

# Historias

# 72

REVISTA DE LA DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS DEL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

## ÍNDICE

ENTRADA LIBRE	3
Roger Fry Salvador Novo Lloyd Goodrich	
ENSAYOS	
Rodrigo Martínez <i>Arqueologías del regreso</i>	33
Florencio Barrera / Claudio Barrera <i>La falsificación de títulos de tierras a principios del siglo XX</i>	41
Daniel Escorza <i>Imagen y apariencia de Victoriano Huerta después de la Decena Trágica</i>	65
AMÉRICA	
Óscar Mazín <i>Cristianización de las Indias: algunas diferencias entre la Nueva España y el Perú</i>	75
ANDAMIO	
Elena A. Ceja <i>¿De tal palo tal astilla?: Juan N. Almonte (1803-1869)</i>	91
CARTONES Y COSAS VISTAS	97
RESEÑAS	103
CRESTOMANÍA	111
ABSTRACTS	117

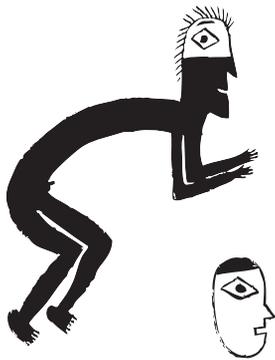




Figura 1. Huerta y su Estado Mayor, inv. 5764. Fondo Archivo Casasola, Fototeca Nacional, Sinafo-INAH.

## Entrada Libre

### La historia del arte como estudio académico\*

**Roger Fry**

**A**un cuando la Universidad de Cambridge mostrara tan buena disposición para con este viejo alumno al designarlo profesor de Bellas Artes con el auspicio de la Fundación Slade, en el fondo no deseo vanagloriarme de la situación. Aunque sea profesor, sigo siendo una suerte de personaje marginal. Sobre todo porque soy un profesor sin título, un zorro sin rabo. Ahora bien, agradecido como soy, celebro la libertad que la ausencia de semejante apéndice me confiere, pero estoy tan lejos de desear persuadir a otros profesores de que se amputen el suyo propio, que me tienta hacer la petición para que tal apéndice lo tenga, no ciertamente mi propia persona, pues no he de tener este cargo el tiempo suficiente como para sobrevivir a semejante intervención, sino la persona, o tal vez el cargo, de alguno de mis sucesores.

Acaso esté lejos de fascinarlos la imagen que acabo de hacer aparecer en sus mentes de un profesor de Bellas Artes arrastrando tras de sí un título y todos sus impedimentos. De entrada permítanme decirles lo mucho que simpatizo con sus aprensiones: quizá imaginan a un pasante con un cierto don periodístico obteniendo los honores de la más alta calificación debido a que, sin realizar obra sólida, conoce el chisme más reciente sobre el supra-realismo y Les Ballets Russes. Imaginan preguntas cuyas respuestas dependen del halago a los personales gustos del examinador.

Es posible que ustedes experimentaran algunos de esos mismos escrúpulos antes de tomar la decisión de instituir el título

\* Texto de la cátedra inaugural de Roger Fry (1866-1934) como profesor de Bellas Artes en la Universidad de Cambridge, impartida el 18 de octubre de 1933. Ese mismo año salió de la imprenta de la propia universidad. Traducción de Antonio Saborit.

de Literatura Inglesa (no estoy seguro de que tales escrúpulos se hayan apaciguado), pero es probable que ustedes sientan que ésta es una sugerencia aún más riesgosa. La literatura de uno u otro tipo siempre ha tenido una posición académica, pero el arte es un asunto muy distinto. Aún más que la literatura inglesa, el arte les ha de parecer a ustedes un tema de “moda”.

Aun cuando nadie en esta sala sea de la misma opinión que alguna vez sostuvo el gran Lord Salisbury, cuando se opuso a gastar el dinero público en el Victoria and Albert Museum, opinión según la cual el arte no es más que una distracción trivial de ricos ociosos, es innegable que en este país las artes visuales llevan mucho tiempo bajo la sombra de la desaprobación. Esta sombra se va haciendo menos, de hecho se ha achicado visiblemente desde que una Comisión Real descubrió que nuestra incompetencia en las artes del diseño mermaba seriamente nuestras exportaciones comerciales. Pero así y todo queda algo de esa actitud decimonónica que consideraba ridículo cualquier intento de pensar o hablar con seriedad sobre arte y que provocaba estallidos de hilaridad en los juzgados cada vez que era objeto de controversia jurídica algún tema relativo al valor artístico. Sin embargo, algo queda de semejante recelo en el estudio de las artes visuales y eso explica quizá la indiferencia de nuestras universidades hacia dicho estudio.

Durante unos cien años las universidades alemanas han hecho de los cursos sobre historia del arte un elemento regular de sus currícula, y sin embargo aquí, no obstante que el estudio del arte de las letras siempre ha sido una pieza notable de nuestra educación universitaria, y a pesar de que la música desde mucho antes tuvo su posición y sus títulos especiales, hasta el año pasado, cuando abrió sus puertas el Instituto Courtauld, las universidades británicas no ofrecían oportunidades para el estudio de las artes visuales.

Estamos tan familiarizados con esta situación que nos cuesta mucho trabajo calibrar lo vieja que es. El solo hecho de que no contemos con una palabra adecuada con la cual designar el cuerpo de estudios que los alemanes llaman *Kunstforschung* —un cuerpo de estudios del cual la historia del arte es sólo una parte— resulta significativo. Me veo obligado a emplear para ella la voz torpe e inadecuada de “historia del arte”.

Ahora bien, la “historia del arte” tiene que ver inextricablemente con una serie de estudios a los que se considera merecedores sin duda de una digna posición académica. Desde un punto de vista académico, la historia del arte tiene numerosas ventajas sobre la música, si acaso sólo porque sus vestigios son mucho más antiguos. En el estudio de la pintura y los artefactos prehistóricos se forman nuestros datos principales. En esta etapa y en el estudio de los pueblos primitivos la historia del



arte se trenza inextricablemente con la antropología. Su importancia en la historia de los primeros imperios es fundamental, y en la historia de la religión a lo largo de todas las etapas ofrece una ayuda indispensable. De hecho, se ha ganado un lugar en la currícula de estudios clásicos debido al valor de sus aportaciones al entendimiento de la vida griega. En muchos aspectos está en íntimo contacto con la psicología. A veces recelamos de los psicólogos que realizan intrusiones hartamente descompuestas, como cuando hace algunos años el doctor Freud explicó toda la naturaleza del artista en un pequeño panfleto, pero somos principalmente nosotros, los historiadores del arte, quienes tenemos más prisa por hacer las preguntas de los psicólogos que ellos por darnos las respuestas.

Si alguna vez existió un estudio que, necesitando como necesita la colaboración de tantas ciencias, pudiera beneficiarse de compartir la vida de la universidad, fue con toda seguridad el de la historia del arte, y yo sostendría abiertamente que los beneficios que daría son al menos iguales a los que recibiría. Si alguna vez existió una educación liberal, la historia del arte, con su inmensa variedad de intereses, su amplia acumulación de saberes y el requisito que impone de una percepción delicada y fina, podría reclamar ser tal. Y en cuanto a que se trate de un tema ligero, yo podría poner un examen que acabara con regimientos completos de pasantes y, más aún, yo mismo sería incapaz de aprobarlo.

Tal vez la razón por la que tengo una esperanza tan grande de que Cambridge, al igual que Londres, en no mucho tiempo pueda montar una facultad de historia del arte, es que seguimos siendo terriblemente ignorantes, que tenemos la angustiante necesidad de un estudio sistemático en el que los métodos científicos se respeten siempre que sea posible, en el que pueda fomentarse a como dé lugar esta actitud científica y se deje de lado la actitud sentimental.

Siempre que se discute una interrogante de índole meramente histórica no hay excusa alguna para no hacer otra cosa que buscar la verdad de manera desinteresada. En ese sentido la historia del arte está a la par con otras historias. Ya se ha realizado una gran cantidad de trabajo, y tal vez todavía falte mucho más por hacer, para acomodar las obras de arte en una secuencia temporal exacta. Aquí es donde los alemanes han hecho un copioso trabajo pionero, y a decir verdad la tendencia completa de sus estudios en historia del arte ha sido la de considerar las obras de arte casi exclusivamente desde un punto de vista cronológico, como coeficientes de una secuencia temporal, sin referencia al significado estético de las obras. Ciertamente es muy sencillo mantener tal actitud en las primeras etapas de la sociedad humana: en este periodo son tan pocos los artefactos

*Siempre que se discute una interrogante de índole meramente histórica no hay excusa alguna para no hacer otra cosa que buscar la verdad de manera desinteresada.*

*Pero en todo caso,  
una vez que aparece  
el asunto de la belleza nos  
vemos en un mundo de fuertes  
convicciones que tienen  
como fundamento razones  
no demostrables, sentimientos  
tan vehementes en proporción  
a su inseguridad.*

tos que a todos ellos los examinamos con la misma curiosidad y tan sólo reparamos en la manera en que algunos muestran mejoras técnicas en comparación con otros. Y esto lo señalamos sobre todo para identificar etapas en la evolución de una cultura. Rara vez llegamos a caer en discusiones virulentas sobre si la obra de cierta tribu o periodo es mejor que otra.

En teoría, desde luego, semejante actitud podría persistir hasta la historia más cercana, sólo que cuando llegamos a etapas posteriores el número de artefactos es tan grande, y la distinción entre obras hechas para satisfacer anhelos estéticos y concebida para el uso se vuelve tan obvia, que inevitablemente dirigimos nuestras pesquisas por los mismos rumbos de nuestras reacciones estéticas; empezamos a considerar la valoración estética de las obras de arte como parte del quehacer del historiador del arte, acaso del mismo modo en que un historiador de la política se siente inducido a hacer juicios de valor moral.

