



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA *COATLICUE* EN EL JARDÍN: EL ARTE PREHISPÁNICO EN LA EXPOSICIÓN
VEINTE SIGLOS DE ARTE MEXICANO (MAYO A SEPTIEMBRE DE 1940)

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
DIEGO JESÚS FLORES OLMEDO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. DÚRDICA ŠÉGOTA TOMAC
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:
DR. PATRICK JOHANSSON KERAUDREN INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS DR. DANIEL GARZA USABIAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Jorge Carlos Badillo. Yerbo, a ti dedico este trabajo, a tu belleza, a tu sabiduría y a tu compañía. Gracias por todo.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), gracias por abrirnos sus puertas y brindarnos infinitas posibilidades de aprendizaje, de crítica, de difusión y de creación de la cultura para nuestro país; gracias por crearnos un compromiso serio y profesional con nuestro pueblo y su cultura.

Agradezco también al Posgrado en Historia del Arte de esta institución por haberme brindado la beca de la CEP (Coordinación de Estudios de Posgrado), con la cual pude realizar mis estudios de maestría, así como también, el apoyo PAEP (Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado), que me permitió viajar a la ciudad de Nueva York para visitar el archivo histórico del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York. A la directora del posgrado, Deborah Dorotinsky Alperstein, mi gratitud por su paciencia y su siempre cálido apoyo y cercanía. Igualmente agradezco a su equipo, Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo. A la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como al Instituto de Investigaciones Estéticas por haber creído en mi trabajo y mi proyecto, y permitirme realizar mis estudios de maestría.

Agradezco enormemente a mi directora de la maestría, la dra. Dúrdica Šégota, por su invaluable apoyo, por su guía siempre atenta y precisa y por creer en mi trabajo. A ella, mi maestra, mi más cálido y sincero agradecimiento. Gracias al dr. Patrick Johansson, con quien he trabajado desde hace más de cinco años, y a quien debo parte de mi formación como historiador, la dirección de mi tesis de licenciatura, y el análisis comprometido de la historia del México precolombino. Al dr. Daniel Garza Usabiaga, quien con su conocimiento en el campo curatorial y la historia del arte me ayudó a darle un nuevo rumbo a este texto. Gracias por su cercanía, compromiso y afecto a los tres.

Agradezco a Dafne Cruz Porchini por su enorme apoyo hacia mi trabajo (y cuya tesis de doctorado, que ahora es un libro, me fueron de gran ayuda), a ella, a Mireida Velázquez y al dr. Garza Usabiaga mi agradecimiento por brindarme la oportunidad de crecer profesionalmente al invitarme al primer Coloquio “Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano. 1930-1947”, cuyas memorias se recogieron en una recopilación que recibe el mismo nombre y en la cual participo con un texto que, sin duda, se entrelaza con este trabajo de tesis.

Al Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) y a su curador en jefe, el dr. Cuauhtémoc Medina, quien también fue mi maestro durante la maestría. Gracias, también, al Museum of Modern Art de Nueva York por abrirme las puertas de su archivo, en el que encontré el material más importante, la materia prima, para el desarrollo de este trabajo. Igualmente, agradezco al Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, en cuya documentación se delineó el origen de este texto.

Gracias a la Sala de Colecciones Universitarias del Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCU Tlatelolco), a Julio García Murillo, coordinador de dicha sala, James Oles, curador en jefe, y al director del Centro, Jorge Rentería, por su gran compromiso con los estudiantes de la maestría de Estudios Curatoriales de la UNAM. Mil gracias por su apasionado trabajo, además de su cálido y constante apoyo para con nuestra generación de la maestría. Un verdadero privilegio contar con su ayuda.

A mi querido grupo de la segunda generación de Estudios Curatoriales: Daniel Valdez Puertos, Luis Huitron, Daniela Orozco, Giuliana Prevedello, David Miranda, Edith Leija, Paola Eguiluz, Natalia Luna, Alejandra Labastida, Silverio Orduña y, en especial a Lorena Botello y Ana Elena Mallet, con quienes, además, compartí el privilegio de trabajar en la

exposición *El viaje de los objetos* (junio-octubre de 2016) para el CCU Tlatelolco. Y por supuesto, a mi entrañable amigo Alejandro Hernández García, el Conde de Selva Nevada, hombre sabio, de gran fortaleza, comprometido y entregado siempre.

Gracias al Instituto de Investigaciones “José María Luis Mora”, y en especial a la dra. Concepción Martínez, por permitirme colaborar con ella como su becario.

A Jorge Badillo, mi compañero de vida, por su paciencia, su disposición y su enorme interés en el desarrollo de este texto que, definitivamente, no hubiera sido igual, ni posible, sin él. Sus agudas y precisas críticas, derivadas de largas horas de discusión, contribuyeron de manera sustancial a este trabajo. Por tu amor, mil gracias, Yerbo; a ti dedico este texto.

Gracias a mis amigos, Jovana Vivanco, Sebastián Lomelí, Camilo Vicente, Margarita Muñoz Rubio, Valentina Morales, Cecilia Pompa, Iván Escobedo, Irán Gutiérrez, Mar Sánchez, Jorge Suárez, Juan Aurelio Fernández, Anna-Laura y Sebastián Bourguignon, Olivia Christen, Bárbara Castrejón, Taeko Suzuki, Miho Nagaya, Kayo Shirakami, Regine Steinke, Lukas Ungerland, Noora Mahmassani, José Luis Legorreta, Paola de Anda, Federico Martínez y Alfredo Noguez, por estar ahí, por su apoyo y cariño constantes.

Gracias en especial a Gabriel San Emeterio, amigo entrañable, quien me hospedo durante mi estancia en la ciudad de Nueva York cuando hice mi investigación en el MoMA; me enseñó el inconmensurable mundo de esa ciudad y me tendió la mano. Amigo, mil gracias por tu cariño.

Finalmente, quiero agradecer a mi familia: mi madre, Cristina Olmedo, y mis hermanas, Elsa y Andrea Olmedo, a quienes amo y siempre tengo presentes.

Índice

Introducción	11
I. “De cómo Nueva York robó la idea de Arte Mexicano”	17
Rockefeller en México	20
El “sí” a un nuevo paradigma de exposición del arte mexicano	23
Nombrar y hacer la exposición	25
La exposición de una síntesis	29
Principios arquitectónicos de un espacio para el arte prehispánico de México	30
El programa de instalación del núcleo prehispánico y del jardín	35
II. El montaje intramuros de la sección de arte prehispánico mexicano: las raíces del arte mexicano	39
“Pre – Spanish Art → ”	40
Las ideas de Herbert Bayer: bases para el diseño moderno de exposiciones para el arte prehispánico	48
Frederick Kiesler, el arte y el artista en el escaparate comercial y los principios revolucionarios de El Lissitsky	50
Bayer: la unidad del tema: movilidad y perspectiva	56
Worringer y el Plano de abstracción	65
Alfonso Caso y George Vaillant: la narrativa histórica del arte prehispánico	70
La señalítica: hacer visible la historia de los pueblos	77
La exhibición del arte prehispánico y el surrealismo	84
Alfred Barr: el diagrama de Cubism & Abstract Art (1936) como materialización práctica de un Plano de abstracción	91
Lo primitivo del arte del occidente prehispánico de México, la transición hacia el plano de abstracción	95
III. El jardín del MoMA: un plano arquitectónico de abstracción	97
El jardín del MoMA como un plano para la abstracción	104
La Coatlicue en el jardín	111
Miguel Covarrubias: el nombre y la imagen para la exposición	117
Las luces de Nueva York, nada nuevo bajo el sol	120
IV. Conclusión: el origen de un canon	133
Anexo	145
Índice de imágenes, La Coatlicue en el Jardín	146
Bibliografía	153

Catálogos de exposiciones	158
Archivo	159
Fotografías de archivo.....	161
Hemerografía	161
Periódicos	162
Tesis	162
Recursos electrónicos	163

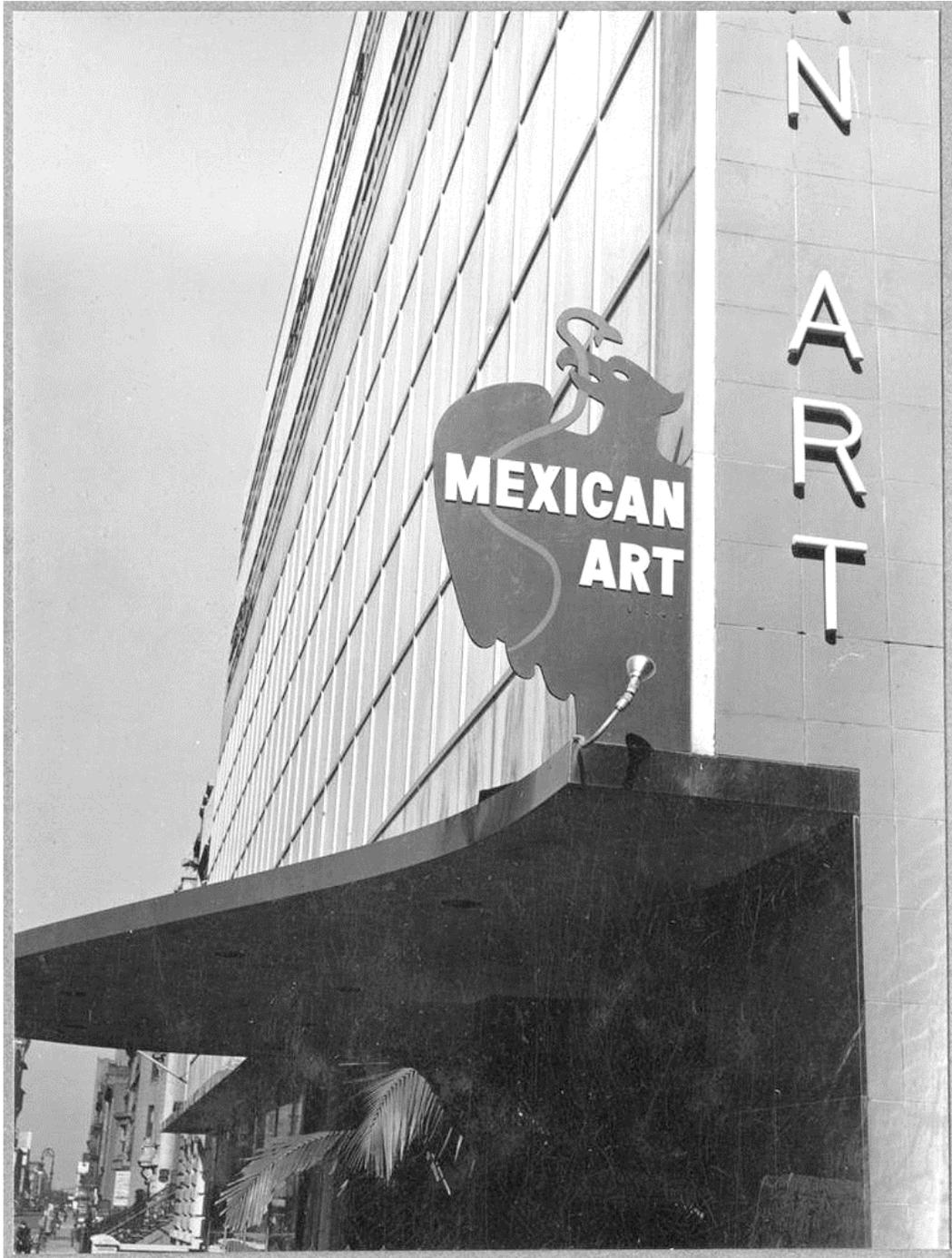


Figura 1. Marquesina que anunciaba la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Foto tomada del ensayo de Robert Kett “Native bodies, stony bodies: making modern time in Mexico”, publicado el 16 de abril de 2011.

Introducción

El presente texto surgió del interés de entrecruzar el estudio de la historia del arte prehispánico de México y su ejercicio de exhibición en sentido histórico. Durante el proceso de investigación, para consolidar el tema, me encontré con la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte siglos de arte mexicano* de 1940,¹ que se realizó en el Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA). Ésta fue la primera exposición de arte mexicano que hacía una retrospectiva nacional de la historia del arte de nuestro país, y prontamente fue cobijada y reproducida muchas veces por parte del discurso oficial del Estado mexicano.

La exposición se dividió en cuatro secciones: arte prehispánico, la primera, arte colonial, la segunda, arte moderno, la tercera, y la cuarta y última, la de arte popular. El primer esfuerzo de análisis que hice sobre la exhibición se materializó en un trabajo semestral de mis cursos de maestría, donde también adquirió su nombre: *La Coatlicue en el jardín*.

Al avanzar en mi investigación sobre *20 Centuries of Mexican Art* pude constatar poco a poco que fue en esa muestra en la que se empezó el camino para la consolidación de la exhibición de las obras precolombinas mexicanas, precisamente, como obras de arte. Poco a poco se me fueron presentando las implicaciones de estudiar sólo la sección precolombina de la muestra porque, aunque se trató como parte del conjunto total de *XX Siglos...*, requería de un estudio específico que fuera desbrozando las estrategias, procedimientos y recursos que los involucrados en la elaboración de esa sección pusieron en práctica. Resolví, entonces, que buena parte de nuestra concepción del arte prehispánico de nuestro país tiene mucho que ver con cómo se nos ha hecho visible a través de las exposiciones de arte y de antropología

¹ Durante este texto se habrá de usar de manera indistinta los siguientes títulos para referirme a esa exhibición: *Tewnty Centuries of Mexican Art*, *Veinte siglos de arte mexicano*, *XX Siglos de arte mexicano*, *XX Centuries of Mexican Art*, *20 Siglos de arte mexicano* y *20 Centuries of Mexican Art*.

y, en este sentido, se presentó como un tema importante a desarrollar. En este sentido se afirmarí­a que, por ejemplo, en el quehacer curatorial cuando el curador, o estudioso de un tema, se enfrenta a una pieza (en el estudio del artista, en las bodegas de un museo u otra instituci3n, en las casas de coleccionistas, en las zonas arqueol3gicas o en una fotografí­a impresa en un libro o cat3logo, etc.) tambi3n piensa en c3mo se ver3 esa pieza, en c3mo mostrarla, c3mo hacerla visible. La pieza y su exhibici3n conforman una relaci3n íntima y, hasta hoy, indisoluble.

Si así se piensa, este texto puede ser tratado como un estudio casi geneal3gico. Sin embargo, prefiero que sea visto como el trabajo sobre un momento determinado en la historia del arte prehisp3nico de M3xico, uno que pretende hacer ciertas propuestas para el estudio del mismo. De este modo, entre la marańa de documentos y publicaciones que consult3, se fue perfilando cada vez m3s el an3lisis, y empez3 a llevarme a los terrenos del arte moderno de vanguardia, europeos y mexicanos, y a las polí­ticas culturales estadounidenses de los primeros cuarenta ańos del siglo XX. Tambi3n me llev3 al contexto de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), acontecimiento que, sin duda, tambi3n marc3 la historia de *XX Centuries...* y con ella, la exhibici3n de arte precolombino.

Gracias al apoyo de mi directora de tesis, Dúrdica Šégota, y al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, especialmente de su coordinadora, Déborah Dorotinsky, pude viajar a la ciudad de Nueva York para encontrarme de frente con los expedientes de la exposici3n resguardados por el archivo del MoMA. La atenci3n fue magní­fica, y la documentaci3n que ahí encontr3 determin3 contundentemente mis investigaciones y conclusiones. La médula espinal del trabajo la hall3 ahí, en el registro fotogr3fico de la muestra. Al ser una exposici3n un evento efí­mero, uno de los recursos m3s importantes para abordarla históricamente lo

constituyeron las fotografías. A través del análisis de las mismas fue que pude proponer hipótesis y una metodología de estudio para la exhibición de arte precolombino en *XX Siglos...*

Los textos en los cuales este trabajo encontró más soportes fueron, sin duda, *Abstracción y naturaleza* de Wilhelm Worringer, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* de Serge Guilbaut, “Fundamentals of Exhibition Design” de Herbert Bayer, *The Power of Display* de Mary Anne Staniszewski, “A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden” de Mirka Beneš, *La definición del arte moderno* de Alfred H. Barr, *Artist and craftsmen of ancient Central America* de George Vaillant, *Thirteen masterpieces of mexican archeology/Trece obras maestras de la arqueología mexicana* de Alfonso Caso, así como las tesis de Dafne Cruz Porchini “Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937–1940)” y la de Holly Barnet-Sanchez , “The Necessity of Pre-Columbian Art: U.S. Museums and the Role of the Foreign Policy in the Appropriation and Transformation of Mexican Heritage 1933-1944” y, por supuesto, el catálogo de *Veinte siglos de arte mexicano*.

