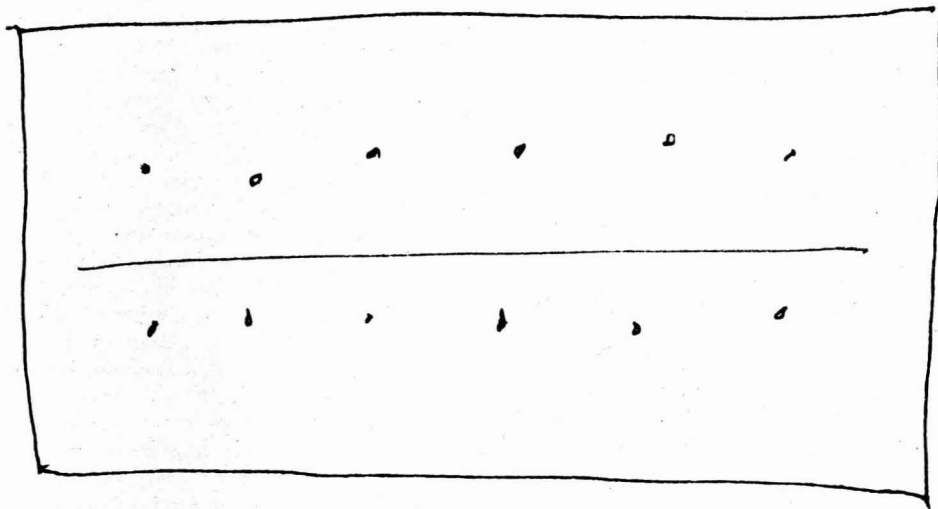




Dibujo de Elena Poniatowska. Este dibujo representa seguramente el cielo que se refleja en el agua; en medio está la tierra. Hay un signo similar en el Iking. Es un dibujo cósmico (interpretación de Juan Soriano)

de sillas. Pronto nos encontramos en medio de un agradable y bilateral parloteo. Y...

* *

Es una tentación normal la de improvisar con la entrevistadora una entrevista. Alguna se le ha hecho; y a ella no le gustó. En esta ocasión, se niega con energía: "Yo no he escrito libros ni nada. ¡No, qué barbaridad! La gente dirá que no tengo por qué andar haciéndolas de *vedette*". No valen súplicas, ni argumentos. Elenita repite su rotunda negativa, ahuyenta mi terquedad con un "espérate, espérate", y se pone a pasar en limpio unos apuntes sobre José Alvarado, a quien acaba de someter a cierto complicado interrogatorio. Tac, tac, tac, tac, tic, tac, tac, tic, tic... Durante larguísimos momentos, éste es todo el ruido que se oye en su cuarto de trabajo.

Levanta sus ojos de la Olivetti portátil, me mira, y luego vuelve a ocuparse de su tarea. Frunciendo la pequeña nariz, murmura entre dos párrafos: "A ver, ¿qué podría yo decir?" Le respondo que la mar de cosas; que en realidad, sus comentarios suelen ser más interesantes que las declaraciones obtenidas por ella; que sus numerosos lectores desearían saber las ideas privadas y profesionales de tan célebre figura del periodismo. "Pero si déjame que te platique; yo entré al periodismo de chiripa, de puritita casualidad", replica ella. "Iba yo a irme a Francia, y no quise emprenderla así como así. Discurri aprender antes un oficio, cualquier tontería que me hiciera sentirme alguien; entonces me dijeron que hiciera cosas para un periódico; luego, un señor muy importante y muy amable se dejó entrevistar por mí; y ya ves, me quedé." Elenita sonríe, de perfil, casi dirigiendo su sonrisa a la ventana. Y reanuda el tac, tac, tac, tac, tac, tac. La interrumpo para preguntarle qué opina de sí misma. Se alarma. Esconde su cara entre unos papeles, y exclama: "¡Ay, pero qué horror de pregunta!" Bien, cambiaremos de conversación. Para tranquilizarla, le propongo, como quien no quiere la cosa, en plan de adivinanza, que me diga cual es la mayor virtud posible en el hombre, y cuál en la mujer. Me parece que una cuestión así de objetiva, de rutinaria, calmará sus escrúpulos. ¡Oh lamentable equivocación! Comienza a regañarme como si fuera una gatita experimentada instruyendo a un gato recién nacido: "¿Qué diferencia tan tremenda te figuras que haya entre un

hombre y una mujer, para que cada uno tenga su virtud característica? A mí me gusta que la gente, sin distinción, se interese en todo y en todos. Y ya te conozco, luego querrás saber cuál es el mayor defecto posible en los seres humanos, y quién sabe qué; pues me adelanto y te contesto que eso... que eso sí no sé." Respuesta digna de Sócrates, que me hace perder el empuje y me impone el silencio de la derrota. Tac, tac, tac...

¿Derrota? Eso nunca. Después de mucho cavilar, me viene una idea salvadora. Violando su afanosa concentración en la máquina, tomo una hoja en blanco, garateo allí: *Si no te parezco indiscreto, Elenita, confíame tu principal ambición*, y la pongo encima de la Olivetti. ¡Eureka, he triunfado! La señorita Poniatowska condesciende a leer mi mensaje. Inclusive alarga un brazo, y con un lapicero dorado empieza a hacer dibujitos abstractos en la hoja. ¡Cuánto quisiera ser psicólogo para descifrarlos! Son unos puntitos sobre una raya, otros puntitos abajo de la raya, y un rectángulo caprichoso que encierra todo lo anterior. Por fin, murmurando: "¡qué chispas!", escribe con una letra esbelta, firme y legible: "Hacer lo que me guste, con la conciencia tranquila y sin perjudicar a los demás."

Me despidió de Elena. Tiene demasiado trabajo, cierto aire de fatiga, y quiere acostarse temprano. Al salir, me obsequia una nueva sonrisa, ahora ya de frente, y que llena todo su rostro: "Te dije que ni por nada del mundo iba yo a contestar tus preguntas tan horribles. Ya no voy a insistir, por favor." Una criada le grita desde adentro: "Señorita Elena, ya está su sopa en la mesa". Alrededor de diez perros, de diferentes tamaños, colores y maneras de ladrar, me acompañan a través del jardín, hasta la puerta.