Pero en todo caso, una vez que aparece el asunto de la belleza nos vemos en un mundo de fuertes convicciones que tienen como fundamento razones no demostrables, sentimientos tan vehementes en proporción a su inseguridad: un mundo en el que la intensidad de la convicción, la fuerza del carácter y la elocuencia de la expresión influyen en la opinión a falta de más sólidos argumentos. En pocas palabras, actuamos de inmediato más como los teólogos del tiempo pretérito que como los hombres de ciencia del presente. No digo que llevemos las cosas al extremo de ellos. Yo nunca he tenido el mínimo deseo de quemar vivo, ni siquiera de torturar a nadie, por negar que Cézanne fue un gran artista. Tampoco predecimos a nuestros oponentes experiencias así de dolorosas en otra vida. Sin embargo, al igual que ellos, todos tendemos a creer que existe un patrón ortodoxo de valores: que Miguel Ángel en verdad es más grande que Meissonier y Rafael que Rafaelii en un sentido objetivo. Sólo que cuando nos ponemos a discutir en más detalle esta escala de valores, incluso con aquellos cuya formación general y cuyas visiones son similares a las nuestras, descubrimos serias discrepancias de opinión y al final cada cual toma su propio camino diciendo: “Yo soy el único que sostiene la fe ortodoxa” y, si es honesto, añade: “pero como todo el tiempo reviso y modifico mis opiniones, sé que en cualquier momento hasta mi propio credo no es perfectamente sensato”. De manera que llevamos el sectarismo un poco más allá que aquella señora escocesa que albergaba sus dudas sobre el ministro, pues, si somos honestos, tenemos dudas sobre nuestra propia salvación estética al mismo tiempo que tenemos la seguridad de que todos los demás están condenados.

Es posible imaginar entonces la envidia con la que a cada rato les echamos un ojo a nuestros colegas científicos y nota-

mos que la serena razón preside sus asambleas y que se ofrecen constantemente resultados de validez objetiva.

Consideremos por un momento esta tan pactada objetividad que distingue al juicio de la ciencia, y veamos cómo es que se establece. Decimos generalmente que tal objetividad se debe al hecho de que el hombre de ciencia apela a la experiencia y que cuando la experiencia confirma sus declaraciones juzgamos que son ciertas: obtienen aceptación universal. Pero ¿no es verdad que nosotros, quienes buscamos establecer juicios estéticos, asimismo apelamos a la experiencia? Si asevero que Cézanne fue un gran artista, le digo a quienquiera que lo ponga en duda: observo ésta y aquella pintura y recurro a mi experiencia de dicha pintura; le digo: “Si usted repite mi experimento, encontrará que los colores se relacionan entre ellos en una armonía de una riqueza extraordinaria; que las formas se empalman en un sistema perfectamente balanceado; que la textura muestra una aprehensión delicadamente sensible de parte del artista y que ese sentimiento nos lo comunica a nosotros”. Pero mi adversario me viene a ver al día siguiente y dice:

Hice lo que me dijo, fui a ver la pintura con una mente libre y sin prejuicios, y ahora yo soy quien apela a la experiencia, a *mi* experiencia, y digo que el hombre que pintó eso era un chambón y un chapucero incompetente cuyas formas son insípidas e incoherentes, cuya paleta es pesada, triste y aburrida; no me comunicó nada más que una sensación de lástima por sus empeños torpes y patéticos por ejercer una función para la cual los dioses le negaron la mínima aptitud.

Aquellos de ustedes que recuerden las observaciones que se hicieron cuando Cézanne se mostró por primera vez al público británico, hoy ya hace más de veinte años, reconocerán que esto no es una exageración de lo que sucedió en discusiones incluso entre observadores con una buena formación y hartas dotes.

¿Por qué pues cuando dos hombres de ciencia debaten sobre una determinada cuestión el recurso de la experiencia tiene tal efecto que hasta el violento partidismo al que es tan propenso el hombre —y aún el hombre de ciencia— se calma al instante, y se alcanza un acuerdo, así sea muy a las malas, mientras que los pobres buscadores de valores estéticos continuamos disputando indefinidamente? La razón está, desde luego, en que en última instancia el buscador de la verdad científica puede apelar a una sensación tan simple que todos los seres humanos normales reaccionan ante ella de alguna forma. Cuando se llega al tema de si un indicador está o no junto a una determi-



*Tal parece entonces que debemos abandonar cualquier esperanza de lograr la validez universal para los juicios estéticos.*

nada marca en cierta escala, no habrá dos seres humanos que discrepen, a menos que uno de ellos padezca de daños tan graves en su visión o en sus capacidades mentales que se le debiera haber incapacitado para la vida común y corriente.

Ahora bien, ciertos experimentos científicos dependen de reconocer la aparición de un color específico en un determinado momento del proceso, y es aquí donde podemos establecer la validez objetiva de nuestros resultados sólo porque el daltonismo afecta a una minoría relativamente pequeña de personas. Sólo tenemos que imaginar que el daltonismo fuera más común que nuestra visión —y supongamos que tal incapacidad para ver los colores fuera de muchas variedades— para que se volviera casi imposible establecer verdades fundadas en la observación del color. Sin duda, en realidad tendríamos que sacarle la vuelta a esto por medio de diversos recursos y lograr fijar un tipo particular de visión del color que nos diera los resultados más afines con las verdades establecidas por otros medios, y acordar la consideración de tal cosa como verídica. Pero si una leve diferencia de reacción a una experiencia tan relativamente sencilla, como la de la identificación de un color en particular, fuera tan desconcertante para nuestra búsqueda de la validez objetiva, ¿qué esperanza tenemos de llegar a esa universal concordancia de opinión al considerar algo tan complejo como una obra de arte? Véase tan sólo el asunto del color: en lugar de identificar un solo color, en una pintura tenemos una gran variedad de colores combinados en todo tipo de formas complicadas, y puestos ahí no nada más con el propósito de identificarlos como tales y tales colores, sino para establecer relaciones sumamente especiales entre ellos.

Tan es así que hace muy poco se dio una polémica sobre el color que ilustra mi aserto. El señor Herbert Read, refiriéndose al *Derby Day* de Firth, describió su color como monótono. *The Listener* publicó una indignada carta de protesta escrita por alguien que sostenía que el crítico o no tenía ojos o no los había usado, pues el *Derby Day* de Firth estaba lleno de colores brillantes. Ninguno de los dos polemistas se entendió porque hablaban de cosas diferentes. Sin duda en el *Derby Day* de Firth hay numerosos puntos de un brillante color local, pero como éstos no están contenidos en un esquema consistente, y como todas las veces que el artista no encontró una excusa para el brillante color local refulgó hacia una neutralidad vaga, el efecto en su conjunto es ciertamente monótono.

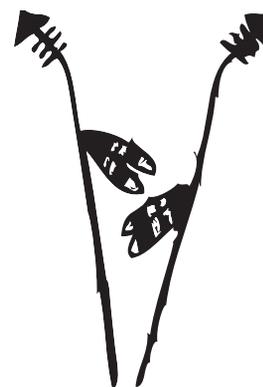
Tal parece entonces que debemos abandonar cualquier esperanza de lograr la validez universal para los juicios estéticos. Si somos absolutamente honestos, tenemos que aceptar una actitud de absoluto escepticismo aun sobre los juicios más ampliamente aceptados. Si una persona se empeña, no obstante todas

las pruebas que existen en contra, en que la tierra es plana, lo relegamos a la irremediable clase de los tontos y de los lunáticos, y no le hacemos el menor caso; pero si alguien declara que Rafael es un pintor inferior cuya reputación se basa en un malentendido, podríamos no hacerle caso de hecho, pero no tenemos evidentemente derecho de hacerlo, pues la historia del gusto ofrecerá ejemplos de revocaciones de juicios ampliamente aceptados a duras penas más sorprendentes de lo que sería éste.

Permítaseme ofrecer un ejemplo de esto, pues se trata de un fenómeno que haremos bien en tenerlo presente. Luego del Renacimiento el valor supremo de la escultura clásica se convirtió en un dogma aceptado universalmente: de 1500 a 1800 habría sido probablemente imposible encontrar alguna voz disidente, y a lo largo del siglo XIX se podían localizar relativamente pocos heréticos dubitativos. Se creía tanto y tan acríticamente en este dogma que casi cualquier cosa que pudiera reclamar una procedencia griega, incluso por medio de copias romanas, inspiraba una admiración profunda. Impulsados por este dogma numerosos nobles ingleses cultos formaron colecciones de esculturas clásicas a costos muy elevados y gozaron de una admiración universal debido a su ilustrado gusto; y sin embargo, cuando al final del siglo XIX al fin se echó a andar el estudio sistemático del arte clásico resultó muy claro que la mayoría de estas admiradas obras maestras eran copias de segunda y de tercera categoría, en buena medida restauradas y reconstruidas por impostores de los siglos XVIII y XIX. Y muchas de estas estatuas, las cuales llegaron a recibir las ofrendas votivas de generaciones de *conoscenti*, han sido relegadas a los pasillos remotos o realizan un servicio más humilde y apropiado como ornamentos de jardín poco notorios.

Éste es un ejemplo más que elocuente de la revocación de un dogma estético, pero yo mismo ya viví lo suficiente para ver lo que podríamos llamar el desplazamiento del “foco del aprecio” de una etapa a otra. En mi juventud era sagrado todo el arte griego del siglo V a.C. No se preguntaba: “¿es una estatua bella?” se preguntaba: “¿no es del siglo quinto?”, y la respuesta a esa pregunta sancionaba o atenuaba nuestro entusiasmo. La obra del siglo IV, por atractiva que fuera, debía eludirse sin más porque era decadente. Por otra parte, nuestra apreciación tenía permitido remontarse a la obra del final del periodo arcaico: todavía no era “la cosa” pero resultaba admirable en su propia manera honesta, si bien ligeramente incompetente. Este proceso así siguió hasta que poco a poco el entusiasmo por el periodo arcaico se hizo más vocal y más sincero que el que se sentía por el siglo alguna vez supremo.

La historia de los Primitivos italianos resulta igualmente instructiva. Casi olvidados desde 1500 hasta, digamos, 1850,



ya en mi juventud se habían transformado en una santidad suprema: no admirar a Botticelli era reconocerse uno mismo como marginal, e incluso los productos de los talleres pictóricos comerciales del día compartían la santidad difusa del periodo. Aunque, como crítico, me esfuerzo constantemente en probar los valores estéticos por medio de la experiencia directa, estoy seguro de que no escapé del contagio de dicho entusiasmo y de que éste desvió mi juicio y me cerró los ojos a mucho que pude haber admirado. Y mientras los Primitivos eran todos sagrados, los artistas del *Seicento*, quienes habían dominado el siglo XVIII, eran casi un tabú. Morelli, quien fuera el profeta mayor de la época, se permitió, es verdad, un vistazo fugaz de reconocimiento a Scarsellino, quien mostraba reminiscencias de un arte anterior, pero nadie se atrevió a reconocer lo buen pintor que fue Guido Reni.