Esa interconexión de textos, aunada a los documentos de archivo y fotografías, revela la naturaleza de este escrito, la cual constituye un entrecruce de los postulados de la vanguardia artística y los estudios de arte e historia precolombina. Un entrecruce que se propone como metodología para abordar el estudio de la historia de las exposiciones de arte precolombino; es decir, no dejar aislado el arte antiguo de México sólo en el rubro de los análisis disciplinares sobre el tema, —los antropológicos, etnográficos o arqueológicos—, sino que, entendiendo el tema como fenómeno artístico, entremezclarlo con la historia del

arte universal y los conceptos, las teorías y los postulados de éste y de otras latitudes del globo. Hay que establecer siempre el diálogo con estos.

Dos de los conceptos que habremos de trabajar constantemente en este texto son el de *vanguardia* y el de *abstracción*, ambos sumamente socorridos por artistas y teóricos de las vanguardias artísticas europeas, estadounidenses y mexicanas de principios de siglo XX. Menciono ahora estos dos conceptos con el fin de evitar confusión entre ellos. El término de *vanguardia* lo entenderemos más como contexto histórico, como un momento en la estética occidental, un punto histórico de producción del arte. Según Jaime Brihuega, las vanguardias establecieron una dialéctica entre la institución artística y la crítica alternativa a esa institución. En este sentido, las vanguardias son vistas por el autor como un *artefacto* cultural que trabajó en tres frentes: en *el objeto* (artístico o no artístico), del cual modificó su estatuto, integrándolo a nuevos lenguajes visuales (como fue el caso del llamado “arte primitivo” o el mismo arte prehispánico); en el *marco teórico* que determinaba que era o no artístico y, por tanto, el quehacer artístico en ello; finalmente, en *la praxis artística*, para producir y proyectar nuevas concepciones, formas y objetos artísticos.²

Brihuega ve en esas vanguardias “diversas *formulas de agrupación colectiva* que se venían ensayando desde finales del siglo XIX. Sus modelos de referencia estaban cristalizados desde hacía tiempo en el ámbito de la acción política y en otros campos de la acción cultural.” Y agrega: “En general, este entramado de «colectivos vanguardistas» funciona, no sólo como aparato diversificado de producción teórica y formal, sino como una metafórica maqueta del discurso histórico global del arte y de la implantación social de sus

² Jaime Brihuega, “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”, en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de Medusa, 2002), 229-248.

proyectos alternativos”.³ De cierto modo, lo que el autor deja ver es la fuerza de las vanguardias en su poder de transformación del discurso artístico; así como su capacidad de la asimilación y reconfiguración de todos los objetos que puso a su alcance (incluidos los de otras culturas).

La abstracción, por otro lado, se entenderá más como un recurso teórico de las vanguardias que permitió a artistas y pensadores vanguardistas concretar y sostener sus propuestas culturales. Si seguimos a Brihuega, la *abstracción* estaría más en el terreno del *marco teórico*, sin embargo, es una idea que sí se concreta a nivel del *objeto* (la pintura abstracta de Kandinskym por ejemplo), y se posiciona más como efecto y como síntesis de postulados y formas.

Aclarado lo anterior, no quiero dejar de señalar que a la mitad de la investigación me encontré con que el título de este texto es muy parecido al que Barbara Braun utiliza en uno de sus capítulos de *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World*: “Henry Moore: The Chac-Mool in the Garden”. Mera coincidencia, porque las páginas que a continuación ofrezco al lector no constituyen una búsqueda por la “influencia” de las artes antiguas de América en el arte moderno de los Estados Unidos, *La Coatlicue en el jardín* es el recuento de una historia de tensiones en un plano, en un contexto particular, de un plexo de ideas, estrategias y políticas que se confrontaron y llegaron a formular acuerdos de largo alcance.

Este trabajo es parte de la historia de la asimilación del arte precolombino a los cánones culturales modernos de Occidente, de cómo dicha asimilación se buscó hacerla en un sentido americano, mexicano y universal. Con más precisión, aquí se trata de contar las

³ Brihuega, “Las vanguardias”, 237.

estrategias por las cuáles, y con las cuáles se hicieron visibles en el espacio del museo de arte las obras antiguas de México, y de cómo las decisiones tomadas en este rubro constituyeron una base sólida para la configuración de un modo de exhibición del arte precolombino de nuestro país. Muestra también cómo aquella exposición que se prometió como sólo un evento artístico, en realidad tuvo un enorme impacto político, completamente a la altura de los tiempos en que se desarrolló. Sin embargo, la historia de aquella asimilación también muestra la rebeldía del arte precolombino y su paradoja: como metáfora antigua y como realidad moderna y latente.

I. “De cómo Nueva York robó la idea de Arte Mexicano”⁴

Según documentos del archivo histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, a principios del año 1938, el señor René Zivy, miembro de la legación mexicana en Francia, sostuvo pláticas con algunos miembros del gobierno galo, entre los que figuraron el ministro de Asuntos Extranjeros, el director del Departamento de Obras Culturales Francesas en el Extranjero y el jefe del Gabinete en el Ministerio de Educación Pública, entre otros. Estos comunicaron a Zivy su interés por la evolución política, social y económica de México, y le aconsejaron realizar una exposición que contemplara el arte precolombino, colonial y moderno de nuestro país.⁵ Con esta premisa, la legación mexicana propuso al gobierno mexicano realizar tal exposición. En acuerdos con el gobierno francés, se decidió que el señor André Dezarrois, conservador de los Museos Nacionales de Francia y encargado de las Escuelas Extranjeras, fuera quien organizara y dirigiera aquella muestra.⁶

Se tuvo previsto que la exposición tuviera lugar en el museo del Jeu de Paume, ubicado en los jardines de Tullerías en París, de junio a julio de 1939.⁷ Los gastos del catálogo y publicidad correrían por parte del gobierno francés, mientras que el Estado mexicano

⁴ El título hace referencia al libro de Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*, de 1983. El libro de Guilbaut habla del proceso por el cual el centro hegemónico de la cultura de Occidente pasó de París a Nueva York a partir de los años de la Segunda Guerra Mundial y hasta 1949. Como la exposición *XX Siglos de arte mexicano* cambió de sede —del museo de Jeu de Paume de París al Museum of Modern Art de Nueva York—, consideré que se podía establecer un parangón entre el fenómeno que señala Guilbaut y por el que pasó la exposición de arte mexicano, si se quiere, en un sentido un tanto irónico; pero que, como se verá, no fue un fenómeno aislado del proceso que el autor de *How New York...* señala. Véase Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. María Rosa López González (Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990).

⁵ Oficio del sr. René Zivy dirigido al Lic. Anselmo Mena, Jefe del Departamento Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 14 de noviembre de 1938, Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

⁶ *Ibid.* Dezarrois también era el comisario del museo de Jeu de Paume.

⁷ Se pensó este museo como propicio para tal exhibición pues ahí ya se habían realizado exitosas muestras retrospectivas de arte extranjero como *Trois siècles d’art aux Etats-Unis*, en 1938; exhibición que, por cierto, fue también organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York.

cubriría los costos de fletes y seguros.⁸ Las autoridades de la legación mexicana juzgaron conveniente realizar la muestra, entre otras cosas, porque la vieron como “una brillante oportunidad para el país [México] a fin de fomentar importantes corrientes de turismo que beneficiarán su economía”.⁹ A esto, habría que agregar el hecho de que una exposición de tal envergadura en la capital francesa significaría un reconocimiento cultural y artístico de México por parte de la ciudad que, hasta ese momento, se coronaba con los laureles de la cultura y del arte del mundo occidental.

Hacia el mes de abril de 1939, Dezarrois visitó la ciudad de México con el propósito de llevar a cabo los arreglos y negociaciones pertinentes con funcionarios y artistas mexicanos, hacer una preselección de piezas y fijar el esquema general de la exposición. Según el documento redactado por Dezarrois, concebido como el proyecto de la muestra y enviado a México desde Francia, la muestra habría de nombrarse exposición *Arte mexicano antiguo y moderno*,¹⁰ y habría de realizarse, de manera definitiva, de mayo a julio de 1940 en el Jeu de Paume. En el mismo documento se menciona que el patronato de honor estaría encabezado por los presidentes de las Repúblicas Mexicana y Francesa.

En cuanto a la organización general, se fijó que el plan de la exposición tendría cinco secciones: arte antiguo, arte colonial, arte moderno y contemporáneo, arte popular y, finalmente, sección histórica y propaganda.¹¹ Por su organización, se advierte que la muestra

⁸ *Memorandum*, sin fecha, [posiblemente de 1938], AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Este nombre sería recuperado por Fernando Gamboa en la exposición que el gobierno mexicano envió para Europa en los años 1951 a 1953. Véase Carlos Molina, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005): 117-143.

¹¹ André Dezarrois, “Proyecto para la exposición de *Arte antiguo y moderno de México*”, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

de París no se basaba en un riguroso orden cronológico. En todo caso, aquella tenía una organización conceptual, e incluso estilística, que entendería cada una de los temas de la exposición por su peculiaridad determinada por las etapas históricas de México, llegando a la sección de propaganda que abordaría efectivamente la clara tendencia política del arte nacional.¹²

Con oficio fechado el 9 de agosto de 1939, el secretario de Relaciones Exteriores, General Eduardo Hay, designó al arqueólogo Alfonso Caso para presidir los trabajos previos a la exposición en París, nombrándolo “comisario general” por el lado mexicano.¹³ El día 23 de aquel mismo mes y año, Caso aceptó la misión.¹⁴ Ocho días después de este agradable suceso, la Alemania nazi invadió Polonia. Francia y el Reino Unido dieron dos días para que el ejército alemán se retirara del territorio invadido. Alemania pasó por alto el ultimátum franco-inglés. De este modo comenzó la Segunda Guerra Mundial en Europa. Las primeras operaciones de los nazis consolidaron su poder en Polonia; al mismo tiempo, la Unión Soviética hizo lo propio en tierras polacas y después atacó Finlandia en noviembre. Durante el invierno de 1939-1940, la guerra bajó su intensidad. Sólo fue el prelude de la tormenta.

¹² Un buen ejemplo del orden “conceptual” de esta muestra puede verse en el tratamiento de la sección de arte moderno que se subdividiría en siete grupos determinados por orden cronológico y por su estilo. Así, en el primer grupo estaría sólo Posada; el segundo lo integrarían Ruelas, Alcalde Téllez, Argüelles, y Ramos Martínez; en el tercer grupo estarían Rivera, Orozco y Siqueiros; el cuarto grupo exhibiría obras de Revueltas, Tamayo, Castellanos, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Orozco Romero, Mérida, Alba de la Canal, Alba Guadarrama, Covarrubias, Nahui Ollin y Best Maugard; el quinto grupo sería el de Cantú, Guerrero Galván y María Izquierdo; el sexto el de O’Gorman, Antonio Ruiz, Frida Kahlo y Castillo; el último grupo reuniría los trabajos de Rendón, Pujol, Bracho y Arenal. André Dezarrois, “Proyecto para la exposición de *Arte antiguo y moderno de México*”, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

¹³ Oficio 58078, del 9 de agosto de 1939, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14. Llama la atención el nombramiento de “comisario” porque fue la designación más utilizada en Europa, sobre todo en Francia y España.

¹⁴ Oficio 2931 del expediente VIII-/093.1(44)- de la SEP, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

En este contexto, la realización de la exposición de arte mexicano en París se presentó como poco o nada probable.¹⁵

Rockefeller en México

Nelson A. Rockefeller, quien, en aquel tiempo, se desempeñaba como presidente del MoMA de Nueva York, viajó a México a mediados de octubre de 1939 con intención de entrevistarse con el presidente Lázaro Cárdenas. Al realizar este viaje, Rockefeller lo hacía con conocimiento de la exposición que se llevaría a cabo en el Jeu de Paume, ya que John McAndrew, curador del departamento de Arquitectura del museo neoyorkino, había brindado la información a Alfred Barr y a John Abbot, director y vicepresidente ejecutivo, respectivamente, del mismo museo.¹⁶

Ya en el país, Rockefeller sostuvo una plática con el presidente de México y con Alfonso Caso, con quienes habló sobre la exhibición de arte que el gobierno mexicano había programado en París. En vista del escenario francés (que también era europeo), Rockefeller extendió la invitación al gobierno de México para que dicha exposición se llevara a cabo en el museo que entonces presidía.¹⁷

En oficio del 17 de octubre de aquel mismo año, Rockefeller hace un recuento de estos hechos y bosqueja un plan para el proyecto de la exhibición en el MoMA. Ésta se

¹⁵ Oficio de la República Francesa en México dirigido al Secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay, 3 de noviembre de 1939, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

¹⁶ Anna Indych-López, *Muralism without walls. Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927 – 1940* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009), 162.

¹⁷ Oficio de Nelson Rockefeller dirigido a Alfonso Caso, Director del INAH, 17 de octubre de 1939, AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs.

dividiría en cuatro partes: arte antiguo o precolombino, arte colonial, arte moderno y arte popular. Las secciones, a excepción de la última, seguirían un estricto orden cronológico. Los respectivos encargados de cada sección serían Alfonso Caso, Manuel Toussaint, el trío conformado por los artistas Diego Rivera,¹⁸ José Clemente Orozco e Ignacio Asúnsolo, y, finalmente, el pintor Roberto Montenegro en la última división. Los gastos correrían por partes iguales entre el gobierno mexicano y el museo neoyorquino. El catálogo se escribiría e imprimiría en México y las fotografías se tomarían en Nueva York. La introducción general la haría Antonio Castro Leal,¹⁹ mientras que Alfonso Caso se reafirmaría como *comisario general* de la exposición de lado mexicano.²⁰ Sin embargo, hubo un cambio significativo en la sección de arte moderno, pues se descartó a los tres pintores arriba nombrados como encargados de los núcleos. Tomó sus funciones Miguel Covarrubias, artista y caricaturista mexicano mejor relacionado con los altos directivos del MoMA y otros personajes importantes del sector cultural de Nueva York.²¹

Un aspecto que es de suma importancia mencionar del programa de exhibición de Rockefeller es, sin duda, que la exposición llevada a cabo por el MoMA anuló la sección de propaganda que los franceses sí tenían intención de presentar. Esta es una diferencia notable

¹⁸ *Ibid.* Después del nombre de este artista aparece el signo de interrogación “(?)”, lo que hace pensar que no había seguridad de que Rivera se encargara de tal empresa.

¹⁹ Antonio Castro Leal (San Luis Potosí, 1896- Ciudad de México, 1981). Fue académico, escritor, abogado y el último rector de la Universidad Nacional de México antes de que ésta adquiriera su autonomía en 1929. En 1915 formó parte del grupo de intelectuales conocido como “Los Siete Sabios”. Se desempeñó como profesor en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Escuela Nacional de Jurisprudencia y en la Escuela Nacional de Altos Estudios. Fue también director de Bellas Artes (1934), jefe de Supervisión Cinematográfica de la Secretaría de Gobernación y presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía (1946-1949), así como embajador de México ante la UNESCO (1949-1952). Fue miembro de El Colegio Nacional desde 1948.

²⁰ Oficio de Nelson Rockefeller dirigido a Alfonso Caso, Director del INAH, 17 de octubre de 1939, AHSRE, Exp., “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs.

²¹ *Ibid.* Montenegro y Miguel Covarrubias ya habían presentado una exhibición de arte popular mexicano que viajó a Los Ángeles, Argentina y Brasil en 1924. Es posible que, debido a esta experiencia —entre otras cosas—, Rockefeller haya designado al artista dicha tarea. Véase Charity Mewburn, “Oil, art, and politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 72 (1998): 98-100.

entre ambas muestras, aun cuando el museo neoyorquino se basó en el esquema francés para organizar su propuesta de exposición.²²

El cambio resulta comprensible si tomamos en cuenta que, por una parte, el MoMA buscó presentar *XX Siglos de arte mexicano* como un evento meramente cultural, sin otros fines (políticos) que el acercamiento cultural entre México y los Estados Unidos de América. Aunque, a la luz de los años, podamos afirmar que esto no fue así, y que aquella exposición de arte mexicano significó un paso estratégico en la relación política entre ambos países. Por otra parte, se entiende que en la exposición francesa se trataba de un acuerdo entre Estados, no entre el Estado mexicano y una empresa privada (el MoMA). En este tenor es que podemos traer a cuenta lo que dice Serge Guilbaut: “en Francia la política y el arte estaban íntimamente ligados y no dejaban espacio a la neutralidad”.²³

En aquellos años, la propaganda no tenía la connotación peyorativa que hoy tiene, ya que ésta era el modo en que las acciones de varios gobiernos —sobre todo aquellos de inspiración socialista— daban a conocer su programa y modelaban su identidad. En este sentido, y siguiendo a Guilbaut, en la exposición del Jeu de Paume el aspecto político hubiera sido mostrado como parte constitutiva de la estética misma de México. Por eso, una sección de “Propaganda” era comprensible para el programa francés.

