estos artistas. Aquellos interesados en estas producciones debían acudir personalmente a la galería, hablar con él y solicitar ver algunas obras que nunca habían sido expuestas públicamente, siempre guardadas en el almacén. A pesar de esto, la prensa artística parisina celebraba la paternidad cubista de Braque y Picasso²⁹, informando sobre la buena acogida que tenían en el extranjero sus radicales producciones. Gracias a los acuerdos económicos con Kahnweiler, Braque y Picasso disfrutaban de una libertad creativa que les permitía explorar sin

26. Courbet, Gustave: «Lettre au rédacteur», *Messenger de l'Assemblée*, 19 noviembre (1851); Chu, Petra ten-Doesschate: *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton, Princeton University Press, 2007; Bailly-Herzberg, Jeannine (ed.): «Camille Pissarro a Lucien Pissarro», París, 1 marzo 1884, en *Correspondance de Camille Pissarro*. t. 1, París, Presses Universitaires de France, 1980, p. 290; Joyeux-Prunel, Béatrice: «L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos», *Revue historique*, 644 (2007), pp. 857-885.

27. Béatrice Joyeux-Prunel ha cartografiado la trayectoria de las obras de Gauguin en Europa y Estados Unidos durante estos años gracias a la recopilación de información obtenida en catálogos de exposición, en Joyeux-Prunel, Béatrice: «Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52 (2005), p. 126 y ss. Particularmente interesante en la construcción de la notoriedad de Van Gogh y de su mito es la lectura de Heinich, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París, Les Éditions de Minuit, 1992.

28. Apollinaire, Guillaume (pref): *Exposition Georges Braque: du 9 au 28 novembre 1908*. París, Galerie Kahnweiler, 1908. Sobre el bautismo del movimiento cubista vid. Vauxcelles, Louis: «Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon», *Gil Blas*, 14 noviembre (1908).

29. Salmon, André: *La Jeune Peinture française*. París, Société des Trente, 1912; *id.*: «Pablo Picasso», *Paris-Journal*, 21 septiembre (1911), cfr. Fry, Edward: *Cubism*, Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1978, pp. 68 y 89; Apollinaire, Guillaume: «Les commencements du cubisme», *Le Temps*, 14 octubre (1912), cfr. Breunig, Leroy (ed.): *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*. Londres, Thames and Hudson, pp. 259-261.

límites técnicos, estéticos o temáticos. Ello posibilitaba que sus obras destacaran por su innovación radical en comparación con la de otros artistas de vanguardia. Sin embargo, no necesariamente estas innovaciones radicales eran las que se exhibían en las exposiciones organizadas por el marchante. Hablaremos más adelante sobre este tema. Volvamos ahora a la cuestión geográfica.



FIGURA 3. GRUPO DE ARTISTAS DE LA SOCIEDAD JOTA DE DIAMANTES. Foto: Wikipedia

Entre 1910 y 1912, Kahnweiler prestó obras de su galería para diversas exposiciones, principalmente en Alemania, Rusia, Centroeuropa —República Checa y Suiza—, aunque también participó en exposiciones en los Países Bajos e Inglaterra³⁰. Como se mencionó anteriormente, la mayoría de estas exhibiciones fueron colectivas, organizadas en muchos casos por agrupaciones de artistas locales, como el caso de *Jota de Diamantes* en Moscú (FIGURA 3) o la *Asociación Artística Manés* en Praga. Estas exposiciones reunían a muchos artistas y movimientos vanguardistas europeos representativos. Por ejemplo, en las exposiciones de *Jota de Diamantes* no solo participaban los cubofuturistas moscovitas, sino también facciones del expresionismo alemán como Marc, Kandinsky y Münter, así como representantes del cubismo francés como Delaunay, Gleizes y Metzinger, junto con los artistas representados por Kahnweiler. Las obras de estos artistas podían ser vistas en

30. *vid.* nota 14.

Praga, Budapest, Colonia o Múnich³¹. Durante este período, Kahnweiler incluyó las obras de sus artistas en muestras cuya organización no estaba directamente a su cargo. Aceptando una línea expositiva previamente establecida para sus artistas, generalmente incisiva en las primeras obras y fácilmente comprensible para un público poco familiarizado con los radicalismos artísticos y con una clara intención pedagógica, Kahnweiler confrontaba la obra de sus artistas con la de otros, ya fueran vanguardistas o más convencionales. El marchante solo se involucraba en la presentación de las obras de sus representados, negociando con los prestamistas las piezas expuestas. Es importante aclarar que, aunque en ocasiones estas exposiciones incluían la posibilidad de venta de las obras exhibidas, este no era el objetivo principal del marchante. También es necesario incidir en la cuestión relativa a los prestamistas. Los compradores habituales de la Galería Kahnweiler, a quienes él se refería como *fieles amigos*³², eran pocos en número, pero muy comprometidos con la inversión en los artistas a los que representaba. Algunos de estos compradores incluían a Stein, Shchukin, Kramár, pero también a Alfred Flechtheim, Wilhelm Udhe y Henry y Justin Thannhauser, todos ellos de origen alemán³³. Estas relaciones, que eran tanto comerciales como amistosas, representaban para el marchante no solo su principal fuente de ingresos, derivada de la venta de las últimas obras de sus artistas, sino también un respaldo en términos de préstamos para las exposiciones en las que participaban. Mientras algunas piezas expuestas provenían directamente del inventario de la galería, otras eran prestadas temporalmente por estos coleccionistas, siguiendo la indicación de Kahnweiler, quien negociaba con ellos la selección con un doble propósito. Por un lado, el marchante controlaba qué se exhibía de entre esta producción, a menudo incomprensible para muchos, con el fin de generar controversia o aceptación; por otro lado, los propietarios, apasionados coleccionistas y hábiles especuladores a la vez, veían aumentar el valor de las obras sobre las que se discutía en la prensa especializada que cubría estas exposiciones. Más implicados unos que otros, deseosos la mayoría de explicarse a ellos mismos y de explicar a un público aún profano el cómo y el porqué de aquél nuevo arte, la delgada línea entre coleccionista, crítico, marchante y galerista se

31. El proyecto de investigación *Exposiciones de pintura europea moderna 1905-1915*, de la Universidad de Viena, financiado por el Fondo de Ciencia Austriaco FWF, ha investigado a fondo todos los catálogos de estos años disponibles. Siendo referencia fundamental para la identificación de los artistas y obras expuestas en estas exposiciones, el/la autor/a de este texto ha encontrado algunas discrepancias. Sobre este proyecto *vid.* Bartosh, Christina; Mulloli, Ninnali; *et al.*: «The Database of Modern Exhibitions (DOME): European Paintings and Drawings 1905-1915», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Taylor&Francis, 2020, pp. 423-435. Consúltase igualmente <https://exhibitions.univie.ac.at>.

32. Bernier, Georges; Cabanne, Pierre: *D.H. Kahnweiler, marchand et critique*. París, Séguier, 1997, p. 21.

33. *vid.* Meffre, Liliane: «Daniel Henry-Kahnweiler et Wilhelm Udhe, le marchand et l'amateur», en *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 77-83; Drutt, Matthew: *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2001. Valiosísima fuente de información en referencia a Flechtheim es el proyecto de investigación que, en 2009, y por iniciativa de las Colecciones Estatales de Pintura de Baviera, ha documentado el recorrido de las obras de arte desde las galerías Flechtheim hasta las colecciones públicas actuales. Además de determinar la procedencia, ofrecen una visión de los mecanismos del comercio del arte, así como de las estrategias de recolección de las instituciones. A partir del 1 de enero de 2023, la Oficina de Coordinación para la Investigación de Procedencias en Renania del Norte-Westfalia (KPF.NRW) asumió la supervisión de este proyecto de investigación entre museos. Los resultados de esta vastísima investigación: [en línea] www.alfredflechtheim.com [Consultado: 11 de noviembre 2025].

desdibuja con frecuencia en este contexto. De entre todos ellos, el que mejor encarna esta pluralidad de pulsiones es, sin lugar a dudas, Flechtheim. Uno de los más participativos en materia de préstamos expositivos en beneficio de Kahnweiler, su figura sería un enorme revulsivo para la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental, cuya labor de revitalización se concretaría en la coloquialmente conocida como *Sonderbundes* [Unión Especial] de Colonia en 1912 que mencionaremos con frecuencia más adelante. No hay que pasar por alto que en 1913 Flechtheim inauguraría una galería de arte en Dusseldorf. Esto es destacable puesto que, de entre aquellos coleccionistas cercanos a Kahnweiler, algunos eran simultáneamente galeristas. Es el caso también de los Thannhauser, quienes organizarían una primera muestra en solitario del artista en febrero de 1913 en su Moderne Galerie de Múnich³⁴ (FIGURA 4). Cuando se trata de cuestiones especulativas y de posicionamiento en el ámbito artístico, resulta mucho más sencillo poner en práctica estas estrategias si se dispone de espacio propio para llevarlas a cabo.

Esta es la siguiente pieza del rompecabezas: después del período de exposiciones internacionales y colectivas de Kahnweiler en los años en que su acuerdo comercial con los artistas era verbal, donde ya se había destacado la preeminencia de Picasso entre coleccionistas y compradores, y una vez firmado el contrato que le otorgaba el monopolio de la obra del artista, el marchante solo necesitaba el lugar y la audiencia receptiva para promocionar al artista. Por otro lado, los galeristas alemanes que adquirieron obras de Picasso durante estos primeros años también eran conscientes de que el éxito se *construye*. De esta forma, encontrarían un amplio beneficio en la apuesta por la difusión de la producción del artista: mientras sus galerías exhibían de manera exclusiva las pinturas de Picasso, todos contribuían a exaltar un producto del cual ya eran poseedores.