Y ahora, me doy cuenta, los críticos más jóvenes se vuelven más y más difíciles en cuanto a los Primitivos; están listos para ver que hasta en ese periodo la masa de obra meramente imitativa y de segunda categoría sobrepasa a la buena; a la vez, el *Seicento* se ha vuelto de nuevo objeto de un estudio serio, y hasta un artista de segunda como Magnasco cuenta con una sociedad dedicada a su culto.

Tales cambios de valoración, ocurridos en un periodo de tiempo relativamente corto, nos deberían advertir que ni siquiera las reputaciones más sólidas pueden estar exentas de los cambios y de los azares de la vida de los mortales. Lo que es raro es que con tan palpable prueba de mutabilidad ante nuestros ojos nos tengamos que aferrar de una manera tan desesperada al sentimiento de que nuestros juicios estéticos tienen algún valor objetivo, los cuales, por equivocados que puedan estar, son aproximaciones a una escala de valores absoluta.

Pero consideremos los resultados que se obtendrían si, por medio de éste o de aquel recurso, fuéramos capaces de establecer tal escala absoluta. En el supuesto de que pudiéramos demostrar que Rembrandt, por así decirlo, fue el artista más grande que haya vivido, por medio de un razonamiento tan persuasivo como el que nos prohíbe creer que la tierra es plana, y que por el mismo método pudiéramos establecer una exacta escala de valoración para cualquier obra de arte, de hecho nos veríamos en una condición muy deplorable. Pues para nosotros es absolutamente inútil el *conocimiento* de que una obra de arte tiene un alto valor: lo relevante es la intensidad y el significado de su efecto en nosotros. No hay duda de que luego de haber experimentado un placer estético intenso con una obra pueda resultar satisfactorio para nuestra autoestima saber que el valor estético absoluto de esa obra era de 75 sobre 100 puntos posibles. Es posible que nos gocemos más *nosotros*



*mismos*, pero eso no incrementará un ápice nuestro gozo de la obra en sí. Y luego, suponiendo que antes de visitar una galería en el extranjero pudiéramos consultar nuestro Baedeker y ver que cierta pintura estaba marcada con el 88, y más adelante descubriéramos que esta obra nos dejaba absolutamente fríos, vaya golpe para nuestro orgullo y, de estar acompañados, con qué prisa improvisaríamos unos cuantos epítetos ocurrentes para ocultar con ellos la mortandad emocional por dentro. Lo bueno es que bien se sabe que existe suficiente hipocresía estética como tal: hasta los frívolos dogmas y los esnobismos de la hora tienen la fuerza suficiente para someter muchas expresiones de fervor estético insinceras; pero si no fueran dogmas sino verdades demostrables, habría más palabras altisonantes en una galería que en todos los juzgados. Y para esas mentes más sinceras y sensibles que serían incapaces de decir las, vaya desesperación que provocaría la ineluctable evidencia de su ineptitud estética. En su desesperación cuántos no se arrojarían desde la terraza de la National Gallery para perecer en el tráfico de Trafalgar Square.

Mientras tanto, tal y como están las cosas, conozco a varias personas que no pueden ver nada en Rafael, las cuales sin embargo viven felices y contentas y no les da vergüenza concederme el beneficio de su opinión sobre cualquier obra de arte que se les atravesase en el camino. Por lo tanto agradezcamos que, por mucho que sinceramente nos esforcemos en establecer verdaderos valores estéticos, su verdad o su falsía nunca se pueda establecer más allá de la cavilación; esos asuntos del gusto, tan lejos de ser temas —con su incurable obtusidad— inadecuados para la polémica, como sostenían los romanos, lejos de ser *non disputanda*, son precisamente los puntos sobre los que la humanidad podrá polemizar y discutir, más o menos con provecho, hasta el fin de los tiempos.

De hecho, cuando pedimos validez objetiva en los juicios estéticos somos como las ranas de la fábula. Tenemos un magnífico rey Leño imponente en nuestra charca y cada uno está convencido de que si el rey hablara sería para establecer la verdad de los juicios propios. Pero si Zeus respondiera nuestros ruegos con un rey Cigüeña nos hallaríamos, como ya lo mostré, en una posición muy distinta.

Ahora bien, cuando nos ponemos a comparar nuestra actitud hacia la verdad científica por un lado y la verdad de los juicios estéticos por el otro, notamos una diferencia fundamental de suprema importancia. La naturaleza le carga un impuesto muy pesado a aquellos que no llegan a adquirir la exacta verdad científica de los procesos de la naturaleza. La ignorancia sobre la infección bacteriana ha sido castigada a lo largo de los tiempos con pestes siempre recurrentes y sigue muriendo pre-

*Ahora bien, cuando nos ponemos a comparar nuestra actitud hacia la verdad científica por un lado y la verdad de los juicios estéticos por el otro, notamos una diferencia fundamental de suprema importancia.*

*El artista es entonces una persona que tiene experiencias de diversos tipos, las cuales lo excitan de tal manera que, primero que nada, por su propia satisfacción desea preservarlas en el foco de la atención hasta apreciar exactamente su calidad.*

maturamente un gran número de personas debido a nuestra ignorancia de muchos de los procesos naturales.

La sanción de la naturaleza refuerza poderosamente nuestra curiosidad innata y nuestro deseo por la verdad. Sólo que los juicios erróneos en el arte no desencadenan epidemias. La ciencia tiene que ver con las relaciones del hombre con su ambiente. El arte es meramente un asunto familiar entre seres humanos.

En este punto debo solicitarles que me permitan entregar un burdo esbozo de lo que yo concibo como la función y el *modus operandi* de las obras de arte. Las que se solían llamar bellas artes, a diferencia de las artes aplicadas, de la clase que sean, ya se trate de poesía, música, o pintura, son, a mi parecer, los únicos medios por los cuales los seres humanos son capaces de comunicar la calidad y la esencia de sus experiencias para ellos mismos. Y en esto radica el gran contraste de las artes con la ciencia. Porque la ciencia sólo interroga lo que es una experiencia. Porque para la ciencia la experiencia se resume en la declaración de un hecho. Al observador científico le preguntamos: “¿la solución pasó en este momento al rojo o al azul?” Eso es todo lo que queremos saber: no nos interesa el tono sensorial que le produjo la sensación del azul.

Una vez hace dos siglos monsieur Chardin vio una olla sobre la mesa cuando se metió a la cocina de cierta casa en París. Es un hecho que está registrado en una pintura específica y se trata de algo que posiblemente la ciencia encontraría útil, sólo que cuando observamos la pintura no ponemos atención en el hecho: lo que nos interesa es la calidad exacta y única de la experiencia de Chardin, el estado de ánimo en el que lo pone la vista de esa olla sobre la mesa, cómo lo afectó, qué había en la situación que lo llevó a tomarse tanto trabajo en contárnoslo. Y quienes tienen la capacidad de aprehender lo que Chardin expresó encuentran que es una experiencia de gran significado, que trasciende por mucho cualquier cosa que nos puedan comunicar las ollas, que se trata de algo que nos lleva a las remotas regiones del mundo imaginativo. Debemos apreciar el hecho de que a lo largo de dos siglos la experiencia de monsieur Chardin le ha parecido de una importancia extraordinaria a un considerable número de personas en sucesivas generaciones.

El artista es entonces una persona que tiene experiencias de diversos tipos, las cuales lo excitan de tal manera que, primero que nada, por su propia satisfacción desea preservarlas en el foco de la atención hasta apreciar exactamente su calidad, y este preservarlas en el foco es lo que produce la obra de arte, el poema, la pintura o lo que sea. La mayoría de las personas pasan de experiencia en experiencia sin detener, por así decir-

lo, la corriente de la vida para ahondar en ellas; con el artista ciertas experiencias tienen el poder de atrapar a tal grado su atención que se sale de la corriente de la vida, y espera hasta haber fijado esa experiencia plenamente en su conciencia y haber extraído toda su esencia.

Tampoco hacen falta las experiencias más agudas y excitantes para suscitar esta aprehensión contemplativa; con frecuencia las experiencias más triviales, como la de monsieur Chardin, pueden tener la fuerza para atrapar y estimular al artista. El poeta se caracteriza por la amplitud y la variedad de experiencias que provocan semejante contemplación. Con el artista casi siempre es en primer lugar una experiencia visual, aunque es posible que una experiencia de tipo no visual se proyecte exteriormente en formas visuales.

Pero sea cual sea la circunstancia estimulante, hay que señalar que la experiencia se compone de dos elementos: uno es la situación, el estímulo externo, el cual en el caso del arte por lo general podemos identificar con el tema de la pintura, y el otro es la naturaleza entera del artista quien provoca que su reacción a ese estímulo sea exactamente lo que es. Ahora bien, este segundo elemento, que el artista aporta, inevitablemente colorea a fondo la experiencia resultante, de modo que no es posible que dos artistas sometidos a los mismos estímulos externos sean capaces de producir obras de arte idénticas.

En fin, como sería de esperarse, estos dos elementos en la obra de arte —la situación externa y la reacción del artista— varían inmensamente en proporción. Algunos artistas aportan a toda experiencia una naturaleza tan marcada —la cual puede ser muy distorsionada o muy profunda— que cada experiencia que registran es como si se perdiera en ellos. Así, lo que El Greco pinte nos obliga a pensar mucho más en El Greco que en el tema. Ante el retrato de una gran figura histórica realizado por un competente artista menor nos podemos poner a discutir en detalle el carácter del hombre tal y como lo revelan sus rasgos; ante un retrato hecho por Rembrandt nunca he podido discutir ninguna otra personalidad que la del propio Rembrandt. Si ante un paisaje se dice: “¡qué pintura más bella!”, el artista, si escucha la frase, se sentirá halagado; sin embargo, si se dice: “¡qué lugar más bello!”, es probable que el artista la reciba como una crítica nociva a su obra, aunque a decir verdad él se propuso decirnos lo bello que era ese lugar.

Vemos entonces que lo que llamamos el tema de la pintura se desvanece en lo insignificante en la medida en que lo que el artista aporte a la experiencia sea pesado y significativo o —puede ser— meramente raro y peculiar.



