Marius De Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*, 2005, México, DGE | El Equilibrista-UNAM, col. Pértiga. Estudio introductorio, traducción y apéndices de Antonio Saborit, 360 p.

Entrar en cualquier tienda de autoservicio, detenerse en un puesto de periódicos, curiosear en la sección de arte de alguna librería, recibir como regalo un calendario o un *mouse-pad* y encontrarse ante la reproducción de una obra de Cézanne, de Modigliani, de Rivera no extraña a nadie, no asombra en absoluto, se ha convertido en algo casi normal. No siempre fue así; sorprende leer comentarios como el que hiciera el crítico Arthur Hoeber para el *New York Globe* sobre las obras de Matisse: “todo esto parece decadente, enfermo, irreal ciertamente, como una pesadilla espantosa, y resulta hasta cierto punto deprimente”; o, con motivo de la exposición del mismísimo Rodin, dibujos, que algunos tacharon de inmoral: “estos garabatos –pues no son más que eso– a decir verdad *son* meras sugerencias o impresiones”. Pensar que hacia 1910 la hoy cosmopolita Babilonia de Hierro que es Nueva York fuera considerada por los propios neoyorquinos una ciudad “provinciana como sin duda lo es en asuntos de arte”, por fuerza arranca una sonrisa incluso al más despistado; *sic transit gloria mundi*, solía decirse. Ejemplos como los anteriores abundan en esta obra de Marius de Zayas (Veracruz, 1880-Stamford, 1961), pero no son su mérito mayor. La primera sorpresa que el texto regala es la nacionalidad de su autor, ya que no solemos otorgar una participación significativa a nuestros compatriotas en la historia del arte y, sin embargo, este mexicano fue uno de los principales responsables de que el arte, en ese entonces llamado ‘moderno’, ganara NY; conoció a la primera plana del mundo artístico tanto de esa ciudad como de París y de Londres; amigo muy cercano de René Lefebvre, de Francis Picabia y de Alfred H. Barr Jr. –a quien Abby Aldrich Rockefeller designara para dirigir el Museo de Arte Moderno de la ciudad *donde el Hudson se emborracha con aceite*–,

conoció muy de cerca personas de la talla de Apollinaire y de Picasso y fue uno de los más importantes promotores no sólo del arte francés y europeo, sino también del africano y del mexicano: no es frecuente saber que obras de Diego Rivera fueron exhibidas junto con las de Cézanne, Van Gogh, Picasso, Braque, en fecha tan temprana como 1916. Junto con Picabia creó la publicación *291*, cardinal en su momento, y más tarde fundaría y dirigiría la Modern Gallery, para después abrir su propia galería en el corazón de Manhattan, la De Zayas Gallery; después se retiró durante más de veinte años a su castillo de Rivoiranche, cerca de Grenoble. Allí comenzaría a escribir esta carta dirigida precisamente al director del MOMA, la cual terminaría en EE.UU. casi en forma de libro; en ella entrega, en palabras del prologuista, “una puntual relación de voces y hechos, y pone al descubierto las esperanzas y sinsabores de un puñado de artistas y escritores frente al vitalismo apasionante de la gran aventura de las vanguardias”.

Es encomiable la labor de Antonio Saborit, quien fuera de los primeros en ocuparse del autor, pues la investigación para la factura de este libro le llevó al archivo Zayas en Sevilla, en donde trabajó con el hijo del autor, Rodrigo, directamente tanto sobre el mecanoscrito original como sobre las imágenes del cual éste iba acompañado. Su estudio introductorio, además de leerse con gusto, no abruma con datos eruditos –para eso están los apéndices y el *index nominum*–, más bien nos presenta al autor y al contexto en que vivió para entender cómo se produjo su texto: “Zayas [...] como Barr, se ocupaba en observar y explicarse las manifestaciones artísticas de su tiempo en el interior de un marco histórico amplio en el que la tradición artística universal vivía en constante construcción y ajuste.” Asimismo, todo lector de este libro corre con suerte pues “es de reconocerse la prudencia con la que Zayas pasó de largo frente al vanidoso espejo de la memoria y se concentró en leer las líneas del tiempo sobre la palma de su mano”. La traducción es la de quien conoce a fondo este *oficio de tinieblas*.

Enseguida del estudio, los siete capítulos de la carta, que inician con una descripción del autor a la cual sigue una serie de notas periodísticas de la época; al final de cada uno (quizá sea la única ‘queja’ sobre este libro) se encuentran las imágenes en blanco y negro –no como en el original, colocados en el sitio de los llamados de Zayas; sin embargo, lo anterior se debe, según Saborit, a imposibilidades editoriales técnicas. El primero es el que da título al libro y en el cual Zayas narra cómo el arte moderno necesitó once años de arduo trabajo (1908-18) para volverse ‘popular’, lapso que

divide en tres períodos: el de la galería Photo-Secession, que abriera Alfred Stieglitz en un ático que albergaba una serie de salas en el número 291 de la Quinta Avenida; el segundo, cuando el mismo 291 se transformó en un símbolo, ‘el símbolo en el que todos creyeron’; y el último, el período de la Modern Gallery. El autor detalla las exposiciones de dibujos de Rodin, esculturas de Matisse, pinturas de Cézanne y de Rousseau, de quien James Huneker, famoso crítico, dijera que ‘como artista es un chiste; como chiste, es regular’ y a quien denomina ‘el supremo Asno de Montmatre’.