²² Véase *Memorandum* de John McAndrew para Mr. Barr [Alfred Barr], cc. para Mr. Abbott, 19 de octubre de 1939, “Notes on Dezarrois prospectus”, Alfred H. Barr Jr. Papers (AHB), [AAA: 6.B.14. 663-665], The Museum of Modern Art Archives, New York (MoMA Archives, NY). También, véase: *Memorandum* de John McAndrew para Mr. Abbott [John E. Abbott], cc. para Mr. Barr, septiembre [1939?], Registrar Exhibition Files (REG, Exh) # 106, MoMA Archives, New York. En ambos documentos se hace explícito que la propuesta neoyorquina de la exposición de arte mexicano se tomó a partir de la muestra francesa, diseñada por Dezarrois.

²³ Guilbaut, *De cómo Nueva York*, 257.

El “sí” a un nuevo paradigma de exposición del arte mexicano

En diversos telegramas, el MoMA insiste al gobierno de México para que acepte llevar a cabo la exhibición y pide se le notifique la decisión final. Ésta dependía de una acción diplomática más con Francia. Al respecto, Alfonso Caso preguntó al gobierno francés acerca de la posibilidad de que la exhibición prevista para el Jeu de Paume se presentara antes en Nueva York, del 15 de marzo al 15 de abril de 1940. Los franceses notificaron no tener inconvenientes al respecto.²⁴ De este modo se iniciaron con mayor formalidad las negociaciones entre Rockefeller y el gobierno de México; concretamente con la Secretaría de Relaciones Exteriores, dirigida por el General Eduardo Hay, y con el INAH, dirigido por Alfonso Caso.

En diciembre de 1939, los *trustees* (“fiduciarios”)²⁵ del Museum of Modern Art esperaron con impaciencia la respuesta de México (la esperaron para antes del día 18 de aquel mes). Desde la presidencia de la República, se emitió un telegrama al general Eduardo Hay con la siguiente nota: “ANTE NUEVAS CONSIDERACIONES AUTORIZARSE PARTICIPACIÓN MÉXICO EN EXPOSICIÓN MUSEO ARTE NUEVA YORK PROPUESTA POR RELACIONES” AFECTTE. PRESIDENTE REPÚBLICA. L. CARDENAS” (figura 2).²⁶

²⁴ Oficio de la República Francesa en México dirigido al Secretario de Relaciones Exteriores, gral. Eduardo Hay, 3 de noviembre de 1939, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

²⁵ Al volvernos a referir a la figura de los “fiduciarios”, se preferirá hacerlo bajo el término *trustees*.

²⁶ Telegrama del presidente Lázaro Cárdenas dirigido al Secretario de Relaciones Exteriores, gral. Eduardo Hay, 15 de diciembre de 1939, AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19.

El secretario Hay anunció a Rockefeller la decisión presidencial con un telegrama emitido el día siguiente.²⁷ A partir de aquel momento, la implicación política y diplomática de la exposición, a nuestro juicio, adquirió visibilidad y se volvió más concreta y dinámica.

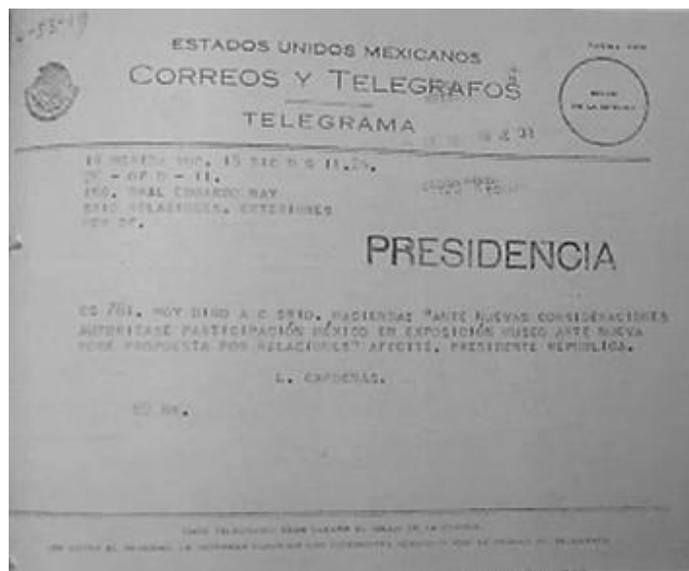


Figura 2. Telegrama de la presidencia de la República Mexicana, firmado por el presidente Lázaro Cárdenas, aprobando la exhibición de arte mexicano en Nueva York. Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores.

Si bien es cierto que a fines del año 1939 y principios de 1940 todavía se mantenía el conflicto legal entre las compañías petroleras estadounidenses e inglesas contra el gobierno de México por la expropiación de la industria petrolera —ejercida el 18 de marzo de 1938—, el gobierno del presidente norteamericano, Franklin D. Roosevelt, adoptó la política concreta del “Buen Vecino”, iniciada por su antecesor Herbert Hoover, pero desarrollada con mejores resultados durante su mandato.²⁸ Lo que el gobierno norteamericano buscó en aquellos momentos fue una relación política mucho más efectiva y profunda con nuestro país, ya que

²⁷ Telegrama del Gral. Eduardo Hay dirigido a Nelson Rockefeller, día 16 de diciembre de 1939, en *Ibid.*

²⁸ Véase Jean-Baptiste Duroselle, *Política exterior de los Estados Unidos de Wilson a Roosevelt: 1913-1945*, trad. Julieta Campos, (México: Fondo de Cultura Económica, 1965), y Alexander DeConde, *Latin American Policy*, (Stanford: Stanford University Press, 1951).

las acciones diplomáticas emprendidas, bien encaminadas, equivaldrían a formar un bloque continental definido, identificado con las democracias occidentales en oposición al nazi-fascismo.²⁹ La posición estratégica de México en la geografía y en la política continental hacían del país un punto crucial en el continente americano para el desenvolvimiento del conflicto mundial.³⁰ Un desacuerdo con México no convendría a los propósitos estratégicos de Estados Unidos ni de los Aliados, si lo pensamos desde una perspectiva del “Buen Vecino”.³¹

Nombrar y hacer la exposición

Según narra Inés Amor, fue en el restaurante El Patio donde se le puso nombre a la exposición *XX Siglos de Arte Mexicano*: “Estábamos cenando Diego, Frida, Tamayo, Olga, Miguel Covarrubias y Rosa, Alfred Barr, Edgar Kaufmann y otros, tratando de encontrar el título, cuando Miguel Covarrubias dijo: ‘Ya lo tengo: Twenty Centuries of Mexican Art’.”³² En esta especie de “eureka”, Covarrubias calculó la edad artística de toda una nación. No lo hizo sin

²⁹ Véase Adolfo Gilly, *El cardenismo. Una utopía mexicana*, (México: Ediciones Era, 2001) y Jesús Silva Herzog, *Historia de la expropiación de las empresas petroleras*, (México: Petróleos Mexicanos, 1988). Un documento televisivo recomendable al respecto puede ser *1938. El año del petróleo*, producido y transmitido por canal Once Tv de México, consultado el 5 de junio de 2013 en la página de internet www.youtube.com, dividido en cuatro partes: 1/4: <http://www.youtube.com/watch?v=ZIwyQE6CRks>, 2/4: <http://www.youtube.com/watch?v=ZIwyQE6CRks>, 3/4: http://www.youtube.com/watch?v=iaz6rDu_y6c, 4/4: <http://www.youtube.com/watch?v=XTPAqgwQk7g&NR=1&feature=endscreen>; subido a la red el 23 de marzo de 2013 por el canal “TemasInteresantes” en youtube.

³⁰ Se supo que, por encontrarse en boicot petrolero, México abrió el comercio del combustible con las potencias del Eje, Alemania e Italia; véase: *Excelsior*, 6 de mayo de 1940, sección Página Editorial de Excelsior.

³¹ La empresa petrolera británica “Sinclair”, para el mismo mes de mayo de 1940, firmó un acuerdo con el gobierno de México en el que se estipuló la cantidad de 8 millones de dólares como indemnización por la expropiación de sus instalaciones en nuestro país (véase: *Excelsior*, 11 de mayo de 1940, sección Página Editorial de Excelsior). Para ese entonces, no resultaría conveniente a los británicos mantener un bloqueo al petróleo mexicano habiendo la posibilidad de que éste suministrara el combustible a sus enemigos y definiera una política contraria a sus intereses. La situación adquiriría tintes más alarmantes cuando la avanzada nazi ocupaba ya Noruega y Dinamarca, en detrimento del poder británico.

³² Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano* (México: UNAM, 2005), 76.

bases. Estuvo respaldado por un sólido trabajo artístico, histórico, antropológico y arqueológico; también por su espíritu nacionalista y amor por México, pero, sobre todo, por el apoyo de un amplio y consolidado grupo de intelectuales, artistas, funcionarios y promotores culturales mexicanos y estadounidenses, en cuyas relaciones y quehaceres se definió el espíritu moderno del arte mexicano.

En tal contexto, y por acuerdo de las partes, la exposición de arte *XX Siglos de arte mexicano* se presentaría de mayo a septiembre de 1940, periodo bastante amplio para una exposición en el MoMA.³³ La apuesta era enorme, pues la muestra ocuparía las tres salas de exhibición del museo, incluso el jardín y el cubo de la escalera.

Los trabajos para montar, catalogar y empacar las obras de arte tardaron alrededor de tres meses en México (aproximadamente de febrero a abril de 1940), bajo la dirección de Alfonso Caso.³⁴ Se calculó que el cargamento resguardado en tres vagones de tren fue de dos mil ochocientos lotes de material que, juntos, dieron cobijo a cinco o seis mil piezas individuales de arte. La obra más grande fue un vaciado en yeso de la *Coatlicue*.³⁵ Esta última se dividió en tres partes que posteriormente fueron ensambladas en el jardín del museo. Para

³³ Veamos que, por ejemplo, la primera exposición del MoMA, *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, duró del 7 de noviembre al 7 de diciembre de 1929; *Diego Rivera*, del 22 de diciembre de 1931 al 27 de enero de 1932; *American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan)*, se presentó del 8 de mayo al 1° de julio de 1933; *Cubism and Abstract Art*, del 2 de marzo al 19 de abril de 1936; *Fantastic Art, Dada, Surrealism* del 7 de diciembre de 1936 al 17 de enero del siguiente año; *Bauhaus: 1919-1928*, del 7 de diciembre de 1938 al 30 de enero de 1939; y la exposición anterior a *Twenty Centuries..., Italian Masters*, exhibida del 26 de enero al 7 de abril de 1940. En promedio, las exposiciones del MoMA durarían de 1 a 3 meses. *XX Siglos...* duró cuatro meses y medio. Véase Museum of Modern Art, “Exhibition history list”, http://www.moma.org/learn/resources/archives/archives_exhibition_history_list.

³⁴ Comunicado de prensa de Sarah Neymayer, publicity Director of MoMA, a City Editors, News Photo Editors y Newsreel Editors, “Arrival of the Mexican Art exhibition, which will open the middle of May at the Museum of Modern Art”, Museum of Modern Art, New York, https://www.moma.org/docs/press_archives/599/releases/MOMA_1940_0030_1940-04-11_40411-25.pdf?2010 (consultado el 19 de mayo de 2013).

³⁵ “Arrival of the Mexican Art exhibition, which will open the middle of May at the Museum of Modern Art”.

entonces, el efectivo aparato publicitario del MoMA había dado amplia difusión al evento —asunto que el museo se comprometió a realizar y costear.

Covarrubias y René d'Harnoncourt fueron designados por el director del Museum of Modern Art, Alfred H. Barr, para fungir como organizadores principales o *comisarios generales* para la exposición mexicana de lado norteamericano, pero el segundo denegó la invitación.³⁶ Covarrubias quedó a cargo. Por su parte, John McAndrew fue designado para llevar a cabo la museografía de la exposición, tanto en las salas internas como en el jardín del edificio. Sin embargo, el curador fue más allá de esos espacios e hizo suspender desde el techo del cubo de la escalera varios objetos de arte popular, entre los que se halló un “Judas” de considerables proporciones y cargado con fuegos artificiales que, por supuesto, nunca se encendieron. Ésta fue una de las piezas más llamativas de la muestra.³⁷

El jardín fue modificado de manera significativa por McAndrew. Alrededor de veinticinco piezas de escultura prehispánica ocuparían diferentes espacios en el área, siendo el vaciado de la *Coatlicue* la principal. En uno de los tres *shelters*, o “refugios”, diseminados por el área, se montó una pequeña instalación a manera de bazar o “mercadito” de artesanías que expuso cerámica y otros productos del arte popular de todo México.

³⁶ Sin embargo, René d'Harnoncourt, en ese entonces curador del MoMA, ya se había involucrado en la revisión de arte precolombino y popular mexicano. En 1930 montó una gran exposición del tema en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y años después colaboró en la exposición en la que trabajaron Covarrubias y Montenegro que ya he mencionado en la nota 22 de este trabajo.

³⁷ Comunicado de prensa del MoMA, “Large exhibition of Mexican art in final preparation at Museum of Modern Art”, Museum of Modern Art, New York”, http://www.moma.org/docs/press_archives/606/releases/MOMA_1940_0037_1940-05-07_40507-32.pdf?2010 (consultado el 19 de mayo de 2013).

³⁷ “Large exhibition of Mexican art in final preparation at Museum of Modern Art”, Museum of Modern Art, New York”.

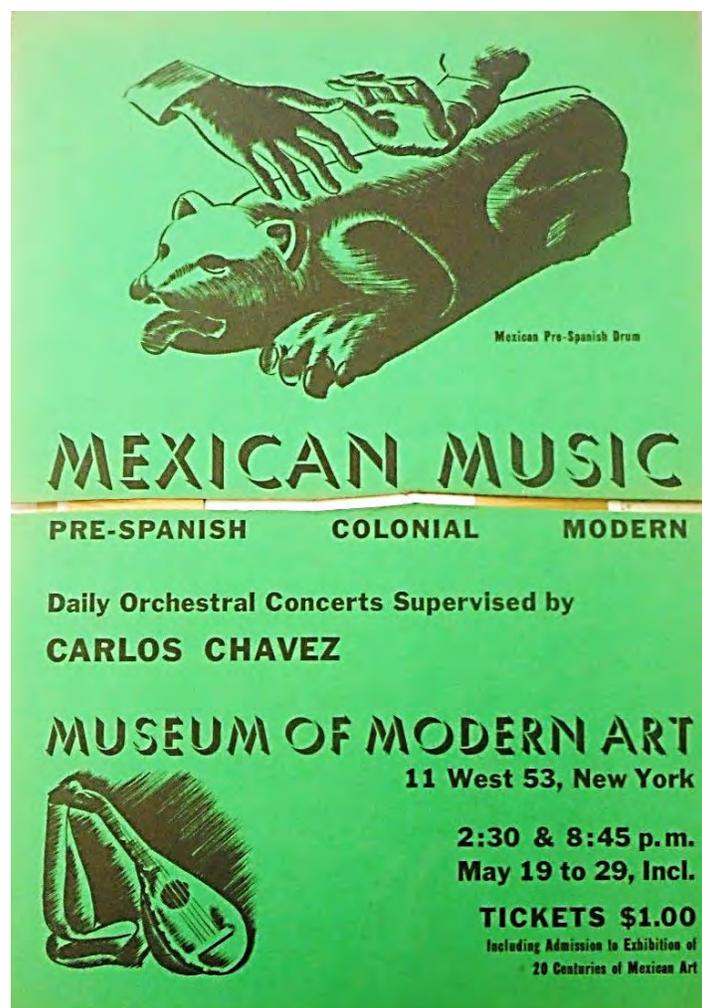


Figura 3. Cartel de “Mexican Music”, referente a los conciertos dirigidos por Carlos Chávez en el marco de *XX Centuries of Mexican Art*. Abby Aldrich Rockefeller Albums (AAR), 7. Museum of Modern Art (MoMA) Archives, New York (NY).

La exposición se abrió al público el 15 de mayo de 1940 y al día siguiente numerosos diarios de Nueva York, como el New York Times, cubrieron la nota. En México, el *Excélsior* del día 16 dedicó una nota pequeña.

Días antes, Rockefeller había anunciado la realización de varios conciertos de música mexicana en el auditorio del MoMA. Las composiciones estuvieron a cargo de Carlos Chávez (figura 3). El objetivo de las piezas musicales fue parecido al de la exposición en su conjunto,

es decir, trazar el desarrollo histórico de la música mexicana en las composiciones de músicos mexicanos de aquel momento. Todo se conjuntaba de manera retrospectiva. Daba la impresión de que México tenía *un arte definido*, perfectamente coherente con su devenir histórico y cuyas secciones comprendían un desarrollo “natural” de la historia del país y de su arte; un desarrollo, por cierto, progresivo y lineal. Tanto la música como las artes visuales estaban ahí, en el MoMA, para dar la versión estética de México, aunque esto significara divorciar esa versión de la política.