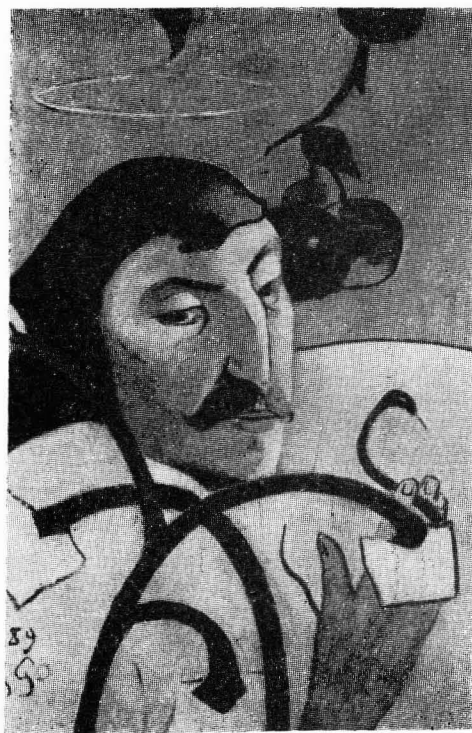
EL ARTE FRANCES

EN LAS COLECCIONES NORTEAMERICANAS

Por Guy HABASQUE

LA PRIMERA impresión que tiene un extranjero cuando visita colecciones y museos norteamericanos, sobre todo si lo hace de manera un tanto sistemática, es la de una increíble, una prodigiosa riqueza. No existe época, civilización, escuela o artista que no esté representado, y la verdadera fiebre que se siente al catalogar todos estos tesoros, sólo tiene comparación con la de un aficionado culto, pero que no hubiera salido nunca de su provincia, y descubriera de pronto en los museos, gracias a un viaje imprevisto, las obras maestras que no conocía hasta entonces más que por reproducciones. Desde este punto de vista, un viaje a los Estados Unidos es para un hombre del siglo xx un poco lo que debía ser el hacerlo a Italia en el xviii. Sobre todo si se trata de un francés. Porque, en efecto, el arte francés, desde el Impresionismo a nuestros días, es uno de los períodos más completa y perfectamente representados en los museos norteamericanos. No sólo hay un acertado panorama de todas las escuelas, tendencias y personalidades más relevantes de estos últimos cien años, sino además, muchas de las más importantes y significativas representaciones de cada una de ellas. Por supuesto no entendemos por arte

francés únicamente la obra de los artistas nacidos en Francia (aunque ésta bastaría para justificar nuestro propósito), sino la de todos aquellos que hayan dado a luz su producción aproximadamente desde 1860, cualquiera que sea su nacionalidad, ya que es París quien tiene la gloria, como en otras épocas Atenas, Roma o Bizancio, de haber sabido atraer a numerosos genios o talentos artísticos extranjeros y de esa manera haber visto nacer en su suelo la mayoría de las obras maestras contemporáneas.



Gauguin. Autorretrato

Sin embargo, a pesar de este privilegio inicial, hay que reconocer y deplorar que Francia no haya sabido retener las obras que su clima artístico había favorecido y sea hoy mucho menos rica que los Estados Unidos en testimonios tangibles del arte moderno francés. Es un hecho paradójico, pero cierto, que para admirar *de visu* la mayoría de los cuadros o esculturas que vieron la luz en Francia, es necesario atravesar el Atlántico. Esto es particularmente notorio en lo que se refiere al Impresionismo. Este movimiento nacido en Francia e inmediatamente estimulado por una pequeña *élite* clarividente, desgraciadamente no encuentra con bastante prontitud partidarios entre los poderes oficiales que hubieran podido evitar una huida en masa de su producción. El Estado, en lugar de reunir, como debiera haber hecho, las colecciones en vías de dispersión, nada intentó para disputárselas a los aficionados extranjeros. Todo lo contrario, durante mucho tiempo despreció al Impresionismo y, por ejemplo, sólo aceptó, y eso con gran reticencia, una parte del famoso legado Caillebotte y llegó incluso a rehusar cerca de la mitad de las telas que se le ofrecieron *gratis pro Arte*, muchas de las cuales son ahora el orgullo de otros museos. No hay pues que extrañarse, si es en los Estados Unidos y no en Francia donde se pueden ver hoy la mayor parte de las obras más destacadas de Degas, de Renoir, de Seurat, de Cézanne o de Gauguin.

Antes de hacer un resumen de las riquezas que ocultan, creo útil decir algunas palabras sobre la formación y funcionamiento de las colecciones norteamericanas. Se perdería de vista uno de los aspectos más interesantes e instructivos de la vida artística de los Estados Unidos si se creyese que la abundancia y magnificencia de museos no se deben a otra cosa que a los poderes oficiales. Ya que, todo lo contrario, son esencialmente el resultado de contribuciones e iniciativas privadas. En primer lugar existe —cosa rarísima en Europa— un gran número de museos particulares creados ya sea por coleccionistas o bien por colectividades independientes, tales como las grandes universidades. Y estos museos no se cuentan entre los menos valiosos, pues pueden citarse entre ellos, en Nueva York los de Frick y Solomon R. Guggenheim, en Washington los Phillips y Freer Galleries, en Baltimore la Walters Art Gallery, la Barnes Foundation en Filadelfia, Isabella Stewart Gardner Museum en Boston, además de las galerías de las universidades de Yale o Harvard, es decir, la mayoría de ellos célebres en el mundo entero. Pero hay más aún, estas contribuciones no son sólo para las instituciones privadas; los museos públicos norteamericanos son enriquecidos, y con frecuencia formados íntegramente, por donativos y legados. La National Gallery de Washington es un excelente ejemplo de ello pues no pertenece a la ciudad ni al Estado, sino a todos los norteamericanos y si su *board of trustees* tiene por *chairman* al Chief Justice of the United States y por miembros al secretario de Estado y del Tesoro como representantes del Gobierno, también tiene como representantes del público a cinco ciudadanos particulares distinguidos. Las colecciones que actualmente llegan a 26,000 obras son debidas casi únicamente a donativos, tal como lo deseaba el primer bienhechor, Mr. Andrew W. Mellon, cuya



