

Historias

61

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

ÍNDICE

ENTRADA LIBRE

- Walt Kuhn
La historia de la Exposición de la Armería 3
- O. E. Kosheleva
Las ideas sobre la felicidad en Rusia, siglos XVII-XVIII 14
- Javier Gomá Lanzón
El ejemplo como categoría política 22

ENSAYOS

- Mario Barbosa Cruz
Los límites de "lo público". Conflictos por el uso del caudal del río Magdalena en el valle de México durante el Porfiriato 27
- Rodrigo Matínez Baracs
La correspondencia de Joaquín García Icazbalceta con Manuel Remón Zarco del Valle 43
- Eulalia Ribera Carbó
La geografía como disciplina científica. Por un reencuentro con la historia 53
- Dolores Pla Brugat
"Indígenas, mezclados y blancos", según el Censo General de Habitantes de 1921 67

AMÉRICA

- Alan Moore
Holger Cahill y el inje-inje. La historia del primitivismo modernista 85

CARTONES Y COSAS VISTAS

- Despotismo virreinal en el siglo XVIII:
Bando del marqués de Croix del 8 de diciembre de 1769* 113

- ANDAMIO 121

- RESEÑAS 127

- CRESTOMANÍA 141



Miguel Prieto (1907-1956)

Las ilustraciones que se despliegan a lo largo de este número de *Historias*, pertenecen al libro *La esfinge mestiza*, de Juan Rejano, y fueron dibujadas por Miguel Prieto en 1945, en la editorial Leyenda.

En la viñeta del prólogo, Miguel nos ilustra acerca de cómo llegó a México. En la escena dibuja parte de la cubierta de un barco, en donde están representadas las clases sociales: el grupo de pasajeros de arriba va holgado y sus poses son de descanso, mientras el de abajo va muy apretado. El primer grupo es trazado con una línea muy sutil, en tanto el segundo con una línea gruesa y en claroscuros, sin espacios libres. En el de abajo se encuentra un niño que lee un periódico a una persona mayor, y a su lado se juntan múltiples personajes, entre quienes se distinguen algunos miembros de la tripulación con trompetas. La fotografía que se tiene sobre su arribo a Nueva York en 1939 en el barco holandés *Vedamm* es muy diferente; un grupo de nueve hombres y mujeres, con trajes de lana y abrigos, y algunas damas con sombrero, ven con una gran sonrisa al fotógrafo. Festejan su llegada a la América.

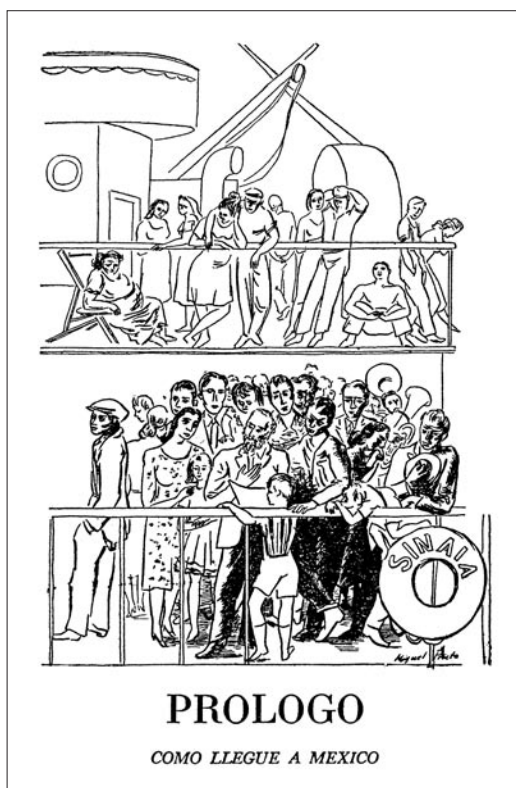
Miguel Prieto había nacido en Almodóvar del Campo en 1907, y desarrolló en Madrid una carrera como escenógrafo. Tras la caída de la República española y después de un periplo en Francia, se trasladó a América. Desde Nueva York, él y su esposa Angelita cruzaron Estados Unidos.

