



Entrada Libre

Ganarse la vida

Charles Sheeler

Este es un fragmento de la autobiografía del artista estadounidense Charles Sheeler (1883-1965), iniciada a petición de la editorial Harcourt Brace pero nunca terminada. El manuscrito lo prestó Sheeler a Constance Rourke (1885-1941), biógrafa e historiadora de la cultura popular en Estados Unidos, para que ella lo empleara como quisiera en la elaboración de su cuarta monografía *Charles Sheeler. Artist in the American Tradition* (Harcourt, Brace & Co., 1938). Una copia en microfilme de este manuscrito está en los fondos de los Archives of American Art. Por el título y la traducción: Antonio Saborit.

En 1912 era claro que el director de la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania tenía razón al afirmar como un hecho que entre los que andaban metidos en las Bellas Artes muchos de ellos tendrían que ganarse la vida con recursos ajenos a su vocación. Como yo mismo tuve que adaptarme a dicha clasificación, se volvió mi inquietud inmediata dar con el recurso. Parecía hartamente preferible que se tratara de un trabajo que no entrara en conflicto con la pintura, o que no fuera en detrimento de continuar con ella. La fotografía parecía ofrecer posibilidades. Tras pensarlo me decidí en favor de la fotografía de arquitectura y obras de arte. Hasta ese momento mi experiencia en la fotografía no era mayor a la de cualquier persona que ha hecho fotos ocasionalmente con una cámara Brownie. Esto supuso la obligación de aprender el conocimiento técnico de la fotografía con el fin de producir obras lo suficientemente buenas que solucionaran el problema económico en puerta. No fui más allá de este punto. Más adelante, al aumentar la familiaridad con el medio, la fotografía dejó de ser vista como un mal necesario y empezaron a notarse algunas de sus interesantes posibilidades. Entre

En ese tiempo sólo unos cuantos estadounidenses eran conscientes de lo que pasaba en Francia en materia de arte, y ello se debía a que, o bien vivían en el extranjero o estaban lo suficientemente informados para estar al día. Steichen residía en Francia y conocía bien a Rodin y a Matisse.

sus cualidades peculiares, la fotografía tiene la capacidad de dar testimonio de las cosas vistas en el mundo con una exactitud en cuanto a sus diferencias, a lo cual no se acerca ningún otro medio. Cuando lo hace para imitar obras en los medios de la pintura y del dibujo resulta en desventaja de cualquier imitación, y en contra del cumplimiento de la mayor parte de sus propias posibilidades.

Mi atención en la pintura, en este momento, se enfocó en buena medida en tratar de realizar un trazo compuesto de formas naturales por medio del empleo más o menos arbitrario del color. A veces con la distorsión de la forma para dar dirección o énfasis donde hiciera falta. En la mayoría de los casos el tema se extrajo de la naturaleza muerta y del paisaje. Las sombras se consideraron como formas concretas tan esenciales a la estructura de una pintura como los sólidos que en ella aparecían, en lugar de ser proyecciones surgidas de los sólidos que denotan la ausencia de luz. Un conjunto de seis de las mejores pinturas de esos años lo convidó Arthur B. Davis para ser exhibido en la hoy histórica Exposición del Arsenal en 1913. Entre ellas estaban las pinturas *Tulips*, *Chrysanthemums* y *Landscape with Farmhouse*.

Ya desde 1908 una pequeña parte del público con la curiosidad necesaria tuvo la oportunidad de ver las obras de algunos de estos artistas franceses, quienes más tarde fueron expuestos en el Arsenal, en una galería en el 291 de la Quinta Avenida que presidía Alfred Stieglitz. Asociados a Stieglitz en las actividades de la galería estaban Edward Steichen y Marius de Zayas, entre otros, que integraban un amplio grupo. Steichen era conocido por su pintura y su fotografía, en tanto De Zayas ya era famoso como caricaturista. En ese tiempo sólo unos cuantos estadounidenses eran conscientes de lo que pasaba en Francia en materia de arte, y ello se debía a que, o bien vivían en el extranjero o estaban lo suficientemente informados para estar al día. Steichen residía en Francia y conocía bien a Rodin y a Matisse. Como consecuencia de eso pudo enviar a Stieglitz una colección de dibujos de Rodin y de acuarelas de Matisse, las cuales se exhibieron en la 291, que era el nombre abreviado de la galería. Con el paso de los años siguieron otras exposiciones de arte moderno francés y de varios de los estadounidenses que habían vivido en el extranjero y que acusaban su influencia. En 1909 John Marin se apareció en la 291 con una carta de presentación de Steichen para Stieglitz. Durante estos años De Zayas trajo la primera [exposición de] Escultura Negra y las obras de Picasso que se exhibieron en Nueva York, en la 291. Luego de estos años de relevante introducción de la vanguardia, el siguiente paso lógico sería una exposición a escala suficiente que permitiera mostrar a cabalidad a