FIGURA 4. CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN PERSONAL DE PICASSO EN LA THANNHAUSER GALERIE, 1913. Foto: Heidelberg University. Reproduce *Los mendigos junto al mar*, de 1903, hoy en la National Gallery de Londres

34. Picasso, *oeuvres de 1901 à 1912*. Múnich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, febrero 1913.

¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO EN LA NEUE GALERIE DE BERLÍN?

Es muy probable, como intentaremos demostrar aquí, que la elección del primer espacio expositivo para *Picasso und Negerplastik* fuera el resultado de un acuerdo recíproco, ya sea tácito o explícito, entre Flechtheim y Feldmann. Por un lado, Feldmann, quien también era artista, era dueño de la galería Rheinischer Kunstsalon en Colonia. En marzo y abril de 1913, esta galería había presentado una versión más reducida de la obra de Picasso que se exhibió en la Moderne Galerie Thannhauser en febrero del mismo año³⁵. Su Neue Galerie en Berlín había sido inaugurada solo un mes antes de la exposición *Picasso und Negerplastik*, lo que sugiere que Feldmann vio en la propuesta expositiva de Flechtheim una oportunidad para promocionar su nuevo salón. Por otro lado, Flechtheim consideraba estas iniciativas como la ocasión de analizar las condiciones del mercado artístico alemán antes de abrir su propia galería en Düsseldorf.

Para comprender adecuadamente la implicación de Flechtheim con Feldmann, es necesario contextualizar el panorama expositivo en Berlín en ese momento. Varios actores importantes participaban en él. Por un lado, estaba el grupo artístico expresionista *Der Blaue Reiter*, liderado por Kandinsky, que recientemente se había posicionado como la vanguardia alemana del momento. Por otro lado, estaba el marchante y galerista Paul Cassirer, conocido como el *Napoleón de las artes*. Su reputación se debía a su papel destacado en la promoción de obras de artistas impresionistas y postimpresionistas en la Secesión de Berlín y en su propia galería³⁶. Finalmente, estaba Herwarth Walden, artista y editor artístico, fundador de la revista *Der Sturm* en 1910 y de una galería de análogo nombre en 1912, que terminaría por convertirse en la sede del *Blaue Reiter*³⁷.

En términos generales lo que ocurrió es que se crearon divisiones entre las alianzas de Cassirer, Walden y *Der Blaue Reiter*. Cassirer estaba ocupado organizando una exposición en Berlín al estilo del Salón de Otoño de París, que pretendía ser abierta e inclusiva con «todos los esfuerzos artísticos actuales para ofrecer un lugar público incluso a los talentos más recientes y emergentes»³⁸. Sin embargo, su asociación frecuente con galerías parisinas, que no siempre era bien vista en el

35. *Picasso*. Colonia, Rheinischer Kunstsallon, marzo-abril 1913. Así lo defiende Hollevoet-Force, quien ha comparado ambos catálogos encontrando muchas similitudes. La exposición es raramente mencionada en otros escritos. Por ejemplo, no aparece en la publicación de Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions, 1900-1916: Selected catalogue documentation*. Prestel, Múnich, 1974, ni en la de Mallen, Enrique: *op.cit.*, mientras que Monod-Fontaine, Isabelle, *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand...*p. 119, señala los envíos de marzo y abril de 1913 en la galería Thannhauser, confundiendo ambas exposiciones.

36. Brühl, Georg: *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*. Leipzig, Edition Leipzig, 1991; Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The Reception of van Gogh in Germany from 1901-1914*. Amsterdam, Uitgeverij Waanders, 1988. Los registros históricos del Kunstsalon Paul Cassirer forman parte del Archivo Paul Cassirer, mantenido por Walter Feilchenfeldt, en <https://www.walterfeilchenfeldt.ch/en/archive>. Los artículos de las editoriales de Bruno y Paul Cassirer, así como los manuscritos de Paul Cassirer, se encuentran en las bibliotecas de la Universidad de Stanford como parte de la colección Cassirer, fechada entre 1906 y 1933.

37. La lista completa de las exposiciones celebradas en *Der Sturm* antes de 1914 puede consultarse en Richard, Lionel: *Direction Berlin. Herwarth Walden et la Revue Der Sturm*. Buselas, Didier Devillez, 2008.

38. Glaser, Curt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, 15 enero (1914), p. 179.

contexto nacionalista previo a la guerra³⁹; su renuncia en 1910 a la Secesión de Berlín; y su participación en la mencionada *Sonderbundes* de 1912, donde muchos artistas del entorno expresionista no fueron admitidos, llevaron a estos últimos a aliarse con Walden. Este último, al enterarse de los planes expositivos de Cassirer, intentó organizar rápidamente y de forma clandestina el *Erster Deutscher Herbstsalon* [Primer Salón de Otoño Alemán] con el objetivo de eclipsar la exposición de Cassirer⁴⁰. Esta situación marcó el inicio de la hostilidad entre ambos y resaltó el papel crucial de Flechtheim en este conflicto: desde principios de 1913, se había enfatizado el antagonismo entre la producción de *Der Blaue Reiter* y la de Braque y Picasso, siendo este último el plato fuerte que Walden esperaba exhibir. Flechtheim, más por lealtad a Cassirer —con quien había colaborado en la *Sonderbundes*— que a Kahnweiler, se retractó del acuerdo de préstamo de obras cubistas pactado con Walden.

En respuesta a la exposición de Walden, Cassirer organizó el *Herbstausstellung* [Exposición de Otoño] de 1913, donde partiendo de la obra de Eduard Munch como figura precursora del movimiento expresionista, y pasando por la producción de algunos postimpresionistas franceses como Degas, se culminaba en la obra de Picasso⁴¹. Todas las piezas del artista serían proporcionadas por Flechtheim, en clara oposición a Walden. Además, la implicación de Feldmann en la organización del *Herbstausstellung* lo posicionaba irremediabilmente del lado de Flechtheim y Cassirer. Por otro lado, la entrada en escena de Carl Einstein fue significativa. Sus críticas sobre la exposición de Cassirer, que destacaban a Picasso como un modelo único del *arte nuevo*, fueron una voz casi solitaria entre los críticos alemanes sobre la recepción del Picasso cubista entre 1912 y 1913⁴². Esto no solo elogiaba a Picasso, sino que también era un ataque indirecto al *Erster Deutscher Herbstsalon* de Walden, que carecía de la representación crucial del Picasso más radical.

La asociación entre Einstein y los promotores alemanes de Picasso no solo se fortaleció con el tiempo, sino que también fue fundamental en el discurso expositivo de su monografía, de igual título que la muestra de Picasso en Berlín. Esta colaboración entre Einstein y los defensores alemanes de Picasso contribuyó significativamente al desarrollo del discurso artístico en torno a la obra del artista.

39. Lo que resulta hasta cierto punto irónico si consideramos que desde los años sesenta se han dedicado numerosas exposiciones al internacionalismo de Der Sturm. vid. *Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932*. Berlín, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1961; *Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin, 1913-1932*. Biele, Galerie Von Barth, 1983; *Herwarth Walden, 1878-1941, Wegbereiter der Moderne*. Berlín, Berlinische Galerie, 1991; *Der Sturm, Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Delmenhorst, Städtische Galerie, 2000; *Der Sturm: deutsche, schweizerische, französische, ungarische, tschechische und russische der Avantgarde*. Zürich, Galerie Orlando, 2007; *Der Sturm -Zentrum der Avantgarde*. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2012. Véase igualmente Passuth, Krisztina: «Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde», en Walther, Ingo (dir.): *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland*. München, Prestel, 1979, pp. 98-104.

40. Scheffler, Karl: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Vossische Zeitung*, 19 septiembre (1913); Glaser, Curt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130; Friedeberger, Hans: «Ausstellungen. Berlin, Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Der Cicerone*, 16 (1913), p. 688.

41. *Katalog der Herbstausstellung*. Berlín, Verlag des Ausstellungshauses am Kurfürstendamm, 1913. Friedeberger, Hans: «Die Berliner Herbstausstellung», *Der Cicerone*, 22, (19 de septiembre 1913), p. 799; Glaser, Kurt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, (15 de enero 1913), pp. 179-189.

42. Neumeister, Heicke, *op.cit.*, p. 91.



FIGURA 5. PORTADA DEL LIBRO DE CARL EINSTEIN *NEGERPLASTIK* [EL ARTE NEGRO], 1915. MÚNICH

Todo esto demuestra que la elección de la Neue Galerie para albergar la exposición de Picasso puede haber sido en parte fortuita. Aunque los intereses de Flechtheim y Feldmann podrían haber convergido de todas formas, es probable que las discrepancias entre Cassirer y Walden hayan precipitado los eventos. Feldmann había inaugurado su galería en Berlín el mes anterior con la *Erster Ausstellung* [Primera Exposición], donde se presentaba un enfoque didáctico del arte moderno con una perspectiva evolutiva⁴³. Gracias al catálogo de la exposición conservado en la Kunstbibliothek der Staatlichen Museen de Berlín, podemos conocer a los artistas representados en la exposición⁴⁴. El prólogo fue escrito por Einstein e incluía obras de artistas consolidados como Courbet, Pissarro, Renoir, Redon, Lautrec o Van Gogh, así como trabajos de artistas del entorno de la Secesión de Berlín y expresionistas como Rudolf Lévy, Max Pechstein o Hans Purrmann. También se exhibieron obras de Jules Pascin y Matisse, así como artistas de la galería de Kahnweiler como Braque, Derain, Gris, Picasso y Vlaminck. Ello quiere decir que en octubre el discurso narrativo de la galería seguía la tradición de

confrontar obras de artistas nuevos e innovadores junto a artistas consolidados que podían explicar la ruptura artística de los primeros. Sin embargo, solo un mes después, la galería apuesta por una muestra individual de un único artista con un programa expositivo muy concreto. Veamos por qué.