Manet, Madame Michel-Lévy



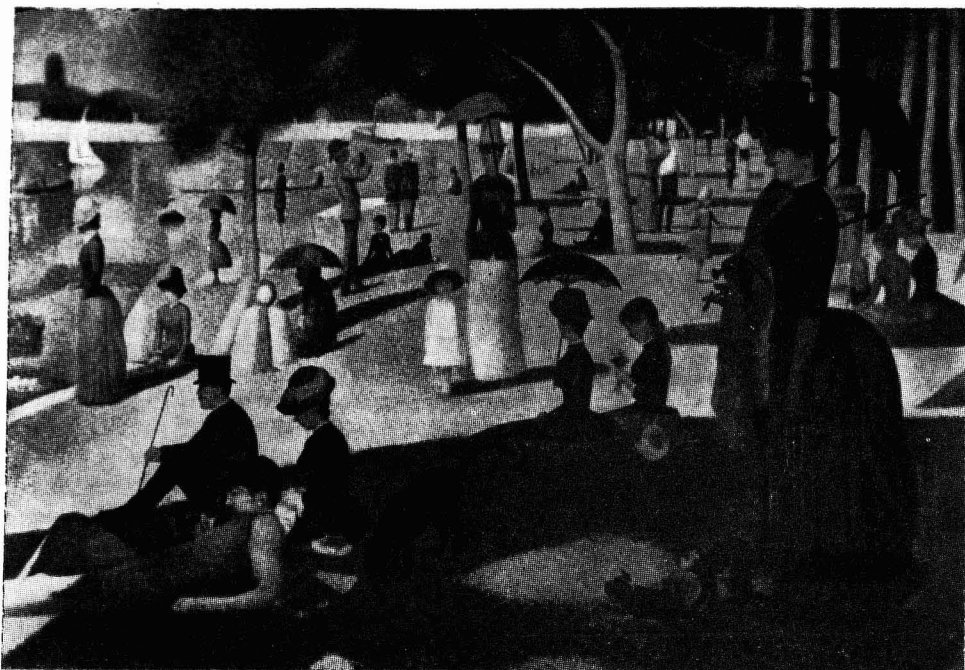
Van Gogh. Autorretrato

donación inicial, origen de la National Gallery, estaba destinada a dar el ejemplo.

Sería absurdo creer que esta generosidad sea sólo la prueba de la prosperidad económica del país. Porque si ésta ha permitido la formación de grandes colecciones, no basta para explicar que sus dueños se desprendan voluntariamente de sus bienes para hacer poseedores de ellos a sus conciudadanos. Es probable que en muchos casos el renombre de una donación fastuosa halague el amor propio de algunos *businessmen*, pero no es motivo suficiente para justificar tal fenómeno de manera general. ¿No sería más justo ver ahí una auténtica prueba de civismo y altruismo intelectual? Es imposible para los límites de este estudio buscar las causas profundas de este hecho (que seguramente guardan relación con los orígenes puritanos de los Estados Unidos, tan bien estudiados por el sociólogo Max Weber en lo que concierne al capitalismo), pero en lo que se refiere a mí personalmente, conversaciones con numerosos coleccionistas me han convencido de que en general, el coleccionista norteamericano se considera sólo depositario de determinadas riquezas que tiene el deber de compartir con los demás. Este hecho puede

extrañar a un europeo, sobre todo a un francés —más o menos individualista siempre— pero es típico en la estructura social norteamericana, porque además se trata, la mayoría de las veces, menos de un deber propiamente dicho que de un deseo muy real y muy vivo de hacer disfrutar a los demás de ventajas personales y educar así la gran masa menos favorecida. Porque, como me lo decía un eminente maestro de Universidad: “Los norteamericanos tenemos una verdadera sed de educación.” Este aspecto magistral del carácter norteamericano (magistral en el sentido real de la palabra) que hace sonreír a ciertos europeos porque lo creen debido a la tendencia a afirmar una superioridad, revela más bien un espíritu idealista, contenido ya en la Declaración de Independencia. Por lo demás, este esfuerzo educativo no es puramente quimérico, ya que, en reciprocidad, el público frecuenta mucho más asiduamente los museos que en Francia, por ejemplo. Y es que el museo es realmente en Norteamérica una especie de “casa del pueblo” (a menudo provista de diversas comodidades, tales como salones y restaurantes) a donde todos van a instruirse y lo hacen con placer y no con ese respeto sombrío que parece inspirar al público europeo la contemplación de las obras maestras. Aquí se siente en los visitantes una especie de familiaridad simpática con las obras de arte y es frecuente escuchar a grupos de estudiantes discutir ante los cuadros e incluso a madres de familia pasear con el cochecito del niño a lo largo de las galerías. De todas maneras y cualesquiera que sean las causas que se asignen a este hecho, se puede decir sin exagerar que en los Estados Unidos toda colección particular es un museo público en potencia. Tampoco hay que extrañarse si a lo largo de este estudio encontramos en cada museo citado nombres de uno o varios de los grandes coleccionistas.

Una de las colecciones que mejor responden a este deseo de educación de que acabamos de hablar es, sin duda, la de pintura francesa creada por el señor Chester Dale y expuesta en la National Gallery de Washington desde 1941. Este conjunto que comprende un gran número de obras maestras, presenta, además de algunos cuadros clásicos del siglo XVIII y principios del XIX, un panorama muy objetivo de las principales escuelas francesas desde el Romanticismo. Los paisajistas están representados por Dauvigny y Corot, de quien también se encuentra la célebre “Agostina”; el Realismo por Courbet, con retratos de diferentes épocas pero todos ellos igualmente significativos; el Simbolismo por “Le Fils prodigue” de Puvis de Chavannes; los Independientes por artistas tan alejados uno de otro como Daumier y Monticelli; pintores de talentos muy desiguales, pero ambos magníficamente representados en Norteamérica. Pero la parte más importante de la colección Chester Dale, tanto por la calidad como por la cantidad, es la dedicada a los Impresionistas. Además de Boudin, Bazille, Mary Cassatt y Berthe Morisot se hallan telas de enorme valor de Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Monet y Renoir por una parte, y Cézanne, Gauguin y Van Gogh por otra. La elección hecha por el señor Dale, al parecer, valora en particular los elementos de oposición entre estos dos grupos. En efecto, el primero da la idea más ortodoxa que haya



Seraut. Domingo por la tarde en la Grande-Jatte. Chicago Art Institute

del Impresionismo y que pudiera ilustrar las teorías de los primeros exégetas — pintura al aire libre, colores puros, reflejos, sombras coloreadas, formas desvanecientes. Esto es particularmente evidente en Monet, de quien pueden admirarse magníficas muestras de las series de Ruán, Londres y Venecia. El segundo, al contrario, muestra un poderoso esfuerzo de renovación del espacio plástico; espacio a la vez sensible y construido en Cézanne (paisajes de Provenza, naturalezas muertas, retratos de su hijo Paul y de Louis Guillaume), sugestión del espacio con el color puro en Van Gogh, y en fin, colaboración del color y la fragmentación de la superficie plana en Gauguin. El magnífico "autorretrato" de 1889 en el cual el busto de Gauguin destaca en amarillo oro sobre un rojo vivo, sin ningún modelado (excepto una parte del rostro) contiene en potencia todas las búsquedas ulteriores de Matisse y los Fauves.