estos y otros artistas de la época, así como las tendencias. Con esta intención en mente, un grupo de artistas estadounidenses, entre quienes destacaron Arthur B. Davis, Walt Kuhn y Walter Pach, organizó la exposición del Arsenal. Hasta los más proféticos entre los responsables de la exposición no fueron capaces de anticipar la enorme influencia que en años sucesivos tendría ésta en las obras de los artistas de Estados Unidos.

Tal vez no volvamos a ver nuevamente la inmensa emoción que en materia de arte prevaleció durante las semanas en las que estuvo abierta la exposición. La gente llegaba en hordas, la concurrencia no tenía precedentes en una exposición de arte, y estuvo muy animada. Para empezar resultaba sorprendente ver una exposición artística en un arsenal, cuando la costumbre era ver en ese mismo espacio exhibiciones avícolas y eventos deportivos, y porque se organizó en toda la superficie que ofrecía el arsenal, con cortinas que salían de las paredes; de algún modo la exposición tenía la apariencia de un bazar.

La exposición suscitó variadas respuestas: furia, ridículo, curiosidad y reflexiones serias. El ridículo y la rabia fueron tan eficaces para aplacar los efectos de la exposición como lo podría ser la gasolina para apagar un incendio. *Desnudo descendiendo la escalera* de Marcel Duchamp fue la pintura más controvertida en la exposición. La pintura representaba la antítesis misma de lo que nos habían enseñado. Pues en ella el planteamiento era lo más relevante y estaba hábilmente escondido el medio con el cual se presentaba. En ese momento era una pintura impresionante y con el paso del tiempo no ha perdido nada. Otras obras, que apenas habíamos atisbado en París, ahora habían sido llevadas hasta nuestra puerta, en un número muy crecido, y con ellas crecía la oportunidad de conocerlas y estudiarlas.

Matisse provocaba perplejidad y fue necesaria mucha mayor perspicacia para comprender su empleo arbitrario de las formas naturales, que en ocasiones eran como en taquigrafía. También hubo que aprender la razón de su empleo del color. En estos dos sentidos Matisse resultó más desconcertante que Picasso. Las formas abstractas que Picasso empleaba en ese tiempo, vacías de cualquier pista proveniente de las formas identificables en la naturaleza, requerían un correspondiente empleo arbitrario del color. Hasta aquí eran más entendibles que la identificación de las formas en una pintura realizada por Matisse y la ausencia del color asociativo. Fue hartamente evidente que se necesitaría tiempo para acceder al entendimiento.

Una pintura en amplio formato de Matisse, muy llamativa en la exposición, era un interior de su estudio pintado en un tono plano de rojo índigo con los diversos objetos en la habitación dibujados con un pincel en una línea de color. Los contornos señalaban las fronteras de las formas, aunque dentro de las líneas



la opacidad de los objetos no contaba debido a la presencia del fondo rojo. Nunca se nos había ocurrido que una pintura pudiera ser como esa —pero ahí estaba para demostrarlo—. Pinturas como la desrita ofrecían otras evidencias de que una obra se podía concebir tan arbitrariamente como la deseaba el artista.

Después de la exposición del Arsenal, e influido en buena medida por ella, mi trabajo abordó formas abstractas. Algunas veces fue evidente un inclinación hacia las formas naturales, pero las mismas veces tal cosa estuvo ausente. Siempre, sin embargo, derivado directamente de algo visto en la naturaleza. El color era completamente arbitrario con la intención de contribuir a la organización de las formas que comprendía el trazo. Estas pinturas representaron el esfuerzo por aplicar los principios encontrados en los primitivos italianos y en los contemporáneos en París. Luego he llegado a considerar que este periodo tiene su valor principal en que despejó mi forma de entender lo esencial y la necesidad de una estructura subyacente. Son ejemplos *Flower Forms* y *Lhasa*. La identificación de los objetos comprendidos en una pintura con frecuencia se confunde con la apreciación de la obra misma y con la mejor oportunidad para dejar de investigar. Por esta razón la intención de los abstraccionistas era la de divorciar el objeto del diccionario y desintegrar su identidad. La pintura resultante realizada por Picasso y por otros, ya ha tomado su lugar como aportación valiosa a la historia del arte.