La elección de Picasso como artista destacado en la Neue Galerie fue claramente motivada tanto por las tensiones entre Cassirer y Walden, como por el interés de Flechtheim, en colaboración con Kahnweiler, de posicionar al artista en un lugar destacado dentro del panorama internacional. La decisión de inaugurar la exposición de Picasso en ese momento específico estuvo influenciada por la coincidencia temporal y espacial con las muestras de Cassirer y Walden, que enviaban un mensaje claro: la exposición de Walden carecía de la máxima novedad, mientras que en la de Cassirer se podían apreciar obras tempranas del pintor que mostraban su evolución creativa. Por último, para explorar la producción más innovadora de Picasso, los espectadores debían dirigirse a la Neue Galerie. Esta situación beneficiaba enormemente a Feldmann.

Es muy probable que Kahnweiler, Flechtheim y Feldmann planearan utilizar la Neue Galerie en Berlín para presentar una muestra individual del artista basándonos en las similitudes entre las obras expuestas en galerías anteriores como la Moderne

43. Glaser, Kurt: «Neue Kunstsalons in Berlin' (Neue Galerie)», *Die Kunst für Alle*, 6, (15 diciembre 1913), pp. 128-130; id: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.

44. *Erste Ausstellung* [Primera Exposición]. Berlín, Neue Galerie, octubre-noviembre 1913 [en línea]: <https://hermannhuber.kleio.com/record/exhibition/541> [consultado: 14 de noviembre 2025].

Galerie Thannhauser de Múnich en febrero de 1913 y la Rheinische Kunstsalon de Colonia de Feldmann entre marzo y abril del mismo año. Sin embargo, hubo un cambio sustancial entre esas exhibiciones previas y la muestra de Picasso en la Neue Galerie. Era crucial presentar un discurso verdaderamente renovado en la exposición individual de Picasso en diciembre para marcar una clara diferencia con las muestras de Walden y Cassirer. Esto beneficiaría a Einstein, quien ya estaba preparando la publicación de su obra *Negerplastik* [El Arte Negro], que finalmente se publicaría en 1915⁴⁵ (FIGURA 5). El análogo título entre la exposición de Feldmann y el libro de Einstein no fue una mera casualidad, sino que reflejaba una conexión significativa entre ambos proyectos.

¿POR QUÉ PROMOCIONAR A PICASSO JUNTO AL ARTE NEGRO?

Y con respecto a la escultura negra, no hay que olvidar que, más allá de todo interés fundado, es una falacia proclamar algo como una gran obra de arte simplemente porque posea algunas de las cualidades que uno espera encontrar en cualquier gran arte⁴⁶.

Esta, y otras reseñas sobre la exposición de objetos africanos manifiestan la complejidad del discurso de vanguardia sobre el primitivismo y el colonialismo. Tanto el Imperio del Kaiser Guillermo como la III República francesa dependían de la expansión internacional de su política, cultura y economía, así como de su competitividad en ámbitos académicos, científicos y tecnológicos. En ambos países, la taxonomía jerárquica de la especie humana, respaldada por textos supuestamente científicos⁴⁷, se veía reforzada por exposiciones antropológicas *en vivo*. El concepto del *zoológico humano*, promovido por Carl Hagenbeck, fue particularmente popular en lugares como los Jardines de Aclimatación de París, Berlín, Leipzig, Stuttgart y Núremberg⁴⁸. Estas exhibiciones deshumanizantes establecían un marco estético del *primitivo* que creaba una clara dicotomía entre la idea del *noble salvaje* o la *infancia del hombre* y los prejuicios chovinistas que describían lo africano en conservadores artículos de prensa como grotesco, bárbaro y fetichista. Estas inhumanas representaciones contribuyeron a perpetuar estereotipos negativos sobre las culturas africanas y a reforzar las ideas discriminatorias basadas en una visión eurocéntrica y colonialista. La exploración crítica de estos discursos es fundamental para comprender cómo se construyeron y mantuvieron las narrativas hegemónicas en torno al arte, la cultura y la identidad durante ese período histórico.

No obstante, paradójicamente, el interés artístico en el arte no occidental, tanto en términos plásticos como técnicos, está intrínsecamente ligado al fenómeno

45. Einstein, Carl: *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.

46. Anónimo: «Ausstellungen: Berlin. Die Neue Galerie», *Der Cicerone*, (1 de enero 1914), p. 23.

47. Canabis, Georges: *Traité du physique et du moral del homme*. París, Crapelet, 1805; Desabarolles, Adolphe: «Le caractère allemand expliqué par la physiologie». En *Révélation complètes, chiromancie, phrénologie, graphologie, études physiologiques, révélations du passé, connaissance de l'avenir*. Vigot frères éditeurs, 1922, p. 821.

48. Bancel, Nicolas; Blanchard, Pascal; Boëtsch, Gilles; Deroo, Éric; Lemaire, Sandrine (dir.): *Zoos humaines. Au temps des exhibitions humaines*. París, La Découverte, 2004.



FIGURA 6. FRANK BURGESS GELETT, FOTOGRAFÍA DE PABLO PICASSO EN SU TALLER DE MONTMARTRE, 1908, PARÍS. Publicada en: *Architectural Records*, 1910

colonial. Es bien sabido que muchos artistas de principios del siglo XX visitaban las exposiciones de objetos etnográficos en el Museo de Trocadero de París y tenían sus propias colecciones de esculturas y objetos africanos adquiridos en el mercado de las pulgas de la ciudad. Artistas como Matisse, Derain y Picasso formaban parte de este grupo⁴⁹ (FIGURA 6). Sin embargo, en lugar de centrarnos en esta cuestión ampliamente

49. Antliff, Mark; Leighten, Patricia: *Cubism and Culture*. Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 30 y ss; Évrard, Marcel (dir.): *Les arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. París, Société des amis du Musée de l'homme, 1967; Donne, John: «African Art and Paris Studios 1905-1920», en Greenhaigh, Michael: *Art in Society*. Londres, 1978, pp. 105-120; Corbey, Raymond: *Tribal Art Traffic: a chronicle of taste and desire in colonial and post-colonial times*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2000; Stepan, Peter: *Picasso's Collection of African & Oceanic Art*. Nueva York, Prestel, 2006,

estudiada, nos concentraremos en explorar por qué en ese momento específico se optó por este discurso narrativo, quiénes estuvieron involucrados en su gestación y bajo qué premisas o incentivos particulares.

La conexión entre el arte de vanguardia y el arte africano no era nueva en 1913. Como menciona Hollevoet-Force, ya en 1910 en la exposición *Manet and the Post-Impressionists* organizada por Roger Fry en Londres se presentaba una obra tahitiana de Gauguin junto a una escultura polinesia⁵⁰ (FIGURA 7). Además, la afinidad entre estas representaciones y la producción de Picasso, especialmente entre los años 1907 y 1909, ya había sido notada por críticos como Guillaume Apollinaire y André Salmon⁵¹. A pesar de estas observaciones previas, la presentación pública de estas analogías a través de la confrontación física entre las pinturas de Picasso y las esculturas africanas tuvo lugar por primera vez en diciembre de 1913 en la Neue Galerie. Para comprenderla es crucial analizar los influjos artísticos y filosóficos en el discurso

de Einstein, el entorno crítico y comercial que surgía alrededor del arte no occidental, y la procedencia —más comercial que de origen geográfico o cultural— de las piezas expuestas en la exposición *Negerplastik* de Feldmann.

Einstein desempeñó un papel fundamental en la configuración del discurso integrador entre el primitivismo y la vanguardia en la muestra de Picasso de diciembre de 1913. Sus visitas a París en 1912 fueron enormemente estimulantes, ya que las publicaciones recientes como *Jeune Peinture Française* de Salmon y *Du Cubisme* de Gleizes y Metzinger⁵², así como la exposición de la *Section d'Or* —cuya revista de único número editó Apollinaire⁵³—, posicionaban al movimiento cubista como el más innovador en ese momento. Además, la concepción kantiana sobre la finalidad sin fin, presente en artículos como *Conception et vision* de Maurice Raynal⁵⁴



FIGURA 7. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN *MANET AND THE POST-IMPRESSIONIST*, 1910, LONDRES. Foto: Wikipedia

y sobre todo, Paudrat, Jean Louis: «From Africa», en Rubin, William (ed.): «Primitivism» in 20th Century Art. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 125-175.

50. El propio Fry redactaría posteriormente algunos escritos relacionados con el *arte negro*: Fry, Roger: «The art of the Bushmen», *Burlington Magazine*, (1910); *id.* «Negro Sculpture», *Athenaeum*, (1920), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 85-98 y 99-103. *Vid.* Flam, Jack: *Primitivism and Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 41-46, *cfr.* Hollevoet-Force, Christel, *op.cit.*, p. 82.