La exposición de una síntesis

La exposición *XX Siglos de arte mexicano* fue reseñada por Manuel Toussaint en el número 5 de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1940). El autor escribió: “Sin duda, puede afirmarse que esta exposición constituye la expresión más vigorosa y completa del arte mexicano de todos los tiempos: una síntesis en que están representados los valores plásticos desde la época anterior a la conquista hasta nuestros días.”³⁸ En este pequeño enunciado, Toussaint señala aspectos de la exposición que hay que entender como estructurales para la muestra en general, así como para cada una de sus secciones: *síntesis*, *representatividad* y *valores plásticos*; elementos que integran una unidad consecuente en sentido histórico-cronológico, misma que el autor logró concatenar de manera certera y contundente.

Si atendemos lo dicho en el párrafo anterior, podemos argüir que la exhibición de arte precolombino en *XX Siglos...* se desarrolló bajo el imperativo de ser una síntesis

³⁸ Manuel Toussaint, “Veinte siglos de arte mexicano” en *Anales de Investigaciones Estéticas* 5 (1940): 5.

representativa —en sentido histórico, cronológico y también conceptual— de lo que se nombró como los valores plásticos del arte antiguo de México, pero, al mismo tiempo, de valores artísticos modernos de la época (ya que los valores antiguos estaban presentes en el arte moderno del país). Esto que hoy nos parece una postura casi natural para la exhibición del arte mexicano fue ensayado por vez primera en aquel lejano 1940 en un museo de arte moderno y en Nueva York. Con esta premisa, comenzamos a enfocarnos en nuestro tema: el arte precolombino en *XX Siglos de arte mexicano*.

Principios arquitectónicos de un espacio para el arte prehispánico de México

Manuel Toussaint, en su reseña a la exposición, dio cuenta del enorme esfuerzo que implicó la creación museográfica del núcleo prehispánico de *XX Siglos de arte mexicano*: “La sección prehispánica es sin duda la más completa; hubo hasta un exceso de objetos de los cuáles varios no pudieron ser expuestos, y el instalador, como veremos a su tiempo, tuvo ante sí un gran problema. Nunca se había visto tal cantidad de objetos de arte prehispánico agrupados en una forma tan sugestiva, sin perder por eso la seriedad científica del asunto.”³⁹ El instalador al que se refiere Manuel Toussaint fue el ya mencionado John McAndrew, quien por aquellos años fungía como el curador de Arquitectura y Diseño Industrial del museo.⁴⁰

³⁹ Toussaint, "Veinte siglos", 7.

⁴⁰ Historiador de la arquitectura y curador. McAndrew se graduó con la *magna cum laude* en la Universidad de Harvard en 1924. Continuó sus estudios de posgrado en la misma universidad durante tres años, recibiendo el grado de maestría en Arquitectura en 1941. Entre 1932 y 1937 enseñó historia de la arquitectura en el Vassar College. En 1937, después de dar una conferencia sobre la arquitectura moderna en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, se convirtió en curador del Departamento de Arquitectura y Arte Industrial en el Museo de Arte Moderno de esa ciudad. En 1938 diseñó el jardín de esculturas para el Museo. <https://dictionaryofarthistorians.org/mcandrewj.htm>.

Fue él quien dirigió las operaciones de montaje, asistido por otros miembros del equipo del MoMA.

Las operaciones tuvieron como base una museografía impulsada algunos años atrás por el MoMA; una serie de estrategias de exhibición de obras artísticas que ya empezaba a convertirse en el sello arquitectónico del museo. Dicha museografía fue articulada principalmente por Alfred H. Barr Jr., aunque, por supuesto, también intervino la mano de John McAndrew.

De acuerdo con el estándar museográfico de Barr, las pinturas y esculturas debían estar al nivel del ojo; se eliminaron columnas y otros elementos arquitectónicos en favor de la creación de espacios abiertos, panorámicos. Entre obra y obra se previó un intervalo espacial considerable para crear campos de visión que facilitaran la apreciación estética del objeto expuesto, pues Barr no concebía las obras de arte como elementos decorativos, sino como elementos susceptibles de apreciación estética.⁴¹

Por su parte, McAndrew, como arquitecto, fue partidario de soluciones museográficas que priorizaron superficies simples y la limpieza de las líneas; soluciones inspiradas en la arquitectura impulsada por la Bauhaus de Dessau y por el Estilo Internacional de arquitectura, mismas a las que se inscribió, a su vez, el arquitecto estadounidense Phillip Johnson, profesor de McAndrew.⁴² En una visión general, podemos decir que aquello que los curadores del MoMA tomaron de la Bauhaus fue “una forma de montaje que dejaba instalaciones autónomas en interiores neutros, pensando en un espectador ideal y promedio.”⁴³ Sin

⁴¹ Dafne Cruz Porchini, “Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937-1940)”, (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 229-230.

⁴² Cruz, “Proyectos culturales”, 227 y 230.

⁴³ Cruz, “Proyectos culturales”, 230.

embargo, el movimiento moderno en arquitectura fue el armazón por el cual pusieron en práctica los postulados de las vanguardias artísticas de Europa, además de plantear la arquitectura moderna como la primera vanguardia en la que Estados Unidos llevaba la delantera a los europeos.

La idea de arquitectura moderna (o que también podemos llamar Estilo Internacional) fue apoyada como una política estética del MoMA. Alfred H. Barr fue quien señaló tres puntos característicos de este movimiento: *volumen* (creación de espacios a partir de volúmenes y no de masas constructivas), *regularidad* (repetición vertical y horizontal de los elementos constructivos en contra de un diseño fundamentado en un eje central), y flexibilidad del edificio (expresada desde el plano y representada por la capacidad dinámica del edificio).⁴⁴

A las características anteriores habría que agregar requisitos que podemos tener como fundamentales, y, si se quiere, también como clásicos, para la realización de un edificio: la perfección técnica y la proporción.⁴⁵ En este sentido, se mantuvo un esquema armónico de construcción, pero esta vez representado por la creación de volúmenes determinados por un programa geométrico que permitiera dar movilidad constante a todo el conjunto. Así, lo que antes fue configurado por un eje central que dirigía la mirada en una sola perspectiva del edificio se convirtió en la posibilidad de creación de un plano de perspectivas en movimiento (flexibilidad).

⁴⁴ Alfred H. Barr, “Arquitectura moderna: una exposición internacional. Prólogo” en Alfred H. Barr, *La definición del arte moderno*, ed. Irving Sandler, trad. Gian Castelli, (Madrid: Alianza Editorial, 1989), 83-87.

⁴⁵ Elizabeth Mock “Built in the U. S. A. – Since 1932”, en Museum of Modern Art, *Built in USA (1932-1944)*, (New York: MoMA, 1944), 9-25.

Lo anterior no estuvo presente en torres como el Chrysler Building o el Empire State Building, cuya continuidad ascendente fue prueba de una centralidad radical. Frente a ello, los curadores del MoMA, al referirse a la nueva arquitectura, no depositaron su fe en los rascacielos de Manhattan y Chicago, sino en edificios mucho más complejos que pudieran interactuar de formas distintas con el paisaje y el tejido urbano. Así lo expresaron desde 1932 con la exposición *International Exhibition of Modern Architecture*, curada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock. Ésta fue la primera exposición de arquitectura que el museo realizó, en la cual Barr estableció las tres características de la arquitectura moderna antes mencionadas. Para lograrlo, fueron remarcables cinco arquitectos que, a juicio del MoMA, desarrollaban tales características: Le Corbusier, Walter Gropius, Mies van der Rohe, J. J. P. Oud y Frank Lloyd Wright. En éste último pusieron un énfasis especial, ya que Wright encabezó el movimiento moderno en los Estados Unidos, su país de origen.

La política del museo neoyorquino respecto de la arquitectura moderna puede ser bien apreciada en el texto “Built in the U. S. A. – Since 1932” de Elizabeth Mock, incluido en el catálogo de la exposición *Built in USA (1932-1944)*, de 1944.⁴⁶ La autora propone que la arquitectura moderna tiene dos procesos fundamentales: el análisis racional y la síntesis creativa, los cuáles tienden ramificaciones continuas con el diseño y la industria, así como con el paisaje y la planeación de la ciudad. Este proceso, además, comprende “problemas complejos de técnica e intrincadas relaciones sociales, económicas y políticas”.⁴⁷ La nueva arquitectura, entonces, respondió a las necesidades de nuevos contextos industriales, nacionales, urbanos y artísticos.

⁴⁶ Mock, “Built in”.

⁴⁷ Mock, “Built in”, 9.

La arquitectura así entendida crearía espacios para resguardar y dar vida a la producción de la industria y su nueva estética; pero, al tomar en cuenta las relaciones sociales, económicas y políticas, y al incidir en los rubros de la nación y del arte, se inscribió también en el ámbito del humanismo y el *espíritu moderno*.

Arquitectos como Gropius ya tomaban en cuenta y trabajaban teniendo una firme convicción en lo humano (como concepto de escala y como fin último de su creación). Así lo demostró el mencionado Gropius al hablar sobre la construcción unida a la prefabricación (característica que también incorporaba la arquitectura de su tiempo): "...que el elemento humano quede como punto de partida para determinar la forma y la medida de nuestras viviendas y de nuestros barrios residenciales".⁴⁸ Por su parte, Mies van der Rohe afirmó que "En su forma más simple la arquitectura depende de consideraciones exclusivamente funcionales, pero puede alcanzar, a través de todos los grados de valor, las esferas más altas de la existencia espiritual, el reino puro del arte."⁴⁹ Y agregó: "Si la enseñanza tiene una finalidad, es la de inspirar auténtico conocimiento y responsabilidad".⁵⁰ Gropius también fue profesor en la Bauhaus, respecto de la cual no sólo reprodujo la tradición y los efectos de su arquitectura. Se puede inferir que su fe en la educación como conjunto de formas de percepción, concepción e intelección de lo humano, era compartida por Mies.

El humanismo como característica fundamental de la arquitectura moderna también impactó en los nuevos modelos de diseño de exhibiciones, impulsados por artistas, diseñadores y arquitectos como Herbert Bayer, de la Bauhaus, Mies van der Rohe, Frederick

⁴⁸ Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna*, trad. Maricia Galfetti, Juan Días, Ana María Pujó i Puiguet y Joan Giner, (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 724.

⁴⁹ Benevolo, *Historia de la arquitectura*, 726.

⁵⁰ Benevolo, *Historia de la arquitectura*, 726.

Kiesler de *de Stijl* y El Lissitzky, de las vanguardias rusas. A ellos nos referiremos en su momento.

Es importante señalar el movimiento arquitectónico moderno de aquellos años (1920's-1930's), ya que el MoMA, a través de Barr y McAndrew, puso en práctica sus postulados arquitectónicos, de forma general, en favor de sus propias instalaciones inauguradas en 1939, y, de modo particular, en el diseño de sus exhibiciones, como veremos que ocurrió en *Twenty Centuries of Mexican Art*, a partir de los cuales la exposición que nos ocupa generó un énfasis particular en la sección precolombina de dicha muestra. Por ahora, baste con decir que el método de Barr —o del MoMA, si se prefiere pensar en una autoría más colectiva y compleja— se institucionalizó como expresión *moderna* del quehacer museístico en los Estados Unidos, y después a nivel internacional.

El programa de instalación del núcleo prehispánico y del jardín

En los archivos del MoMA encontré el programa de instalación de la exposición de *XX Siglos de arte mexicano*,⁵¹ mismo que registra las fechas de instalación y los nombres de los encargados del montaje de cada una de las áreas. El director general de los trabajos fue John McAndrew, quien organizó el trabajo por divisiones, poniendo a cargo a una o varias personas del equipo del museo por sección. En el caso del arte prehispánico (primer piso y jardín), fue apoyado por Dorothy C. Miller, quien, en aquel tiempo, se desempeñaba como asistente del director del MoMA, Alfred H. Barr Jr.

⁵¹ AHB [AAA: B.14; 570-574] MoMA Archives, NY.

“Miss Miller”, como aparece consignado su nombre en el documento, había ya trabajado en la exposición *American Sources of Modern Art* (8 de mayo a 1 de julio de 1933).⁵² Este dato lo considero relevante ya que *American Sources...* significó uno de los antecedentes más importantes en la exhibición de arte precolombino, así como el primer acercamiento directo del MoMA a dicho arte. Considero procedente subrayar que la misma persona que había trabajado en el mismo tema volviera a hacerlo, ya que esto supone una continuidad del estudio del arte prehispánico llevado a cabo por el museo neoyorquino respecto.

American Sources of Modern Art fue una exposición que se vio apoyada en un programa de exhibiciones temporales de arte primitivo que comenzó a ser desarrollado por el mismo MoMA en 1933. Según consigna Holly Barnet-Sanchez en su tesis, la junta directiva del museo⁵³ decidió sostener dicho programa durante diez años;⁵⁴ y uno de los argumentos para emprenderlo fue “la necesidad de ver estos trabajos [las obras de arte primitivo o de arte antiguo] a través de una mirada moderna e informada”.⁵⁵ Esa *necesidad* resulta una sentencia contundente para el desarrollo de la política artística y cultural del MoMA de aquellos años, misma que se replicaría en México tiempo después, en

⁵² La asistente ya había trabajado en otras exposiciones similares en el museo de Newark catalogando e investigando la colección de arte indio americano de esa institución. Más tarde, a comienzos de los años treinta, trabajó para el MoMA en las exposiciones *American Folk Art: The Art of The Common Man in America, 1750-1900* (30 de noviembre de 1932 a 14 de enero de 1933).

⁵³ En ese momento contó con la presencia de A. Aldrich Rockefeller (tesorera), Nelson Rockefeller, Conger Goodyear (presidente) y Holger Cahill (director en ausencia de Alfred H. Barr Jr.).

⁵⁴ En una cita que hace la autora de una carta escrita por Alfred H. Barr Jr., publicada en el *College Art Journal* de 1950, se menciona la duración del programa; véas: Holly Barnet-Sanchez, “The Necessity of Pre-Columbian Art: U.S. Museums and the Role of the Foreign Policy in the Appropriation and Transformation of Mexican Heritage 1933-1944”, (Tesis de doctorado, University of California, Los Angeles, 1993), 80.

⁵⁵ Barnet-Sanchez, “The Necessity of Pre-Columbian Art”, XVII-XVIII.

agrupaciones como la Sociedad de Arte Moderno que incluyó arte prehispánico entre sus muestras.

Pero, además, siguiendo a la misma autora, se puede inferir que el mencionado programa del MoMA pudo haber formado parte de una política cultural que introdujo el arte precolombino a los museos estadounidenses con una mayor intensidad en el periodo de 1933 a 1944; es decir, el periodo de auge de la política del “Buen Vecino”. Esto tuvo como fin mejorar las relaciones y políticas hemisféricas de la Unión Americana con el resto del continente. Ese arte sería entendido como el *fundamento* de la herencia indígena común a todas las naciones modernas del continente americano,⁵⁶ y por tanto, una pieza clave para la identidad panamericana.

Sigamos con la instalación. Miss Miller fue asistida por Miss van Hook y Miss Twining,⁵⁷ pero la vuelta de tuerca en su trabajo, y en la sección precolombina en general, fue que en esta ocasión se vio dirigida por los estudios del arqueólogo mexicano Alfonso Caso y por los de George Vaillant, uno de los miembros más sobresalientes del Museo Americano de Historia Natural de Nueva York (AMNH) y uno de los más destacados investigadores del pasado prehispánico de México y Centroamérica a nivel mundial.⁵⁸ Vaillant sería el encargado de asistir a Caso en Nueva York, ya que el segundo, por sus ocupaciones en México, no podría estar en Manhattan durante el montaje de la muestra.

⁵⁶ Barnet-Sanchez, “The Necessity of Pre-Columbian Art”, 80.

⁵⁷ No se encontraron más datos sobre estas dos personas.

⁵⁸ George Vaillant nació en 1901 en Boston, Massachusetts. Mientras estudiaba en la Universidad de Harvard, trabajó en el campo con A.V. Kidder, un arqueólogo pionero del suroeste de Estados Unidos. Vaillant se graduó con un doctorado de la Universidad de Harvard en 1927 y se unió al personal del Museo Americano de Historia Natural como curador asistente. Con el apoyo del Museo, llevó a cabo casi nueve años de trabajo de campo en México entre 1928 y 1936. <http://www.amnh.org/our-research/anthropology/collections/collections-history/meso-american-archaeology/george-clapp-valliant>.

En suma, las condiciones antes expuestas son muy variadas y transitan de lo político a lo histórico, de lo artístico a lo antropológico, de lo cultural a lo gubernamental, etc. Pero, dichas condiciones las llevaremos en el sentido de establecer una pregunta para el tema que nos ocupa (la exhibición de arte prehispánico): ¿cómo presentar el material precolombino de México (y América) para que, en efecto, el visitante del MoMA tuviera la certeza de estar viendo arte?