*El que la obra de arte actúe como un medio transmisor entre la naturaleza subconsciente del artista y la nuestra es lo que le da su peculiar, y como decimos “mágica”, fuerza sobre nosotros.*

Esta regla acaso parezca demasiado absoluta, y creo que debemos exceptuar de ella a los artistas a los que llamamos ilustradores; éstos, como tal vez lo pueda mostrar más ampliamente en el desarrollo de mis clases, en realidad pertenecen a la clase de artistas literarios que emplean imágenes en lugar de esos condensados jeroglíficos que llamamos palabras. Pero con esos artistas la experiencia estimulante no es primeramente visual.

Al comienzo de esta pesquisa dije que los dos elementos en la obra de arte eran la situación externa, fuera la que fuera, y la reacción ante ella de la naturaleza cabal del artista. Las palabras “la naturaleza cabal” representan casi con toda seguridad un pleonismo, pero lo que yo quería subrayar de entrada era el hecho, el cual se vuelve más y más claro a los modernos investigadores, de que lo que el artista aporta a la experiencia particular es mucho más que su inmediata conciencia de ésta. Su reacción tiene el color de las más diversas asociaciones y sentimientos subconscientes, de los cuales el artista no está al tanto, pero que afectan profundamente la forma que toma la obra de arte y que tienen la fuerza para sacudir en el espectador semejantes sentimientos subconscientes. El que la obra de arte actúe como un medio transmisor entre la naturaleza subconsciente del artista y la nuestra es lo que le da su peculiar, y como decimos “mágica”, fuerza sobre nosotros. Es mágica porque el efecto en nuestros sentimientos con frecuencia trasciende por mucho lo que somos capaces de explicar por medio de nuestra experiencia consciente. Este efecto de la obra de arte en nosotros es el que el profesor Housman, como lo dijera en su cátedra inaugural, encuentra tan adecuadamente registrado para sí en el entiesamiento de su barba, aunque sospecho que la importancia de tal efecto se encuentra mucho más en las profundas alteraciones físicas que acompañan a tales cambios psicológicos que en esos mismos cambios.

He usado osadamente la palabra “subconsciente” no obstante que está erizada de dificultades. ¡A qué velocidad se ha movido el mundo desde que Myers, cuando yo era un pasante, lanzara las palabras “conciencia subliminal”! En particular los psico-analistas, con quienes sospecho los investigadores de la estética tendrán que ver cada vez más; los psico-analistas nos han dado una imagen muy extraña y desconcertante de los contenidos de este compañero de nuestra vida consciente inadvertido por mucho tiempo. Hoy están ocupados principalmente en el mapeo de la parte más primitiva y fundamental de esta entidad, con los patrones emocionales que se fijan en los primeros años de la infancia. Tal vez un día se muestre que estos años tienen alguna influencia sobre la naturaleza de la creación artística, pero a nosotros nos concierne más otro

aspecto: las partes del ser inconsciente que se han filtrado a nuestra vida consciente y que son los residuos permanentes de las innumerables sensaciones, sentimientos, predilecciones, aspiraciones, deseos, juicios, de hecho todas las cosas que constituyen nuestra vida espiritual.

El mero espacio de tiempo que un artista ha vivido tiene así inevitablemente una influencia en la obra de arte. Cuando observamos las últimas obras de Tiziano o Rembrandt es inevitable sentir la presión de una experiencia enorme y rica que se filtra, por así decirlo, por medio de la imagen ostensible que se nos presenta, sea la que sea. Hay artistas, y tal vez Tiziano y Rembrandt sean buenos ejemplos, que parecen requerir un periodo muy largo de actividad antes de que este elemento inconsciente encuentre cabalmente su camino hasta llegar a la obra de arte. En otros casos, en particular en artistas cuyo don radica en una dirección lírica, la exaltación y la pasión de los jóvenes se transmite directamente a todo lo que tocan, y luego a veces, cuando se apaga esta flama, sus obras se vuelven relativamente frías y sin inspiración.

Me temo que buena parte de todo esto les parezca muy desquiciadamente especulativo y azaroso. Harían falta muchas sesiones como ésta para desarrollar ante ustedes el tipo de observaciones que me hacen plantearla como la hipótesis más plausible que soy capaz de proponer, pero espero que cuando menos me concedan la noción de la obra de arte como el término central, la *liaison* en una transacción que sucede entre el artista y el espectador. Esa transacción está sujeta a todo tipo de accidentes que la hacen más o menos imperfecta, pero la transacción ideal sería aquella en la que el artista le diera completamente cuerpo a su “experiencia” en la obra de arte y se encontrara con un espectador capaz de una respuesta perfecta a esa experiencia.

Si hacemos una analogía con la transmisión inalámbrica, el artista es el transmisor, la obra de arte es el medio y el espectador es el receptor. Ahora bien, para que el mensaje logre pasar, el receptor debe estar más o menos en la frecuencia del transmisor. Y aquí radica la dificultad, pues el mensaje de una obra de arte es por lo general inmensamente complejo, al sintetizar, como yo lo creo, toda una masa de experiencias ocultas en el subconsciente del artista. Y esta complejidad vuelve probable que cada receptor sólo atrape una parte del mensaje total. Ahí radica la dificultad y, al considerar la inmensa variedad de aparatos receptores que poseen los seres humanos, no es sorprendente que no siempre estén de acuerdo en cuanto al mensaje recibido, antes al contrario: nos podríamos sorprender del grado de concordancia entre al menos ciertos grupos de personas.



Este símil tomado de la transmisión inalámbrica acaso sea capaz de arrojar más luz sobre las cuestiones que nos competen. Cuando echamos un vistazo al mundo y consideramos los tipos de obras de arte visual, dramático y literario que están más de moda es inevitable pensar que un gran número de personas sólo poseen aparatos receptores muy imperfectos, instrumentos que nada más pueden responder a emisiones en extremo violentas de una naturaleza cruda y elemental. Tampoco es de maravillarse cuando pensamos que buena parte de una educación humanística consiste en aprender a sintonizar nuestra sensibilidad por medio de la “escucha” continua, por así decirlo, de los grandes escritores del pasado.

Y están los que piensan que la ausencia de cualquier ejercicio semejante para sintonizar la sensibilidad en los estudios puramente científicos los previene, cuando se los sigue de manera exclusiva, de tomar una educación completamente liberal. Sólo que resulta curioso que nunca se haya pensado que sea una parte esencial de una educación universitaria el realizar algún desarrollo o el sintonizar nuestra sensibilidad a las formas visuales y a los colores. De hecho, quienquiera que esté familiarizado con muchos de los cuartos, tanto de los posgraduados como de los pasantes de la universidad, habrá notado con frecuencia o bien una indiferencia total a la armonía visual o bien un sentimiento que no llamaré bárbaro, porque muchos de los llamados bárbaros muestran una fuerte sensibilidad natural hacia la belleza visual, sino una actitud hacia la armonía visual sumamente elemental, sumamente pueril y sumamente mal organizada como para preguntarnos cómo es que han aprovechado tan poco el hecho de vivir en un lugar en el cual hay tantos edificios que se distinguen por la armonía de sus proporciones. Me parece que debiera considerarse muy penoso el que alguien se someta a una educación universitaria sin obtener alguna idea de ese rico mundo de experiencia espiritual que almacenan las grandes obras de arte del pasado.

Ahora bien, a ninguno de ustedes se le habrá escapado que en todo cuanto he dicho hasta ahora sobre la necesidad de perfeccionar nuestra receptividad con relación a los mensajes transmitidos por medio de las obras de arte, he asumido tácitamente una escala de valores: he hablado de grandes maestros, de grandes obras de arte, he comparado aparatos bien sintonizados y aparatos defectuosos, mientras en una parte previa de mi alocución di una idea de las dificultades que existen para mostrar que no tenemos derecho a emplear ninguno de esos términos.

Permítaseme exculparme yo mismo del cargo de inconsistencia. Al tratar de mostrar, en primer lugar, que la búsqueda de un patrón objetivo de valores estéticos no tienen esperanza alguna



y, en segundo, que de poder alcanzar el mero *conocimiento* de ese patrón nos sería absolutamente inútil, he estado tratando de provocar algo así como un cambio de perspectiva en nuestra actitud hacia los valores estéticos. Si consideramos las obras de arte no como aislados fenómenos estáticos sino como potencialidades para evocar en nosotros mismos ciertos estados de ánimo, concentraremos nuestra atención más bien en lo que podemos obtener de ellas que en lo que concebimos que hay en ellas.

Y cuando lo hagamos tendremos el derecho absoluto para comparar el estado de ánimo que resulte de contemplar una obra de arte con el que resulte de contemplar otra. Podríamos hacer distinciones entre ellas, podríamos decir: “Esta pintura me recompensa de una prolongada y exhaustiva contemplación. Mientras fijo mi atención en ella, sigue abriendo dentro de mí estados de ánimo más ricos y complejos, en tanto que con esta otra pintura, una vez pasado el primer impacto del reconocimiento, no se da ningún otro desarrollo”. Ante ciertas obras de arte sentiremos que echan a andar vibraciones en los estratos más profundos de nuestras conciencias y que estas vibraciones se proyectan en muchas direcciones, encendiendo un amplio sistema de sentimientos e ideas relacionados entre ellos. Mientras que otras tocan, puede que muy agudamente, sólo un estrecho margen de sensaciones y no nos llevan más allá.

Tenemos todo el derecho de hacer tales comparaciones y de preguntar a otros sobre sus experiencias en este mismo sentido, y así tal vez podamos formar una especie de hipótesis de trabajo sobre un orden de valores relativos. Aunque incluso entonces ganaríamos bastante más si, en lugar de ponerlas en orden de mérito, señaláramos las cualidades específicas de las diferentes experiencias y las distinguiéramos claramente unas de otras. Pero sobre todo debemos considerar esto como una mera hipótesis de trabajo abierta a alteración y corrección.

Tan sólo por medio de la adquisición de una cierta humildad y modestia en nuestros juicios es que ciertamente podemos esperar mejorar todo el tiempo nuestra sensibilidad y abrirnos a experiencias nuevas. Dos peligros resultan igualmente amenazadores. Por un lado la autosuficiencia de quien dice: “Sé lo que me gusta” y “la opinión de una persona es tan buena como la de otra”. Por otro, la obediencia esclavizada a los dictados de la moda en el gusto. El esnobismo, como tan bien lo llamamos hoy.