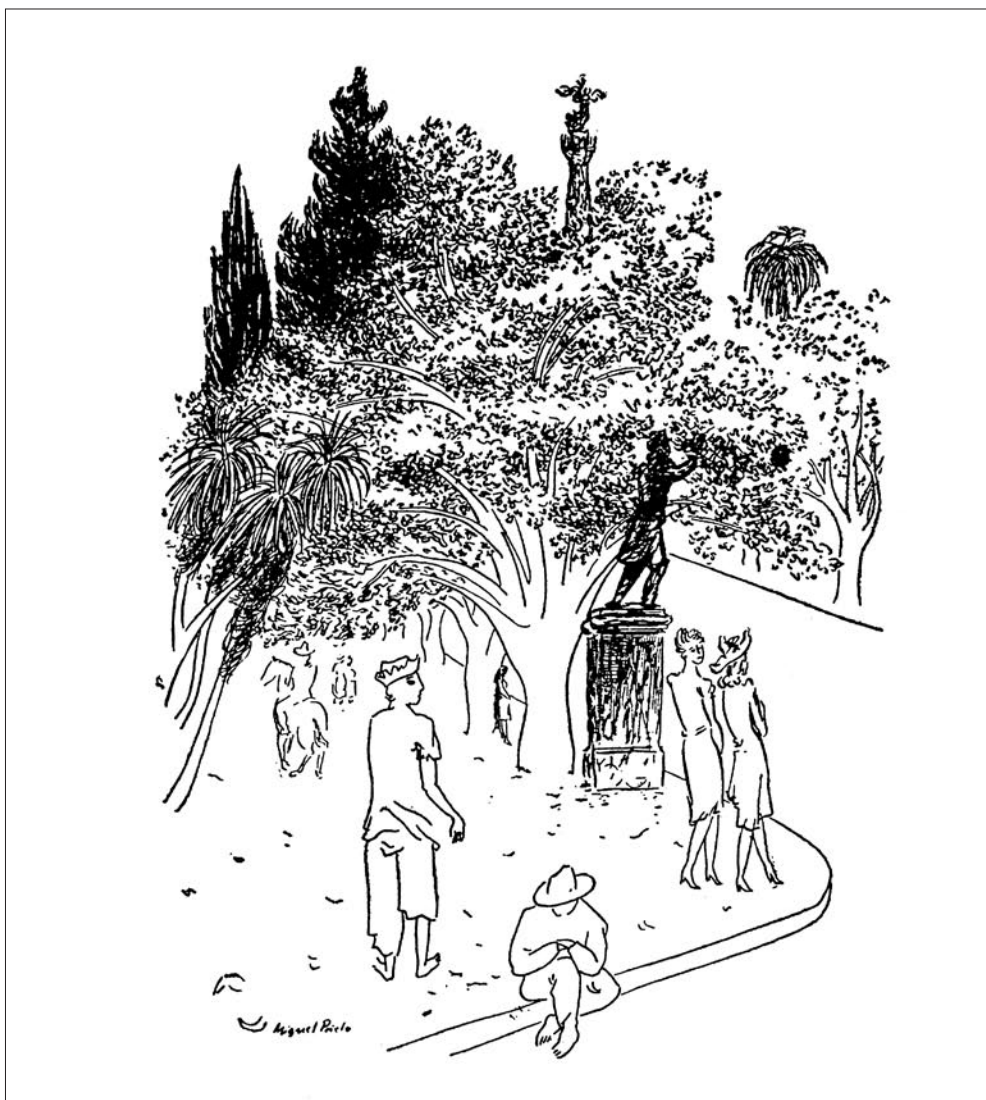
Recién establecido en México, Prieto fue invitado por David Alfaro Siqueiros para participar en el equipo de trabajo que lo auxilió en la realización del mural que ejecutó en el Sindicato Mexicano de Electricistas. Fue entonces cuando ilustró el libro de quien era su jefe en la revista *Romance*, donde Prieto desplegó por primera vez algunos de los rasgos de su estilo gráfico, alejados del estilo mexicano con el que ilustró *La esfinge mestiza*.

En un primer momento fueron los directivos de *El Nacional*, encabezados por Juan Rejano, quienes se mostraron dispuestos a participar en la aventura editorial de formar un semanario cultural, pero fue hasta 1949 cuando Fernando Benítez consiguió el apoyo para lanzar el semanario “México en la Cultura”, donde Prieto trazó la imagen visual de lo que rápidamente se convirtió en el modelo de la prensa cultural de México y uno de los ejes del mundo intelectual mexicano.

Prieto, más que un tipógrafo, llegó a ser un “editorialista visual”, entendiendo por ello que le daba el mismo peso a la fotografía y las viñetas que al texto, generando un discurso paralelo, del mismo valor informativo que el material escrito.

Esther Acevedo





MEXICO

LA CIUDAD

LOS CAFES. ELEGIA DE LOS VIEJOS PALACIOS. LA CALLE MAYOR. LINAJE DE LAS AZOTEAS. INTIMIDAD Y EXPANSION. EL BOSQUE DE CHAPULTEPEC. LOS MERCADOS DE LA MUERTE. ZAMBRA DE ESTATUAS. EL PALACIO DE BELLAS ARTES. TRES ATALAYAS. EL PASEO DE LA REFORMA. EL PALACIO NACIONAL. LOS CAFES DE CHINOS. UN CEMENTERIO ROMANTICO. LUGARES ALEDAÑOS.

Entrada libre

La historia de la Exposición de la Armería

Walt Kuhn

Esta crónica se publicó en 1938 en un panfleto con el siguiente pie de imprenta: Walt Kuhn, Calle 18 Oriente 112, ciudad de Nueva York. Kuhn fue el secretario ejecutivo de la legendaria Exposición de la Armería (Armory Show) y escribió este breve testimonio al celebrarse los veinticinco años de ese acontecimiento. Traducción de Antonio Saborit.

Dedicado a los artistas estadounidenses del futuro

De cara a los fabulosos desarrollos en el arte de Estados Unidos durante los últimos veinticinco años, la construcción y el avituallamiento de museos a lo largo de todo el país, las puertas de cientos de miles de dólares a las muestras realizadas durante las ferias mundiales, las innumerables galerías que se dedican al arte contemporáneo nada más en la ciudad de Nueva York y la repentina aparición de cientos de nuevos artistas por todo el país, la Exposición de la Armería de 1913 (Exposición Internacional de Arte Moderno que se ofreció con el auspicio de la Asociación de Pintores y Escultores de Estados Unidos) hoy en día no parece sino algo curioso. No obstante toda esta manifestación de interés y el dinero que se ha invertido de entonces a la fecha, la exposición sigue teniendo un sitio único en la historia. No ha pasado una sola semana desde aquella primavera de 1913 en la que al menos una vez no se le mencione en la prensa pública.