Por ahora, de lo que hemos expuesto con anterioridad podemos establecer ciertas afirmaciones a modo de guía: que fue en la exposición neoyorquina de 1940 donde comenzó el camino de consolidación del arte precolombino de México en el terreno de su exhibición, y esto, en gran medida, se debió a lo exitoso de la museografía de *XX Centuries...* construida sobre un fino tejido por conceptos artísticos, políticos, históricos, científicos y tecnológicos modernos, todos articulados por tres grandes discursos: el discurso artístico-museográfico del MoMA en el sentido de “la mirada moderna e informada”, lo que contemplaba la incorporación de postulados de las vanguardias artísticas de aquel momento (sobre todo para la exhibición de piezas); por el discurso de los postulados histórico-arqueológicos (científicos) de los estudiosos mexicanos y estadounidenses como Alfonso Caso, Miguel Covarrubias y George C. Vaillant; así como por el discurso oficial del gobierno mexicano sobre el arte nacional, el cual se fundó sobre una base cronológico-progresiva y de representación histórica.

II. El montaje intramuros de la sección de arte prehispánico mexicano: las raíces del arte mexicano



Figura 4. Entrada a la exposición *XX Siglos de arte mexicano* y a su sección de arte precolombino. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

“Pre – Spanish Art → ”⁵⁹

El montaje de la sección prehispánica de *XX Siglos de arte mexicano* hizo evidente la resolución de un problema que llevaba varios años en el panorama del arte nacional y del estadounidense, y que no era la primera vez que se ensayaba o afrontaba.⁶⁰ A saber ¿cómo presentar el material precolombino de México (y América) para que, en efecto, el visitante tuviera la certeza de estar viendo arte? Ya vimos el ejercicio que el mismo MoMA elaboró en *American Sources...* como primer intento, pero no fue ahí donde quedó resuelta la cuestión. Como he venido sosteniendo, me parece que fue hasta la exposición de 1940 que se logró concretar algo verdaderamente sólido para las exhibiciones nacionales de arte prehispánico. Básicamente, se articuló un modelo de exhibición para este arte. A continuación, elaboro un ejercicio descriptivo-analítico de la museografía o montaje⁶¹ de la sección precolombina de *Twenty Centuries...* con el propósito de tener una base histórico-artística de la cual partir para elaborar algunas ideas al respecto. La piedra angular de mi

⁵⁹ El título de esta parte hace alusión al letrero de entrada a la sección prehispánica de *XX Siglos de arte mexicano*. Por eso lleva una flecha.

⁶⁰ Según Holly Barnet-Sanchez, la primera muestra de arte precolombino —es decir, la primera muestra de material y de objetos de las antiguas culturas indígenas de América entendidos y exhibidos por su calidad estética— se realizó en los Estados Unidos en 1912, en el Museum of Fine Arts de Boston, donde se exhibió una selección de piezas mayas pertenecientes al Peabody Museum de la universidad de Harvard (jades, cerámica, escultura y relieves, entre otros objetos). La autora hace esta precisión en contraposición a la idea más difundida de que la primera vez que se exhibió arte prehispánico de América fue en Europa en 1920, en el Burlington Fine Arts Club de Londres. La siguiente exposición importante fue la de París de 1928, *Les Arts Anciens de l’Amerique*, que abordaremos más detenidamente después. De vuelta a los Estados Unidos, sabemos que el Fogg Museum, también de la universidad de Harvard, inauguró en 1927 una “Sala Maya” con material del Peabody. También en la Unión Americana, tuvo lugar la segunda exposición temporal de arte precolombino en 1931; ésta ocurrió en Nueva York como un evento privado que duró tres semanas en el Century Association. La siguiente exhibición tuvo lugar en el mismo Museum of Modern Art de Nueva York, el cual experimentó con *American Sources of Modern Art* (1933). En 1934, Alfonso Caso montó una exposición en los Estados Unidos. Ésta llevó las *Joyas de Monte Albán* a la feria Mundial de Chicago de aquel año. Se trató, básicamente, de dar a conocer en el vecino país del norte el importante descubrimiento de las joyas que el arqueólogo mexicano encontró en la Tumba 7 de la antigua ciudad zapoteco-mixteca; descubrimiento que le daría fama mundial. Aquel mismo año, para la inauguración del palacio de Bellas Artes, se realizó la exposición Escultura Mexicana Antigua (1934). Barnet-Sanchez, “The Necessity of Pre-Columbian Art”, 65-81 (excepto los datos de las *Joyas de Monte Albán* y Bellas Artes).

⁶¹ Términos que utilizaré indistintamente en el texto.

descripción y análisis serán las fotografías que encontré en el archivo del MoMA; hasta ahora, las fuentes más fidedignas y viables para tal propósito.

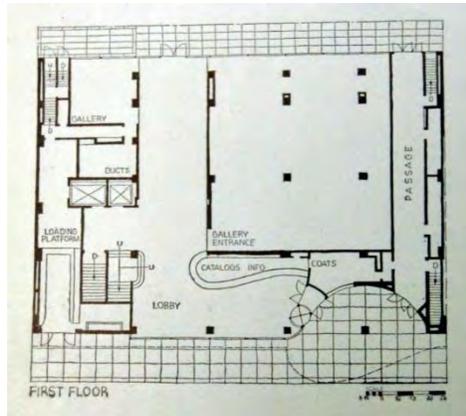


Figura 5. Planta arquitectónica del primer piso del MoMA, 1939. Pormenor tomado de *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, July 1939.

Cuando el visitante ingresaba al MoMA, lo primero que se le presentaba era la sinuosa barra de recepción donde, entre otras cosas, se exhibían y vendían los catálogos de las exposiciones temporales realizadas por ese museo. Inmediatamente detrás de la recepción se hallaba la primera galería: un enorme espacio cuadrangular que tenía como límite norte los ventanales de piso a techo que dividían el edificio del jardín (figura 5). En esta galería se dispuso gran parte de la sección de arte prehispánico mexicano. La parte restante estuvo en el jardín, y se caracterizó por estar dedicada solamente a la escultura prehispánica.

La fotografía que se reproduce en la Figura 4 muestra el inicio de ese núcleo. Lo primero que observamos son tres maquetas que reconstruyen tres importantes pirámides precolombinas dispuestas en modo diagonal: la primera (en primer plano) es el Templo Mayor de Tenochtitlan, la segunda es la Pirámide de Quetzalcóatl de Xochicalco y la tercera (más al fondo) es “El Castillo” de Chichen Itzá. En el interior, se aprecian los ventanales que dan al jardín, y al pie de la maqueta de Chichen Itzá se ve la instalación de una maceta. A la

derecha se puede notar el acceso a la muestra, mismo que está señalado con un letrero que dice “Pre Spanish Art”, abajo una flecha que indica el camino a seguir y un nicho iluminado artificialmente con algunas figurillas y vasijas. La pared donde comienza el recorrido es de color muy oscuro y contrasta de manera contundente con lo claro de las paredes exteriores (las del vestíbulo, donde se exhiben las maquetas).⁶² Igualmente, el ingreso a la sección está señalado por dos esculturas mexicas en forma de caja ubicadas de tal modo que parecen custodiar los flancos de la entrada, casi a manera de acento. La primera de estas piezas (en primer plano) es la Cabeza de Quetzalcóatl de la calle de la Machincuepa,⁶³ documentada y estudiada a fines del siglo XVIII por Guillermo Dupaix.⁶⁴ La otra escultura (al fondo, colindante con la planta) es la llamada “Piedra de Chalco”. Ambas esculturas pertenecen a la colección del Museo Nacional de Antropología.

Considero que en esta primera fotografía es posible apreciar algunos de los aspectos que aparecerán constantemente en la museografía de la sección prehispánica de *XX Siglos...* En primer lugar, la interacción de piezas de museos y colecciones mexicanas y estadounidenses; algo que será constante en la conformación de todas las salas (según las fotografías disponibles), incluso en el jardín.⁶⁵ En esta característica se desvela parte del

⁶² Ignoramos los colores exactos de los muros, mamparas, nichos y mesas de esta sección. Por lo cual sólo podré hablar de tonalidades a partir de las fotografías en blanco y negro.

⁶³ Hoy, calle de la Soledad entre Jesús María y Alhóndiga, Centro Histórico de la ciudad de México.

⁶⁴ Guillermo José Dupaix (Vielsam, 1746-México, 1818) nació en el seno de una familia aristocrática. Habría recibido una buena instrucción, a juzgar por su manera de escribir, su gusto por las artes y su dominio de la viola. A la postre optó por la carrera castrense y se trasladó a España en 1767 para enrolarse como guardia en la *corps* del rey. En 1784 fue ascendido al rango de teniente de dragones y en el periodo inmediato realizó travesías por España, Portugal, Gibraltar, Italia y Grecia. Para 1790 alcanzó el grado de capitán y emigró a Nueva España al año siguiente. Se retiró en 1800. Escribió sus *Correrías particulares* en 1794, documento de sus expediciones arqueológicas por nuestro país en las que dibujó y teorizó a partir de analizar y describir un buen número de piezas arqueológicas existentes en la ciudad de México. Este álbum es una de las primeras investigaciones arqueológicas de México. Biografía tomada de cédulas de la exposición *El capitán Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, Museo Nacional de Antropología, mayo-agosto 2015 (se extendió hasta octubre del mismo año)

⁶⁵ Las maquetas son del AMNH, las esculturas en forma de caja son del Museo Nacional de Antropología de México.

carácter político de la muestra, ya que al haberse presentado piezas de ambas naciones, se confirmó la existencia de un patrimonio americano común y, en consecuencia, se dio cuenta de un discurso que se colocó en las filas del panamericanismo que confirmó la política del “Buen Vecino”.

Otra característica relevante es el cambio en la intensidad de color de las paredes. Al exterior de la sala o en salas colindantes con el jardín se utilizaron colores muy claros (podría pensarse en blancos, incluso) y en las salas del interior fueron utilizados los colores oscuros o de tonos más acentuados. Esta decisión, aplicada a los muros interiores, obligó a que la iluminación de las salas fuera tenue y con un efecto dramático en nichos y en esculturas sobre pedestales. Las Figuras 6 y 7 pueden dar buena cuenta de esto. Por un lado, en la primera imagen vemos la iluminación total de los nichos, y habría que destacar el color de las paredes internas del mismo, que son más claras respecto de las paredes de la sala. En la segunda imagen se aprecia todo el dramatismo que la iluminación sobre esculturas en pedestales imprimió a las serpientes talladas en piedra y a la *Coatlicue de Coxcatlan*. El efecto logrado es, sobre todo, el acento de las posibilidades expresivas de las esculturas; mientras que la luz más uniforme en los nichos permite apreciar detalles de figuras de menor dimensión y con trabajos más minuciosos.

Dafne Cruz Porchini menciona que el interior de los nichos fue pintado en colores neutros y más claros, por lo que su apariencia general era semejante al de la recuperación de vestigios arqueológicos.⁶⁶ Esto puede ser o no compartido por quien observa las fotografías de los nichos. Sin embargo, concuerdo con la apreciación de Cruz Porchini cuando señala que la sala oscurecida y con iluminación dirigida “sugirió un no-tiempo y evidenció una

⁶⁶ Cruz, “Proyectos culturales”, 232.

ambientación sensorial donde se observa una obra *universal*".⁶⁷ Cuando la autora se refiere a la instalación e iluminación como elementos de una *ambientación sensorial*, desvela el cruce entre tecnología y museografía, la idea de arte y sensibilidad, porque, aunque se pueda pensar en una inspiración de vestigio arqueológico, lo cierto es que el montaje apostó todo para llevar a las piezas precolombinas a una categoría de obra artística.

Si nos imaginamos cómo pudieron haberse visto las salas con los nichos iluminados, tal vez podríamos pensar que estos surgían iridiscentes en medio de una oscuridad envolvente. Los nichos, de algún modo, parecerían flotar en el espacio y en el tiempo, incluso los de mayor tamaño, como veremos en fotografías más adelante, y con ellos, las obras que resguardaban. Se apeló a una ambientación sensorial, casi onírica; es decir, al modo de ser de un sueño.

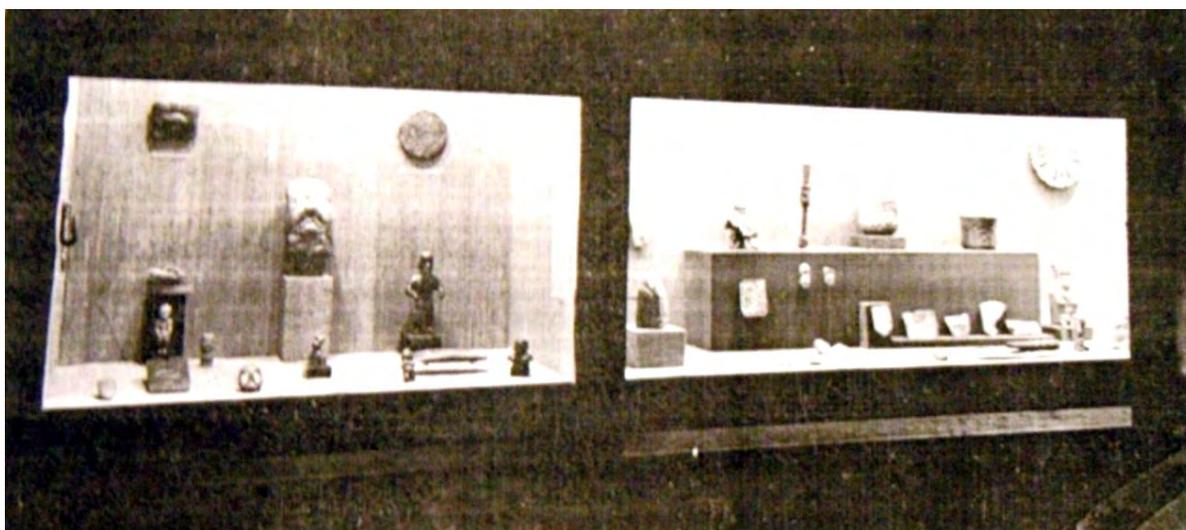


Figura 6. A la izquierda: nicho con piezas olmecas, a la derecha: nicho con piezas mayas, entre las que se destaca el Disco de turquesa con representación de serpientes de Chichen Itzá (MNA), así como la Estatuilla de San Andrés Tuxtla, que para el tiempo se pensaba de origen maya. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 7. IN 106.2C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

⁶⁷ Cruz, "Proyectos culturales", 232. *Cursivas mías.*



Figura 7. *Coatlicue de Coxcatlán* y esculturas serpentinas mexicas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 14. IN 106.4C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

En cualquier caso, la iluminación revela que a cada pieza (principalmente escultórica) le fue otorgado un espacio propio que la envolvió a modo de fondo. Es decir que se buscó brindar la menor interferencia visual entre cada una de las piezas y la mirada del espectador. De este modo, el espacio que se dejó entre figuras las engrandeció, ya sea de forma particular o a un pequeño conjunto de ellas (en nichos, particularmente). En este sentido, se trató de causar un efecto monumental de las obras, y esto, a mi modo de ver, se relaciona con una idea de obra maestra en el arte (idea que Caso y Vaillant compartían, como veremos), como un monumento particular que conmemora y que se singulariza el arte y la historia de una época de México.

Otro elemento en la misma Figura 4 es el movimiento que se halla en el primer nicho iluminado que sigue un dinámico juego dictado por la disposición de las maquetas: figuras de tipología parecida, pero de diferentes tamaños, que fueron colocadas en varios espacios del nicho (piso, pared del fondo); mientras que las maquetas se colocaron en perspectiva, siguiendo una diagonal y se intercalan sus alturas. El juego de alturas y su colocación en diversas áreas del espacio provocan una sensación de dinamismo sobre un plano, ya que el espectador mantiene su mirada en movimiento para apreciar los objetos ahí contenidos.

Si tomamos en cuenta los dos ejemplos anteriores, podemos decir que existe una característica en el dinamismo de la instalación, y esa característica es la ruptura; es decir, el lugar que el movimiento le otorga a la ruptura de cierta continuidad. Este es el distintivo que queda ejemplificado con la interrupción de las perspectivas y ejes lineales, así como en la variación de los tamaños de las obras en los dos casos antes mencionados. Pero también, y de manera muy clara, en la inclusión de la planta al pie de la maqueta de “El Castillo”; así como también en la instalación de las dos esculturas cúbicas cuya perspectiva lateral se dirige al ventanal, y la retícula del mosaico en el piso, todas se ven interrumpidas por la anárquica materialidad de la planta, colocada como un elemento productor de ruptura.