Y yo no puedo poner en duda la importancia de perfeccionar nuestra sensibilidad en este sentido, toda vez que el arte es uno de los modos esenciales de nuestra vida espiritual. Existen innumerables matices sensoriales, armónicos de nuestra vida normal, de los cuales nunca seríamos conscientes si el artista

*Existen innumerables matices sensoriales, armónicos de nuestra vida normal, de los cuales nunca seríamos conscientes si el artista no los llevara a nuestra conciencia.*

no los llevara a nuestra conciencia. Y la posesión de tal aprehensión sensible es una de las marcas de un hombre de cultura, un complemento necesario, señal de que se cuenta con un intelecto bien dotado y lógico.

Me he referido a la complejidad extrema del mensaje que toma cuerpo en la obra de arte. Quisiera dejarlo bien claro en sus mentes con un ejemplo particular. Como en este edificio no puedo mostrar diapositivas, elegí una pintura que estoy seguro todos aquí conocen de memoria, *El nacimiento de Venus* de Botticelli. Ustedes conocen la manera en la que aparece la esbelta figura ondulante de la diosa, parada sobre el borde de la concha de una ostra que flota en las aguas de una bahía. Un céfiro, personificado por dos figuras aladas que flotan en el aire, de un soplo la impulsa hacia la orilla, como vemos por el oleaje que levanta la proa de la concha. En la playa una joven se acerca hacia la diosa, con un movimiento dancístico, sosteniendo una capa ricamente adornada y lista para recibirla. Es el amanecer, pero ya hay tal claridad que la propia estrella de Venus apenas se alcanza a apreciar en el cielo. Detrás de la joven asistente hay una arboleda de hojas de forma delicada y en el aire se precipita una lluvia de pálidas rosas.

He hecho esta descripción sólo para que recordaran mentalmente la pintura, pero ya ven que estas palabras, las cuales no son sino la mera síntesis del tema de la pintura, muestran de inmediato lo evocativa que es por sí misma es. Cómo es que todas estas imágenes están cargadas de fuerza emocional. Para empezar, la figura desnuda, por idealizada y etérea que pueda ser, como aquí, debe portar algunas armonías indefinidas de percepción sexual. Es probable que aquí éstas nunca se hicieran presentes a la conciencia, aunque le añadirían cierto sabor y urgencia a otras percepciones. Estos elementos, nada menos, están lo suficientemente señalados para aterrar a numerosos espectadores en las generaciones pasadas. De inmediato esos espectadores tomaron un atajo para no responder al mensaje del artista. Luego la idea de Venus lleva consigo toda una masa de sugerencias que variarán con el grado del conocimiento que tenga el espectador de la poesía clásica. Y en este punto vuelvo a imaginar el caso de un espectador cuyo aparato receptor estuviese averiado. Si el espectador se ha formado imágenes muy precisas a partir de la poesía y de la escultura griegas sobre la manera en que Venus se apareció a la imaginación griega, tal vez le impresione la distorsión que sufrió la imagen de Venus en el espíritu organizado de manera tan diferente de Botticelli, de modo que a partir de ahora asumirá una actitud violentamente no receptiva. Pero suponiendo que este espectador no fuera tan estrechamente helenófilo, en contraposición podría obtener una fuerte sensación añadida del peculiar tono emotivo con



el que los artistas del Renacimiento, como Botticelli, dieron la bienvenida a este renacer de la mitología clásica, a partir de la intensidad peculiar con la que dejó atrapar en ese momento su imaginaria poética. Esto no agota ni con mucho los exhortos que realiza tal pintura: está la conjunción de las figuras desnudas con cielos radiantes y aguas tranquilas que evocan recuerdos de deliciosas sensaciones físicas acompañadas por estados emocionales vívidos; están las figuras que flotan en el aire e incitan vagos deseos de libertad en nuestra movilidad terrestre. Y todo lo anterior tiene que ver sencillamente con el tema, el pretexto del dibujo de Botticelli. Todo esto era más o menos patrimonio común de la época de Botticelli; cualquiera entre una docena de artistas habría concebido algo semejante; de hecho es probable que el poeta Policiano le sugiriera a Botticelli casi todo lo que hay en este tema. Pero cuando pasamos de la imaginaria al modo en que se presenta, a lo que le da su cualidad específica única, entramos en contacto más estrecho con el espíritu de Botticelli. El tema estuvo presente en la conciencia de Botticelli, pero las formas y los colores específicos nos revelan aspectos más profundos de su naturaleza, esos inconscientes elementos almacenados que lo obligaron a darle a la imaginaria su esencia particular. Y en este punto empezamos a entregarnos a los rítmicos movimientos del dibujo lineal de Botticelli, a su laberíntico entrelazamiento de curvas que nos llevan con un movimiento encantador de una a otra con ecos que surgen de las diferentes partes del dibujo. Asimismo obtenemos una emoción muy especial del reconocimiento de la relación inevitable de una parte con la otra. Y estos reconocimientos suscitan en nosotros estados mentales sumamente profundos en nuestro ser, sumamente vagos, sumamente masivos para ser analizados o descritos de alguna manera.

Ahora bien, sospecho que casi cualquier persona educada ha de responder con toda seguridad a los exhortos que realiza la imaginaria de esta pintura, aunque varíe inmensamente el rango en el que vibrarán al unísono con esas emociones indescriptibles más hondas, vagas, que evocan la textura y la sustancia de la pintura; dependerá de hasta dónde llegue el dominio que tengan sobre el idioma específico del dibujo de la pintura, de su capacidad para percibir las complejas interrelaciones de todas las partes en la unidad total y, por lo tanto, para sacar la emoción especial que nos viene al reconocer su perfecta coherencia. Es en el enaltecimiento de esta sensibilidad en estos aspectos que el estudiante de arte se debe siempre empeñar, ya que sólo por ahí puede recibir la parte más esencial del mensaje del artista.

Pero mi objetivo principal ha sido el de dejar en claro para ustedes cuán complicada puede ser una obra de arte e indicar en cuántos puntos dos espectadores pueden diferir en sus re-

*...los artistas del Renacimiento, como Botticelli, dieron la bienvenida a este renacer de la mitología clásica, a partir de la intensidad peculiar con la que dejó atrapar en ese momento su imaginaria poética.*

acciones, partiendo cada cual, por así decirlo, de la pista a la que los tienten sus experiencias pasadas o su temperamento: lo imposible que es tener la esperanza de alguna objetividad en sus juicios sobre una obra de arte tomada en su totalidad.

El reconocimiento de todas estas dificultades, las cuales tienden a hacer de la discusión de las obras de arte ejercicios banales en una disputa retórica, es lo que me ha llevado a concebir el método que pretendo emplear en las subsiguientes sesiones de mi curso. Lo importante es asegurarse de que estamos hablando de lo mismo, y para este fin propongo estrechar nuestra pesquisa aislando las cualidades particulares en varias obras de arte y compararlas entre sí únicamente en atención de una o dos cualidades al mismo tiempo.

De esta forma sería posible tenderle una trampa a nuestras percepciones y prejuicios, o más bien obligarlos a que hagan corto circuito. Podríamos contener así la tan inmediata respuesta: “Me gusta esto” o “Me desagrada esto” o incluso: “Prefiero esto a aquello”. Si tan sólo nos pudiéramos preguntar: “¿Esta obra ofrece alguna evidencia de la cualidad especial que estamos considerando?” o preguntar acerca de dos obras de arte cuál manifiesta mejor dicha cualidad, es posible obtener algo semejante a un consenso de opinión, algo al menos mucho más cercano a los juicios objetivos que son comunes en las discusiones sobre arte.

Ahora bien, no vayan a creer que soy todo lo ingenuo que hace falta ser para suponer que tomando en fila una cualidad o un aspecto de una obra de arte, y luego añadiendo nuestros juicios al respecto, podré alcanzar una valoración objetiva de la obra en su totalidad, porque, antes que nada, ¿quién decide qué suma de cualidades conforman una obra de arte, y lo que es más, quién decide qué valor relativo hay que agregar a una cualidad y no a otra?

Algunos emplearon alguna vez ese método para calcular el estatus de los artistas, olvido cuál escritor o esteta del siglo XVIII, tal vez du Piles. Como haya sido, les pusieron calificaciones a los principales artistas: tanto por la composición, tanto por la ejecución, por el dibujo, por el color, por el *chiaroscuro*, por el oficio, etcétera, y al sumarse las calificaciones salió que en lo más alto de la lista, por encima de Rafael, Miguel Ángel, Leonardo, Rubens y todos los demás, estaba nada menos que Albano. Me temo que esto no significa gran cosa para ustedes. Pocos han tenido la curiosidad de detenerse en una galería de pintura y considerar alguna de las confecciones azucaradas de Albano, en las que numerosos infantes desnudos terriblemente rosados y sonrientes se extasían jugando amorosamente en ciénagas de ambrosía, todos ellos pintados con ese nítido acabado brillante tan peculiar que recuerda la charola del té



victoriana. Pero de haberlos examinado, ustedes no tendrían mucha confianza en el método de du Piles.

No, no acaricio tan vanas esperanzas: el valor de mi método es atajar de inmediato la respuesta del me gusta o no me gusta ante la obra de arte en su totalidad, la cual, como hemos visto, es muy probable que redunde en imperfecciones en nuestro aparato receptor igual que cualquier cosa en la misma obra de arte. Es posible, creo, que por medio de tales métodos evitemos nuestros prejuicios y predilecciones y adquiramos una pasividad más alerta en nuestra actitud. Y es por medio del cultivo de tal actitud que mejor podemos, creo, incrementar la delicadeza y la sensibilidad de nuestra recepción de los mensajes de los artistas presentes. Lo que importa es la cabalidad, la riqueza y el significado de nuestros sentimientos ante las obras de arte; los juicios que sacamos de ellas sólo son de valor en la medida en que puedan indicar a otros la posibilidad de experimentar emociones semejantes. Hagamos lo que hagamos no hemos de alcanzar un patrón de validez objetiva. Es mejor que permanezcamos como los fieles súbditos de su silenciosa Sereñidad, el rey Leño.

*...el valor de mi método es atajar de inmediato la respuesta del me gusta o no me gusta ante la obra de arte en su totalidad, la cual, como hemos visto, es muy probable que redunde en imperfecciones en nuestro aparato receptor igual que cualquier cosa en la misma obra de arte.*

## Mi padre Garibay\*

Salvador Novo

Sus ojos fulgurantes encerrados en los anteojos de hierro, su gesto oculto debajo de la barba florida, sus manos blancas, grandes, nerviosas; su voz, con inflexiones pueblerinas cuando conversaba, con elevaciones de sermón al dar una conferencia.