En diferentes ocasiones durante el año pasado se me pidió que hiciera algunas notas sobre por qué y cómo empezó la cosa y qué fue lo que hizo en favor del arte de Estados Unidos, ahora que llegamos al vigésimo quinto aniversario de tal ocasión. Debido al hecho de que yo fui el secretario ejecutivo de la iniciativa y hoy en día la única persona con vida que sabe de o que participó en todas las actividades, tanto aquí como en el extranjero, desde el

En ese momento la mayor parte de los artistas estadounidenses más jóvenes, en especial los progresistas, no tenían dónde exponer sus materiales. No había una sola galería de algún marchante abierta para ellos, la prensa en términos generales era antipática con ellos, y tal vez uno entre mil de nuestros ciudadanos tenía una pequeña idea del significado de la palabra “arte”.

principio mismo del proyecto hasta su consumación, tal vez sí convenga que yo diga algo al respecto, en su momento una aventura de lo más estimulante, que cayó sobre el público de Estados Unidos como un relámpago salido de la nada.

La Exposición de la Armería produjo dos cosas: un ardiente deseo de parte de todos por informarse de las poco conocidas actividades en el extranjero y el estado complaciente de los asuntos del arte en el ámbito doméstico en lo que respecta a la ambición de los pintores y escultores de Estados Unidos. La otra fue el afortunado descubrimiento de un dirigente bien pertrechado con el conocimiento necesario del arte y con una actitud de autosacrificio y un espíritu deportista casi increíbles. Éste fue el pintor estadounidense Arthur B. Davies.

Tal como lo dijera Davies en su manifiesto en el catálogo, nuestro propósito era únicamente el de mostrarle al pueblo de Estados Unidos lo que estaba sucediendo en el extranjero, pero lo anterior sólo era una verdad a medias. La verdad más cierta fue que la Exposición de la Armería se transformó en una genuina, fuerte y, a juzgar por los resultados, muy eficaz revuelta, acaso más eficaz que el incidente del Salon des Refuses de París en 1864. El grupo de cuatro personas que echó a andar las ruedas de esto no tenía idea de la magnitud a la que llevarían sus primeros anhelos. Esos cuatro tal vez sólo sentían una cosa: que había que hacer algo que les asegurara una oportunidad de respirar.

Es necesario entender que en ese momento la mayor parte de los artistas estadounidenses más jóvenes, en especial los progresistas, no tenían dónde exponer sus materiales. No había una sola galería de algún marchante abierta para ellos, la prensa en términos generales era antipática con ellos, y tal vez uno entre mil de nuestros ciudadanos tenía una pequeña idea del significado de la palabra “arte”. Quizás cabría aquí hacer un reconocimiento a dos mujeres estadounidenses, la señora Gertrude V. Whitney y la señora Clara Potter Davidge. La señora Davidge tenía una pequeña galería en el 305 de la Avenida Madison en la cual Henry Fitch Taylor, pintor, era el director. La señora Whitney, según tengo entendido, suministraba la mayor parte del con qué. Un pequeño grupo de jóvenes artistas ofreció exposiciones gratuitas en esta galería. Tres de los expositores, Elmer MacRae, Jerome Myers y yo, junto con el director, el señor Tylor, nos sentamos a conversar sobre lo lamentable de nuestra situación. Finalmente, el 14 de diciembre de 1911, acordamos poner manos a la obra. Se invitó a otros artistas. Para el 16 de diciembre el grupo ya había aumentado a dieciséis miembros. Siguieron realizándose reuniones y sumándose nuevos elementos hasta que la lista se vio lo suficientemente larga y representativa para responder al objetivo.

En ese tiempo, Davies ya era alguien muy respetado y buscado como una de las figuras principales en el arte de Estados Unidos. Por mi cuenta fui a buscar a Davies, una persona tímida y reservada, y lo induje a que asistiera a una de estas reuniones, prometiéndole que si no llegaba a ver favorablemente nuestros planes, no

le daríamos más lata. Por fortuna, Davies se interesó de inmediato en los preparativos y —tras la renuncia de Alden Weir como presidente— se le indujo a que asumiera ese cargo.

En este punto es importante recordar que hasta ahora este grupo no había ido más allá de la idea de montar en algún lado una exposición amplia de arte de Estados Unidos, tal vez con unas cuantas de las cosas radicales del extranjero para crear mayor interés. En ese momento nadie tenía la menor noción de dónde habría de salir el dinero o ni siquiera si se hubiese de encontrar algún sitio para la exposición. En la discusión de este último punto, el viejo Madison Square Garden se descartó por lo prohibitivo de sus dimensiones y costo. El resto de los lugares parecían demasiado pequeños o bien sin ningún atractivo. Algunos de los miembros mencionaron casualmente la posible disponibilidad de alguna armería, varias de las cuales permitían jugar tenis por una cuota. Con esta pista, visité diferentes armerías, hablé con sus respectivos coroneles y, finalmente, luego de conversar con el coronel Conley, a la sazón comandante en jefe del 69º Regimiento, N.G.N.Y. (el Regimiento Irlandés), hoy el 165 Regimiento de Infantería, encontré que la armería de este coronel, sita en la Avenida Lexington y la Calle 25, tal vez se pudiera facilitar para este fin.

Mientras tanto, mi amigo John Quinn, quien durante mucho tiempo consideró como una locura todo este plan y hasta entonces no había mostrado ningún interés en las manifestaciones del arte nuevo, accedió a encargarse de todos los asuntos legales. Así que al fin, con dinero prestado, el presidente, el vicepresidente y yo mismo firmamos un contrato con el coronel Conly, por \$1,500 dólares, de un total de \$4,000 que había que liquidar antes de inaugurar la exposición el 17 de febrero de 1913, para que la exposición se prolongara a lo largo de un mes. La mayor parte de los miembros, sabiendo que el asunto iba en marcha e ignorando todos cómo habría de realizarse, se retiraron a sus estudios y esperaron que sucediera lo mejor.