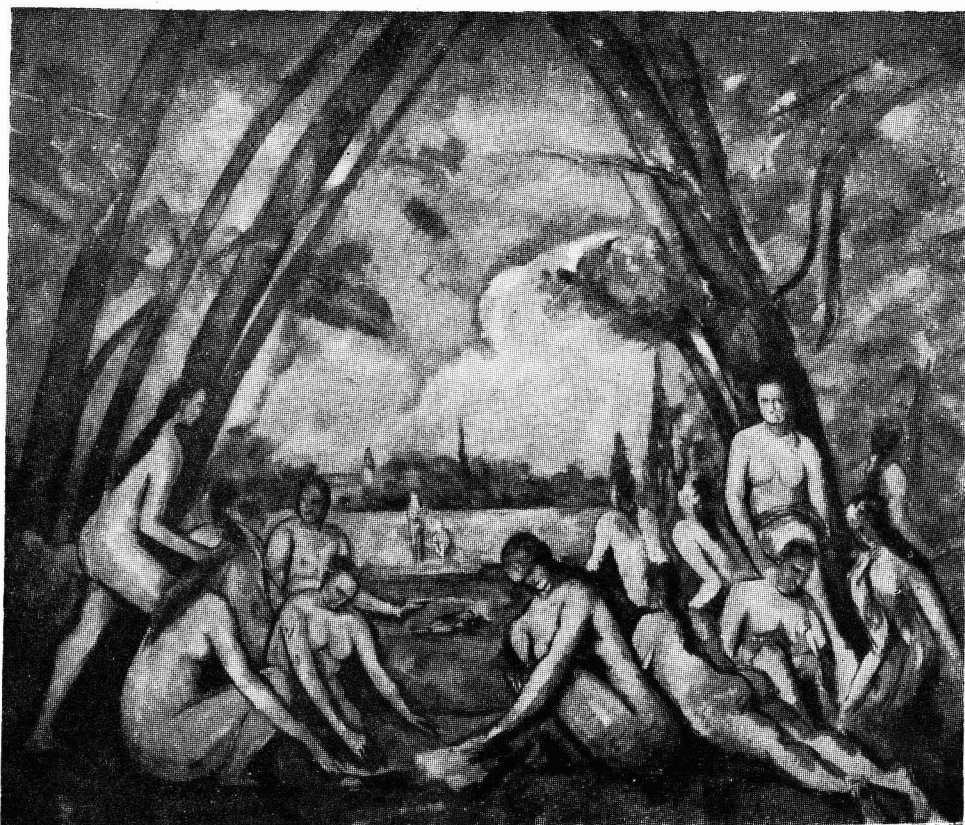
Sin dejar Washington, podemos aún admirar en la Phillips Gallery varias obras maestras de la pintura francesa: entre ellas, "L'Emeute" de Daumier, el "Ballet Espagnol" de Manet, varios lienzos de Cézanne, así el "Autorretrato" de 1877, los "Paveurs" y el "Jardin Public á Arles" de Van Gogh y sobre todo el famoso "Déjeuner des Canotiers" de Renoir, una de las obras sobresalientes de este pintor.

Sin embargo, si queremos tener una visión menos panorámica del Impresionismo y, abandonando el grupo en sí, fijarnos más particularmente en tal o cual artista, tendremos que cambiar Washington por otras ciudades y apuntar hacia Boston y Chicago. En el camino nos detendremos en el museo de Baltimore para ver en la colección Cone algunas obras importantes de Cézanne, Renoir ("Les Blanchisseuses", 1886-1889), Gauguin ("Vahine No Te Vi", 1892) y Van Gogh ("Les Souliers", 1887), y en el Museo de Filadelfia donde se encuentran, desgraciadamente un poco dispersas, telas de Manet, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, Seurat, un gran conjunto de Mary Cassatt, "Mme. Roulin et son bébé" de Van Gogh, una serie de cuadros de lo que se suele llamar la segunda época de Monet (que aquí va de 1882 a 1894) y en fin las "Baigneuses" de Cézanne de

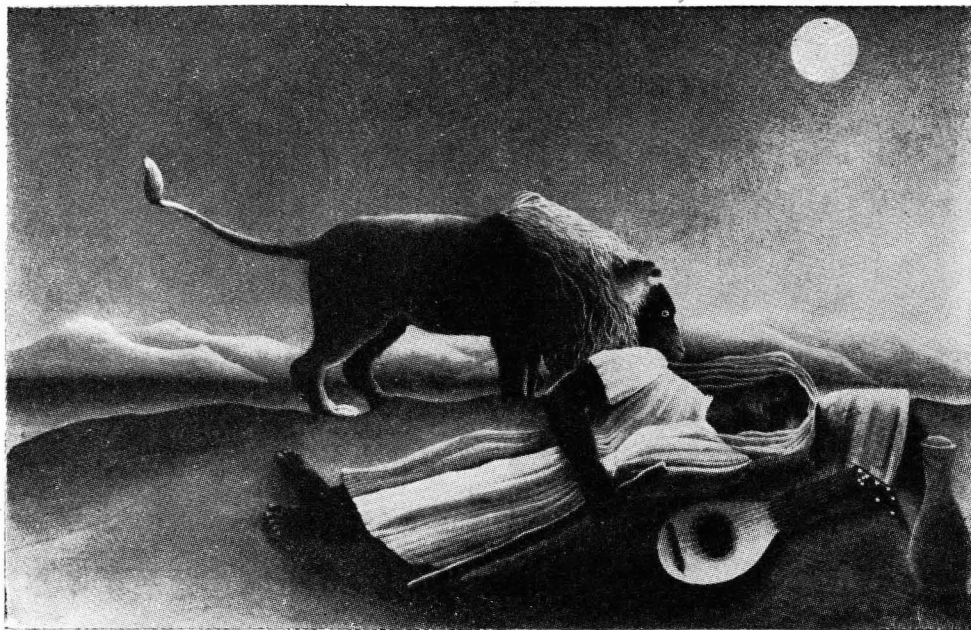
la colección Wiltach en las que conviven búsquedas extremadamente nuevas a la vez que una construcción clásica casi académica. En el Museo Metropolitano de Nueva York, las obras expuestas son dignas de uno de los más bellos museos del mundo. Si la mayoría de las obras de Manet son de las primeras, aún muy tradicionalistas (el "Christ aux anges", toreros y músicos españoles, etc.), las de Degas, fundamentalmente las de la colección Havemeyer, demuestran que este artista al que algunos clasificarían al lado de Lautrec en la pintura de costumbres, fue uno de los innovadores más audaces de su tiempo y que sus búsquedas resultan de gran actualidad. No obstante, es la segunda ola de la generación impresionista la que está mejor representada: Cézanne, con algunas naturalezas muertas y admirables paisajes de Provenza, Gauguin con sus obras más significativas, de Tahití y Van Gogh con algunas de las mejores como "L'Arlésienne" ("Mme.

Ginoux") de 1888, "Tournesols" (1887), "Les Cyprès" (1889) y el "Passage sous le chemin de fer." Junto a estas riquezas, el pequeño y tranquilo museo de la Rhode-Island School of Design en Providence no es a pesar de todo demasiado pobre gracias a los donativos de Mrs. Murary S. Danforth que nos permiten admirar algunos Monets, Cézannes y Van Goghs y obras al pastel de Degas que reafirman la impresión que produce en el Metropolitan.