51. Apollinaire, Guillaume: «Les Commencements du Cubisme», *Le Temps*, 1 (14 octubre 1912); Salmon, André: *op.cit.*

52. Gleizes, Albert; Metzinger, Jean: *Du Cubisme*. París, Figuière Éditeurs, 1912.

53. Apollinaire, Guillaume: «Jeunes peintres ne vous frappez pas!», *La Section d'Or*, 1, (9 octubre 1912).

54. Raynal, Maurice: «Conception et vision», *Gil Blas*, (28 agosto 1912).

y en *Comoedia* de André Warnod, que abordaban las significaciones del *arte negro* en las producciones vanguardistas⁵⁵, fueron definitorias para Einstein.

Según Neumeister, la conceptualización de su obra *Negerplastik*, publicada en 1915, se desarrolló a partir de una respuesta crítica a las relaciones entre el sistema filosófico kantiano, el ámbito estético autónomo y el juicio humano de imperativos morales, aspectos fundamentales en lo relativo a los límites del arte. Para Einstein, esta conceptualización implicaba una comprensión acumulativa del proyecto cubista, especialmente el de Picasso, y el *objeto etnográfico*⁵⁶ (FIGURAS 8 y 9). La coincidencia temporal con las exposiciones de Feldmann marcó el inicio de su compromiso cada vez más sistemático con la etnografía a través del rastreo de la esencia del arte en ausencia del objeto artístico, culminando en su publicación de 1915. Es más, en el texto redactado para la *Erster Ausstellung* en Colonia, Einstein indicó que, al igual que los impresionistas se habían dejado influenciar por los grabados japoneses, los cubistas estaban fuertemente influenciados por el primitivismo. Esto sugiere que tanto Feldmann como Einstein ya tenían en mente el siguiente paso a dar un mes después.



FIGURA 8. LÁMINA 71 DE LA OBRA DE EINSTEIN MOSTRANDO UNA ESTATUILLA DE SÉNOUFO, 1915. Fotografía: Alberto Ricci

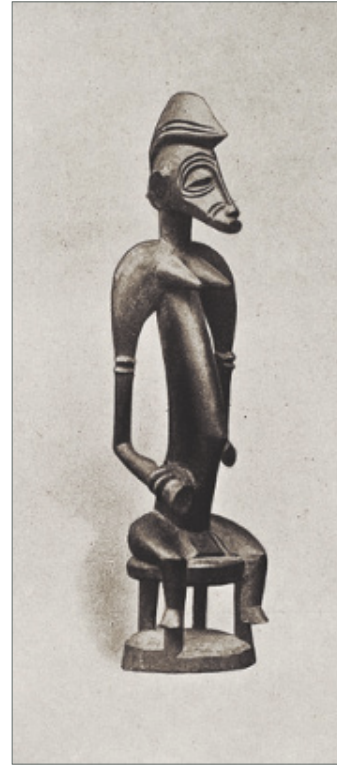


FIGURA 9. LÁMINA 18 DE LA OBRA DE EINSTEIN MOSTRANDO UNA CABEZA RELICARIO FANG, 1915. Fotografía: Alberto Ricci

55. Warnod, André: «Arts décoratifs et Curiosités artistiques», *Comoedia*, (27 junio 1911).

56. Neumeister, Heike M: *Carl Einstein's Negerplastik. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Birmingham, 2010, p. 80 y ss.

Más allá del papel de Einstein y Feldman, la relación entre el arte africano y la vanguardia europea en el contexto de la exposición de Picasso en 1913 es compleja y multifacética. Sabemos que el artículo de Warnod en *Comoedia*, donde se empleó por primera vez el término *arte negro*, estaba ilustrado con imágenes africanas, algunas de las cuales probablemente provenían del marchante Joseph Brummer. Se estima que al menos 13 de los objetos presentes en la exposición de Picasso y mencionados en la publicación de Warnod fueron proporcionados por Brummer⁵⁷. Además, Adolphe Basler, asociado de Brummer, publicó un libro sobre el arte de los pueblos primitivos en el que 8 de los 16 objetos africanos reproducidos eran idénticos a los del *Negerplastik* de Einstein⁵⁸, lo que confirma la conexión entre Brummer y Einstein. Es más, el marchante sería el promotor y único patrocinador de la publicación del alemán⁵⁹. El resto de las imágenes de *Negerplastik* parecen provenir del pintor Frank Burty Haviland. Este, asociado a su vez con Brummer y con el círculo neoyorkino de Marius de Zayas y Alfred Stieglitz, llevaría a cabo una exposición de escultura africana en 1914 en la *Photo Secession* de Nueva York⁶⁰, galería que había presentado a Picasso por primera vez en Estados Unidos en 1911. Es crucial por tanto explorar el papel de Brummer en la integración de objetos etnográficos en el ámbito artístico moderno, así como su labor como marchante en la conexión entre estos objetos y el arte vanguardista. Su relación con Haviland, y a través de él con figuras como De Zayas y Stieglitz, revela la compleja red de influencias e interacciones que contribuyeron a la difusión y apreciación del arte africano en círculos artísticos europeos y estadounidenses durante ese período. Recientes investigaciones han profundizado en este tema, destacando la importancia del papel desempeñado por Brummer en la promoción y valorización del arte africano en estos contextos⁶¹.

La evolución de Joseph Brummer desde la gestión de una modesta galería de objetos curiosos y etnográficos en 1909 hasta convertirse en un destacado comerciante durante la Primera Guerra Mundial es testimonio de su visión

57. Paudrat, Jean Louis: *op.cit.* p. 151. Los Archivos Brummer, afortunadamente digitalizados, conservan numerosas cajas de fotografías, y libros de contabilidad en los que se indican los precios pagados a los fotógrafos, evidenciando lo relevante para la galería de estas imágenes, en *Brummer Gallery Records: 1890-1980*, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Box 20 [en línea] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/cloisters-archives-collections/the-brummer-gallery-records> [consultado: 06 de noviembre 2025].

58. Basler, Adolphe: *L'Art chez les peuples primitifs*. París, Librairie de France, 1929, ill. 46b, 4, 39, 41a, 16, 34, 47, 52; y Einstein, Carl: *op.cit.*, ill. 5, 7-11, 14-17, 22-24, 28, 29, 65.

59. Paudrat, Jean Louis: *op.cit.*, p. 151.

60. Bonet, Juan Manuel; Heilbrun, Françoise (dir.): *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. París, Musée d'Orsay, 2005; Naumann, Francis (ed.): *How, when, and why Modern Art came to New York. Marius de Zayas*. London/Cambridge, MIT Press 1996.

61. Biro, Yaëlle: *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*. (Tesis doctoral inédita), Paris 1 Panthéon-Sorbone, 2010; *id.*: «African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the Maison Brummer, Paris (1908-1914)», *Journal of Art Historiography*, 12 (junio 2015), pp. 1-15; *id.*: «Picasso et les Maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les Arts Africains (1913-1923)», en *Colloque Revoir Picasso, Paris, Musée Picasso, 26 marzo 2015; id.*: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XXe siècle*. París, Presses du réel, 2018.

empresarial y su capacidad para adaptarse a las tendencias artísticas emergentes⁶². Así lo atestigua su participación en eventos clave, como la organización de una exhibición de pinturas chinas en la Galería Bernheim Jeune en 1911⁶³, mencionada por Apollinaire en *L'Intransigeant*⁶⁴, o sus préstamos para la *Keleti Kállitász* [Exposición Oriental] en Budapest en 1911, donde colaboró con artistas como Rippl Rónai⁶⁵. De esta manera, tuvo un destacado papel en la temprana difusión del arte no occidental en círculos artísticos europeos de vanguardia. Por otra parte, aunque no se menciona en la documentación oficial de la *Sonderbundes* de Colonia, los archivos Brummer revelan que actuó como intermediario para el préstamo y compraventa de obras de Picasso pertenecientes a Haviland para la exposición⁶⁶. Por ejemplo, el lienzo *El Actor* (1905-1905, Metropolitan de Nueva York) presente en la *Sonderbundes*, fue allí adquirido por Feldmann, quien lo expuso más tarde en su salón de Colonia y lo prestó posteriormente a Cassirer para su *Herbstausstellung* de Berlín de 1913⁶⁷. Estos ejemplos ilustran la influencia y el papel decisivo que desempeñó Brummer en el sector promocional del arte de vanguardia, facilitando conexiones entre artistas, coleccionistas y exposiciones importantes. Su capacidad para identificar oportunidades comerciales y establecer relaciones estratégicas contribuyó significativamente a la difusión y apreciación del arte no occidental durante ese período.

La paulatina asimilación del arte africano entre coleccionistas, intelectuales y marchantes, tal y como apunta Biro⁶⁸, queda confirmada por los libros de cuentas de la Galería Brummer, los cuales revelan la progresiva equiparación del comercio de artes africanas y Picasso. Por ejemplo, se sabe que mientras Shchukin adquiría obras del artista, también compraba todas las piezas que conformarían su colección de arte africano a Brummer, exponiéndolas en su galería privada en San Petersburgo junto a las pinturas de Picasso⁶⁹. En primavera de 1913 el pintor Emil Filla compró a Brummer una serie de fotografías de objetos africanos, incluida la conocida como *Cabeza Brummer* —un elemento relicario Fang proveniente de Gabón—, y las publicó junto a la obra *Cabeza de mujer (Fernande)* —1909, Narodní Galerie,

62. Pach, Walter: *Queer Thing; Painting: Forty Years in the World of Art*. Nueva York, Harper&Brothers, 1938, p. 277; Passuth, Krisztina: «Plus qu'un marchand, une éminence grise: Joseph Brummer, ami d'Henri Rousseau», en *Tribus contemporaines: explorations exotiques des artistes d'Occident. Actes du colloque de Dijon, 5 y 6 de mayo 2000*. Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 43-64.