Una iniciativa de esta relevancia por lo general requiere de suscriptores. Nos acercamos sin ningún éxito a algunos de los más conocidos coleccionistas y amantes del arte. La tarea, conforme iban pasando las semanas, cada vez parecía más desoladora. En esa época dio comienzo mi amistad con Arthur B. Davies, un trato íntimo que se habría de prolongar por dieciséis años hasta el final de su vida. Durante la primavera de 1912, él y yo tuvimos un gran número de conversaciones en las que discutimos una especie de programa para la planeada exposición. La opinión general que manifestaban las personas enteradas en Nueva York mostraba muy pocas esperanzas de conseguir algunas de las obras importantes de las fuentes europeas. Sin embargo, todo esto sólo sirvió para provocar en mí el deseo de ir y cerciorarme por mí mismo. Así las cosas, con una familiaridad cada vez mayor con el tema, debida a mis charlas con Davies (quien estaba muy bien informado), la imagen fue cobrando forma. Más adelante, en medio de un viaje para pintar por Nueva Escocia, recibí por correo el catálogo que

La opinión general que manifestaban las personas enteradas en Nueva York mostraba muy pocas esperanzas de conseguir algunas de las obras importantes de las fuentes europeas. Sin embargo, todo esto sólo sirvió para provocar en mí el deseo de ir y cerciorarme por mí mismo.



La Exposición de Colonia, albergada en un edificio provisional, había sido bien concebida y realizada, de hecho se convirtió en cierta medida en el modelo de lo que hicimos finalmente en Nueva York.

Davies me envió de la Exposición “Sounderbund” que entonces se veía en Colonia, Alemania, junto con una nota en la que me decía “Desearía que pudiéramos tener una muestra como ésta”.

Al instante me decidí. Le envié un telegrama para que me consiguiera una reservación en un crucero; apenas había tiempo para tomar el barco que me permitiría llegar a Colonia antes del cierre de la exposición. Davies me fue a despedir al muelle. Sus palabras de despedida fueron: “¡Adelante, tú puedes!”

La Exposición de Colonia, albergada en un edificio provisional, había sido bien concebida y realizada, de hecho se convirtió en cierta medida en el modelo de lo que hicimos finalmente en Nueva York. Contenía una amplia muestra de Cézanne y de Van Gogh, incluyendo también una buena representación de los principales modernistas vivos en Francia. La exposición había languidecido a lo largo de medio verano, muy criticada por los ciudadanos, pero hacia el final se reveló como un éxito tremendo, con una gran entrada y muchas ventas. Llegué a Colonia en el último día de la exposición. En medio de todo el trabajo del cierre del negocio de la exposición, apenas logré que me hiciera algo de caso la gerencia. Sin embargo, gracias a la amabilidad de uno de sus directores, se me permitió echar un vistazo a mi antojo durante el tiempo que se llevó su lento desmontaje. No hace falta decir que me hice de toda la información posible. La obra de Van Gogh me impresionó tanto como la de cualquier otro. Conocí al escultor Lehmbruck y aseguré algo de su escultura, también de obras de Munch, el noruego, y de muchos otros por medio de la cortesía de la gerencia de la exposición. Recibí cartas para los coleccionistas en Holanda, salí hacia La Haya, en donde vi por primera vez la obra de Odilon Redon, un francés hasta ese momento desconocido en Estados Unidos, y no muy querido en París. Me sentía tan seguro de la calidad de Redon que por mi cuenta acepté que toda una sala de nuestra exposición estuviera dedicada a su obra. Esto fue afortunado, pues Redon fue un campanazo en Nueva York. Redon vendió muchísimas piezas, con lo que de este modo hizo crecer muchos puntos su mercado en Francia. En ese momento ya tenía más de setenta años. También amarré varias pinturas de Van Gogh.

De Holanda viajé a Munich y Berlín, me arreglé con las obras de muchos de los pintores locales de avanzada y salí hacia París. Ahí busqué a un viejo residente, Alfred Maurer, quien me presentó con el formidable Monsieur Vollard, quien si bien se mostró dispuesto a escucharme se conservó en cierto modo distante. Mi misión en el extranjero ya se había filtrado por ahí y pude apreciar cierto interés creciente a mi alrededor. Luego fui a buscar a Walter Pach, entonces residente en París, quien más adelante prestó un servicio inestimable a nuestra iniciativa. A sus numerosos conocidos entre los artistas y marchantes franceses, las ventajas de sus habilidades lingüísticas y de su conocimiento del arte, deben dársele el crédito en buena medida de nuestro éxito. Pach más adelante actuó como el agente europeo de la Asociación y durante la exposición en Estados Unidos se encargó del equipo de ventas, redactó varios de los panfletos, dio conferencias y le prestó un apoyo grande y

entusiasta a todo lo demás. Su serio interés en el arte no ha disminuido hasta el día de hoy, como lo pueden atestiguar sus propios escritos así como sus traducciones de las obras de otros. Su logro más reciente, una traducción del diario de Delacroix, probablemente sea uno de los libros más útiles y seriamente relevantes que debiera estar en las manos de todos los pintores.