En los años siguientes a la exposición del Arsenal se formó la Sociedad de Artistas Independientes, cuya finalidad era ofrecer a los artistas estadounidenses una oportunidad de presentar sus obras al público sin la sanción de un jurado. Ofrecía un foro de bienvenida, pues resultaba inútil enviar las pinturas de estas tendencias a las muestras que los jurados se encargaban de armar, y muchas de las galerías de los marchantes se comprometieron con las obras nuevas. Los Independientes animaron el interés público que se inició con la exposición del Arsenal, que fue tema de numerosas conversaciones y causa de gran agitación. El interés se incrementó en unas cuantas personas, aparte de los artistas, y por aquí y por allá alguien tuvo la temeridad de comprar alguna de las obras. Con las obras que adquirieron en la exposición del Arsenal, Arthur B. Davis, John Quinn y Miss Bliss fueron los primeros coleccionistas, y con el tiempo alcanzarían grandes proporciones y relevancia. Davis estuvo especialmente activo en su empeño por suscitar el interés entre los coleccionistas y en llamar la atención sobre algunos artistas estadounidenses contemporáneos, a resultas de lo cual algunas de sus pinturas se adquirieron en la muestra de los Independientes. Del grupo de pinturas que me representó en la exposición, John Quinn adquirió dos pinturas que tienen que ver con for-

mas abstractas. Éstas fueron las primeras de mis obras más avanzadas en venderse, y el comienzo de un grupo que John Quinn adquiriría durante un periodo de años.

Durante la primera exposición de los Independientes conocí a Walter C. Arensberg y a su esposa. Se acababan de mudar a Nueva York y ya estaban metidos en todo lo que sucedía ahí como consecuencia de la exposición del Arsenal. Antes de conocer el nuevo rumbo que tomaban las artes, Walter Arensberg era un poeta con varios célebres volúmenes de poesía publicados. Con él ahí, así como con algunos de nosotros entre los artistas, el pasado no era más que el pasado y el futuro iba a ser un orden nuevo. Con la aguda inteligencia que posee, era natural que su interés se despertara y estuviera a la altura del relevante papel que desempeñaría durante los siguientes años. En ese tiempo aparecieron varias revistas impresas de manera privada, las cuales ofrecieron una alternativa a la expresión en la escritura, que corría en paralelo a la dirección que en ese momento seguía la pintura. Arensberg aportó a estas revistas trabajo y respaldo. Al año siguiente de la exposición del Arsenal, Marcel Duchamp vino a Nueva York, se quedó en una visita prolongada y se le habría de ver con frecuencia en la casa de los Arensberg, y durante ese tiempo mucho sumó a la emoción del día con sus personalísimas aportaciones. Duchamp estaba hecho con la precisión y sensibilidad de un instrumento para realizar mediciones científicas, su tan sofisticada inteligencia lo hacía hablar crípticamente, muchas veces con un toque de humor. Ya había declarado que se alejaba de la pintura, con una notable colección de obras propias y como un donativo al futuro. No obstante esta declaración, Duchamp proyectó y ejecutó varias y destacadas obras en cristal mientras estuvo en Nueva York, las cuales habrían de añadir un considerable extra a sus logros previos. Eran formas abstractas en el espacio, los contornos definidos por una línea como de alambre de metal y pintados en el reverso del vidrio dentro de los límites de las líneas. Quedaban amplias áreas de vidrio limpio, y cuando la obra se puso en su lugar en la sala, además del dibujo sobre el vidrio el espectador veía las cosas que ocurrían detrás de las áreas sin pintar. Los resultados fueron interesantes al relacionar formas estáticas con formas en movimiento y el oficio dio evidencia de la asombrosa habilidad de la mano para llevar a cabo las órdenes del ojo.