Sus berrinches explosivos, la sonrisa apaciguada en sus ojos. “Este es de los que llegan tarde, pero furiosos” —dijo al cerciorarse de que iba en serio mi empeño de aprender el náhuatl—.

\* Tomado de *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 299, 8 de noviembre de 1967.

Y al saber que estaba tomando clases particulares: “Ese es el moderno; no sirve. Estudie el clásico. Ahí está mi Llave. Machetéese los textos, analícelos, traduzca directamente. Para qué quiere profesor”.

Pero me quería aunque poco nos viéramos desde que dejó de ir a las sesiones de la Academia porque en ella “se perdía el tiempo”. Quitárselo en su casa me parecía un abuso. Nos escribíamos breves cartas —en náhuatl, como las dedicatorias con que me enviaba sus libros—; o en verso, cuando cada Navidad respondía a mi Soneto con uno suyo y me reclamaba “el otro”, el de circulación secreta que no todos los años he escrito.

Sabía leer en las líneas de la mano. Por eso no quería asomarse en ellas al futuro de sus amigos. A los desconocidos impertinentes, en cambio, los hacía disimuladamente escribir su nombre y algunas palabras. Con eso le bastaba para diagnosticarlos.

Esto dije en su sepelio, al borde de los labios de su tumba, cuando una luminosa mañana él emprendía el viaje al Mictlan —para transformarse en el *huitzitzil* que revoloteará siempre junto al sol y en mi recuerdo más reverente:

“Cumpló el doloroso deber que me impone la Academia Mexicana de la Lengua, al despedir en su nombre y con palabras que la más viva emoción dificulta emitir, a su miembro más querido y más eminente; al que deja en nuestra corporación el hueco abierto por su ausencia definitiva en el corazón de esta Patria que él amó y sirvió con la altura de su sabiduría y la generosidad de su alma.

Nadie como él penetró e hizo suyas, para trasmutarlas en vida y proyectarlas hacia el mejor futuro de México; para que en él volvieran a florecer; para que su savia nutriera nuestro mestizaje y propiciara nuestra más digna universalidad, las raíces profundas de nuestra cultura.

De la estirpe de los claros varones que en el siglo XVI realizaron con amor la fusión de la cultura de occidente con la sabiduría de los pueblos nahuas, el Padre Garibay supo trascender la obra humanística del único con quien se puede comparar la que él cumplió: del Sahagún que el Padre Garibay editó, y a cuyos informantes rindió permanente tributo.

Deja el Padre Garibay, sobre el tesoro de su sabiduría depositado en libros que honran y enriquecen a nuestras letras, el legado precioso de su ejemplo: el ejemplo de una vida de asiduo trabajo no interrumpido sino en el último instante. No hubo para él días sin línea, aurora sin horizonte. Tiempo y espacio fueron, sin límites, el ámbito a que asomó su indagación, que llenó con el fervor de un corazón que palpita al ritmo de todas las formas en que el hombre ha manifestado la esencia de su divinidad sin fronteras.



Ahora entregamos, transidos de dolor, su cuerpo a la Tierra. El surco que lo aloje recibe la más noble semilla. Se ha ido a la tierra del rojo y el negro, en pos de la suprema sabiduría. Pero en nuestro recuerdo, como en el cielo de nuestra Patria, vemos ascender y fulgir, abillantado por nuestras lágrimas, faro y guía, el astro inmarcesible de su corazón”.

## La revista *The Arts* (1920-31)

### Lloyd Goodrich

Lloyd Goodrich (1897-1987) es mejor conocido por su asociación con el Whitney Museum of Modern Art y sus libros pioneros sobre pintores como Thomas Eakins, Winslow Homer y Edward Hopper, entre otros. En su juventud fue uno de los editores de la revista estadounidense *The Arts* y en este ensayo ofrece una visión personalísima de esta legendaria publicación, donde llegaron a colaborar Marius de Zayas, José Juan Tablada y Diego Rivera. Tomado de *American Art Journal*, vol. V, núm. 1, mayo de 1973. Traducción de Antonio Saborit.

**E**n 1920, cuando apareció *The Arts* por primera vez, el mundo del arte en Estados Unidos era muy diferente al de ahora. El mundo académico seguía firmemente atrincherado; refractario a cualquier desarrollo posterior al impresionismo, tenía bajo su control los museos, las galerías de los marchantes, las grandes exposiciones nacionales y a casi toda la prensa que se dedicaba al arte. Dos nuevas fuerzas habían desafiado este dominio: la rebelión realista encabezada por Robert Henri y los movimientos modernos provenientes de Europa. Sólo que estas nuevas fuerzas estaban lejos de ganar la batalla. Los modernistas pioneros de Estados Unidos seguían batallando por reconocimiento. Un artista que no fuera de la academia se las veía duras para exhibir o vender su obra. Y emergía toda una generación más joven de artistas liberales y radicales, con pocas oportunidades de llegar al público, y sin un fórum para sus ideas. Las revistas de arte de Estados Unidos, con unas cuantas honrosas aunque ineficaces excepciones, se dedicaban

*Las revistas de arte de Estados Unidos, con unas cuantas honrosas aunque ineficaces excepciones, se dedicaban al arte del pasado, o cuando abordaban el presente, a lo ortodoxamente seguro.*

al arte del pasado, o cuando abordaban el presente, a lo ortodoxamente seguro.

Este era el mundo del arte en el que Hamilton Easter Field lanzó *The Arts* en 1920. Nunca se le ha dado a Field el crédito que merece en la historia del arte de Estados Unidos. Cuáquero, descendiente de una vieja familia de Brooklyn, no adinerada aunque sin ninguna estrechez económica, propietaria de tres buenas casas en la zona de Columbia Heights, Field fue pintor, maestro, coleccionista, escritor, editor e impresor. A su muerte Maurice Sterne se refirió a él por escrito como “el verdadero aficionado”. Años en Francia lo habían familiarizado con el modernismo europeo, no sólo en el arte sino también en la literatura y la música. (Entre otras cosas fue un aficionado del piano.) Pero su devoción principal fue hacia el arte y los artistas de Estados Unidos. En su casa en Columbia, Heights tenía una galería, Ardsley Studios, donde expuso a los modernistas, y les compraba sus obras. Como creía con un fervor casi religioso en el arte como una influencia humanizante, fue un mesías dispuesto a difundir el evangelio del arte por Estados Unidos.

Field, entre sus muy diversas actividades, llegó a ser el crítico de arte de *The Brooklyn Daily Eagle*. Luego, en diciembre de 1920, inició su propia revista, *The Arts*. Era una publicación sumamente personal. Incluso después de contratar como asistente editorial a Alan Burroughs, hijo de su amigo Bryson Burroughs del Metropolitan Museum, Field escribía la mayor parte de la revista: editoriales, artículos, reseñas de exposiciones, comentarios de libros, cuanto se decía en el mundo del arte, hasta respuestas a las “Cartas al Editor”. En todo lo que escribía se expresó su respuesta afirmativa al nuevo fermento creativo en Estados Unidos, su aliento de aceptación y sus contagiosos (si bien a veces indiscriminados) entusiasmos. Era una revista en ebullición, rebosante de simpatías y ocasionales diferencias personales, pero que siempre expresaba el punto de vista de un artista, de alguien que amaba al arte de todo corazón.

*The Arts* crecía mes con mes; en la sexta entrega incorporó a *The Touchstone Magazine* y al *American Art Student*, que antes publicaba la escritora y editora liberal Mary Fanton Roberts, amiga y defensora del grupo de Henri. En febrero de 1922 se anunció que la revista crecería a 96 páginas. Pero esto no iba a suceder. Las numerosas actividades de Field se lo acabaron. En abril de 1922 se pescó una pulmonía —una enfermedad con frecuencia fatal en la época previa a la penicilina— y murió a unos días de cumplir cuarenta y nueve años.

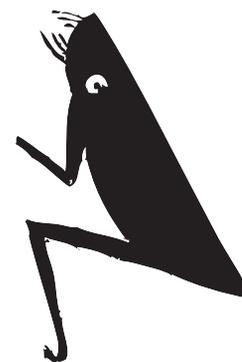
Pero *The Arts* no murió con su fundador. “En ninguna otra fase de las variadas actividades del señor Field”, escribió Forbes Watson nueve meses después, “colocó la señal de su personalidad con más claridad en las mentes del público al que

le interesa el arte que en la revista que creó y desarrolló con éxito... *The Arts* era demasiado buena para permitirle desaparecer”.

Tal vez fuera Watson, a la sazón crítico de arte en *The New York World*, quien sugiriera a Gertrude Vanderbilt Whitney y a Juliana Force esta expansión de los proyectos de ambas en beneficio del arte de Estados Unidos. La señora Whitney, ella misma una escultora notable, durante quince años mantuvo su estudio en Greenwich Village, centro de los nuevos movimientos. Sus simpatías desde el principio estuvieron con las fuerzas progresivas. Había sido una de las primeras amigas de Henry y Arthur B. Davis, dirigentes del grupo The Eight [Los Ocho], y en su histórica exposición de 1908 compró cuatro de las siete pinturas que se vendieron. Ayudó a financiar la Exposición del Arsenal de 1913 y a respaldar la Sociedad de Artistas Independientes. En 1918 fundó el Whitney Studio Club, el cual con la señora Force como directora se había convertido en el centro más activo de los artistas liberales. Estas dos mujeres no podían ser más distintas temperamentalmente: una de ellas aristócrata sensible, reservada, la otra activista y luchadora de nacimiento. Pero compartían el respeto hacia la creatividad, un gusto por las personas creativas y una idea de los problemas que enfrentaba el artista en Estados Unidos, en especial si era joven e inconforme. Entre sus mejores amigos estaban los artistas y críticos liberales como Watson y Guy Pène du Bois. Watson en particular se había hecho amigo íntimo y consejero de la señora Force. También había sido un colaborador constante de la revista de Field. De manera que unos meses después de la muerte de este último The Arts Publishing Company se hizo cargo de la revista, con Watson y el escultor Robert Laurent, el heredero de Field, como propietarios, y con el respaldo financiero de parte de la señora Whitney. Se nombró a Watson como editor y el primer número de la nueva *Arts* apareció en enero de 1923.