63. *Peintures chinoises anciennes (collection Olga-Julia Wegener) du 3 au 21 janvier 1911*. Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1911.

64. Apollinaire, Guillaume: «Raphaels et Rembrandts chinois: La célèbre collection de Mme. De Wegener est exposée à Paris», *L'Intransigeant*, (3 enero 1911).

65. *Keleti Kállitász a Muvészházban* [Exposición Oriental en Casa de Artistas]. Budapest, A Művészház Keleti Kállitászaból, 1911.

66. *Brummer Gallery Records... 1890-1980*, The Cloisters Library and Archives, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [en línea] <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/watson-digital-collections/cloisters-archives-collections/the-brummer-gallery-records> [consultado: 13 de noviembre 2025]

67. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488690>

68. Biro, Yaelle: *Picasso et les maîtres...* p. 2.

69. Tugendhold, Jakov: «La collection française de S. Schuckin», *Apollon*, 12 (1914), p. 33. Vid. Shannon, Helen: «African Art, 1914. The Root of Modern Art», en *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and his New York galleries*. Washington, Bulfinch Press, 2000.

Praga— de Picasso, que entonces pertenecía a Kramár, en el *Mensual Artístico* de Praga⁷⁰ (FIGURA 10). Esta acción provocó un sentido de igualdad entre las dos expresiones artísticas. Al mismo tiempo, en la misma ciudad se celebra la exposición del *Skupina Výtvarných Umelcu* [Grupo de Artistas Plásticos], del que Filla era miembro. En esta exposición se colocaron lado a lado la sala francesa con obras de Braque y Picasso, entre ellas la *Cabeza de mujer (Fernande)* (FIGURA 11), y la sala de objetos exóticos, muchos de los cuales provenían de Asia y África. Gracias a la base de datos sobre exposiciones de arte en las Tierras Checas de 1820 a 1950, resultado del proyecto de investigación a cargo del Instituto de Historia del Arte de la Academia Checa de Ciencias (IAH CAS), tenemos acceso a algunas fotografías de la muestra publicadas en el *Mensual Artístico*⁷¹.



FIGURA 10. EXPOSICIÓN CON LAS OBRAS CABEZA DE MUJER (FERNANDE), PICASSO, 1909 Y LA CABEZA BRUMMER, 1909, NARODNÍ GALERIE, PRAGA. Foto: reproducidas en *Umelecký měsíčník* [El Mensual Artístico], 8, 1913, p. 201



FIGURA 11. VISTA DE LA 3ª EXHIBICIÓN DEL SKUPINA VÝTVARNÍCH UMELCU, 1912-1913. PRAGA. EN MEDIO, CABEZA DE FERNANDA DE PICASSO, DE 1909, EN LOS MUROS, PINTURAS DE PICASSO Y BRAQUE. Foto: *Art Exhibition in the Czech Lands 1890-1950* [<https://databazevystav.udu.cas.cz/en/detail/iii-vystava-skupiny-vytvarnych-umelcu>]

Todas estas iniciativas por parte de Brummer demuestran varias cuestiones importantes. En primer lugar, su temprana comprensión de lo fructífera que podía resultar la relación entre el arte no occidental y el arte de vanguardia. La elección de espacios expositivos como la Bernheim Jeune, la primera y única galería en exponer las obras de los futuristas italianos en París⁷², considerados los más radicales del entorno europeo, es un claro ejemplo de ello. De igual modo, la selección de la Casa de Artistas en Budapest también lo demuestra. El hecho de que críticos y artistas vanguardistas como Apollinaire y Rippl Rónai participaran de manera más o menos activa en las actividades de Brummer es un síntoma de la progresiva absorción que la propia vanguardia hacía del *arte negro*.

Además, se evidencia que el reducido grupo de agentes involucrados en la promoción de Picasso obtenía beneficios individuales a raíz de su ascenso en el mundo del arte. Un primer círculo de responsables, encargados de la muestra de diciembre de 1913 y

70. *Umelecký Mesíčník* [Mensual Artístico], 8 (1913), pp. 200-201.

71. *Umelecký Mesíčník* [Mensual Artístico], 6-7 (1913), pp. 192-193. La base de datos citada está disponible [en línea] <https://databazevystav.udu.cas.cz/en/detail/iii-vystava-skupiny-vytvarnych-umelcu> [consultado en 14 de noviembre 2025].

72. *Les Peintres futuristes italiens*. Galerie Bernheim Jeune, febrero 1912.



FIGURA 12. PABLO PICASSO, FOTOGRAFÍA DE GUILLAUME APOLLINAIRE EN EL TALLER DEL PINTOR DEL 11 DEL BOULEVARD DE CLICHY JUNTO A UNA ESCULTURA AFRICANA, 1910

compuesto por Kahnweiler, Feldmann, Flechtheim y Einstein, quienes tenían diversos intereses ya conocidos, recibían el apoyo de un segundo y un tercer círculo que obtenían beneficios indirectos. Brummer, Haviland, Stieglitz o de Zayas, al igual que Feldmann y Flechtheim, poseían obras de Picasso y se beneficiaban de su promoción como coleccionistas. De igual modo, Brummer se lucraba porque el arte no occidental con el que comerciaba se asociaba con lo más vanguardista del momento, lo que posicionaba estas expresiones como productos *modernos*. No sería el único en hacerlo. Apollinaire, amigo cercano de Picasso, fue el primero en sugerir en 1909 que el Louvre debía incluir obras *exóticas* entre sus colecciones⁷³. En 1912, publicó un polémico artículo dirigido al Ministro de las Artes de Francia donde criticaba el descuido de las obras africanas en el Museo de Trocadero en comparación con otras instituciones europeas similares⁷⁴. Estos episodios revelan su temprano compromiso con estas expresiones artísticas y su vinculación con las primeras exposiciones de Brummer en París. Tanto Apollinaire como Haviland, Basler, Stieglitz o de Zayas tenían importantes colecciones de arte

73. Apollinaire, Guillaume: «Sur les musées», *Le Journal du soir*, 3 octubre (1909).

74. *id.* «Exotisme et ethnographie», *Paris Journal*, 10 septiembre (1912).

africano provenientes de la Galería Brummer y fueron los responsables de posteriores publicaciones destinadas a destacar el valor de estas producciones, al igual que lo hizo Kahnweiler⁷⁵. Este segundo y tercer círculo de actores, que no estaban directamente involucrados en la exposición de la Neue Galerie, se beneficiaban del creciente interés en el *arte negro* como producto en alza; ya sea como coleccionistas, como galeristas o como críticos (FIGURAS 12 y 13).



FIGURA 13. ALFRED STIEGLITZ, FOTOGRAFÍA DE LA EXPOSICIÓN PICASSO-BRAQUE, 1915, 291 GALLERY. A LA IZQUIERDA BOTELLA Y VASO SOBRE UNA MESA Y A LA DERECHA VIOLÓN, DE PICASSO, 1912. EN EL CENTRO, UN RELICARIO KOTA Y DELANTE UN AVISPERO PERTENECIENTE A EMIL ZOLER, ASISTENTE DE STIEGLITZ. Foto: Wikipedia

EPÍLOGO

En resumen, podemos concluir que el análisis expositivo realizado por Kahnweiler antes de firmar acuerdos con los artistas que se representó entre 1910 y 1912 le permitieron entender el mercado artístico europeo y la prominencia de Picasso sobre los demás artistas que representaba. De esta manera, el marchante se involucró de forma sutil

75. *id.* *Sculptures nègres*. Galerie Paul Guillaume, París, 1917; sobre el interés de Apollinaire por África y Oceanía, así como sobre su colección particular, véase Samaltanos, Katia: *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Duchamp and Picabia*. University of Michigan, Research Press, 1984. Basler, Adolphe; Brummer, Ernest: *L'Art précolombien*. París, Librairie de France, 1928; De Zayas, Marius: *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*. Nueva York, Modern Gallery, 1916; Kahnweiler, Daniel-Henry: «Negerkunst und Kubismus», *Merkur*, 13 (1959).