Otros artistas originarios de Francia migraron a Nueva York para quedarse durante diversos periodos de tiempo, sobre todo, entre ellos, Picabia. Él participó activamente en la vida de ese tiempo y lugar, además de realizar relevantes aportaciones en la escritura y la pintura. En esta última un interesante grupo de acuarelas en términos de formas abstractas, basadas en la ciudad de Nueva York. Todos estos visitantes

Al año siguiente de la exposición del Arsenal, Marcel Duchamp vino a Nueva York, se quedó en una visita prolongada y se le habría de ver con frecuencia en la casa de los Arensberg, y durante ese tiempo mucho sumó a la emoción del día con sus personalísimas aportaciones.

Resultó estimulante que con estas exposiciones se vendieran pinturas y que ésta fuera la primera de las galerías dedicadas al arte de Estados Unidos en darle un escaparate a los modernos del propio país.

eran atraídos a la casa de los Arensberg como por un imán, y no tardó mucho en que su casa se pareciera a una gran catedral. Cualquier noche uno podía caer por ahí hacia las once y encontrarse con una animada conversación tumultuosa en francés. Hacia las dos de la mañana aparecían unas enormes charolas de pudín de arroz y compotas de fruta, y hacia las seis los Arensberg volvían a recuperar el espacio para ellos mismos —por unas cuantas horas—. Mientras tanto veíamos la formación de una colección de arte moderno, que con el tiempo llegaría a convertirse en algo notoriamente relevante entre las colecciones del país. Hacia 1921 los Arensberg decidieron que era deseable algo de privacidad y se mudaron de Nueva York, asegurándose de quedar fuera del radio de los trenes cercanos al poner casa en California.

En 1915, con su interés y su agresividad en aumento, Davis logró interesar al señor Montross en montar en su galería la exposición de un pequeño grupo de estadounidenses. Davis era una rara mezcla de características personales, esbelto, seco y anguloso en sus movimientos. En las discusiones sobre pintura (o sobre béisbol) mantenía la boca bien cerrada, la cual rara vez abría en la conversación, y se sentaba sobre el filo de la silla, con los codos bien pegados al cuerpo. Ni sus modales o la observación de estas características daban ninguna pista de su talento para lograr su objetivo y reclutar colaboración para tal fin. Tampoco nadie anticipaba su generosidad al elogiar a otros artistas y al trabajar en favor de los intereses de ellos.

Además de esta primera exposición en Montross Gallery, se realizaron otras dos de naturaleza similar en los años siguientes, intercalándose con ellas las muestras de Matisse y Cézanne. Resultó estimulante que con estas exposiciones se vendieran pinturas y que ésta fuera la primera de las galerías dedicadas al arte de Estados Unidos en darle un escaparate a los modernos del propio país. Por este tiempo Charles Daniel inauguró una galería que habría de mostrar exclusivamente la obra de un grupo de modernos estadounidenses. Fue una iniciativa valiente, pues las ventas no eran regulares y las ganancias indispensables para la operación de una galería eran de una regularidad persistente. En los años siguientes un número considerable de nuestras pinturas se las arreglaron para llegar a colecciones por medio de la labor pionera de esta galería.

En 19[15] Marius de Zayas, quien previamente estuviera asociado con Stieglitz en el 291, abrió la Modern Gallery, primera galería en Nueva York especializada en la exposición y venta de la obra de los modernistas franceses más relevantes y de la escultura negra de África. Se presentaron al público exposiciones de interés y unos cuantos de los más osados adquirieron algunos de estos materiales. Fue un trabajo cuesta

arriba desde el punto de vista del negocio y la valentía fue en buena medida una parte relevante del capital.

Durante los años posteriores a la exposición del Arsenal, la vida en Filadelfia se parecía mucho a un naufragio o a la permanencia en una isla desierta. Cuanto sucedía de interesante y conducente para el trabajo tenía lugar en Nueva York. En Filadelfia el arte moderno, como entonces se le llamaba, tenía el mismo estatus de un hijo natural nacido en una de las principales familias. Algo que había que ocultar en lugar de darle la bienvenida por la provechosa posibilidad de meter una nueva corriente al flujo sanguíneo. En los años que siguieron a la Academia [de Bellas Artes de Pennsylvania], la historia de Morton Schamberg fue en buena medida paralela a la mía, en tanto que ambos nos llegamos a sentir hechizados por la enseñanza de William Merritt Chase, nada más para ser despertados violentamente por los recientes desarrollos en el extranjero, y ahora nos encontrábamos como dos contra el mundo. Ambos estuvimos representados en diversas exposiciones que se realizaron en Nueva York, y hacíamos frecuentes excursiones mientras estuvieron abiertas, lo que resultaba fortalecedor y útil para presentar un frente a la Filadelfia que he descrito. La muerte prematura de Schamberg en 1918 señaló la necesidad de pensar en un medio más amable.