“La nueva administración se propone continuar y extender la obra que iniciara el señor Field”, dijo Watson en la primera entrega. “De entrada el alcance de la revista ha sido liberal y lo seguirá siendo. Al presentar el arte del pasado se acentuará su interés estético más que su interés arqueológico, y al abordar el arte del presente *The Arts* no capitulará ante ninguna propaganda. No será vocero ni del radical ni del conservador exclusivamente, sino del arte sin etiquetas. Cuando vea vida en la obra de un artista lo celebrará.

“*The Arts* no teme disfrutar una obra estadounidense sólo por ser estadounidense. No pretende ondear la bandera, sino que francamente pretende ponerse del lado del artista estadounidense en contra de la timidez y es el esnobismo”.



*Un tema dominante en The Arts fue su acento en los artistas estadounidenses vivos y su obra, en particular los jóvenes y sin reconocimiento.*

Como crítico de arte en *The World*, puesto que no dejó de ejercer, Watson se había hecho para sí de un nombre como liberal destacado, como defensor de la libertad artística, del derecho del artista independiente a que se viera su obra. Absolutamente consciente del arte moderno europeo, y admirador de sus grandes dirigentes, sin embargo no compartía la manía preponderante por la Escuela de París, incluidos sus miembros más menores, muy común entre los coleccionistas estadounidenses de lo que está de moda, o el olvido hacia lo que sucedía en su propio país. Su interés principal estaba en el arte contemporáneo de Estados Unidos y su mayor placer en descubrir nuevos talentos. Tuvo muchos amigos artistas, no sólo los independientes de su propia generación, sino entre los hombres y mujeres más jóvenes.

Junto al placer del descubrimiento, Watson disfrutaba una buena polémica con el mundo académico. Se solazaba en temas a los que dedicaba un cáustico editorial de cinco páginas, como la campaña de la Academia Nacional en 1925 para recaudar seis millones de dólares para la expansión de sus actividades e influencia en todo el país. Por otra parte, lo mismo disfrutaba burlándose del interés de moda en la Escuela de París a costa de la creación local. Lo anterior no tuvo un solo rastro del chovinismo de Thomas Craven y los regionalistas; más bien, sí de un sano escepticismo en cuanto a los valores del momento. No siendo alguien respetuoso de personas o instituciones, era adepto a blandir el arma mortal del ridículo. Sus momentos más brillantes y eficaces los conoció en sus batallas contra la oficialidad y la moda. Watson y la señora Force se parecían en muchos aspectos: ambos cruzados de las causas en las que creían, sumamente articulados, y con un ingenio que podía ser mordaz. A lo largo de los años veinte Watson siguió siendo su asesor más cercano —relación que tuvo un gran significado para las fuerzas progresistas en el arte de Estados Unidos.

Un tema dominante en *The Arts* fue su acento en los artistas estadounidenses vivos y su obra, en particular los jóvenes y sin reconocimiento. La serie titulada “Young America” presentó a muchos que luego se hicieron de prestigio. El punto de vista editorial era amplio y ecuménico, abarcaba numerosos estilos, desde los avanzados hasta el tradicional no-académico. El punto de vista era liberal más que radical, en paralelo con el liberalismo y la diversidad del Whitney Studio Club, a diferencia de las actitudes especiales de otros grupos. Tal vez nuestra principal falta editorial (y hablo ahora no sólo de Watson sino de sus dos subsecuentes editores asociados, Virgil Barker y yo mismo) fue el ser demasiado ecuménicos. No todos los artistas que elegimos aguantaron la prueba del tiempo, para nada. Pero si se aspira a ser incluyente en lugar de excluyen-

te, lo anterior es cierto en cualquier actividad en el campo de la creación contemporánea, ya sea en las publicaciones, en las exposiciones o en el coleccionismo.

Una falta que se desprende de lo anterior fue que no pusimos el mismo acento sobre ciertos individuos y escuelas que, al cabo de cuarenta y tantos años, hoy parecen importantes. Esto fue particularmente cierto de nuestra actitud ante algunos de los más aventajados modernistas, como los del grupo de Stieglitz. En parte como reacción a la admiración mutua de sus miembros. Es claro, en retrospectiva, que tendimos a reaccionar de más ante los elogios desmedidos.

Una de las aportaciones de *The Arts* fue la exploración que emprendimos del arte estadounidense del pasado, en especial de las escuelas y de los individuos olvidados. En 1923 Alan Burroughs escribió dos artículos sobre Thomas Eakins, no sólo los primeros artículos sobre este artista que se publicaban en una revista, sino en su vida; y vinieron después: la lista que en 1924 hizo Burroughs de la obra de Eakins y las notas que Charles Bregler sacó en 1931 sobre sus clases. Mi propio artículo sobre Winslow Homer en 1924 acentuó el carácter nativo único de su obra temprana, desdeñada como provinciana por casi toda la crítica anterior; y mi ensayo sobre la escuela del río Hudson en 1925 fue, creo, el primer intento por revalorar la contribución de estos pioneros exploradores visuales del continente americano, ridiculizados por los anteriores historiadores del arte.

Pero *The Arts* de ninguna manera se limitó al arte de Estados Unidos. Los años veinte fueron una etapa bastante más sencilla que la nuestra en lo que concierne a la edición de arte en Estados Unidos, tanto en revistas como en libros. La mayoría de los libros de arte se importaban de Europa; no había nada parecido al suntuoso flujo de libros que hoy se producen en el país. Lo que André Malraux ha llamado los “museos sin paredes” no eran todavía accesibles a los lectores estadounidenses. Hoy en día parecería ridículo publicar, como lo hizo *The Arts*, artículos generales sobre El Greco, Bruegel, Goya, Blake, Géricault, Chassériau, Daumier, Gavarni, Guys, Seurat, Toulouse-Lautrec, Rousseau, Modigliani, Homer, Eakins y Ryder. Pero en la década de los veinte muchos de estos artistas todavía no recibían un tratamiento cabal de parte de los estudiosos y casi todos estaban en la índole de descubrimientos para el público, e incluso para los artistas. Varios de estos artículos fueron los primeros estudios a fondo que se escribían en inglés sobre sus sujetos. Si bien hoy en día sería impensable dedicar un número entero a Bruegel, como lo hicimos en 1926 para el magnífico ensayo de Barker, en este tiempo había muy poco sobre él en inglés y su obra rara vez se había reproducido, al mismo tiempo que los artistas tenían un gran interés en él.



*Contra la creencia común, los artistas no siempre son personas que no sepan expresarse verbalmente. La mayoría de los que he conocido tienen dones muy desarrollados para las palabras y el pensamiento claros.*

De manera similar, mi artículo de 1928 sobre Chassériau fue el primer estudio a fondo en inglés de este romántico francés entonces olvidado.

Estos artículos sobre arte histórico no eran doctos en el sentido contemporáneo; no versaban sobre problemas de atribución, iconografía o el juego erudito predilecto sobre el rastreo de influencias, sino sobre contenidos artísticos esenciales, con lo que el arte del pasado significaba para el presente.

“Siempre que sea posible”, había escrito Watson en la primera entrega, “se conseguirán artículos escritos por los artistas. Quienes están metidos en la creación de pinturas, esculturas y demás no siempre son, como todos saben, los críticos más imparciales. Pero el crítico más imparcial rara vez es el crítico más estimulante, y un interés y un carácter especiales se hallan con frecuencia en las palabras de un artífice sobre su propio oficio”.

Contra la creencia común, los artistas no siempre son personas que no sepan expresarse verbalmente. La mayoría de los que he conocido tienen dones muy desarrollados para las palabras y el pensamiento claros. Y tienen el entendimiento del arte del que está adentro, lo que con mucha frecuencia falta en el estudioso con una formación académica. El arte es su vida; lo viven, lo respiran, piensan sobre él; y sus intuiciones e ideas pueden ser invaluable. Watson, Barker y yo tuvimos muchos amigos artistas y aprendimos mucho de ellos. Y creímos que una de nuestras tareas era dar a los artistas oportunidades para escribir sobre arte, el propio o el ajeno.

De suerte que entre nuestros colaboradores hubo una buena proporción de artistas. William Zorach escribió sobre la escultura de Maillol, Brancusi y Degas; Andrew Dasburg sobre cubismo; John Sloan sobre los Independientes; Marius de Zayas sobre el arte de los negros de África; Charles Sheeler sobre la fotografía de Stieglitz; Henry Varnum Poor sobre el arte de los indígenas de América, al que entonces se le tenía como etnología y no como arte. Thomas Hart Benton ventiló sus teorías sobre el diseño en una serie de cinco artículos. Alexander Brook aportó algunas de las reseñas y artículos más vivos y Henry Schnakenberg algunos de los más pensados. Nuestro corresponsal en París era el agudo y sofisticado pintor francés Jacques Mauny. “Picasso Speaks: A Statement by the Artist” en 1923 fue una de las primeras y más básicas expresiones verbales del artista, reimpressa muchas veces desde entonces. Lo mismo fue cierto de “Maillol Speaks”, “Constantin Brancusi: A Summary of Many Conversations” y de extractos de los cuadernos de Rivera. Incluso llegamos a convencer al taciturno de Edward Hopper de que colaborara con artículos sobre Sloan y Burchfield —artículos que tiene la sustancia y la clari-

dad de su propia pintura. (Hopper le escribió a Watson: “Sudo sangre cuando escribo, y algo que usted realizaría probablemente en un día estoy seguro que a mí me tomaría una o dos semanas”.)

*The Arts* en muchos sentidos fue la revista de los artistas. Muchos de ellos la tomaban, y algunos de ellos la debieron leer de principio a fin, pues no dudaron en decirnos cuando creían que nos habíamos equivocado. *The Arts* representó el punto de vista de los artistas, creo yo, de una manera en la que no lo había hecho antes ninguna revista. Su portada azul salió en más de una naturaleza muerta de los años veinte.

*The Arts* vivió para honrar su nombre al abordar otros campos además de la pintura y la escultura. Henry-Russell Hitchcock y Alfred H. Barr, Jr. discutieron las nuevas tendencias en la arquitectura, lo mismo que arquitectos practicantes como Harold Sterner y H. R. Shurtleff. En 1928 C. Adolph Glassgold se sumó al equipo como editor externo para encargarse del moderno arte decorativo y el cine. Sus reseñas de películas, junto con las de Quinn Martin, fueron de las primeras en tratar al cine como una forma del arte visual a la par con las demás artes. Ocasionalmente invadimos el terreno de la música, como en el artículo de Alfredo Casella sobre la primera interpretación en Estados Unidos de *Les Noces Villageoises* de Stravinsky.