El Museum of Fine Arts de Boston y el Art Institute de Chicago figuran para el Impresionismo entre los más hermosos museos del mundo. El primero porque todo lo que posee es de primer orden, el segundo porque permite a la vez contemplar obras maestras conocidas universalmente y hacer descubrimientos entre las obras menos reproducidas o comentadas. En Boston se hallan reunidos numerosos Degas, Pissarros, Sisleys, Monets y Renoirs que, en ausencia de otra documentación, permiten hacerse una idea bastante completa de lo que fue el movimiento impresionista hacia 1875. Si no un estilo, al menos se encuentra una cierta unidad en las búsquedas. Cuatro pintores destacan en el conjunto: Manet, que representado aquí de manera algo pobre, parece quedar alejado del movimiento, y al contrario, habiéndolo sobrepasado de manera mayor o menor, Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Con el "Portrait de Mme. Cézanne" (hacia 1887) y más aún con "Le Tournant" (legado por Mr. John T. Spaulding) Cézanne se revela bien, con "Pigeonnière à Montbriand" del Museo de Cleveland, como el padre espiritual de los cubistas, no sólo por su estudio de los volúmenes, sino también por la fragmentación de las percepciones que será tan sensible fuera de su época llamada analítica. El gran lienzo "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?" muestra a Gauguin preocupado por búsquedas de orden puramente plástico y a la vez desgarrado por una inquietud mucho más literaria. En cuanto a Van Gogh, si su "Facteur Roulin" es



Cézanne. Las grandes bañistas. Philadelphia Museum of Art



Rousseau. Gitana dormida. Museum of Modern Art, New York

un bellissimo retrato, el "Ravin" y "Maisons à Auvers" recuerdan que su verdadero genio está en haber sido el primero en entrever la posibilidad de una expresión inmediata del espacio con el color. La visita al Art Institute de Chicago es igualmente rica en enseñanzas. Aquí nuevamente encontramos a todos los grandes franceses de fines del siglo XIX pero con una abundancia aún más deslumbrante. Sería vano intentar enumerar los tesoros que hay allí acumulados, pero cuando al cabo de algunos días se les hubiese inventariado, lo que dejaría la mejor impresión, sin duda alguna sería, por una parte, la obra maestra de Seurat, "Un dimanche après-midi à la Grande Jatte", cima y resumen de su producción y, por otra, las salas dedicadas a Degas y Renoir, verdaderos museos particulares. Es necesario haberlas visto para comprender que estos dos artistas ocupan en la evolución de la pintura a fines del siglo pasado, y especialmente en la creación de un nuevo espacio plástico, un lugar de primera fila; Degas por el estudio de la fragmentación y articulación de las vistas en perspectiva, Renoir por el de las sensaciones luminosas.

La lista, incluso abreviada, de las grandes colecciones impresionistas norteamericanas no sería completa sin mencionar, para concluir, la soberbia, extraordinaria colección del Dr. Alfred C. Barnes en Merion, Pensilvania, a pocos kilómetros de Filadelfia. Es célebre no sólo por la belleza de las obras que contiene, sino más aún quizás por las dificultades que encuentran para entrar a ella los aficionados, y particularmente los conservadores de museos, los coleccionistas y los críticos o historiadores de arte. El asunto se remonta a muy lejos. De origen sumamente modesto, el Dr. Barnes, vencida su pobreza y después de haber hecho una inmensa fortuna con la invención de un antiséptico, el "Argirol", se apasionó por la pintura. En un principio admirador de los grandes maestros italianos —su colección comprende interesantes obras de Giorgione, de Tiziano, de Tintoretto y Veronese—, se volvió un ferviente partidario de los impresionistas de quienes fue uno de los primeros compradores en América, después de sus contemporáneos Picasso, Matisse, Modigliani, Soutine, etc. Desgraciadamente, dotado de mal carácter y habiendo adquirido a lo largo de su difícil carrera un profundo desprecio

por la gente rica que no había forjado ella misma su fortuna y por los críticos de arte vaticanadores que acusaba de incompetentes y faltos de sinceridad, cerró las puertas de su colección a todos los que tuvieran un nombre social o artísticamente conocido. Seis años después de su muerte, su voluntad sigue siendo respetada por los dirigentes de la fundación que él erigió en 1922, hasta el punto de que un historiador exclamó recientemente: *et in Arcadia ego*. Claramente se comprende el rencor de los que no han conseguido penetrar en ella cuando se sabe que comprende decenas de los más bellos Cézannes y Renoirs que puedan encontrarse. Desde la entrada quedamos deslumbrados. Mezclados en un desorden aparente, se encuentran magníficos Renoirs, naturalezas muertas, paisajes y el gran lienzo "Joueurs de cartes" de Cézanne, "Les Poseuses" de Seurat, un "Marocain" de Matisse, "Les paysans aux boeufs" de Picasso (1906). Si alzamos la vista nos encontramos con el gran fresco de Matisse "La Danse", ejecutado especialmente para el Dr. Barnes en 1932-33. En las salas de la planta baja, aparecen obras maestras de Cézanne, Renoir, Manet, Degas y Van Gogh; en el primer piso Matisse y Picassos de las épocas azul y rosa. En la escalera

puede admirarse la célebre "Joie de vivre", de Matisse, de 1906, una de las obras capitales del Fauvismo.

Afortunadamente, las demás colecciones son más fácilmente accesibles y si la mayoría de los especialistas, por las razones antes dichas, se ven imposibilitados de contemplar algunas obras maestras de la pintura contemporánea, pueden fácilmente consolarse recorriendo otros museos. La Escuela de París está tan bien representada como el Impresionismo. Mientras que en Francia no tenemos más que un museo de arte moderno y relativamente pobre (existen en París notables colecciones privadas, pero no cualquiera puede conocerlas), las ciudades norteamericanas están maravillosamente provistas. Cada movimiento, cada tendencia, ha tenido aquí sus defensores y partidarios. Lo que no significa, por otra parte, que los artistas independientes, incluso los más solitarios, hayan sido olvidados. Modigliani, Bonnard, Utrillo, por no citar más, están lejos de haber sido menospreciados. ¿Y qué decir de Rousseau? ¿Hubiera podido imaginar el ingenuo "Douanier" que llegaría un día en que los más grandes coleccionistas se disputarían sus telas como si fuesen tesoros, y que su "Bohémienne endormie" o su "Yadwigha" ("El Sueño"), tan ridiculizados en el Salon des Indépendants se contarían entre los más preciados florones de uno de los primeros museos de arte moderno del mundo?