Las cosas se fueron animando cada vez más. Fuimos de una colección a otra, de galería en galería, con un éxito cada vez más grande. Se corrió la voz por París. Jo Davidson me presentó a Arthur T. Adis, quien solicitó que nuestra muestra fuera a Chicago. Una noche, en mi hotel, se me vinieron encima la magnitud y la importancia de todo el asunto. De pronto me daba cuenta que tratar de manejarlo yo solo, sin Davies, sería injusto con el proyecto. Le envié un cable suplicándole que se me sumara. Me contestó y en menos de una semana llegó a París. No dormimos la primera noche en el hotel, repasando el paisaje que se acababa de abrir sobre lo que nosotros podíamos hacer por los compañeros en casa. Fue sumamente estimulante. Luego siguieron varias semanas de la más intensa investigación. Vivíamos prácticamente en taxis. Pach nos presentó a los hermanos Duchamp Villon. Aquí vimos por primera vez el famoso *Desnudo descendiendo las escaleras* que se convirtió en el *succes de scandale* de nuestra exposición en las tres ciudades, Nueva York, Chicago y Boston. A Constantin Brancusi asimismo se le indujo a aceptar un debut en Estados Unidos. Pach se quedó en París para realizar el embalaje final y a hacerse cargo del transporte y del seguro, un trabajo muy arduo, el cual realizó como sólo él lo sabe hacer.

Luego, en compañía de Davies, fui a Londres para ver la segunda muestra de Roger Fry en la Galería Grafton. En el brillo de la mirada de Davies me di cuenta de que no debíamos temer nada a la comparación. Aquí tal vez habría que decir que el cabal entendimiento que Davies tenía de todas las nuevas manifestaciones se debía a una sola cosa: su absoluto conocimiento del arte del pasado. Dikran Kelekian se expresa de él como uno de los grandes anticuarios de su tiempo. Muchos de las personas que prestaron sus piezas para la exposición en la Galería Grafton las transfirieron a la nuestra. Nos embarcamos, exhaustos por el trabajo, pero sin miedo y decididos en cuanto al resultado en Estados Unidos.

De vuelta a Estados Unidos a finales de noviembre de 1912, con Pach ocupado en París en atender su parte del trabajo, continuamos con nuestros preparativos. En casa, entre tanto, el interés se había animado un poco debido a varios mensajes que envié a la prensa incluso antes de la llegada de Davies a París. Es probable que el anuncio inicial apareciera en la página editorial del *New York Sun* e hiciera que se dieran cuenta nuestros compañeros en casa. El programa general, en una junta de la Asociación, por primera vez se les expuso a los miembros. Ningún grupo de artistas habíase puesto a considerar una proposición así de atrevida. Durante la década que precedió a este momento, Robert Henri y su grupo habían realizado un fabuloso trabajo pionero, el cual por decir lo menos llevó al público a darse cuenta de que el artista



tenía un lugar legítimo en la sociedad de Estados Unidos. Los primeros mensajes enviados desde el extranjero, transmitidos por los estadounidenses que acababan de regresar, Max Weber y John Marin, y los tempranos esfuerzos persistentes y tan estimulantes de Alfred Stieglitz en su pequeña galería en la Quinta Avenida, todas estas cosas habían puesto al público masivo de Estados Unidos en un estado de inquietud y deseo de conocer más del llamado nuevo movimiento.

Ahora nuestra misión consistía en presentar estas ideas de una forma amplia, atrevida e incluyente, una forma producida con una técnica que resultara comprensible a cualquier estadounidense que tuviera curiosidad, y acabar con el escarnio hacia todo trabajador sincero de las artes —la idea de “ayuda al pobre artista”—. Estábamos preparados para ayudarnos a nosotros mismos y a exigir nuestros derechos como practicantes legítimos. Los acontecimientos de los últimos veinticinco años parecen indicar que tuvimos éxito.

La membresía de veinticinco de la Asociación sugiere naturalmente que pudo haber divergencias de opinión en cuanto hasta dónde queríamos llegar. Los gustos y las formaciones particulares tuvieron su efecto en la actitud de diversas personas, pero reconocámosles que al final ganó el espíritu deportivo de Estados Unidos. La sinceridad de Davies era obvia. Prácticamente todas las personas olvidaron sus sentimientos personales y respaldaron al presidente hasta en las más pequeñas acciones.

Los trabajos de la organización empezaron a crecer; en esa época yo tenía una pequeña oficina en un edificio viejo. Semanas después se me reconocía que tal vez habría de necesitar un teléfono. Recluté los servicios de un viejo amigo, Frederick James Gregg. Él había sido un editorialista de primera en el antiguo *New York Evening Sun*. Guy Pene du Bois también colaboraba, en el área de publicidad. Se prepararon boletines para los periódicos y se hizo todo lo necesario para preparar en cierto modo al público para el inminente acontecimiento. El trabajo seguía en aumento. Nos mudamos a un cuartel más amplio. Se me asignó un asistente. Se hicieron arreglos con los contratistas para poner a modo en la Armería paredes, mamparas, mesas y asientos para los que se cansaran. No contábamos, de entrada, más que con una superficie vacía. Debido a la cambiante distribución de la luz del día por los tragaluces de la Armería nos enfrentamos a grandes dificultades en la organización de las secciones en las salas. Luego de largas discusiones fue George Bellows quien dio con el remedio. La señora Whitney donó mil dólares para plantas y otros decorados. Los artistas estadounidenses, tanto buenos como malos, nos inundaron en busca de representación y tuvimos que recurrir a un comité especial, encabezado por William Glackens, que se encargara de evaluar tales solicitudes. Hubo que hacer un impreso. El catálogo, no obstante el trabajo denodado de una persona tan eficiente como Allen Tucker, resultó imposible. Aún después de inaugurada la exposición se siguió admitiendo piezas, debido al compromiso de nuestro presidente cuyo único deseo era el de hacer



una buena exposición y no saltarse a nadie. Era una casa de locos, pero estábamos encantados. El problema del catálogo se resolvió finalmente con la ayuda de un amplio grupo de estudiantes de arte que traían puestas insignias con la palabra “información”. Estos jóvenes tenían que memorizar la ubicación de todas las obras expuestas y actuar como guías de los visitantes.