A lo que quiero llegar por ahora, con la evidencia de rupturas de ejes lineales en el montaje, es a que en el dinamismo de la instalación se jugaron valores tradicionales como la geometría y la perspectiva que, sin embargo, abrieron lugar a un elemento que interrumpió su continuidad rasa (constatable también en las Figuras 4, 5, 6 y 7), sin dejar por ello la unidad de su temática (como podemos ver en la Figura 8), en la que la continuidad de los macizos e imponentes volúmenes de la lapidaria de las estelas mayas es rota por la serena y sutil dimensión de la escultura de Jaina (a la derecha de la foto). Sin embargo, no hay

contradicción gracias a la unidad temática. Me parece que esas rupturas tuvieron un soporte teórico en ideas del diseño moderno de exhibiciones de aquel tiempo; ideas que, fundamentalmente, iban en contra del viejo modo axial y simétrico de exhibir, precisamente, por su falta de dinamismo. En este sentido, podemos observar algunas de las premisas que Herbert Bayer propuso en *Fundamentals of Exhibition Design*.⁶⁸



Figura 8. Sala de piezas mayas. A la derecha se observan dos mascarones de estuco, obtenidos del cuadrángulo de las monjas en Uxmal. A la izquierda, dos jambas labradas de la misma procedencia, todas de la colección del AMNH. A la extrema derecha, una escultura de Jaina (MNA). Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 5. IN 106.1D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

⁶⁸ Bayer, Herbert. 1939. "Fundamentals of Exhibition Design". *P.M. Magazine 14*, en Peter Riesett blog: <http://peterriesett.blogspot.mx/2008/10/1937-fundamentals-of-exhibition-design.html>.

Las ideas de Herbert Bayer: bases para el diseño moderno de exposiciones para el arte prehispánico

Bayer, alumno de la Bauhaus, escuela en la que estudió y en la que fungió, después, como director de impresión y publicidad, fue también el encargado del diseño museográfico de la exposición *Bauhaus: 1919-1928*, realizada en diciembre de 1938 en el MoMA. Dicha exposición se presentó en el edificio provisional que ocupó el museo antes de trasladarse a sus modernas instalaciones, inauguradas en 1939. Por este motivo, las salas se acondicionaron de un modo más cercano a las premisas de montaje de la Bauhaus (Figuras 9 y 10). En las fotografías (tomadas del boletín del MoMA de 1938 que trata sobre esa exposición) se aprecia ese privilegio de los espacios abiertos, la conjunción de la limpieza de líneas y las superficies simples, así como la potencialización de los objetos como obra artística. Todos los cuales representan elementos fundamentales de la museografía institucionalizada por los curadores del MoMA.



Figura 9 y Figura 10. Vistas de la instalación de Herbert Bayer para la exhibición “Bauhaus 1919-1928” (MoMA, 1938). A la derecha, llaman la atención los elementos ovoides parecidos a máscaras antiguas. A la izquierda, es muy visible el sentido de dirección que Bayer quiso ofrecer al espectador con la línea clara en el piso. Tomados de <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/223181?position=8>, y de <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/223114?position=10>, respectivamente.

Para Bayer, “las grandes posibilidades del diseño de exhibición descansan en la aplicación universal de todos los medios conocidos del diseño: diagramas, caracteres de las letras, la palabra, fotografía, arquitectura, pintura, escultura, tonalidad, iluminación, filmes.”⁶⁹ Según el mismo autor, el concepto de aquel momento debía seguir una pauta en la que el tema debía ser expresado de manera clara, destacar su carácter especial, su propuesta y valor, así como sus ventajas y desventajas por medio de “comparación, estudio, secuencia y representación”.⁷⁰ En pocas palabras, el concepto de diseño de exhibición propuesto por Bayer debía dar prioridad al tema, aclararlo, y después realizar un diagnóstico del mismo mediante todos los recursos técnicos del diseño moderno de aquel entonces. El diseño de exhibiciones, así planteado, es una cuestión que va muy de la mano con la tecnología, incluso se refiere a ésta.

El *tema* era el núcleo central del diseño de exhibiciones. Debía conservarse siempre cercano al espectador, clavarse en él y dejarle llevarse una impresión del mismo. Debía ser un tema explicado, demostrado e incluso persuasivo con el visitante, pues, asegura el propio autor, “debemos decir que el diseño de exhibiciones corre paralelo con la psicología de la publicidad”.⁷¹ Este último punto es remarcable porque Bayer está situando el diseño de exposiciones junto al ámbito comercial, lo cual procura una nueva concepción de las exposiciones mismas como productos culturales, y por supuesto, de las piezas que se exhiben. Si existe un vínculo entre ambos, es porque de cierto modo, el espectador puede ser visto como un consumidor y, en esa medida, es posible utilizar recursos publicitarios como los estudios, las comparaciones y la persuasión, pero, sobre todo, los recursos del diseño y los

⁶⁹ Bayer, “Fundamentals”, 17.

⁷⁰ Bayer, “Fundamentals”, 17.

⁷¹ Bayer, “Fundamentals”, 17.

medios de comunicación masiva, como sabemos que ocurrió con la difusión de *XX Siglos de arte mexicano* y con todas las exposiciones del MoMA.

Así, podemos inferir que una de las características que distinguió el diseño de exposiciones moderno fue una la liga entre aquel y la publicidad. Como consigna Dafne Cruz Porchini, Sarah Newmayer, quien trabajó en la oficina de Difusión del museo, dijo a Rockefeller: “Esta es una exposición [*XX Siglos...*] que ofrece grandes posibilidades para una promoción *romántica, dramática y colorida*”. Agrega: “Yo no tengo el más mínimo interés en visitar ese país... pero quiero colocar esta exposición a lo grande”.⁷² Y esto era posible gracias al lazo que el arte moderno había tejido con la industria, el comercio, y, por supuesto, con el museo.

Frederick Kiesler, el arte y el artista en el escaparate comercial y los principios revolucionarios de El Lissitsky

Fredrick Kiesler,⁷³ artista y arquitecto alemán perteneciente al círculo de las vanguardias artísticas europeas —recordemos que fue miembro activo de *De Stijl*—, correlacionó su labor con el ámbito de la industria y el comercio, poniendo un énfasis especial entre estos y las

⁷² Cruz, “Proyectos culturales”, 217. Tomado de Carta de Sarah Newmayer, jefa de Difusión del MoMA a Rockefeller, 3 de noviembre de 1939, MoMA Archives, Register Exhibition File, Exh. #106.

⁷³ Frederick Kiesler (1890- 1965, nombre de nacimiento: Friederich Jacob Kiesler), fue un teórico, arquitecto, artista escultor y diseñador teatral. Como arquitecto, comenzó una dinámica carrera en Alemania en el ámbito del teatro y la exhibición de arte, aportando algunas innovaciones en este último campo como lo fue el “Sistema L y T”, básicamente unos desplazables que ponían a la altura del ojo del espectador las obras exhibidas. También, fue colaborador del arquitecto Adolf Loos (1870-1933) y se unió, en 1923, al grupo holandés *De Stijl*. En 1926 se mudó a Nueva York donde escribió sobre teoría en lo referente a la exhibición de arte y la arquitectura, además de diseñar el montaje para la galería *Art of This Century* (1942-1947), propiedad de Peggy Guggenheim (1898-1979).

exhibiciones artísticas. Lo anterior se vio acentuado gracias a su arribo a Nueva York en 1926, cuando comenzó a profundizar en el problema de la función comercial del arte.

Para Kiesler, era imperativo que el arte de su tiempo se incorporara a la industria y el comercio. Así lo plasmó en su texto de 1930, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*.⁷⁴ En dicho texto, el autor propuso que el arte de las vanguardias y la dinámica de las ventas “debían, por beneficio propio, aliarse en una vasta operación de promoción moral y comercial”.⁷⁵ Es en este sentido que Kiesler buscó que tanto el productor como el consumidor confiaran al artista el papel de “mediador espiritual, de maestro, de civilizador”.⁷⁶ “*América adopta y adapta el nuevo arte a la industria*”, “*El arte contemporáneo alcanza a las masas por medio de la tienda*” y “*El nuevo arte es para las masas*” son subcapítulos de *Contemporary Art Applied...* que pueden darnos un ejemplo de la concepción que Kiesler tenía del arte de su tiempo, así como de la industria, la tienda y el vínculo que tejió entre estos. Finalmente, sujetos a su planteamiento, la labor del artista estaría, precisamente, en ese vínculo como mediador espiritual *de y en* la dinámica comercial. Dicha labor habría de materializarse de modo arquitectónico, sobre todo en los escaparates; es decir, en el montaje de los productos puestos a la venta en las vitrinas comerciales.

La ventana o, en este caso, la vitrina o escaparate de venta, fue concebida por Kiesler como el punto de contacto más directo entre el público y el quehacer de la industria y el mercado desde un punto de vista artístico. El escaparate fue entendido por el artista alemán como una “pintura sin ventana”.⁷⁷ Pero, además, la ventana de exhibición era el espacio

⁷⁴ Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and its Display* (New York: Bretano's, 1930).

⁷⁵ Tomado de Jacques Gubler y Gilles Barbey, “Frederick Kiesler et la problématique du “contemporary art applied to the store and its display”, *Werk*, 59, 1972. doi.org/10.5169/seals-45946.

⁷⁶ Gubler y Barbey, “Frederick Kiesler et”, 664.

⁷⁷ Kiesler, *Contemporary Art*, 1930.

donde también podía converger la tecnología moderna de su tiempo (iluminación, nuevos materiales, etc.) con las propuestas de vanguardia.

Para citar dos ejemplos de lo expuesto en el párrafo anterior, traeremos a cuenta los escaparates que Gaston-Louis Vuitton⁷⁸ diseñó para su tienda de los Campos Elíseos, en París, hacia la década de 1920 (Figuras 11 y 12);⁷⁹ también el pabellón de la misma marca en la *Exposition Coloniale Internationale* de 1931, en el cual las prestigiosas maletas y frascos de cristal tallado convivieron con máscaras del África gobernada por Francia dentro de nichos iluminados, muy parecidos a los que se usaron en la sección precolombina de *XX Centuries...*, pero, claro, con una iluminación totalmente diferente (Figura 13).

En los casos anteriores, llama la atención la puesta en función de algunos postulados de la Bauhaus y del Constructivismo ruso (también de los del *art déco*, aunque éste no es considerado una vanguardia en cuanto tal y su instrumentación en el sentido antedicho tuvo lugar en menor medida) en los bocetos de Gaston-Louis Vuitton, así como de ciertos principios arquitectónicos del estilo internacional (más semejantes a los de Le Corbusier) y de la Bauhaus, y la utilización de nichos-escaparates para mostrar las piezas “primitivas” africanas de la colección privada del citado Vuitton (quien se vio animado a coleccionar dichas piezas tanto por el auge que las obras africanas, amerindias y asiáticas despertaron en

⁷⁸ Gaston-Louis Vuitton (1883-1970), fue el encargado de presidir la tercera generación de la *maison* de la empresa francesa Louis Vuitton, de majería y accesorios de lujo. Se distinguió por ser un interesado en las artes de su tiempo, además de coleccionista desde temprana edad. Véase: Paul-Gérard Pasols, *Louis Vuitton. El nacimiento del lujo moderno*, (Madrid: Ediciones El Viso, 2012): 200-209 y 238-241.

⁷⁹ En el año 2014, se recuperaron los bocetos de escaparates, obra de Gaston-Louis Vuitton, de la década de 1920. Se adaptaron y se construyeron. En la página de la empresa hay una nota al respecto, en ésta queda claro el interés del presidente de Louis Vuitton por dar protagonismo a los escaparates (según nota de 1925 en una publicación llamada *Vendre*). Véase: <http://eu.louisvuitton.com/eng-e1/articles/the-art-of-windows-by-gaston-louis-vuitton>.

movimientos vanguardistas como el surrealismo, como por amigos viajeros que visitaban la *maison* de la marca).⁸⁰

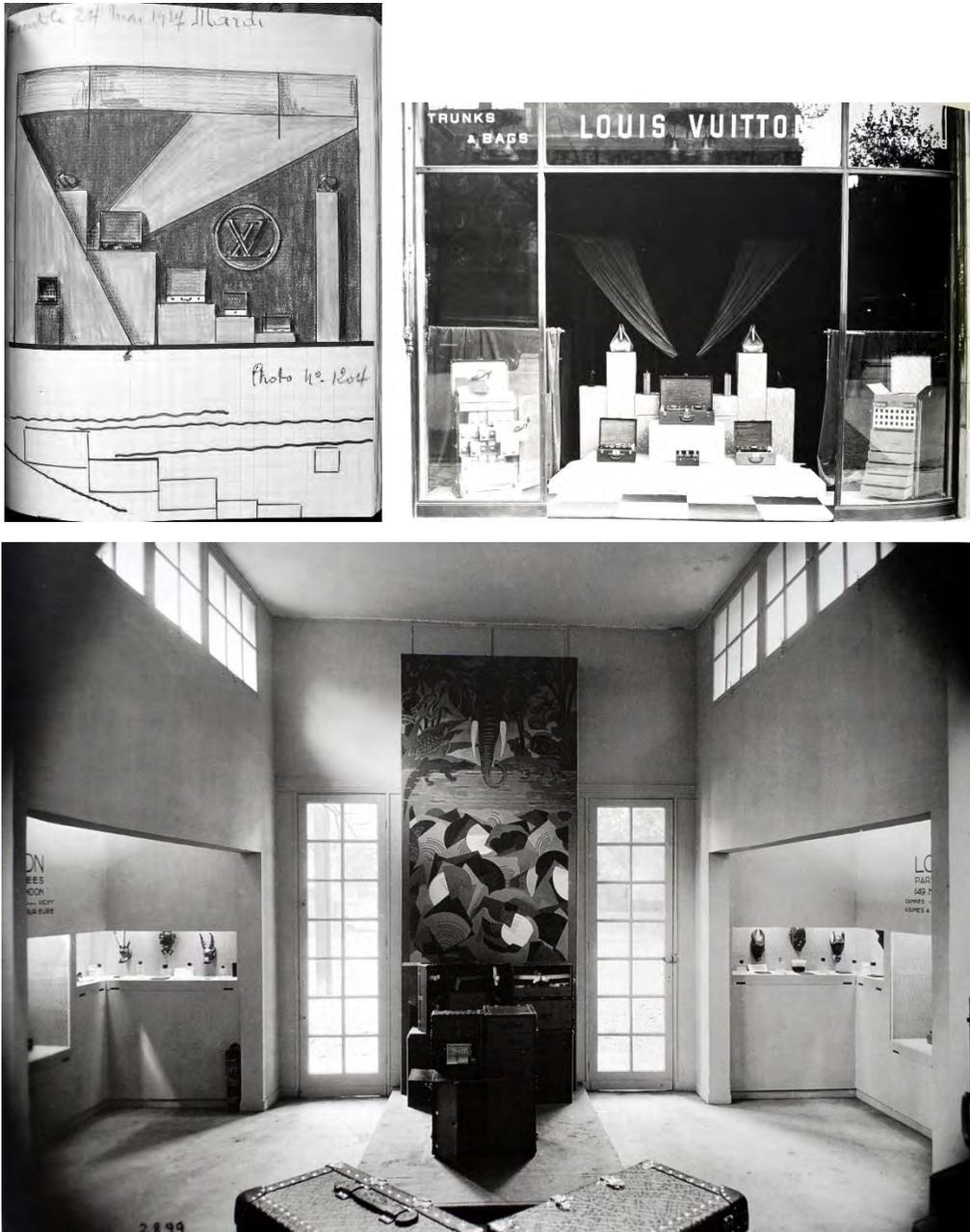


Figura 11, Figura 12 y Figura 13. Arriba, a la izquierda: Boceto de escaparate realizado por Gaston-Louis Vuitton en la década de 1920. A la izquierda: foto del escaparate de la tienda de *Champs Élysées*, Paris, en 1926. Abajo: interior del pabellón de Louis Vuitton en la *Exposition Coloniale Internationale* de 1931; aquí es significativa la influencia arquitectónica LeCourbusiana, pero más aún, para nuestra investigación, la inclusión y exhibición de piezas africanas. Tomado de Pasols, 2012.

⁸⁰ Pasols, *Louis Vuitton*, 200-209 y 238-241.

El punto es que el maridaje que Kiesler propuso entre los ámbitos de la industria-comercio y el del arte moderno encontró terreno fértil en el campo de la exhibición de arte; no con el prejuicio que, más bien, observa y juzga correcta una separación entre esos dos ámbitos, sino como un asunto sintético entre ambas esferas cuyo despliegue es muestra de civilidad, de educación para las masas y, en este sentido, de redención de las mismas, de la valoración del trabajo y del empoderamiento de los trabajadores de la industria (y en menor medida de los del campo).

Después de todo, movimientos como la Bauhaus y el Constructivismo ruso detentaron una política revolucionaria que hiciera posible el ideal de que el arte nuevo y la vida diaria de las personas se entremezclaran indisolublemente para vivir con arte y en medio del arte. El carácter revolucionario de esta proposición consistió en hacer visible la dimensión estético-política y propiamente artística de la experiencia en el interior mismo de la vida cotidiana de los sujetos al plexo de la cultura, misma que, una vez así intervenida, haría visible, a su vez, la refuncionalización de la serie de aparatos productivos y reproductivos que la articulan en su complejidad. Por lo menos, artistas como El Lissitzky compartían esta política, es decir, este criterio de producción, distribución y organización del poder desde el cual se concibe aquello que es arte y aquello que no lo es.