En lo que se refiere al Fauvismo, los que no hayan podido entrar en la Barnes Foundation encontrarán una compensación visitando la colección Cone en el Museo de Baltimore. Esta colección, particular durante mucho tiempo, fue creada por dos hermanos, Claribel y Etta Cone, que comenzaron desde 1906 a comprar obras de Picasso y Matisse, por influencia de su prima, la escritora norteamericana Gertrude Stein, residente en París y una de las primeras en descubrir y sostener a estos dos pintores. Si la participación de Picasso —una veintena de obras, principalmente acuarelas y gouaches anteriores a 1907— es relativamente poco importante, la de Matisse, en compensación, da un verdadero panorama de su obra —43 lienzos de 1895 a 1940, de los cuales algunos, tales como el "Nu bleu (Souvenir de Biskra)" de 1907 o la



Matisse. Desnudo azul. Baltimore Museum of Art

"Branche de magnolia" de 1934, son momentos decisivos en su evolución. Y cosa aún más rara, 18 esculturas en bronce ejecutadas de 1900 a 1930. Este conjunto, provisto de cuadros de Rouault, Derain, Vlaminck, Friesz, Marquet y Marie Laurencin, es uno de los más importantes que puedan verse de este tipo. Su estudio será completado con las visitas a la National Gallery en que la colección de Chester Dale de pinturas francesas del siglo xx presenta obras de estos mismos artistas y sobre todo al Museo de Arte Moderno de Nueva York, que junto con el Art Institute ("Baigneuses au bord de la rivière", 1916-17) y las grandes colecciones privadas de Chicago, contienen los ejemplos más interesantes del período constructivo de Matisse, especialmente la "Fenêtre bleue" de 1911 y la "Leçon de piano" de 1917.

Pero probablemente es el Cubismo el movimiento mejor representado allende el Atlántico. Mientras que en Francia al aficionado le es prácticamente imposible hacerse una idea exacta de aquél si no es por reproducciones fotográficas, los norteamericanos disponen de todo lo necesario para su estudio y conocimiento.

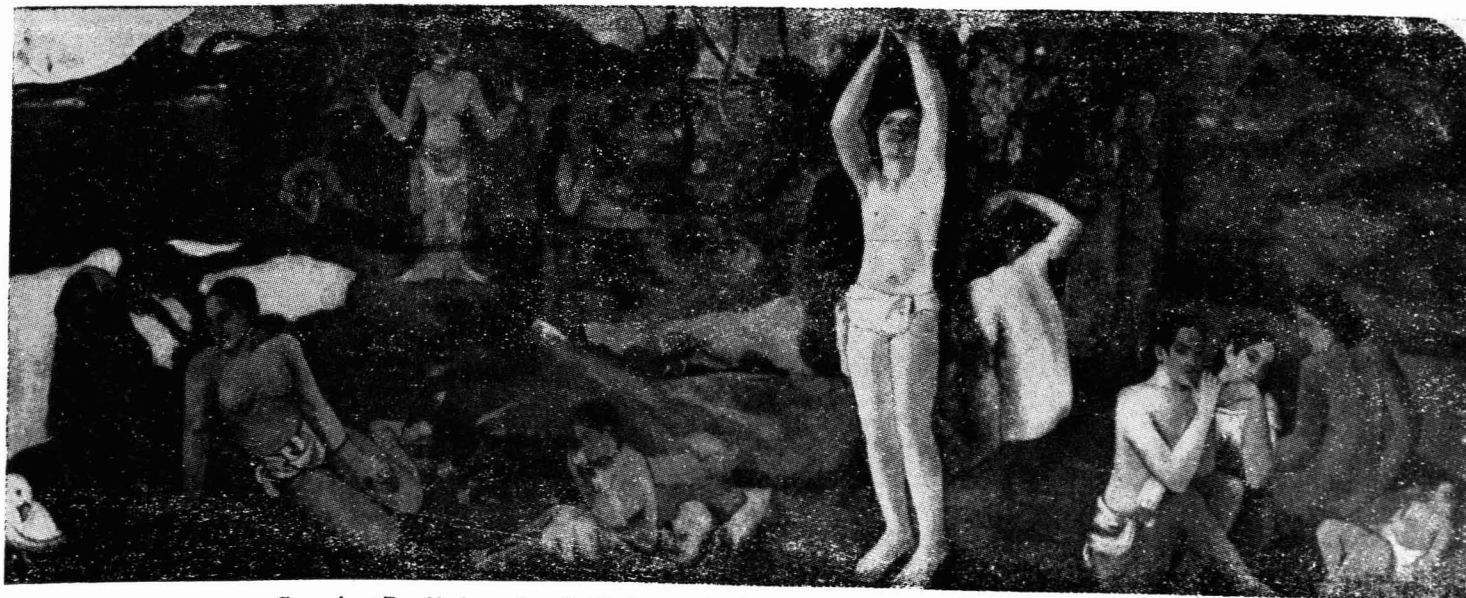
Picasso, creador y jefe del movimiento, era ya un maestro, a pesar de su corta edad, antes de 1907. Los más bellos ejemplares de sus épocas azul y rosa accesibles al público, se encuentran en Estados Unidos, los demás pertenecen casi todos a colecciones europeas particulares o a museos rusos. De estas épocas y aparte de las obras de la Barnes Foundation y del Museo de Baltimore, pueden admirarse otras bellísimas en el Museo de Cleveland ("La Vie", 1903), en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (colección de dibujos franceses), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York ("La Coiffure, L'Acteur", 1905), y sobre todo en la National Gallery, colección Chester Dale, donde se encuentran, entre otros, el enorme lienzo de "La Famille de Saltimbanques" (1905), obra capital de los comienzos, que fue lo más sobresaliente en la famosa venta de la "Peau de l'Ours" en 1914. El "Portrait de Miss Gertrude Stein" (Museo Metropolitano) y el "Autorretrato" de 1906 (colección A. E. Gallatin, Museo de Filadelfia) anuncian el Cubismo que debuta con otra obra capital —pero esta vez para toda la pintura—, las "Demoiselles d'Avignon" de 1906-1907, legados por Miss Lillie P.