Hay que recordar en este punto que todo esto pendía de una agujeta, por así decirlo, de boca en boca. No se contaba con la seguridad de patrocinadores como suele suceder en todas las exposiciones “bien montadas”. La caja casi siempre estaba vacía. Elmer MacRae, el tesorero, hizo un gran papel en un trabajo angustiante y molesto. El dinero, cada vez que hacía falta, salía de la manga de Arthur B. Davies. Era la fiesta de Davies. Él financió la exposición, él y sus amigos, con alguna pequeña excepción. A ninguno de los miembros se le pidió que aportara un solo centavo como parte de la membresía en cualquiera de las etapas de la organización.

El 22 de enero de 1913 se realizó una reunión extraordinaria con todos los miembros residentes que se encontraban presentes, durante la cual se aprobó por unanimidad la siguiente resolución:

Que la política expresada por el señor Davies en la selección de las pinturas y de las esculturas sea aprobada por los miembros. Eso mejoró el orden de los acuerdos que hasta la fecha se han entregado, así como la aprobación de la política del señor Davies relativa a la distribución de las obras.

De ahí en adelante todo fue viento en popa. Pach llegó a Nueva York. Luego vino un periodo de angustia debido a las tormentas en el océano. El barco que traía las pinturas y las esculturas del extranjero se retrasó dos semanas. Pero al final llegó. Se rentó todo un edificio en la parte alta de la ciudad para almacenar temporalmente las obras. Los contratistas le metieron velocidad. Se instaló la exposición. Todos ayudaron. Morgan Taylor de Putnam’s nos dio gratis sus noches. Nos consiguió un equipo de vendedores para los catálogos, panfletos y fotografías, así como también las chicas para vender los boletos de entrada, los cuales por cierto costaban veinticinco centavos. Los días más pesados tuvimos dos taquillas en operación. Adoptamos como nuestro emblema la bandera del pino de la Revolución de Estados Unidos; el árbol se reprodujo en botones de campaña para dar a entender el “Espíritu Nuevo”. Obsequiamos miles de estos botones. Se mandaron hacer carteles que se distribuyeron por toda la ciudad. El presidente de Estados Unidos, el gobernador del estado y el alcalde de Nueva York, todos ellos se disculparon por no poder asistir. De modo que la exposición se inauguró sin la ayuda de ellos la noche del 17 de febrero de 1913. Toda la sociedad estuvo presente, todo el público del arte, y el éxito parecía estar asegurado.

Ahora se dio una sorpresa. La prensa fue amigable y voluntariosa. Hubo quienes estuvieron a favor o en contra, lo que fue bueno, pero aún así el público no llegaba. Durante dos semanas la asistencia fue escasa. Los gastos iban en aumento, había que

El presidente de Estados Unidos, el gobernador del estado y el alcalde de Nueva York, todos ellos se disculparon por no poder asistir. De modo que la exposición se inauguró sin la ayuda de ellos la noche del 17 de febrero de 1913.

*“De la noche a la mañana”
aparecieron expertos en las teorías
de “lo abstracto en contra de lo
concreto”. A Cézanne se le explicaba
en nueve formas distintas o
más. En el aire estaba la “forma
significativa”, una expresión
entonces críptica. Brancusi
horrorizaba y fascinaba a la vez.
Matisse impactaba*

sufragar un gran equipo de seguridad, vendedoras, etcétera. Las pérdidas se incrementaban progresivamente, cuando de pronto el segundo sábado se desató la tormenta. A partir de ese momento se incrementó la asistencia y se acaloró la polémica. Los viejos amigos discutían y se alejaban, para nunca volverse a hablar. En todos los clubes había reuniones indignadas. Todos los días acudían los pintores académicos y por lo regular salían escupiendo fuego y petardos, pero vinieron, todo mundo vino. Albert Pinkham Ryder llegó del brazo de Davies a ver algunas de sus propias pinturas que por años no había visto, o tal vez fuera que él mismo no resistió la tentación de ver la Exposición de la Armería. Henry McBride estaba en la gloria y enarboló valientemente la antorcha de la libertad de expresión en las artes plásticas, tal y como hoy lo hace. Un visitante diario fue la señorita Lillie Bliss, quien aquí encontró su introducción al arte moderno. Frank Crowninshield se revolvió entre los hallazgos. Fue un verdadero defensor y lo sigue siendo. Enrico Caruso vino; no cantó, pero hizo sus graciosas caricaturas. La señora Meredith Hare, una de las más ardientes defensoras de la exposición, pasó ahí uno de los grandes momentos de su vida. La señora Astor, hoy Lady Ribblesdale, venía todos los días después de desayunar. Vinieron estudiantes, maestros, especialistas del cerebro, los exquisitos, los vulgares, provenientes de todos los estratos. “De la noche a la mañana” aparecieron expertos en las teorías de “lo abstracto en contra de lo concreto”. A Cézanne se le explicaba en nueve formas distintas o más. En el aire estaba la “forma significativa”, una expresión entonces críptica. Brancusi horrorizaba y fascinaba a la vez. Matisse impactaba, un día se hacía de enemigos, al siguiente desarrollaba admiradores fervientes. La gente llegaba en limusinas, en sillas de ruedas algunos, a refrescarse en la agitación. Incluso se descubrió a un ciego, quien limitándose a las esculturas, aun así “vio” por medio del tacto de sus dedos. Actores, músicos, mayordomos y dependientas, todos se sumaron a este pandemónium.