en los programas de las exhibiciones en las que participaban estos artistas, eligiendo mostrar sus obras junto a los de los artistas más destacados de la vanguardia en Europa en algunos casos, y junto a otros más tradicionales o ya consagrados en otras, con el fin de justificar su evolución artística. De hecho, hasta 1912, la mayoría de las obras expuestas de sus artistas correspondían a sus primeros trabajos, cercanos al fauvismo en el caso de Braque y al período azul y rosa en el de Picasso⁷⁶. En 1911, el marchante solo llegaba a exponer las piezas de L'Estaque y Horta del Ebro de 1909 como colofón del desarrollo creativo de estos artistas⁷⁷, dejando los trabajos del cubismo analítico y hermético para los coleccionistas particulares, quienes eran más conocedores y estaban más abiertos a tales experimentaciones. No sería hasta septiembre de 1912 en Alemania, con la celebración de la *Sonderbundes* organizada por Flechtheim, cuando Kahnweiler se decidiera a exhibir los trabajos más recientes de su galería, en un primer intento por evaluar la reacción pública ante esta producción. Para entonces el marchante y Picasso ya perfilaban su acuerdo en exclusiva que firmarían solo dos meses después. Tras estos ensayos y una vez sellado el acuerdo entre marchante y artista, la primera exposición individual de Picasso tuvo lugar en la Moderne Galerie de Henri y Justin Tahnhauser en Múnich en febrero de 1913. Sin haber querido profundizar en este escrito en las obras del artista presentes en la exposición de *Negerplastik*, es importante mencionar que algunos académicos han notado grandes similitudes entre esas obras y las exhibidas en febrero del mismo año en Múnich⁷⁸. Esto sugiere que el entorno alemán era favorable para Kahnweiler no solo por cuestiones de afinidad, sino también porque allí se encontraban diversos coleccionistas apasionados de la obra de Picasso que, a su vez, eran o tenían intenciones de convertirse en propietarios de galerías de arte de vanguardia, como Thannhauser, Flechtheim y Feldmann. Por tanto, tras la firma del contrato entre Picasso y Kahnweiler y tras la evaluación realizada en la *Sonderbundes*, el marchante consideró que era el momento adecuado para organizar una muestra personal del artista donde su pudieran mostrar sus obras más recientes. Esta exposición tuvo lugar poco después del acuerdo, en febrero de 1913 en Múnich, en la Moderne Galerie.

Es probable que, inicialmente, el marchante no considerara la posibilidad de llevar la exposición a otras sedes de manera inmediata, y si lo hizo, es posible que no se concibiese con un programa específico más allá que el de la presentación evolutiva del trabajo de Picasso, como se había hecho anteriormente. Esto se evidencia en la exposición de Feldmann en el Rheinischer Kunstsalon de Colonia, que tuvo lugar entre marzo y abril de 1913, donde se exhibieron algunas de las obras de Picasso presentes en Múnich y en cuyo catálogo se agradeció a Flechtheim y Thannhauser por sus préstamos. En la inauguración de su nueva galería en Berlín en noviembre con la *Erster Ausstellung* se mostraron un número reducido de obras de Picasso junto a la de otros artistas. Sin embargo, solo un mes después, en diciembre, se replanteó la exposición de Múnich con un discurso programático diferente. Fue entonces cuando los intereses de Flechtheim y Feldmann coincidieron con los de Cassirer en oposición a Walden, lo que llevó a que

76. Joyeux-Prunel, Béatrice: *La Construction internationale...*, p. 4.

77. *Ibidem*.

78. Particularmente, vid. Hollevoet-Force, Christel: *op.cit.*, p. 84, n. 37 y n. 34.

la sede de esta muestra fuese Berlín, en lugar de Colonia o cualquier otra ciudad de aquellas que visitaría con posterioridad.

En este momento también coinciden los intereses de Einstein y Brummer, así como los demás agentes asociados a ellos. Einstein estaba preparando la publicación de su *Negerplastik*, para lo cual contaba con la financiación y el archivo fotográfico de Brummer. Por su parte, Brummer, se dio cuenta de la fertilidad de comparar el arte de vanguardia con las expresiones artísticas no occidentales con las que comerciaba, y de posicionar al objeto etnográfico como una expresión moderna. Decidió promocionar ambas facetas subvencionando a Einstein y facilitando piezas para diversas exposiciones, incluida la de Picasso. Los asociados del marchante, ya sean compradores o colegas suyos, en su mayoría coleccionistas tanto de la obra de Picasso como del arte africano y oceánico, como Basler, Haviland, Stieglitz, de Zayas o Apollinaire, encontraron un gran beneficio en el simultáneo fomento de estas expresiones: les permitió elevar el prestigio de sus colecciones y les brindó material sobre el cual escribir en prensa artística u organizar exhibiciones en sus galerías. Incluso Michael Brenner de la Washington Square Gallery, con quien Kahnweiler firmó el acuerdo que debería exportar la obra de su galería a Estados Unidos, lleva a cabo una exposición de objetos africanos antes de cambiar de nombre a Coady Gallery en 1917⁷⁹.

La extensión de este ensayo y la confusión en discernir qué obras de Picasso se exhibieron en cada sede nos impide profundizar en cada una de ellas. No contamos con datos fiables que confirmen si las piezas africanas se mostraron en todas las exposiciones. Sin embargo, lo incuestionable es que las analogías establecidas entre la obra de Picasso y el *arte negro* por un grupo específico de personas afines al artista y a estas expresiones consolidaron un vínculo entre ambos que sigue siendo tema de múltiples programas expositivos y escritos académicos en la actualidad. La consistencia y fuerza de esta conexión nos lleva reflexionar sobre la trascendencia de discursos que, en ocasiones, están más relacionados con intereses comerciales que con los propios artistas y su producción. En 1920, Picasso sorprendió a muchos al responder en una de las raras entrevistas que concedió: *L'Art nègre? Connais pas!* [¿el arte negro? ¡No lo conozco!⁸⁰]. Varios estudios han explorado los primeros encuentros del artista con el arte no occidental, tanto en Trocadero como en los talleres de sus colegas que visitaba con frecuencia. Su influencia está documentada, y el propio artista lo confirma más tarde al relatar a André Malraux su primer encuentro con la colección del museo, aunque este se pretenda más místico que estético⁸¹. Quizás su espíritu rebelde, o incluso su ego —ya que Rosalind Krauss abrió la puerta al psicoanálisis de los artistas más representativos del siglo XX⁸²— le impidieron confesar abiertamente la diversidad de influencias. En cualquier caso, lo cierto es que entre todos los implicados en esas analogías, Picasso fue sin duda quien menos lo estuvo.

79. Jozefacka, Anna: «Washington Square Gallery», *The Modern Art Index Project*. Nueva York, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, enero 2015.

80. Fels, Florent: «Opinions sur l'art nègre», *Action*, 3, (3 abril 1920).

81. Malraux, André: *La Tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974, p. 17 y ss.

82. Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.

REFERENCIAS

- Antliff, Mark; Leighten, Patricia: *Cubism and Culture*. Londres, Thames & Hudson, 2001.
- Apollinaire, Guillaume (pref): *Exposition Georges Braque: du 9 au 28 novembre 1908*. París, Galerie Kahnweiler, 1908.
- Apollinaire, Guillaume: «Sur les musées», *Le Journal du soir*, 3 octubre (1909).
- Apollinaire, Guillaume: «Raphaels et Rembrandts chinois: La célèbre collection de Mme. De Wegener est exposée à Paris», *L'Intransigeant*, (3 enero 1911).
- Apollinaire, Guillaume: «Exotisme et ethnographie», *Paris Journal*, 10 septiembre (1912).
- Apollinaire, Guillaume: «Les commencements du cubisme», *Le Temps*, 14 octubre (1912), en Breunig, Leroy (ed.): *Apollinaire on Art: Essays and Reviews, 1902-1918*. Londres, Thames and Hudson, pp. 259-261.
- Apollinaire, Guillaume: «Jeunes peintres ne vous frappez pas!», *La Section d'Or*, 1, (9 octubre 1912).
- Apollinaire, Guillaume: *Sculptures nègres*. Galerie Paul Guillaume, París, 1917.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén: «París, ¿Capital de las Vanguardias? Internacionalización y estrategias comerciales en el arte moderno anterior a la Primera Guerra Mundial», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 133 (2021), pp. 61-74.
- Ausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición de la Asociación Especial de Artistas y Amantes del Arte de Alemania Occidental]. Düsseldorf, Städtische Kunstpalast am Kaiser-Wilhelm-Park, 1910.
- Ausstellung des Modernen Bundes* [Exposición de la Liga Moderna]. Lucerna, Hôtel du Lac, 3-17 diciembre 1911.
- Ausstellung Französische. Graphik* [Exposición de arte gráfico francés]. Berlín, Der Sturm, mayo 1912.
- Bailly-Herzberg, Jeannine (ed.): *Correspondance de Camille Pissarro*. París, Presses Universitaires de France, 1980.
- Baldassari, Anne: *Icons of Modern Art, The Morozov Collection*. París, Gallimard Éditions, 2021.
- Bancel, Nicolas; et. al. (dirs.): *Zoos humaines. Au temps des exhibitions humaines*. París, La Découverte, 2004.
- Bartosh, Christina; et al.: «The Database of Modern Exhibitions (DOME): European Paintings and Drawings 1905-1915», en Brown, Kathryn (ed.): *The Routledge Companion to Digital Humanities and Art History*. Taylor&Francis, 2020, pp. 423-435.
- Basler, Adolphe; Brummer, Ernest: *L'Art précolombien*. París, Librairie de France, 1928.
- Basler, Adolphe: *L'Art chez les peuples primitifs*. París, Librairie de France, 1929.
- Выставка картин Общества Художников «Бубновый Валет» [Exposición de pinturas de la Sociedad de Artistas "Jota de Diamantes"]. Moscú, Sociedad Económica de Oficiales del Distrito Militar, 23 enero a 26 febrero 1912.
- Bernier, Georges; Cabanne, Pierre: *D.H. Kahnweiler, marchand et critique*. París, Séguier, 1997.
- Biro, Yaëlle: *Transformation de l'objet ethnographique africain en objet d'art. Circulation, commerce et diffusion des oeuvres africaines en Europe Occidentale et aux États-Unis, des années 1900 aux années 1920*. (Tesis doctoral inédita), Paris 1 Panthéon-Sorbone, 2010.
- Biro, Yaëlle: «African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the *Maison Brummer*, Paris (1908-1914)», *Journal of Art Historiography*, 12 (junio 2015), pp. 1-15.
- Biro, Yaëlle: «Picasso et les Maîtres. Exposer et juxtaposer Picasso et les Arts Africains (1913-1923)», en *Colloque Revoir Picasso, París, Musée Picasso, 26 marzo 2015*.
- Biro, Yaëlle: *Fabriquer le regard. Marchands, réseaux et objets d'art africains à l'aube du XX^e siècle*. París, Presses du réel, 2018.