Con las exposiciones que acabo de describir y el interés activo de unos pocos en las cosas que para mí eran de vital interés, no debiera ser difícil anticipar que para el futuro yo apuntaba hacia Nueva York, a donde me cambié en 1919. La mudanza fue muy estimulante, en tanto esa ciudad contenía la masa del saber que habría de producir la fermentación que se extendería de modo gradual hasta abarcar al país entero. En Nueva York el periodo abstracto que cerró el capítulo de Filadelfia fue sucedido por el regreso gradual al uso de formas naturales, pero con la diferencia de interés en una estructura subyacente segura como la base del trazo. El equivalente a la estructura de metal que sostiene los ladrillos y el cemento. Ejemplos de las obras de este periodo son *Church Street Elevated* y *Pertaining to Yachts and Yachting*. En estas obras busqué disminuir las formas naturales hasta la frontera de la abstracción, conservando tan sólo las formas que creí indispensables para el trazo de la pintura. Mi objetivo fue asimismo eliminar la evidencia de la pintura como tal y presentar un trazo que diera la menor evidencia de los medios empleados para lograrla. El color en estas pinturas fue una selección arbitraria. Fue durante estos años que creció la creencia, y lo ha seguido haciendo, en que es de vital importancia un cabal entrenamiento impuesto personalmente en el uso de los materiales empleados por el artista, tal y como las palabras y la acción son esenciales al habla. Gol-



pear el puño contra la mesa hasta que bailen los vasos no es tan impresionante como lograr la misma atención por medio de una frase bien ordenada. Mi formación me impuso que era un asunto de vital importancia que la obra una vez concluida debía contar con una brillantez notable en cuanto a su realización técnica. La naturaleza se consideraba como una alcayata en la cual colgar este atuendo de destreza manual. El planteamiento a realizar con esta destreza era de poca o de ninguna importancia. Estaban de moda el largo trazo tembloroso del pincel como el arqueo hábil del violinista. La mecánica de la pintura era todo lo que importaba. Ésta depende en buena medida de lo que lleves a la pintura y de lo que encuentres en ella. Luego de que nuestra atención se detuviera tantas veces en la habilidad técnica de Velázquez y de Hals, años después descubriría que su brillantez no era la razón de sus pinturas, sino el que la relevancia de sus planteamientos ofrecía el medio adecuado para lograrlo. Hay pinturas en las que una vez admirado el grado de destreza puesto en su realización ya nada tienen que ofrecer. Puede ser que no accedamos a un interior que no existe. El grado de intensidad emocional del artista por el retrato plasmado determina el grado de su habilidad para darle expresión. Cuando predomina el planteamiento, el medio no es un estorbo, a pesar de su brillantez. En las obras de Velázquez y Hals se puede observar que la intensidad de la caracterización es tan vívida que aun cuando ellos están entre los técnicos más brillantes, su habilidad nunca es una barrera que nos impida acceder a sus obras. Después de recibir el impacto de sus pinturas, es de interés para el estudiante volverse sobre sus propios pasos disfrutando el análisis de los medios por los que ellos llegaron. En semejante examen es evidente que la manera de aplicar la pintura sobre la tela tiene una belleza propia a la altura del calibre de los artistas. Se puede discernir paso por paso la eventual consumación. Hay otros artistas, como Holbein y los Van Eyck, que ejemplifican el ocultamiento de los medios al hacer su planteamiento. Con ellos, como con Velázquez y Hals, uno recibe directamente el impacto proveniente de la expresión del contenido emocional. Cuando se busca desintegrar los medios empleados para llegar, en Holbein y en los Van Eyck se encuentra que no existe evidencia sobre el montaje de sus pinturas. Los medios y los fines están trezadísimos. Sus pinturas, logradas con tan rara habilidad de oficio, parecen haber sido impuestas sobre las telas, sin ofrecer evidencia de un principio o de un final. Durante estos años continúa mi preferencia por que la pintura dé la menor evidencia de los medios empleados en su realización. Pues he llegado a favorecer la pintura que llega a su destino sin evidencia de un trayecto cansado, en lugar de la que



muestra las señales de la batalla. Un ejército eficiente sepulta a sus muertos.

