

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, abriantado 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 aunqne 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, rebotante 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, reimpresa 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.

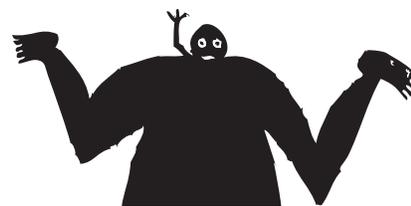
Mis deberes como editor europeo entrañaban no sólo conseguir artículos de los principales críticos y eruditos, sino en promover la circulación de la revista en el extranjero. Como suplemento al trabajo de nuestros distribuidores franceses, Hachette et Cie., mi mujer visitaba las librerías francesas y 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.



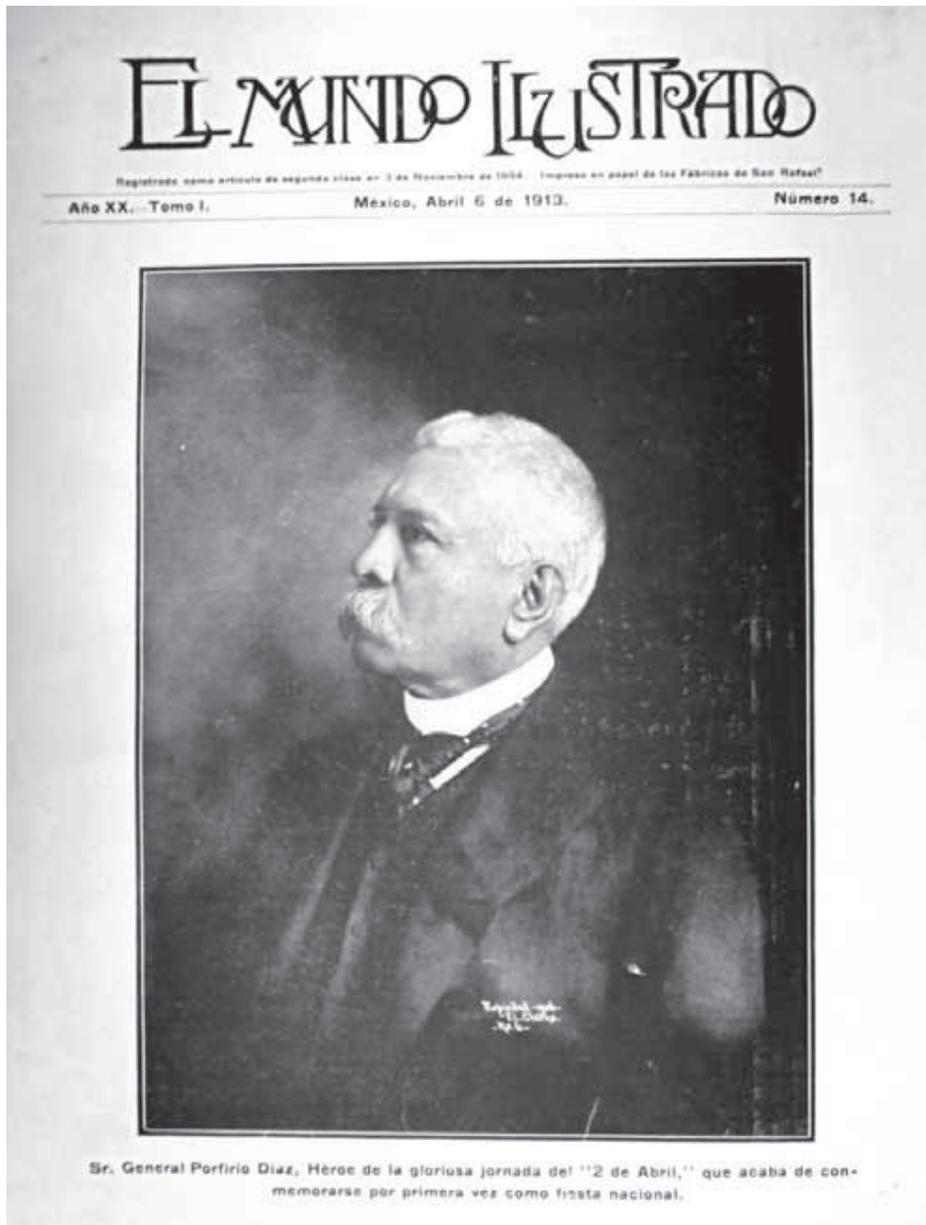


Figura 2. Semanario *El Mundo Ilustrado*, 6 de abril de 1913, Portada. Colección BNAH.