Obsequiamos miles de entradas gratis a escuelas y sociedades. El lugar estaba lleno; nunca se sabrá el número exacto de asistentes. El 4 de marzo, el día de la toma de poder de Wilson tuve el placer de acompañar al ex presidente, Theodore Roosevelt, a lo largo de las salas de la exposición. Tal vez el ex presidente pensara que la Exposición de la Armería sería el contra-irritante adecuado para lo que estaba sucediendo en Washington. Si eso era, nunca lo mostró, toda vez que estuvo de lo más agradable, aunque distante. Más adelante, en el libro de visitas discutió la exposición con mayor libertad.

Un día comí con John Quinn en la tradicional Hoffman House. Él había empezado a disfrutar la pelea, pero no quería comprar. Yo le insistí y le insistí, a fin de cuentas lo convencí. Su compra de entre cinco y seis mil dólares en pinturas llegó a oídos de Arthur Jerome Eddy, famoso en Chicago, se me dijo, por haber sido la primera persona en esa ciudad en conducir una bicicleta y más adelante el primero en poseer un automóvil. Eddy adquirió las obras más radicales en nuestra exposición. Otros lo siguieron.

La rivalidad entre los coleccionistas crecía. Bryson Burroughs hizo historia: por medio de sus esfuerzos en el Museo Metropolitano compró un Cézanne, el primero que poseyó un museo de Estados Unidos.

El señor Aldis vino desde Chicago junto con un comité para asegurar la exposición para el Instituto de Arte. Se acordó que allá estaría entre el 24 de marzo y el 16 de abril. En Nueva York todos estaban felices y todos los miembros trabajaron con empeño hasta el final. En la última noche de la exposición en la Armería, desfilamos con la flauta y el tambor del regimiento, encabezados por el gigante Putnam Brinley, ataviado con una gorra de piel y haciendo girar el bastón del alcalde. Recorrimos en nuestro desfile todas las salas de la exposición y saludamos a nuestros antiguos y actuales cofrades. El trabajo de desmontaje empezó de inmediato y duró hasta la mañana. Pasé la noche con los trabajadores. A las diez de la mañana del día de San Patricio la banda del regimiento desfiló por el piso pelón y saludó nuestra clausura con la tonada de “Garry Owen”.

La exposición se puso en cajas para enviarla a Chicago. Incluía la mayor parte de las obras extranjeras, pero de los artistas estadounidenses, a petición de las autoridades de Chicago, sólo las obras de los miembros de la Asociación. Gregg ya había partido hacia Chicago para verse con la prensa y me enviaba frenéticamente telegramas para que lo alcanzara y le ayudara a manejar a la horda de chicos de la prensa que evidentemente habían salido en busca de la nota. La mañana de mi llegada me reuní con el grupo más formidable de escritores. Los ecos de la prensa de Nueva York habían hecho su trabajo y era evidente que Chicago no se iba a dejar engañar. En términos generales, los periódicos estaban de lo más escépticos, pero el asunto era fabuloso y les encantó. Un joven reportero llamó mi atención sobre lo que parecía un sexto dedo del pie en un desnudo realizado por Matisse —y se fue de inmediato a escribir su nota—. Descubrí que se podía trabajar muy bien con las autoridades del Instituto y debo decir que el Instituto de Arte de Chicago es, a mi parecer, sin duda uno de los establecimientos en su tipo mejor manejados en el país. Con la ayuda de un equipo perfectamente entrenado logramos montar toda la exposición ¡en un solo día!

Otra inauguración de gala. Los periódicos se fueron encima de la exposición, aunque fue todo un éxito y miles de personas pagaron por verla. Un defensor destacado fue Julian S. Mason, más adelante editor del *New York Evening Sun*. También se nos alió Harriet Monroe. El sentimiento era tan fuerte, sobre todo en contra de Matisse y de Brancusi, que más adelante al regresar a Nueva York recibí un cable de nuestro tesorero Elmer MacRae, quien a la sazón se encontraba en Chicago, en el que me informaba que estaba teniendo problemas para impedir que los estudiantes de arte no los quemaran en efígie. Los maestros del Instituto de Arte formaron casi una sólida unidad en contra de nuestra exposición e insistieron en acompañar a sus respectivos salones a lo largo de las diversas salas y en “explicar” y denunciar todas



Mientras tanto, avanzaban las negociaciones con la Sociedad Copley en Boston, y a Boston fuimos a dar. Sólo que Boston no le entró. Tal vez la vista de un gran relieve en yeso de Matisse colgado entre dos dibujos de Ingres les resultó demasiado.

y cada una de las partes de la exposición. Tuve que pedir que se detuviera esta situación, toda vez que tenía un pésimo efecto en los visitantes que no eran estudiantes de arte y quienes estaban en su derecho de que los dejaran juzgar por su cuenta. Pach dio conferencias en el Fullerton Hall ante una sala llena. El arribo de Jo Davidson y Bob Chanler incrementó la agitación. Todo era absolutamente divertido. La administración de Chicago, si bien por momentos se llegó a preocupar, salió bien librada y de hecho quedó encantada. Nuestra relación con las autoridades del Instituto siempre fue perfecta. Más adelante recibí cartas en las que la administración manifestaba su absoluta satisfacción con la exposición, así como también con haberse asociado con nosotros.