En 1920 Marius de Zayas abrió una galería que llevó su nombre y sucedió a la Modern Gallery de años previos. Una vez más, se exhibió a los más representativos entre los modernos franceses, y muchas de las obras valiosas de Cézanne, Picasso, Matisse y Brancusi se las arreglaron para llegar a las colecciones importantes en todo el país. Poco después de su comienzo me vi asociado a la galería y ahí permanecí hasta su cierre en 1923. Durante estos años mi pintura se vio confinada por necesidad a las noches y a los domingos. El grupo arriba descrito, y en buena medida el que le siguió, fueron realizados en estos años, lo que deja a uno sin reglas fijas para la mejor conducta de la propia obra. Luego de *Church Street Elevated* y *Pertaining to Yachts and Yachting* vino un grupo de naturalezas muertas aisladas sobre un fondo de papel, con el propósito de suspender las formas en el espacio. Fueron realizadas en ténpera y crayón, ejemplos de lo cual son *White Chrysanthemums*, *Stairway* y *Thimoty*. El dibujo del autorretrato vino entre estos dos grupos, y se verá que está relacionado con ambos. En el trabajo de estos dos grupos había la intención de presentar las formas en su relación entre ellas y con los espacios entre sólidos sin una envoltura atmosférica.

Las formas creadas para la mejor realización de su uso práctico también podrían llamar la atención del artista que considera un uso eficiente de las partes hacia la consumación del todo, lo cual es de importancia vital en la construcción de una pintura. La evidencia de esta realización suscitó mi interés en las formas tempranas que han sobrevivido, con referencia especial a las de Bucks County, Pennsylvania. Sus perfiles los determinaron su uso práctico, así como la combinación de materiales, madera, piedra y yeso empleados en su construcción, y se anticiparon por mucho tiempo al interés del artista contemporáneo en la relación de superficies contrastantes como una aportación relevante al trazo de una pintura. Basados en estas formas, se realizó un grupo de dibujos en ténpera y crayón, cuya intención coincidió en buena medida con el grupo de naturalezas muertas descrito anteriormente. Ejemplo de esto es *Buck County Barns* (Whitney Museum). En los años siguientes llegué a creer gradualmente que era posible realizar una pintura al incorporar en ella los principios subyacentes del trazo estructural implícito en la abstracción, enfocando nítidamente la atención de las formas aisladas para presentarlas de una manera más realista. Entre las pinturas resultantes están *Yellow Iris* y *Washington Square*.

En 1925 me vi lanzado inesperadamente a una faceta de la fotografía con la que hasta ese momento yo no estaba familia-

Las formas creadas para la mejor realización de su uso práctico también podrían llamar la atención del artista que considera un uso eficiente de las partes hacia la consumación del todo, lo cual es de importancia vital en la construcción de una pintura.

En la fotografía lo de menos es el lapso de tiempo entre la selección del tema y la evidencia final de su realización. Esto tiene que ver con el aspecto mecánico del medio.

rizado. Involucró el retrato y las modas para su publicación en revistas. Hasta ese momento la fotografía había sido una ocupación menor, ahora se habría de volver una ocupación mayor y así habría de permanecer por unos seis años. Fue un trabajo demandante, y los raros días libres opté, en buena medida, por el descanso y alguna forma de diversión, en lugar del tema aún más demandante de la pintura. Evidencia de que en estos años la pintura no se olvidó del todo son *South Salem Interior* y *Spring Interior*.