Mi propia relación con *The Arts* empezó en 1924 como colaborador. (Señal de la disposición de Watson a correr riesgos fue que me permitiera a mí, un escritor sin ninguna experiencia, llevarme veinticinco páginas para un artículo sobre Winslow Homer.) En diciembre de 1925 me sumé a ella como editor asociado. La revista funcionaba con un equipo increíblemente reducido. Estaba Watson, quien además seguía como crítico de *The World*; un solo editor asociado; nuestro confiable jefe administrativo, William Robb, quien se encargaba de la circulación y la publicidad, y pagaba las cuentas cuando había dinero; y dos secretarías. No teníamos diseñador o formador; ese era uno de los trabajos del editor asociado, quien se hacía cargo de todas las etapas de la producción, de principio a fin: pensando ideas para artículos, encargándolos a las personas idóneas, él mismo escribiendo una gran cantidad de notas, leyendo los manuscritos que llegaban, corrigiendo las colaboraciones, leyendo galeras, diseñando la revista, encargando fotos, formando páginas y supervisando el producto final en la imprenta, lo que significaba permanecer en el taller hasta la madrugada, revisando los pliegos conforme salían de las prensas. (Nos esmeramos en la calidad de nuestras ilustraciones, con frecuencia dejándolas hablar por ellas mismas, sin texto; pero del color casi ni se hablaba para las revistas; desde el pri-



*Para el comienzo de 1930 la señora Whitney, de acuerdo con la señora Force, decidió que lo que más falta hacía era un museo de arte estadounidense, decisión en la que Watson tuvo algo que ver. En enero de 1930 se anunció la fundación del Whitney Museum of American Art, con la señora Force como directora.*

mero hasta sus últimos números *The Arts* fue toda en blanco y negro.) Era un trabajo muy absorbente, pero profundamente satisfactorio. Rara vez salíamos en los primeros días del mes; de hecho nos considerábamos afortunados si salíamos en el transcurso del mismo mes —un hábito que irritaba a nuestros anunciantes. Nunca nos tuvimos qué preocupar sobre de qué forma nuestras políticas editoriales afectaban la circulación o la publicidad. Más de una vez los marchantes retiraron sus anuncios debido a los francos comentarios de Watson. Hasta donde tengo entendido, ni la señora Whitney ni la señora Force trataron de influir alguna vez en lo que decíamos.

El primer editor asociado fue Virgil Barker, cuyo conocimiento enciclopédico sobre el arte de Estados Unidos y su sensible interpretación establecieron elevados patrones críticos. Cuando se fue medio año para escribir más, tomó su lugar Robert Allerton Parker. Virgil se fue después al extranjero por un año como editor europeo y yo lo reemplacé como editor asociado, hasta que en 1927 yo a mí vez me convertí en editor europeo por casi un año, reemplazándome Barker; luego, cuando volví en 1928, tomé su lugar como asociado, un juego de las sillas que se extendió por años.

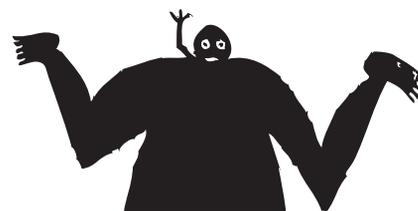
Mis deberes como editor europeo entrañaban no sólo conseguir artículos de los principales críticos y eruditos, sino en promover la circulación de la revista en el extranjero. Como suplemento al trabajo de nuestros distribuidores franceses, Hachette et Cie., mi mujer visitaba las librerías francesas y los inducía a que manejaran la revista. El empeño que pusimos por incrementar la circulación europea se topó con cierta resistencia, puesto que nuestros amigos en el extranjero no estaban todavía convencidos de que Estados Unidos tuviera algo que aportar al arte, ya fuera creativa o críticamente. La actitud típica fue la del principal distribuidor británico de periódicos, quien tras echarle un ojo a los números que yo le mostraba dijo: “No creo que esto le interesara al público británico”; y señalando un artículo sobre Delacroix escrito por Raymond Escholier —la mayor autoridad francesa sobre romanticismo— comentó: “Por ejemplo, ¿a quién le interesa lo que un estadounidense pueda pensar sobre Delacroix?”

A lo largo de los años veinte la señora Whitney continuó financiando *The Arts*, absorbiendo las pérdidas que en algunos años debieron ser cuantiosas, pues el público aún no estaba listo para apoyar una revista independiente que no estuviera orientada hacia la publicidad. En 1928 el Whitney Studio Club alcanzó sus principales metas y se disolvió. Para el comienzo de 1930 la señora Whitney, de acuerdo con la señora Force, decidió que lo que más falta hacía era un museo de arte estadounidense, decisión en la que Watson tuvo algo que ver. En

enero de 1930 se anunció la fundación del Whitney Museum of American Art, con la señora Force como directora.

La creación del nuevo museo supuso por fuerza un cambio en el continuo respaldo financiero de la señora Whitney a *The Arts*. Se le pidió a Watson que consiguiera apoyo de otras personas, e hizo valientes intentos; pero eran los años de la gran depresión y tuvo poco éxito. En su crecimiento el Whitney Museum demandaba cada vez más apoyo de la señora Whitney y más interés y energía de parte de la señora Force. También, por desgracia, hubo desacuerdos personales entre la señora Force y Forbes Watson; tal vez estas dos dinámicas personas eran demasiado parecidas. De manera que con la entrega de octubre de 1931 dejó de salir *The Arts*.

Al cabo de tres años Forbes Watson ocupaba un puesto clave en Washington como asesor de los proyectos de arte del gobierno de la administración de Roosevelt y como editor asociado de *The American Magazine of Art*, en cuya capacidad ejerció una fuerte influencia en su política editorial. Virgil Barker se había vuelto profesor universitario y trabajaba en su monumental *American Painting: History and Interpretation*, y yo me había unido al equipo del Whitney Museum como escritor e investigador y había sacado un libro sobre Thomas Eakins. Los tres, y la señora Whitney y la señora Force, podríamos volver la vista al pasado para ver lo que cada cual hizo en la creación de una revista pionera que desempeñó un papel esencial en el crecimiento de la creación y el entendimiento artísticos en nuestro país.



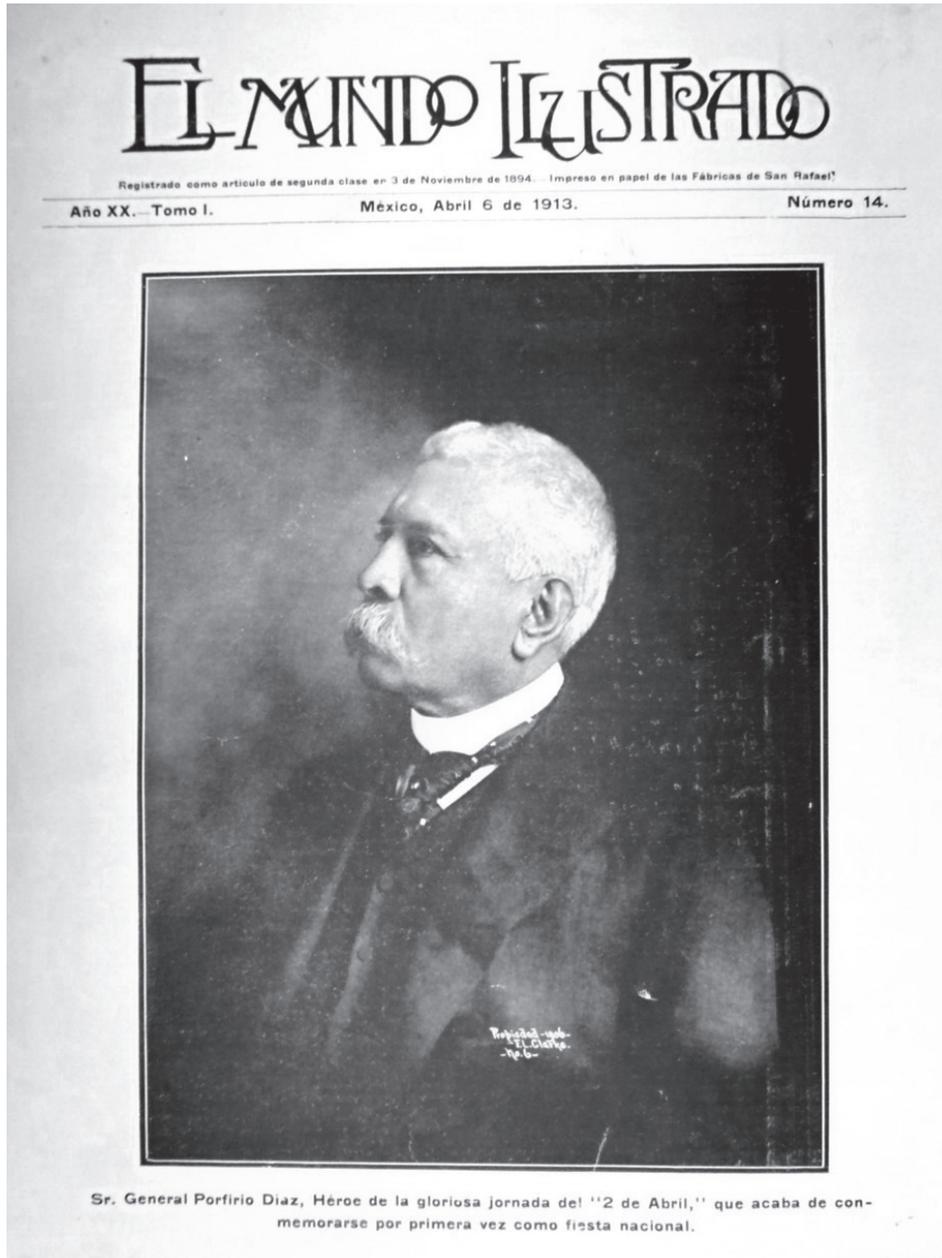


Figura 2. Semanario *El Mundo Ilustrado*, 6 de abril de 1913, Portada. Colección BNAH.