- Bishop, Janet; Debray, Cécile; Rabinow, Rebecca (eds.): *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. San Francisco, New Haven y Londres, Museum of Modern Art y Yale University Press, 2011.
- Bonet, Juan Manuel; Heilbrun, Françoise (dir.): *New York et l'art moderne. Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. Paris, Musée d'Orsay, 2005.
- Brauer, Fae: «Dealing with Cubism: Daniel-Henry Kahnweiler's Perilous Internationalism», en *Dealing Art on Both Sides of the Atlantic, 1860-1940*. Leiden, Brill, 2017, pp. 115-158.
- Brühl, Georg: *Die Cassirers: Streiter für den Impressionismus*. Leipzig, Edition Leipzig, 1991.
- Canabis, Georges: *Traité du physique et du moral del homme*. París, Crapelet, 1805.
- Салон. Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков [Exposición Internacional de Pinturas, Esculturas, Grabados y Dibujos]. Odessa, diciembre 1909-febrero 1910; Kiev, febrero-marzo 1910; San Petersburgo, mayo-junio 1910; Riga, junio-julio 1910.
- Claverie, Jana, et. al.: *Vincenc Kramár: un théoricien et collectionneur du cubisme à Prague*. París, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Chu, Petra ten-Doesschate: *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton, Princeton University Press, 2007.
- Corbey, Raymond: *Tribal Art Traffic: a chronicle of taste and desire in colonial and post-colonial times*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, 2000.
- Daix, Pierre; Boudaille, Georges; Rosselet, Joan: *Picasso, 1900-1916. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Neuchâtel, Ides et calendes, 1998.
- De Zayas, Marius: *African Negro Art. Its Influence on Modern Art*. Nueva York, Modern Gallery, 1916.
- Der Sturm. Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932*. Berlín, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1961.
- Der Sturm, Chagall, Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Macke, Marc, Schwitters und viele andere im Berlin der zehner Jahre*. Delmenhorst, Städtische Galerie, 2000.
- Der Sturm: deutsche, schweizerische., französische, ungarische, tschechische und russische der Avantgarde*. Zürich, Galerie Orlando, 2007.
- Der Sturm -Zentrum der Avantgarde*. Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2012.
- Desabarolles, Adolphe: «Le caractère allemand expliqué par la physiologie». En *Révélation complètes, chiromancie, phrénologie, graphologie, études physiologiques, révélations du passé, connaissance de l'avenir*. Vigot frères éditeurs, 1922.
- Die ungarischen Künstler am Sturm Berlin, 1913-1932*. Bâle, Galerie Von Bartha, 1983.
- Donne, John: «African Art and Paris Studios 1905-1920», en Greenhaigh, Michael (ed.): *Art in Society*. Londres, 1978, pp. 105-120.
- Douki, Caroline; Minard, Philippe (dir.), «Histoire globale, histoires connectées: un changement d'échelle historiographique?», *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 54 (2007), pp. 7-21.
- Druitt, Matthew: *Thannhauser: The Thannhauser Collection of the Guggenheim Museum*. Nueva York, Guggenheim Museum, 2001.
- Einstein, Carl: *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915.
- Erste Ausstellung* [Primera Exposición]. Berlín, Neue Galerie, octubre-noviembre 1913 [en línea]: <https://hermannhuber.kleio.com/record/exhibition/541> [consultado: 14 de noviembre 2025].
- Évrard, Marcel (dir.): *Les arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. París, Société des amis du Musée de l'homme, 1967.

- Exhibition of Early and Recent Drawings and Watercolors by Pablo Picasso of Paris*. Nueva York, 291 Photo Secession Gallery, 1911.
- Feilchenfeldt, Walter: *Vincent van Gogh & Paul Cassirer, Berlin. The Reception of van Gogh in Germany from 1901–1914*. Amsterdam, Uitgeverij Waanders, 1988.
- Fels, Florent: «Opinions sur l'art nègre», *Action*, 3, (3 abril 1920).
- Fitzgerald, Michael C: *Making Modernism: Picasso and the Creation of the Market for Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 1995.
- Flam, Jack: *Primitivism and Twentieth Century Art*. Berkeley, University of California Press, 2003.
- Friedeberger, Hans: «Austellungen. Berlin, Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Der Cicerone*, 16 (1913), p. 688.
- Friedeberger, Hans: «Die Berliner Herbstausstellung», *Der Cicerone*, 22, (19 de septiembre 1913), p. 799.
- Fry, Edward: *Cubism*. Nueva York y Toronto, Oxford University Press, 1978.
- Fry, Roger: «The art of the Bushmen», *Burlington Magazine*, (1910), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 85-98.
- Fry, Roger: «Negro Sculpture», *Athenaeum*, (1920), reproducido en *Vision and Desing*. Nueva York, Meridian, 1974, p. 99-103
- Gautherie-Kampka, Annette: *Les Allemands du Dôme. La colonie allemande de Montparnasse dans les années 1903-1914*. Berna, Peter Lang, 1995.
- Geelhaar, Christian: *Picasso: Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs, 1899-1939*. Zürich, Palladion and ABC Verlag, 1993.
- Glaser, Curt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, 15 enero (1914), p. 179.
- Glaser, Curt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.
- Glaser, Kurt: «Die Berliner Herbstausstellung», *Die Kunst für Alle*, 8, (15 de enero 1913), pp. 179-189.
- Glaser, Kurt: «Neue Kunstsalons in Berlin' (Neue Galerie)», *Die Kunst für Alle*, 6, (15 diciembre 1913), pp. 128-130.
- Glaser, Kurt: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Die Kunst für Alle*, 5 (1913-1914), pp. 64-130.
- Gleizes, Albert; Metzinger, Jean: *Du Cubisme*. París, Figuière Éditeurs, 1912.
- Gordon, Donald: *Modern Art Exhibitions, 1900-1916: Selected catalogue documentation*. Prestel, Múnich, 1974.
- Groom, Gloria: «Vollard and German Collectors», en *De Cézanne à Picasso: chef-d'œuvre de la galerie Vollard*. Nueva York, Metropolitan Museum of Modern Art, 2006, pp. 231-42.
- Heinich, Nathalie: *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París, Les Éditions de Minuit, 1992.
- Herwarth Walden, 1878-1941, *Wegbereiter der Moderne*. Berlín, Berlinische Galerie, 1991.
- Hightower, John B., et. al.: *Four Americans in Paris. The Collections of Gertrude Stein and her Family*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1970.
- Hollevoet-Force, Christel: «Aux origins de la rencontre entre cubisme et 'art nègre': Otto Feldmann, promoteur de Picasso en Allemagne avant 1914», en Vernerey-Laplace, Denise; Ivanoff, Hélène (eds.): *Les artistes et leurs galleries: Réception croisée-Paris-Berlin, 1900-1950*. Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2019, pp. 75-108.
- Memoria final de intervención del Catálogo de la Exposición «Picasso. Esculturas negras en la Neue Galerie» de 1913*, Museo Picasso Málaga, febrero 2016.
- French Painting from the Pushkin Museum: 17th to 20th Century*. H. N. Abrams, 1980.