En la pintura se dio un interés permanente en el empleo de formas naturales y en la búsqueda para dar con su mejor uso para el enaltecimiento del trazo. En fotografía me empeñé deliberadamente en aumentar mi equipaje técnico para el mejor planteamiento de los hechos. La fotografía es la naturaleza vista de los ojos hacia afuera, la pintura, de los ojos hacia adentro. La fotografía registra sin alteración la sola imagen, mientras que la pintura registra una pluralidad de imágenes dirigidas a voluntad por el artista. En la fotografía lo de menos es el lapso de tiempo entre la selección del tema y la evidencia final de su realización. Esto tiene que ver con el aspecto mecánico del medio. La imagen que la cámara registra es la que el ojo vio en la fracción de segundo que estuvo viendo. Esto tiene que ver con la estética. El tiempo transcurrido entre la concepción de una pintura y la evidencia final de su realización es por necesidad inconmensurablemente más largo. Esto tiene que ver con el aspecto mecánico de la pintura. Debido a la longitud del tiempo el ojo del artista observa, en lo que tiene lugar el registro, es inherente que no vea una sino una sucesión de imágenes, con la evidencia resultante en el transcurso de la progresión hacia la obra acabada. Esto asimismo tiene que ver con la estética. Estas diferencias entre los dos procesos para transmitir sus resultados finales parecerían invalidar el término fotográfico como descripción de un tipo de pintura y, lo que es más, parecen hacer imposible el que uno invada el territorio del otro. Por estos motivos creció más y más mi aprecio por la fotografía debido a aquellas cosas que sólo ella era capaz de lograr, en lugar de desacreditarla por las cosas que sólo se pueden alcanzar por medio de otro recurso. Nunca he visto en pintura alguna el impacto fugaz del carácter de una persona que he observado en algunas fotos; tampoco he visto en ninguna fotografía la suma cabal del carácter de un individuo retratado por un, Rembrandt o El Greco. Tal vez valga la pena llamar la atención en este momento sobre las diferencias de operación, entre lente y el ojo, al observar un sujeto. Con la lente el punto de observación se mantiene fijo e incluido en el plano de foco: está en la misma definición al mismo tiempo. El ojo merodea, incluyendo a un mismo tiempo un área muy reducida del plano, definido

nítidamente, moviéndose sobre él realiza lo mismo dentro de otra área, de modo que la visión total de un paisaje es en realidad un mosaico de pequeños fragmentos vistos separadamente que han sido unidos en nuestra memoria. Esta imagen en nuestra memoria crea la ilusión de que hemos visto a un tiempo todo dentro de un paisaje definido nítidamente, desde las rocas a nuestros pies hasta las lejanas colinas azules.

La lente, debido a su mayor velocidad para registrar la imagen, ha añadido a nuestro conocimiento información que habríamos seguido ignorando si dependiéramos del ojo. En años recientes es notable esa fase de la fotografía que es capaz de registrar la velocidad de los movimientos que tienen lugar en la tierra, en el mar y en el aire. Con las facilidades adicionales suministradas por las lentes rápidas, que vuelven posible estos registros de la velocidad, se da también la oportunidad de un registro visual de los hechos más casuales de la gente, bajo condiciones de luz y circunstancias que antes eran imposibles.

El pájaro de fuego ruso

Janet Flanner

Este escrito se publicó originalmente en *The New Yorker* el 5 de enero de 1935 y fue seleccionado para integrar la primera antología de esta revista, que salió en Inglaterra bajo el título *Profiles* (Penguin). Su autora, Janet Flanner (1892-1978), entre 1925 y 1971 fue corresponsal en París de esa revista que dirigía Harold Ross; escribió narrativa (*The Cubical City*, 1926), tradujo a Colette (*Chéri*, 1929) y realizó otras actividades literarias. Su columna "Letter from Paris" fue uno de los rincones más buscados en *The New Yorker*. Lo mismo, más adelante, su sección "Paris Journal". Flanner antologó sus envíos en dos títulos: *An American in Paris. Profile of an Interlude Between Two Wars* (Simon and Schuster, 1940) y *Men and Monuments* (Harper, 1957). De la sección que armó como un diario de París, William Shawn formó otros dos volúmenes de Flanner: *Paris Journal, 1944-1965* (Atheneum, 1965) y *Paris Journal, 1965-1971* (Atheneum, 1971). Por otra parte, Irving Drutman fue sobre los primeros envíos de Flanner, espigó las que le parecieron las cartas de mayor interés y las reunió bajo el título *Paris Was Yesterday, 1925-1939* (Viking Press, 1972), traducido por Marcelo Covián para Grijalbo (1974). El mismo Drutman integró otro volumen: *Janet Flanner's World. Uncollected Writings, 1932-1975* (Harcourt Brace Jovanovich, 1979). Nota y traducción de Antonio Saborit.