El trabajo de Lissitzky es fundamental en este sentido, así como también en el rubro del diseño de exhibiciones, prueba indiscutible de ello fue su *Proun Room* de 1923, que contemplaba paneles movibles para la exhibición de las obras de arte. De hecho, Bayer mismo mencionó que fue gracias al fotomural de Lissitsky y Senkin, *La tarea de la prensa*

es la educación de las masas (1928), que él “comenzó a pensar sobre el diseño de exhibiciones”.⁸¹ En lo cual encuentro una confirmación de lo antes afirmado.

Visto lo anterior, pienso que los esfuerzos de los postulados de Bayer (de Kiesler y de Lissitsky) podrían ser considerados revolucionarios fundamentalmente en un sentido político; es decir, en cuanto aquellos esfuerzos tuvieron lugar con el fin de transformar el fondo y la forma de la percepción, la concepción y del juicio acerca del arte y lo artístico. ¿Cómo pensar de otra manera las producciones estético-políticas de los pueblos americanos originarios y su incorporación al dominio práctico-discursivo del arte moderno? Sostengo que a partir de dichos principios, el conjunto de políticas nacionales del gobierno mexicano articuló la pluralidad de piezas, provenientes de distintas culturas, épocas y pueblos, en una unidad político-estética fundamental e identitaria; unidad susceptible de ser expuesta, por tanto, de forma unitaria, lógica y progresiva, de acuerdo con el canon discursivo y moderno de la institución museística. Por esta vía, la vastedad de objetos producidos por los pueblos antiguos no occidentales de América alcanzó no sólo el estatuto de *arte prehispánico*, igual en dignidad ante las producciones de los pueblos egipcio, mesopotámico, griego o romano, sino que, a partir de la concepción de la delegación mexicana de *XX Siglos...*, los objetos que conforman el emergente *arte prehispánico* de México alcanzaron la posibilidad de ser concebidos y expuestos de acuerdo con la concepción política y universalista del propio

⁸¹ El lugar donde se exhibió dicho fotomural fue en la exposición *Pressa* celebrada en Colonia, en 1928, Mary Anne Staniszewski es quien recupera este episodio a partir de una serie de entrevistas que Herbert Bayer sostuvo con Arthur Cohen, las cuales se encuentran en los archivos del Smithsonian Institute de Washington D.C. Véase: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at Museum of Modern Art*, (London: The MIT Press-Cambridge, 1998): 46-48. También, esta misma autora consigna el compromiso político de Lissitsky con la agenda soviética, y lo que el mismo artista mencionó sobre que sus diseños de exhibición eran su “responsabilidad política” Staniszewski, *The Power of.*, 50-51.

Estado mexicano. Políticas, estrategias, concepciones y transformaciones que articularon el proyecto cardenista de *Nación*, materializado en *XX Siglos*...

Bayer: la unidad del tema: movilidad y perspectiva

Bayer dice que el diseño exitoso de una exhibición incluía la “unidad en sí misma [dada por el tema], movilidad, placer estético, vigor y economía”.⁸² Dos condiciones eran fundamentales para emprender un nuevo diseño de exposiciones: por un lado, el conjunto de planta y la dirección (conducción) del visitante⁸³ y, por otro, el diseño del tema de exhibición (lo cual incluía los medios formales, las superficies, el movimiento del individuo y su perspectiva). Por último, los medios técnicos y el material.⁸⁴

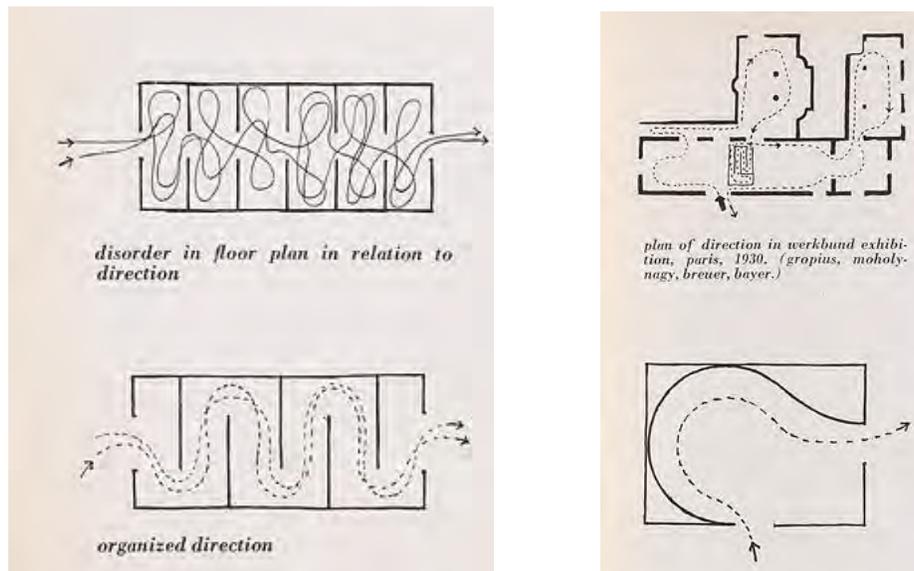


Figura 14 y Figura 15. A la izquierda: (arriba) “Desorden en la planta de piso con relación a la dirección” y (abajo) “dirección organizada”. A la derecha: (arriba) “plano de dirección de la *Werkbund Exhibition*, París, 1930. (Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Byer)”. Pormenores tomados de Bayer, 1939. “Fundamentals of Exhibition Design”. *P.M. Magazine* 14: 18-19. Tomados de: <http://peterriesett.blogspot.mx/2008/10/1937-fundamentals-of-exhibition-design.html>.

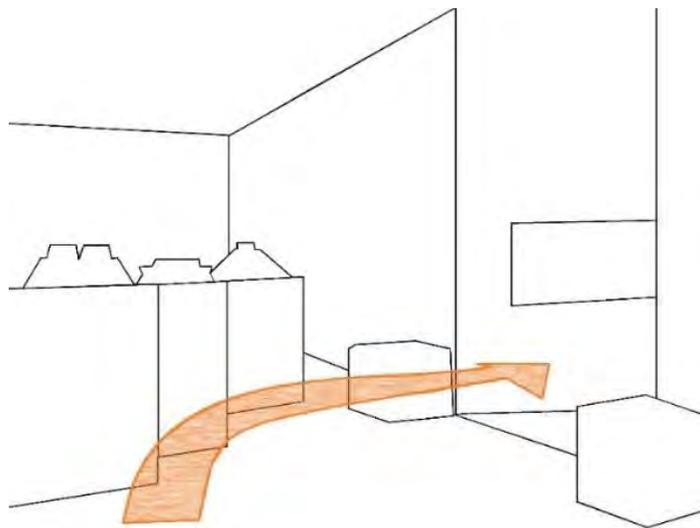
⁸² Bayer, “Fundamentals”, 17-18.

⁸³ Donde se tomaba en cuenta “el espacio disponible y sus posibilidades en arreglo, interpenetración e intersección.” Bayer, “Fundamentals”, 18.

⁸⁴ Bayer, “Fundamentals”, 18.

Bayer contraponía su proyecto a los montajes realizados con base en el viejo modo de montar exhibiciones (patente en museos nacionales, exposiciones universales y museos científicos de la época, principalmente), simétricos y axiales en términos de planta y conjunto. Para él, esto impedía un recorrido bien dirigido del visitante, lo que, seguramente, podría impedir la claridad en la comprensión del tema. Finalmente, el visitante es dirigido al tema, no a un espacio en abstracto (Figuras 14 y 15). En la Figura 14 podemos ver la solución de movilidad privilegiada por Bayer. Se trata de articulaciones dadas “por medio de curvas, las cuales, a menudo, fueron aplicadas por los miembros de la Bauhaus”.⁸⁵ En la Figura 9 es bien claro el trazo de esa curva en el piso de la sala.

Para no perder de vista la exhibición de arte precolombino en el MoMA, volvamos a la imagen de entrada a la sección prehispánica de *XX Centuries...* y veremos la puesta en marcha de la propuesta de Bayer concerniente a la movilidad del visitante como en el siguiente esquema:



Esquema 1. Tránsito del visitante al inicio de la sección de arte precolombino de *XX Siglos de Arte Mexicano*.

⁸⁵ Bayer, “Fundamentals”, 18.

Básicamente, vemos que la interrupción de la perspectiva formada por las maquetas de las pirámides obliga a la mirada a realizar una curva que la dirige al inicio de la muestra, creando así una nueva perspectiva, una en movimiento.



Figura 16. Pormenor de la sala llamada de arte tarasco con vasijas escultóricas, braseros y otros objetos de cerámica de la cultura de Las Tumbas de Tiro. Destacan las curvas de la plataforma y las macetas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 12. IN 106.3D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

Es difícil ver esta táctica en otras fotografías de la exposición porque casi todas son frontales. Sin embargo, en este caso, el recurso es claro en la sala de arte del occidente prehispánico (Figura 16), donde el mobiliario, que es una plataforma de formas sinuosas, hace evidente la curva que dirigió los pasos del visitante desde el nicho del fondo (a la derecha) hasta el recorrido perimetral de toda la plataforma; aunque, hay que mencionarlo porque es importante, las formas de la plataforma nos remiten, también, a las Yacatas de

Tzintzuntzan, Michoacán, lo cual da una particularidad nacional al conjunto.⁸⁶ No vayamos más lejos y desde la entrada al edificio mismo del MoMA se puede ver cómo la dirección del espectador, a partir de curvas, fue un recurso desarrollado por ese museo a la hora de elegir la barra del recibidor (Figura 5).⁸⁷

Para el artista alemán, la dirección del espectador debía ir de acuerdo al sentido de la lectura (occidental). Es ahí donde entra el orden sucesivo de la muestra, ya que los objetos debían presentarse de acuerdo a dicho sentido de lectura. Por lo tanto, como se trata de una inscripción en el espacio, podemos entender que la movilidad dirigida en la muestra sea la condición para la lectura de la misma, y ésta, a su vez, lo sea para el desarrollo de su narrativa. Lo que habría que tomar en cuenta en este punto es que, tanto movimiento como lectura se harían a partir de la perspectiva del individuo; es decir, la perspectiva que provocaba que las piezas estuvieran a “nivel de ojo”.

Para finalizar con Bayer, quiero traer a cuenta este último elemento que es la perspectiva, la cual jugó un papel fundamental en la creación de un ambiente sensorial y en el acceso del visitante a las piezas precolombinas.

La perspectiva, según Bayer, se fundamenta en los movimientos del individuo, ya que, a su vez, tiene su origen en los movimientos del campo de visión del ojo y los movimientos de la cabeza. Creo que este modo de entender la perspectiva puede leerse en la disposición de las piezas precolombinas en *XX Siglos...* Como ejemplo, utilizaremos la fotografía que muestra la instalación de urnas zapotecas (Figura 17 y Esquema 2). Después

⁸⁶ Apreciación y comunicación personal de Patrick Johansson.

⁸⁷ Incluso hoy, este recurso de movilidad es empleado por el Museo Nacional de Antropología. Como ejemplo está la Sala Mexica, la cual, de entrada, nos aparece en sentido geométrico y axial. Sin embargo, la plataforma del comienzo nos obliga a dirigirnos a la derecha. Lo mismo ocurre en las otras salas.

del análisis, propondremos pautas con las que se habría desarrollado la perspectiva en el montaje de la sección precolombina de *XX Siglos de arte mexicano*, aunque sí considero importante mencionar que se trata de una perspectiva en la que domina el punto de fuga.

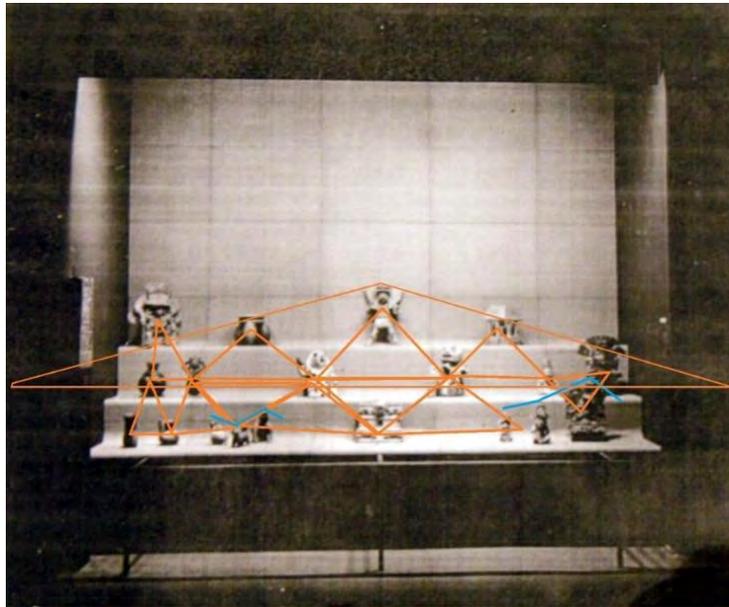


Figura 17. Nicho de pared con vasijas zapotecas de Oaxaca. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 4. IN 106.1C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

La perspectiva de tres elementos: dinamismo entre los planos

En la Figura 13 vemos las urnas y vasijas zapotecas, en su mayoría provenientes del Museo Nacional de Antropología de México, aunque algunas son de colecciones estadounidenses. La distribución, en primera instancia, parece sólo presentarnos un patrón asimétrico que, en conjunto, da movilidad a la instalación y, particularmente en las obras, sirvió para dotar de

un campo visual a cada una de las piezas, aunque hay otras, las más pequeñas, que no se acercan a este fin y más bien forman un pequeño conjunto que les da unidad. Creo que el dinamismo de las urnas en esta imagen radica, aparte de la determinante del mobiliario, en que todas se apoyan en una perspectiva creada a partir de tres elementos: dos laterales y uno central, que es el que provoca la sensación de profundidad y movimiento de planos; aunque también esto ocurre en sentido inverso: dos elementos laterales que enmarcan uno central que está en un plano más cercano al espectador. El Esquema 2, hace más clara esta propuesta:



Esquema 2. Triángulos derivados de la “perspectiva terciada” en el nicho de pared de las vasijas zapotecas.

En dicho esquema, las líneas dan mayor claridad a esta propuesta, misma que podría llamar *perspectiva terciada*; perspectiva que va creándose con fundamento en triangulaciones. Pero, ¿por qué el triángulo es la figura geométrica que he propuesto para evidenciar el modo en que opera la perspectiva del montaje prehispánico en *XX Siglos...*? Porque el triángulo es la figura primaria cuyas posibilidades fueron desarrolladas profusamente por varios artistas modernos y abstractos, como Kandinsky, y escuelas de

vanguardia como las rusas y la Bauhaus; pero, además, el triángulo les permitió la creación de perspectivas y de una asimetría que no rompe con la geometría, y esto, como ya hemos mencionado, provoca dinamismo, movimiento y orden en términos de la instalación. El triángulo, para formarse, no necesita que todos sus ángulos sean iguales, salvo que fuera equilátero. Pero si dicho tipo de triángulo se convirtiera en la norma de la instalación contravendría al diseño de un montaje moderno como el del MoMA de entonces, ya que no permitiría rupturas, desvíos ni interrupciones, es decir, asimetría. Al ser figura geométrica (que no sólo simétrica), sí permite la posibilidad de un orden.

Así, vemos que los triángulos formados al centro tienen una apariencia más cercana al isósceles, mientras el que se forma al extremo izquierdo con la urna del *Xipe Totec* es más parecido al escaleno o triángulo-rectángulo. Ahora bien, el uso de tres elementos no se queda en la perspectiva, sino también en el recorrido del campo visual en modo horizontal, de derecha a izquierda o viceversa. Este último aspecto lo vemos, por ejemplo, con las urnas del extremo inferior derecho. Ahí se aprecia cómo, casi siempre, se forman unidades de tres objetos de diferente tamaño; unidades que van provocando un movimiento distinto, variado, rítmico, casi en escala musical.

A mi modo de ver, esto se entrelaza muy bien con la propuesta de Bayer respecto de la creación de diferentes planos en el montaje para el espectador. Planos siempre pensados en escala humana (movimiento del individuo, de su ojo, de su cabeza) y en movimiento, como bien podemos observar en la Figura 18, la cual muestra un esquema sobre el mismo punto, elaborado por el mismo autor.