El segundo capítulo recuenta la exposición de Picasso en la Modern Gallery, en la cual se mostraron también obras de Braque, fotografías ‘cubistas’ de Sheeler y algunas esculturas africanas. *The Armory Show*, la Exposición Internacional de Arte Moderno de 1913, tercer capítulo, fue uno de los acontecimientos más importantes para la ciudad durante el segundo decenio del siglo pasado. El objetivo era “mostrarlo todo y al mismo tiempo”. Las reseñas y comentarios hicieron énfasis en la obra de Picasso y en la del escultor Constantin Brancusi, que en general despertó un interés muy grande y de quien se llegó a afirmar que era ‘el sucesor de Rodin’. En cambio, en la exposición de la Photo-Secession de 1914 se presentaron pinturas del futurista Picabia, a quien la crítica no trató nada bien, pero se lee con mucho interés el testimonio de De Zayas cuando consigna que fue por dicho pintor que conoció a Apollinaire en París, y por éste a Max Jacob, quien a su vez le presentó a Paul Guillaume, corredor de arte y promotor de la escultura negra, que los modernos asociarían de manera directa con el cubismo. Cuenta el autor que Francis Carco relata una historia en la cual Vlaminck, el descubridor del arte africano, llevó a su amigo Derain una estatuilla y le dijo: ‘Es casi tan bella como la Venus de Milo’, a lo cual Derain respondió: ‘Igual de bella’. Fueron con Picasso, quien se tomó su tiempo, para finalmente afirmar: ‘Es aún más bella’.

El capítulo cuarto está dedicado a Alfred Stieglitz, en palabras de Zayas, “el hombre adecuado en el lugar adecuado en el momento adecuado”, para introducir el arte moderno a NY, ya que tenía el don de llamar la atención y la habilidad para apoderarse de ella y convertirla en interés genuino. No buscaba hacer que la gente entendiera el arte moderno: su actitud buscó que éste aterrizara sobre la ciudad y que la gente se enfrentara a él, que fuera ‘lo que podía ser’. El quinto capítulo se dedica a la Modern Gallery; durante el año dorado del arte moderno, 1915, se expusieron ahí obras de Van Gogh, Brancusi, Modigliani; en 1916, Diego Rivera; Toulouse-Lautrec,

Guys y Daumier, los tres precursores, en 1917. El penúltimo capítulo versa sobre la fotografía de tres artistas norteamericanos independientes: Sheeler, Schamberg y Strand, aunque también hace referencia a la pintora Marie Laurencin –única mujer que Apollinaire incluyera entre los modernistas franceses–, a Derain, ‘el audaz’, y a Maurice de Vlaminck. El último, breve capítulo, habla sobre las exposiciones colectivas que buscaban contrastar las obras de diferentes artistas para encontrar el común denominador y disfrutar sus diferencias específicas. Según De Zayas, la de 1916 fue la exposición más completa de la Modern Gallery. El libro finaliza con una mención de la titánica labor de Lefebvre quien, desde París, se ocupó de embalar y enviar, incluso durante la guerra, las obras de los artistas para que fueran exhibidas en *Nueva York de cieno, Nueva York de alambres y de muerte*.

No siempre, al asistir a un museo, surge la reflexión de todo lo que hace posible la contemplación de una obra, todos los implicados para el delicado encuentro entre el artista y el espectador; sin embargo, fue del café al estudio, del estudio al tren, y al barco hasta llegar a los muros de una galería, en otro continente, que la gente pudo acceder al contacto con el arte moderno, arte que tardó en ser comprendido y disfrutado pero que, finalmente, se impuso como la tendencia más fuerte de todo el siglo anterior. Imposible no recordar la cita del *Filebo* de Platón, que el mismo Zayas reproduce:

170

PROTARCO.— ¿Cómo entendemos eso, Sócrates?

SÓCRATES.— Al pronto lo que digo no es plenamente evidente, pero hay que intentar aclararlo. En efecto, con la belleza de las figuras no intento aludir a lo que entendería la masa, como la belleza de los seres vivos o la de las pinturas, sino que, dice el argumento, aludo a líneas rectas o circulares y a las superficies o sólidos procedentes de ellas por medio de tornos, de reglas y escuadras, si me vas entendiendo. Pues afirmo que esas cosas no son bellas relativamente, como otras, sino que son siempre bellas por sí mismas y producen placeres propios que *no* tienen nada que ver con el de rascarse.

MAURICIO LÓPEZ NORIEGA
Departamento Académico de
Estudios Generales, ITAM