- Hansen, Dorothée: «Durand Ruel and Germany», en Patry, Sylvie (ed.): *Inventing Impressionism. Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market*. Londres, National Gallery of Art, 2015, pp. 154-181.
- Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler* [Exposición Internacional de Arte de la Asociación Especial de Amigos y Artistas del Arte de Alemania Occidental]. Colonia, Sala de Exposiciones de la Puerta de Aquisgrán, 25 mayo-30 septiembre 1912.
- II Vystava Obecní Dum Mesta* [II Exposición de la Casa Municipal de la Ciudad]. Praga, Casa Municipal de la Ciudad, septiembre-noviembre 1912.
- Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press, 1994.
- Jozefacka, Anna: «Washington Square Gallery», *The Modern Art Index Project*. Nueva York, Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, The Metropolitan Museum of Art, enero 2015.
- Jozefacka, Anna; Mahler, Luise: «Cubism goes East. Kahnweiler's Central European Network of Agents and Collectors», en *Years of Disarray 1908-1918. Avant-gardes in Central Europe*. Olomouc, Arbor Vitae, 2018, pp. 56-69.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «Nul n'est prophète en son pays...» ou la logique avant-gardiste. *L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes 1855-1914*, (Tesis doctoral inédita), Sciences Politiques, París, 2005.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «Les bons vents viennent de l'étranger: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 52 (2005).
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «L'internationalisation de la peinture avant-gardiste, de Courbet à Picasso: un transfert culturel et ses quiproquos», *Revue historique*, 644 (2007), pp. 857-885.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*. París, Gallimard, 2015.
- Joyeux-Prunel, Béatrice: «La Construction internationale de l'aura Picasso avant 1914. Expositions différencies et processus mimétiques», *Colloque Revoir Picasso. París, Musée Picasso, 26 marzo 2015* [en línea] <hal-0208098> [consultado: 06 de noviembre 2025].
- Kahnweiler, Daniel-Henry: «Negerkunst und Kubismus», *Merkur*, 13 (1959).
- Kahnweiler, Daniel-Henry: *Mi galería, mis pintores. Conversaciones con Francis Crémieux*. Madrid, Ardora Ediciones, 1991.
- Katalog der Herbstausstellung*. Berlín, Verlag des Ausstellungshauses am Kurfürstendamm, 1913.
- Kean, Beverly Whitney: *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in preRevolutionary Russia*. Nueva York, Universe Books, 1983.
- Keleti Kiállitás a Művészházban* [Exposición Oriental en Casa de Artistas]. Budapest, A Művészház Keleti Kiállításaból, 1911.s
- Kostenevich, Albert: «The Shchukin and Morozov Families», en *Morozov and Shchukin—The Russian Collectors: Monet to Picasso*. Bonn, VG Bild-Kunst, 1993.
- Kostenevich, Albert: «Matisse and Shchukin: A Collector's Choice», *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 1 (1990), pp. 26-43.
- Krauss, Rosalind: *The Optical Unconscious*. MIT Press, 1993.
- Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz* [Arte de nuestro tiempo en propiedad privada en Colonia]. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, 1911.
- Leipziger Jahresausstellung* [Exposición anual de Leipzig]. Leipzig, 1912.
- Les Indépendants. XXX. Vystava, Sp. Výtvarných Umelcu Manés* [Los Independientes de la Asociación de Artistas Manés]. Praga, 1910.
- Les Peintres futuristes italiens*. Galerie Bernheim Jeune, febrero 1912.

- Mallen, Enrique: «Reaching for Success: Picasso's Rise in the Market (the First two decades)», *Arts*, 6 (2017) [en línea] <https://www.mdpi.com/2076-0752/6/2/4> [consultado: 06 de noviembre 2025].
- Malraux, André: *La Tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974.
- Mathe, Mona: «Picasso und Negerplastik: Die ästhetische Pionierleistung der Neuen Galerie Berlin und ihr Echo», (Diploma de Estudios Avanzados), Berlín, Technische Universität, 2015.
- Meffre, Liliane: «Daniel Henry-Kahnweiler et Wilhelm Udhe, le marchand et l'amateur», en *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 77-83.
- Meffre, Liliane: «Carl Einstein, Daniel-Henry Kahnweiler, Michel Leiris: une aventure partagée; la découverte de l'art nègre et de l'art moderne», en Lacourt, Jean-Bathilde (dir.): *Picasso, Léger, Masson. Daniel-Henry Kahnweiler et ses peintres*. Villeneuve-d'Ascq, LAM, 2013.
- Moderne Kunst-Kring: Internationale Tentoonstelling van moderne Kunst* [Exposición Internacional de Arte Moderno del Círculo de Arte Moderno], Stedelijk Museum, 1911.
- Moderne Kunst Kring II* [II Exposición Internacional de Arte Moderno]. Ámsterdam, Stedelijk Museum, octubre-noviembre 1912.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Donation Louise et Michel Leiris: Collection Kahnweiler-Leiris*. París, Centre Pompidou, 1984.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): *Daniel-Henry Kahnweiler: marchand, éditeur, écrivain*. París, Centre Pompidou, 1984.
- Monod-Fontaine, Isabelle: «A Lesson in Difference», en Braun, Emily; Rabinow, Rebecca (eds): *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2014, p. 64.
- Monod-Fontaine, Isabelle (dir.): «Con Picasso: una larga historia de compañerismo», en Léal, Brigitte: *Daniel-Henry Kahnweiler, marchante y editor*. Barcelona, Museo Picasso, 2023.
- Näslund, Erik: *Rolf de Maré, Art Collector, Ballet Director, Museum Creator*. Hampshire, Dance Book, 2009.
- Naumann, Francis (ed.): *How, when, and why Modern Art came to New York. Marius de Zayas*. London/Cambridge, MIT Press 1996.
- Neue Künstlervereinigung München. Ausstellung Pablo Picasso. Turnus 1910-1911* [Nueva Asociación de Artistas de Múnich. Exposición Pablo Picasso. Ciclo 1910-1911]. Múnich, Moderne Galerie, 1910.
- Neue Kunst I. Gesamte Ausstellung* [Arte Nuevo I. Exposición completa], Galerie Hans Goltz, octubre 1912.
- Neumeister, Heike: «Notes on the "Ethnographic Turn" of the European Avant-garde: Reading Carl Einstein's Negerplastik (1915) and Vladimir Markov's Ikusstvo Negro (1919)», *Acta historia atrium*, 49 (2008), pp. 172-185.
- Neumeister, Heike M: *Carl Einstein's Negerplastik. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Birmingham, 2010.
- Öhrner, Annika: «Nils Dardel, the Collector», en Nilsson, John Peter (ed.): *Nils Dardel and the Modern Age*. Estocolmo, Moderna Museet, 2014, pp. 54-67.
- Pach, Walter: *Queer Thing; Painting: Fourty Years in the World of Art*. Nueva York, Harper&Brothers, 1938.

- Passuth, Krisztina: «Der Sturm. Zentrum der internationalen Avantgarde», en Walther, Ingo (dir.): *Paris-Berlin 1900-1933, Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich-Deutschland*. Múnich, Prestel, 1979, pp. 98-104.
- Passuth, Krisztina: «Plus qu'un marchand, une éminence grise: Joseph Brummer, ami d'Henri Rousseau», en *Tribus contemporaines: explorations exotiques des artistes d'Occident. Actes du colloque de Dijon, 5 y 6 de mayo 2000*. Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 43-64.
- Paudrat, Jean Louis: «From Africa», en Rubin, William (ed.): *"Primitivism" in 20th Century Art*. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1984, pp. 125-175.
- Pavel, Stépanek: *Picasso en Praga*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Peintures chinoises anciennes (collection Olga-Julia Wegener) du 3 au 21 janvier 1911*. Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1911.
- Picasso, oeuvres de 1901 à 1912*. Múnich, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, febrero 1913.
- Picasso*. Colonia, Rheinischer Kunstsallon, marzo-abril 1913.
- Podoksik, Anatoly: *Picasso: The Artist's Work in Soviet Museums*. Nueva York, Harry N. Abrams, 1989.
- Raynal, Maurice: «Conception et vision», *Gil Blas*, (28 agosto 1912).
- Richard, Lionel: *Direction Berlin. Herwarth Walden et la Revue Der Sturm*. Buselas, Didier Devillez, 2008.
- Richardson, John: *A Life of Picasso, 1907-1917*. Nueva York, Random House, 1996.
- Salmon, André: *La Jeune Peinture française*. París, Societe des Trente, 1912.
- Salmon, André: «Pablo Picasso», *Paris-Journal*, 21 septiembre (1911).
- Samaltanos, Katia: *Apollinaire, Catalyst for Primitivism, Duchamp and Picabia*. University of Michigan, Research Press, 1984.
- Sawicki, Nicholas: «Between Montparnasse and Prague: Circulating Cubism in Left Bank Paris», en Carter, Karen; Waller, Susan (eds): *Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914: Strangers in Paradise*. Londres, Routledge, 2015, pp. 67-80.
- Second Post-Impressionist Exhibiton. British, French and Russian Artists*. Londres, Grafton Galleries, octubre-diciembre 1912.
- Scheffler, Karl: «Der Erste Deutsche Herbstsalon», *Vossische Zeitung*, 19 septiembre (1913).
- Shannon, Helen: «African Art, 1914. The Root of Modern Art», en *Modern Art in America: Alfred Stieglitz and his New York galleries*. Wahshington, Bulfinch Press, 2000.
- Stamm, Rainer: «Picasso in Berlin: Als der Kubismus noch weh tat», *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 enero (2014).
- Stamm, Rainer: «Phantom der Moderne: Der Kunsthandler Otto Feldmann», *Welkunt*, abril (2015), pp. 68-70.
- Stein, Gertrude: *Picasso. The Complete Writings*. Burns, Edward (ed.), Boston, Beacon Press, 1970.
- Stein, Gertrude: *La autobiografía de Alice B. Toklas*. Nueva York, 1933.
- Stepan, Peter: *Picasso's Collection of African & Oceanic Art*. Nueva York, Prestel, 2006.
- Tugendhold, Jakob: «La collection française de S. Schuckin», *Apollon*, 12 (1914).
- Van Adrichem, Jan: «The Introduction of Modern Art in Holland, Picasso as pars pro toto, 1910-30», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 3 (1992), pp. 162-211.
- Vauxcelles, Louis: «Exposition Braque chez Kahnweiler, 28 rue Vignon», *Gil Blas*, 14 noviembre (1908).
- Warnod, André: «Arts décoratifs et Curiosités artistiques», *Comoedia*, (27 junio 1911).
- XIII. Jahrgang. VI Ausstellung [XIII Año, VI Exposición]*. Berlín, Galerie Paul Cassirer, 1911

XXII Ausstellung der Berliner Secession [XXII Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Ausstellhaus der Secession, 1911.

XXIV Ausstellung der Berliner Secession [XXIV Exposición de la Secesión de Berlín]. Berlín, Secession Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, 1912.