Bliss al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Entre los conjuntos cubistas más notables e interesantes, hay que citar en primer lugar los del Museo de Arte Moderno y del Solomon R. Guggenheim de Nueva York y las magníficas colecciones Arensberg y Gallatin del Museo de Filadelfia. El Museo de Arte Moderno presenta, en salas maravillosamente instaladas, un panorama muy completo de todas las tendencias del Cubismo; del Cubismo más ortodoxo de Picasso, Braque y Gris al muy personal de Léger, de las búsquedas coloreadas de Robert y Sonia Delaunay, La Fresnaye ("La Conquête de l'air", 1913) y Kupka a las de la época llamada "Proto-Dada" de Picabia ("Je revois en souvenir ma chère Udie", 1913), Arp y Marcel Duchamp, sin olvidar las tendencias derivadas del Cubismo como el Neoplasticismo y el Suprematismo. El Museo Guggenheim no es menos rico; contiene algunas de las mejores obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Gleizes y Villon, y una copiosa selección de pinturas y esculturas abstractas. Es tan rico que no puede presentar más que selecciones provisionales, mientras espera la próxima construcción del revolucionario "Spiral Museum" proyectado por el gran arquitecto Frank Lloyd Wright y en el que una pendiente helicoidal reemplazará las salas habituales. Entre las obras excepcionales debe hacerse mención especial de una decena de lienzos de Delaunay que constituyen el más bello conjunto consagrado a este pintor genial que fue sin duda alguna uno de los más grandes precursores de su generación y cuya importancia crece día a día.

No obstante, si hubiera que otorgar una distinción, sería a mi criterio el Museo de Filadelfia el que la mereciese. No sólo porque posee una de las mejores selecciones que actualmente puedan encontrarse de las obras más originales y significativas del siglo xx, sino también porque gracias a la intransigencia del admirable Albert Eugène Gallatin y de Louise y Walter Arensberg, no se ha hecho ninguna concesión a la mediocridad o a las tendencias bastardas del neoclasicismo. Como decía con gracia un crítico, este museo tiene sobre los demás "la ventaja de aquello que no posee". En un principio admirador de Whistler, después defensor de la Ash Can School, A. E. Gallatin reunió a partir de 1927 una magnífica colección de obras cubistas, especial-

mente de Picasso, Braque, Gris y Léger. Uno de sus méritos es mostrarnos —además de obras famosas como el gran lienzo de Picasso, "Les Trois Musiciens" de 1921 (digno compañero de los del Museo de Arte Moderno de Nueva York) o "La Ville" (1919) de Léger—, un valioso conjunto de papeles tapiz de Picasso y Braque de los años 1913-1914. Más aún que algunos cuadros tan citados por la crítica, estos papeles representan la esencia misma del Cubismo y deben ser considerados como los elementos básicos para la creación del actual lenguaje pictórico y del nuevo espacio plástico. Su influencia ha sido considerable en numerosas tendencias del arte abstracto, el Suprematismo por ejemplo. Pero como la vanguardia extrema a menudo pasa para el gran público como un arte de *élites* admisible sólo para algunos iniciados o para *snobs* ignorantes, la colección creada por Louise y Walter Arensberg inspiró durante mucho tiempo una cierta desconfianza entre los aficionados y críticos prudentes que la acusaban de un carácter parcial, sectario y en fin, excesivo. Afortunadamente, con el tiempo destacan los verdaderos valores y la historia ratifica ahora punto por punto las selecciones de estos aventurados mecenas. Sería imposible enumerar aquí las 216 obras reunidas por ellos y que comprenden un número increíble de obras maestras del Cubismo y del arte abstracto. Sin embargo, vamos a llamar especialmente la atención sobre dos conjuntos de inestimable valor: por una parte diecisiete esculturas de Constantin Brancusi que constituyen la mayor colección del mundo de las obras de este artista —uno de los mejores escultores de nuestra época—, y por otra, treinta y ocho cuadros, dibujos y objetos de Marcel Duchamp, entre ellos su obra capital, "La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes". Aun siendo francés, Marcel Duchamp es poco conocido en Francia, donde es prácticamente imposible ver sus obras; sin embargo, fue uno de los grandes innovadores de la primera mitad del siglo. Ilustrando y aventajando a la vez al Cubismo, Futurismo y Surrealismo, Duchamp, más que cualquier otro artista, desafía las clasificaciones arbitrarias. Ninguna etiqueta le va bien. El "Portrait de joueurs d'échecs" de 1911, su famoso "Nu descendant un escalier" de 1912 y la serie de "Nus vites" de la misma época resuelven algunos de los más arduos problemas del Cubismo, al mismo



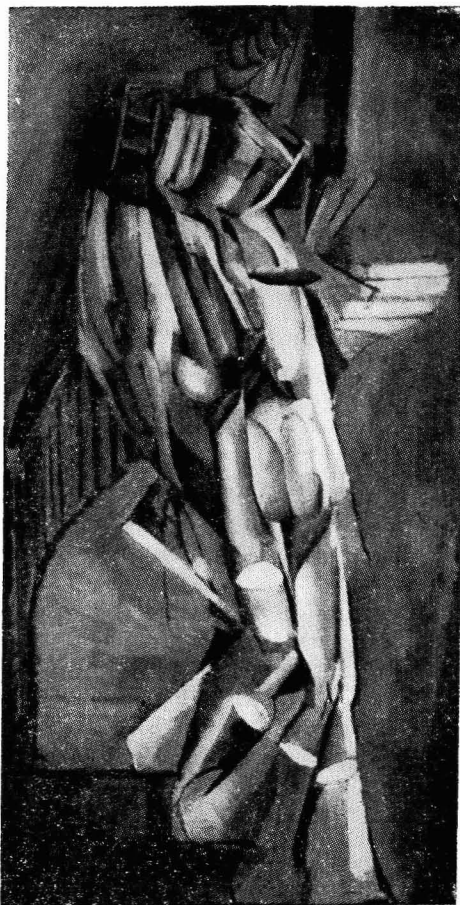
Gauguin. ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? Museum of Fine Arts, Boston

tiempo que afirman la necesidad de una representación plástica del movimiento. En cuanto a sus búsquedas ulteriores, si en su origen fueron de Dada y de la parte menos literaria del Surrealismo, hoy nos damos cuenta de que también contenían gérmenes de los más recientes descubrimientos en el arte: plantear el problema de la noción de "cuadro" con los "Ready Made", de los que la colección Arensberg presenta los mejores ejemplos y sobre todo la introducción del movimiento verdadero en la obra de arte.