Mientras tanto, avanzaban las negociaciones con la Sociedad Copley en Boston, y a Boston fuimos a dar. Sólo que Boston no le entró. Tal vez la vista de un gran relieve en yeso de Matisse colgado entre dos dibujos de Ingres les resultó demasiado. Los psicoanalistas locales fueron particularmente vehementes en su desaprobación. Nuestra relación con la administración fue de lo más cordial; hizo todo lo posible para promover su éxito. Sin embargo, el resultado, en términos generales, no se compara con el de Nueva York y Chicago. La Exposición Internacional de Arte Moderno de 1913 había llegado a su fin.

Se necesitó todo un año para finiquitar los asuntos de la exposición, con numerosos quehaceres incómodos de tipo menor. No quedamos a deber nada que pudiera apenar a uno solo de nosotros. Si alguien tuvo pena, éste sólo pudo haber sido Arthur B. Davies y lo cierto es que nunca lo manifestó. Después de hacer cuentas de todo, la suma total del dinero que quedó se le entregó a él y por medio de él es posible que llegara a los amigos que se lo prestaron desde el principio. Todo el mundo había trabajado duro y ni uno solo de los miembros de la Asociación aceptó un centavo como remuneración por sus servicios. Lo único que quedaba era ver qué efecto tendría en Estados Unidos nuestra gran aventura.

A los coleccionistas en Estados Unidos y en el extranjero, muy numerosos como para mencionarlos aquí, que tan de buena gana prestaron sus obras de arte, y al siguiente grupo de artistas que integraban la Asociación y cuyo espíritu deportivo y unidad de propósito hizo posible esta cosa, debe dárseles todo el crédito: Karl Anderson, George Bellows, D. Putnam Brinley, J. Mowbray Clarke, *vicepresidente*; Leon Dabo, Jo Davidson, Arthur B. Davies, *presidente*; Guy Pene Du Bois, Sherry E. Fry, William J. Glackens, Robert Henri, E. A. Kramer, Walt Kuhn, secretario; Ernest Lawson, Jonas Lie, George B. Luks, Elmer L. MacRae, *tesorero*; Jerome Myers, Frank A. Nankivell, Bruce Poter, Maurice Prendergast, John Sloan, Henry Fitch Taylor, Allen Tucker, Mahonri Young.

Al paso de veinticinco años

En el transcurso de los años, luego de esa loca temporada de 1913, mis sentimientos primero se enervaron, luego se enfriaron, en lo

que respecta a lo que en verdad significó todo este asunto para nosotros los estadounidenses. ¿En qué nos benefició, si acaso?

El difunto presidente Coolidge una vez dijo: “El negocio de Estados Unidos son los negocios.” Ahí está la respuesta. Nosotros ingenuos artistas quisimos ver lo que estaba sucediendo en el mundo del arte, quisimos abrir la mente del público hacia la necesidad del arte. ¿Lo logramos? Hicimos más que eso. La Exposición de la Armería tocó a toda la cultura de Estados Unidos. De inmediato entró el negocio, aun cuando los artistas no se dieran cuenta de manera inmediata. La apariencia externa de la industria absorbió la lección como una esponja. La grisura y la tosquedad empezaron a desaparecer de la vida de Estados Unidos e hicieron su entrada el color y la gracia. Claro que se dio cuenta la industria. Los elementos decorativos de Matisse y de los cubistas se tomaron de inmediato como modelos para la creación de un Estados Unidos más brillante, más vivo. El flanco decorativo de Brancusi se incorporó a todo, desde los patrones de los modistas de sombreros hasta las filas de cruceros. La exposición tocó todas las fases de la vida de Estados Unidos: la vestimenta de hombres y mujeres, el teatro, los automóviles, los aeroplanos, el mobiliario, las decoraciones interiores, los salones de belleza, la publicidad y la imprenta en sus diversos departamentos, la plomería, las herramientas; todo, desde los diseños modernistas de las bombas de gasolina y el color añadido a las sombrillas de playa y los trajes de baño, hasta la mercancía de los baratillos.

A pesar del número de las piezas reconocidas como de “gran arte” en la Exposición de la Armería, la cosa que “pegó” fue el elemento de la decoración. El comercio estadounidense, tal vez inconscientemente, absorbió esta cualidad necesaria y con ella llegó a todas las casas y las industrias y los pasatiempos.

En una cena que el comité de prensa de la Asociación ofreció a la prensa, uno de los críticos conservadores dijo con buen humor: “Oigan, la exposición estuvo sensacional, pero no la vuelvan a hacer.” No tuvimos que hacerla de nuevo. Continuó estando presente y hoy en día va mejor que nunca. Muchas grandes exposiciones desde entonces no se habrían podido realizar sin ella. Nunca habría sido posible el Museo de Arte Moderno de Nueva York sin ella. Por años, Davies y quien esto escribe le insistieron a la señora Lillie Bliss, acaso una de las coleccionistas en verdad desinteresadas de su época y una decidida patrocinadora de la Exposición de la Armería, en la fundación de ese tipo de lugar para el arte contemporáneo que funcionara de manera permanente, sólo que ella todavía no estaba preparada. A la muerte de Davies, yo seguí insistiendo. A fin de cuentas ella se decidió y me llamó para que condujera la embarcación. Yo sentí que ése no era mi sitio y se lo pasé a otro, quien ahora está realizando un buen trabajo. Yo no estaba hecho para algo así. A fin de cuentas tal vez yo fuera, como el viejo señor Montross solía llamarme, sólo un “secretario de guerra”.

La exposición tocó todas las fases de la vida de Estados Unidos: la vestimenta de hombres y mujeres, el teatro, los automóviles, los aeroplanos, el mobiliario, las decoraciones interiores, los salones de belleza, la publicidad y la imprenta en sus diversos departamentos, la plomería, las herramientas; todo.