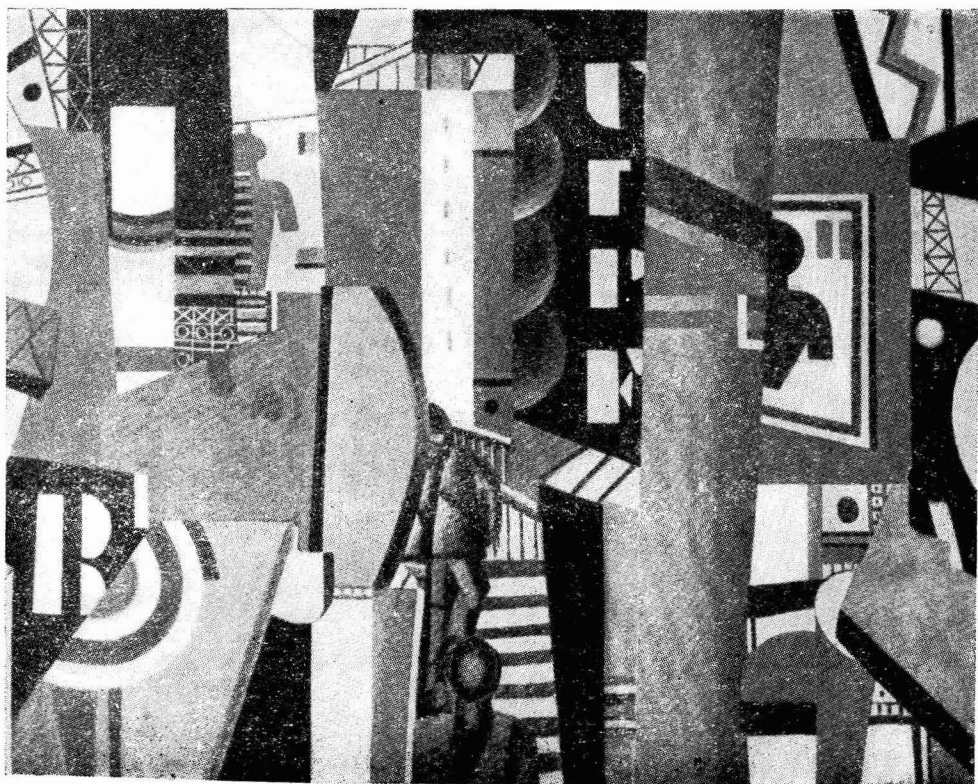
Este tipo de búsquedas, más que en Filadelfia pueden estudiarse en el Museo de la Universidad de Yale, en New Haven, con "L'Appareil rotatif, Optique de précision" de 1920 y los "Roto-reliefs" de 1934. En efecto, la Universidad de Yale conserva la estupenda colección de la "Société Anonyme" creada desde 1920 por Katherine S. Dreier, ayudada por Marcel Duchamp mismo. En un principio no se trataba, anotémoslo, de una colección propiamente dicha, sino de una institución para la propagación internacional del arte moderno, y cuya actividad fue considerable. Así, innumerables exposiciones y conferencias dieron idea al público norteamericano de las tendencias más valiosas del arte de vanguardia, al mismo tiempo que se constituía una colección permanente que, además de una gran sección de obras norteamericanas y de las escuelas holandesa y rusa, contiene importantes pinturas de Picasso, Braque, Gris, Léger, Villon, Gleizes, Metzinger y esculturas de gran valor de Duchamp-Villon, Brancusi, Archipenko, Lipchitz, Pevsner, etc. Una visita a Yale es indispensable sobre todo para el estudio de Dada, movimiento al cual se consagró el invierno pasado una notable exposición que comprendía obras en general poco conocidas en Francia de Duchamp, Picabia, Arp, Schwitters, Tour Donas y Suzanne Duchamp, junto con manuscritos, prospectos y números de revistas de los que las bibliotecas de la Universidad poseen numerosas y raras muestras.

Las colecciones modernas, como se ve, revelan mucho más que las colecciones

impresionistas —todas formadas después—, los gustos y temperamentos de sus creadores. Por ello mismo presentan un nuevo interés, el de ser más vivas. Naturalmente, también existen en Estados Unidos numerosos museos sin programa definido donde se puede tener una visión más general del arte del siglo xx. Aparte del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ya citado, el Institute of Arts de Detroit y el Art Institute de Chicago ofrecen un panorama mucho más clásico, si se puede decir, de las diversas escuelas o personalidades. El segundo sobre todo permite admirar numerosas obras de gran valor del Cubismo y del



Duchamp. Desnudo bajando una escalera



Léger. La villa. Philadelphia Museum of Art

arte abstracto. Y en fin sería injusto no citar los museos de Buffalo, Minneapolis o Saint-Louis. Pero son, al menos según mi criterio, las grandes colecciones con tendencias las que mayor interés ofrecen, no sólo porque trazan corrientes en la inmensidad de la producción contemporánea y dan una interpretación, con frecuencia juiciosa, de la evolución de las artes, sino también porque reflejan con bastante fidelidad las vías por las que el arte europeo, y muy especialmente el de la escuela de París, ha penetrado en el Nuevo Mundo.

Es imposible dar aquí detalles de esta penetración. Limitémonos a recordar que fue en 1886, con la exposición organizada en Nueva York por Durand-Ruel en las American Art Galleries, cuando el Impresionismo hizo su verdadera entrada en América. Ya sostenido allí por algunos amigos de Mary Cassatt y en particular por los Havemeyer que compraron pasteles de Degas desde 1873, fue considerado desde entonces como el más importante movimiento francés. Pero la admiración de algunos aficionados no bastó para agitar el curso del arte norteamericano, hundido en el academicismo. Para que eso sucediera fue necesario esperar la revelación de la Exposición de Arte Moderno de 1913, más conocida como Armory Show. Esta exposición, organizada primero en Nueva York y después en Chicago por la Association of American Painters and Sculptors, presidida por Arthur B. Davies, mostró brutalmente al gran público el último estado de la pintura europea de vanguardia, aún prácticamente desconocida a pesar del apoyo que le daban en París mecenas prevenidos como Gertrude y Leo Stein y de los magníficos esfuerzos de Alfred Stieglitz en Nueva York. El efecto fue como el de una gran ola que barriese las convenciones mejor establecidas. No sólo este advenimiento transformó de un día para otro el sentido de la evolución artística norteamericana, enalteciendo a una falange de pintores jóvenes aún ridiculizados la víspera, y despertando el interés activo de numerosos coleccionistas, sino que además marcó una verdadera toma de conciencia en la sociedad norteamericana, de pronto rebelde a una forma de civilización que comenzaba a fijarse, a cristalizarse. Desde este punto de vista, se puede decir que la *Armory Show* marca una fecha tanto en la historia espiritual, e incluso social, de los Estados Unidos como en su historia artística. Su éxito señaló además el más importante jalón de la penetración del arte francés en ese país. Fue la Escuela de París, magníficamente representada entre las seiscientas obras entresacadas de todas las tendencias modernas europeas, la que obtuvo resonancia más profunda y duradera. El "Nu descendant un escalier" de Marcel Duchamp, por ejemplo, produjo él solo, tanto entre los admiradores como entre los detractores, un efecto tan considerable que hoy día es visto por los norteamericanos como uno de los clásicos de la pintura.

Es así como podemos afirmar sin exageración que el arte francés no está sólo presente en los Estados Unidos por las obras expuestas en los museos, sino también por la influencia que supo tener y conservar en la conciencia artística del pueblo norteamericano.

(Traducción de Carmen Meda Redondo)