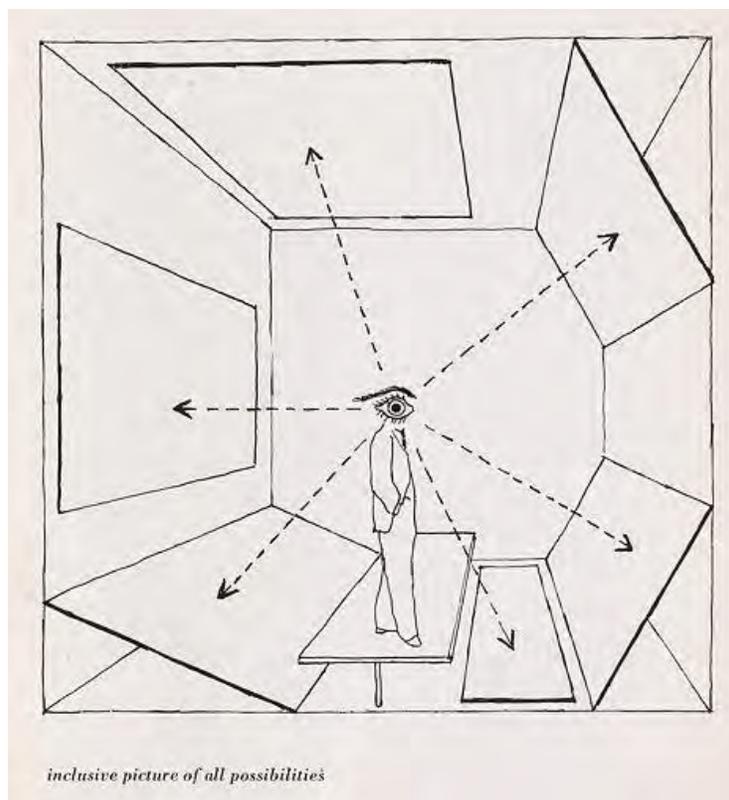
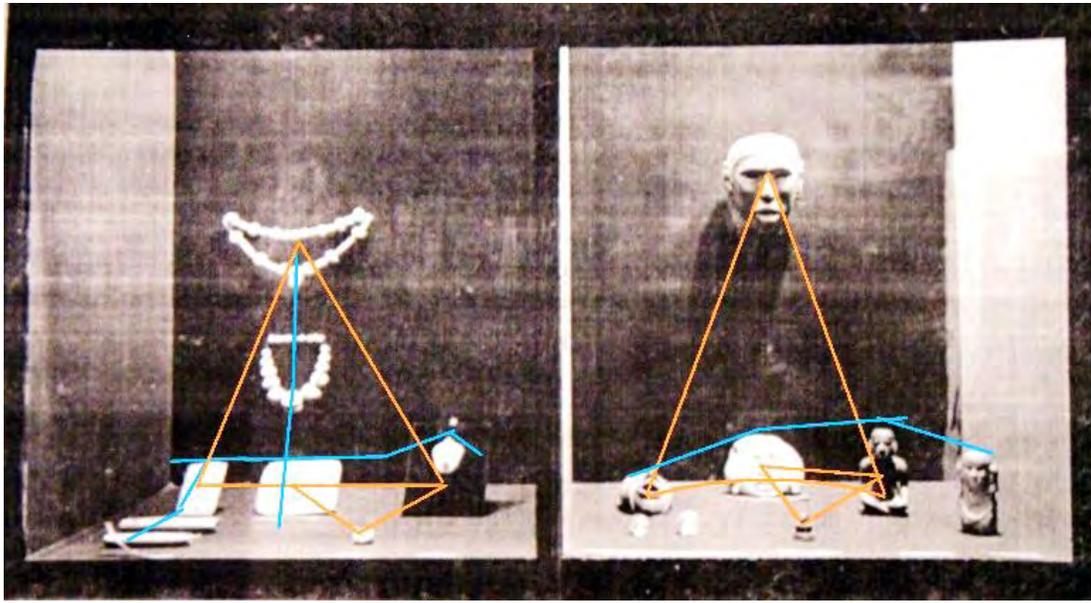
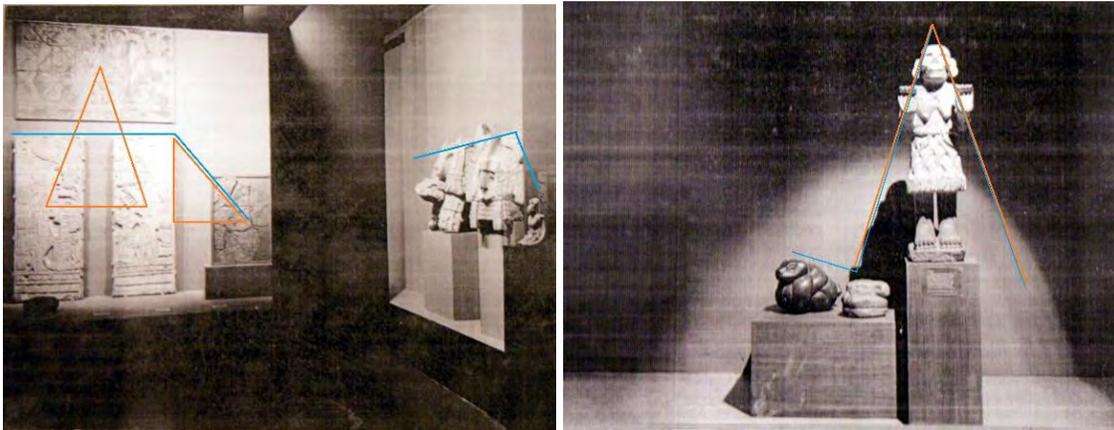


Figura 18. *Inclusive picture of all possibilities* [de exhibición]. Pormenor tomado de Bayer 1939, 25.

No en todos los casos se puede apreciar la perspectiva terciada que propongo, ni en todas partes está presente. Por el momento, en los siguientes esquemas he trazado líneas que revelan dicha perspectiva (Esquemas 3, 4 y 5). El primero atiende esa perspectiva terciada en nichos, es decir, los triángulos que se forman y los recorridos horizontales a partir de tres piezas, mismos que casi siempre se ven interrumpidos por un cuarto elemento o el tercero es radicalmente opuesto en magnitud a los otros dos. En este último caso está la escultura maya de Jaina y la *Coatlicue de Coxcatlán* (Esquemas 4 y 5), que fue instalada de tal modo que logra formar un movimiento triangular que, además, es subrayado por la iluminación cenital y la altura del pedestal. El visitante debió levantar la mirada imperiosamente para descubrir que, después de la fina trama de serpientes enredadas (que comienzan desde las otras dos esculturas), se encontraba el rostro descarnado de la muerte.



Esquema 3. Esquema sobre las fotografías de nichos con obras mexicas de pequeño formato. Se han trazado otros triángulos como evidencia de perspectiva terciada. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 9. IN 106.2B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.



Esquema 4 y Esquema 5. Triángulos de perspectiva terciada en las fotografías de esculturas y lapidaria maya (izquierda) y mexica (derecha) (Figuras 8 y 7 respectivamente).

Sin embargo, creo que debemos tener en consideración que, para que la propuesta de diseño de exhibiciones elaborado por Bayer pudiera tener forma en el núcleo precolombino de la exposición, debemos tener clara la articulación entre vanguardia y abstracción, porque ésta última es aquella que puede tender un lazo conceptual con el arte antiguo. Dicho lazo

nos permite establecer la existencia de un mismo plano donde se entrecruzan las posibilidades del diseño de exhibiciones, las teorías de arte moderno y las obras precolombinas de México; el plano de la idea de *abstracción*.

Worringer y el Plano de abstracción

La museografía desarrollada por los curadores del MoMA para la sección prehispánica de *XX Centuries...*, aunque bien tendió relaciones con los postulados de la Bauhaus y se convirtió en el modo privilegiado de exhibición de ese museo, necesitó, sin embargo, de una articulación importante para lograrse. Ésta se consiguió con fundamento en ideas del arte moderno que tendieron lazos entre la abstracción y el arte antiguo, primitivo y arcaico de diferentes culturas. Wilhelm Worringer, teórico e historiador del arte cuyo trabajo es parte fundamental de la teoría del arte de la primera mitad del siglo XX, puede aclararnos más esta práctica que caracterizaba la abstracción y la unía con el arte antiguo. Worringer se apoyó en lo dicho por Riegl, quien afirmaba que “la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basaba en el afán de abstracción”.⁸⁸ Lo cual influía de manera decisiva en la concepción del espacio de la obra de arte. Dice Worringer:

La supresión de la representación espacial era un imperativo del afán de abstracción, si no por otras razones, por ser el espacio precisamente aquello que vincula entre ellas las cosas que les da su relatividad en el panorama universal y, también, porque el espacio no se deja individuar. Un objeto que depende todavía del espacio, como objeto sensible, no lo podemos percibir en su individualidad material. Se aspiraba, pues, a la forma individual redimida del espacio.⁸⁹

⁸⁸ Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk, (México: Fondo de Cultura Económica, 1953). El autor cita lo siguiente: “Riegl afirma expresamente que la voluntad artística de los pueblos cultos de la antigüedad se basa en el afán de abstracción”, Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 35.

⁸⁹ Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 36.

Y también afirma que “Consecuencia decisiva de una voluntad artística de este tipo fue, por una parte, que la representación se acercaba al plano y por otra, que se suprimía por completo la representación espacial y que se reproducía exclusivamente la forma en sí”.⁹⁰

Es claro el lazo que Worringer tejió entre abstracción y arte antiguo (de los pueblos cultos), y esta claridad nos lleva a pensar que aquella misma atadura fue *re-producida*, a manera de articulación, por la moderna museografía de la sección de arte prehispánico de *XX Siglos...* pues considero que al suprimir la referencia espacial, se le dio una presencia acentuada a los objetos; una presencia en el terreno ideal abstracto que los desvinculó de la recreación historicista y, en cambio, los llevó al plano de lo visible en otro sentido: aquel que afirmaba cada objeto como obra de arte en un sentido moderno.

Tal vez lo anterior pueda ser visto con mayor claridad en las Figura 7 y 19, cuya protagonista es la *Coatlicue de Coxcatlán*. Ahí, vemos el modo de afirmación de una obra de arte antiguo por la museografía moderna: un objeto que, al haber sido despojado de su contexto histórico originario, se puede ver, entonces, como una obra universal, trascendente a los tiempos (incluso al propio), cuya supresión espacio-temporal original fue transformada; un espacio que más bien se vuelve una consecución de planos con un fondo (un fondo de un solo color que, entonces, depende sólo de su intensidad), una iluminación que se vuelve la condición de posibilidad de visualización del objeto y que determinan nuestra apreciación del mismo en muchos sentidos.

El juego de la luz da cuenta de la expresividad impresa en la escultura, de su tamaño, su gesto, sus formas, de sus senos, de las víboras que le tejen una falda, de la macabra

⁹⁰ Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 35-36.

serenidad de su rostros descarnado (Figura 19). En este sentido, el contexto histórico original es intercambiado por elementos que podría llamar de *intensificación estética* (fondo e iluminación), ya que estos últimos se relacionan más con una idea de experiencia (una experiencia es más o menos intensa según circunstancias específicas) y de goce (o placer estético, como ya vimos que menciona Bayer); es decir, algo más en comunión con una ambientación para estimular lo sensorial.



Figura 19. *Coatlicue de Coxcatlán*. Tomada de “Mexican Art”, *Natural History*, september, 1940, 119.

Ya que he apuntado lo anterior, debo mencionar que el *afán de abstracción* es un concepto para la teoría del arte más apegado a la noción de estilo (lo geométrico, lo estilizado) que fue desarrollado por el propio Worringer. Este concepto, en palabras del autor, permitía “el impulso de enajenarse del yo”, lo que predisponía al sujeto a individuarse y acceder a un goce estético más profundo (experiencia) en el sentido en que también la obra de arte se individuaba y adquiría su “forma en sí”, evitando que el sujeto se proyectara en la obra y desarrollara la fórmula “el goce estético es auto-goce objetivado”, como ocurría con el arte

académico y mimético.⁹¹ Es decir, el sujeto tenía la experiencia de la parte esencial o espiritual de la obra artística —al haber sido ésta individuada y descontextualizada de su original— y no accedía a su autocomplacencia estética derivada de sus preconcepciones artísticas.

Si tomamos en cuenta la teoría de Worringer expuesta, así como la materialización de postulados de exhibición moderna por parte de Bayer, entonces podremos definir aquí la *abstracción* como un concepto-recurso del arte y de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, pero, lo más importante, entenderemos la *abstracción* como el plano básico en el que las diversas concepciones del arte moderno tuvieron relación y crearon nuevos significados y espacios para el arte. En este sentido es que afirmamos la existencia de un *Plano de abstracción* como concepto fundamental para el desarrollo de la exhibición de arte precolombino en *XX Siglos de arte mexicano*.

Entender la abstracción como plano nos ayuda a materializar el concepto y atraerlo a los dominios del diseño de exhibiciones de la época si tomamos en cuenta uno de los postulados del diseño de Bayer, que fue, precisamente, la creación de planos para las muestras de arte. Considero que es imperante entender ese plano como la condición de posibilidad más apegada a la producción del arte moderno (el arte contemporáneo de aquella época), pero también de la posibilidad de estudio de la producción artística de civilizaciones antiguas como las mesoamericanas, entendiéndolas, precisamente, como producciones artísticas. Reafirmamos entonces a Worringer y el puente que tendió entre el arte de su época y el de las civilizaciones antiguas por medio del *afán de abstracción*.

⁹¹Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 17-39.

A manera de apunte, debo precisar que, para Worringer, el *afán de abstracción* es considerado el origen de la actividad artística desde la antigüedad. Es por esto que pudo establecer un puente entre la producción moderna y antigua. Como ya he mencionado, en el *afán de abstracción* la experiencia del sujeto se articulaba con la parte esencial o espiritual de la obra artística porque presupone la existencia de un continuo atemporal, esencial. Esta parte es la que defenderá Kandinsky, entre otros artistas y teóricos, como el elemento más puro del arte, la “necesidad interior” (1911-1912).⁹²

Kandinsky, considerado el pionero de la pintura abstracta moderna, tanto en su trabajo pictórico como en su teoría, estableció un ámbito espiritual entramado por un complejo de relaciones sinestésicas que, según el artista, permiten el tránsito entre los reflejos de dicho ámbito (entiéndase formas hechas mediante líneas y color) y la región espiritual de la que provienen dichos reflejos.⁹³ Kandinsky somete las formas (cualquiera que éstas sean) al impulso creativo desde lo espiritual y para lo espiritual. En este sentido es que Kandinsky afirma que “la forma es la expresión exterior del contenido interior”.⁹⁴ Por eso no importa si la expresión (artística) se logra mediante formas geométricas o la mimesis de un objeto orgánico, tampoco es relevante mediante qué material se consiga el mismo fin, a lo cual yo agregaría que tampoco sería relevante el origen cultural de la obra. El fin se halla en el plano abstracto del arte.

⁹² Esta idea fue desarrollada por el artista en el texto *Über das Geistige in der Kunst (De lo espiritual en el arte)* de 1911, y que es continua en *Über die Formfrage (Sobre la cuestión de la forma)* que apareció publicado en el almanaque *Der Blaue Reiter (El Jinete Azul)* de 1912.

⁹³ Jaime Brihuega, “Kandinsky” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II (Madrid: La Balsa de Medusa, 2002), 251.

⁹⁴ Vasily Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma” en *El jinete azul/Der blaue reiter*, trad. Ricardo Burgaleta (Barcelona: Paidós, 1989), 133.

El *afán de abstracción* y los postulados del diseño de exhibición modernos podríamos reconocerlos como el motor principal del *Plano de abstracción* del arte. Ambos se inscriben en el marco de lo conceptual, en la teoría, y es ahí donde tejen lazos con la organización temática y teórico-científica de la muestra, con su narrativa histórica; es decir, la parte donde Alfonso Caso y George C. Vaillant se adhieren al discurso general de la exhibición del arte precolombino en *Twenty Centuries of Mexican Art*. Recordemos, por otra parte, que los postulados histórico-arqueológicos, o que también entenderemos como científicos, de Caso y Vaillant, los hemos comprendido como uno de los tres discursos que determinaron la parte prehispánica de la exhibición de arte mexicano de 1940 en el MoMA.

Alfonso Caso y George Vaillant: la narrativa histórica del arte prehispánico

El *Plano de abstracción* necesita de una teoría que lo sustente, que lo haga inteligible en modo narrativo. En este sentido es que, en el campo de lo teórico-conceptual, dicho plano puede abarcar desde las artes y sus prácticas hasta los estudios y metodologías de análisis humanísticos y científicos. Entiéndase por estas dos últimas categorías de estudio como la antropología, la historia, la arqueología y la etnología, entre otros. Cabe decir sobre ello que menciono las anteriores categorías porque fueron éstas las que se pusieron en juego para la construcción del núcleo precolombino de *Twenty Centuries of Mexican Art*. Las prácticas de las vanguardias artísticas, así como sus postulados y el concepto de abstracción, permitieron la incorporación de varias categorías del saber en aras de la concreción de un producto determinado; en este caso, la exhibición del arte prehispánico como arte, como arte mexicano y como historia del arte mexicano.

El encargado directo de la sección de arte precolombino, como ya ha sido mencionado, fue el arqueólogo Alfonso Caso, quien fue asistido en los trabajos de preparación y montaje de la exposición por George Vaillant. Es importante destacar esto porque fue Vaillant, con la supervisión de Caso, quien organizó y estableció las categorías para el material antiguo de la exposición, además de llevar a cabo la selección de las piezas prehispánicas provenientes de las colecciones de instituciones estadounidenses (AMNH, Peabody Museum, entre otros). Antes de continuar con la revisión de la sección de arte prehispánico que nos interesa, considero importante tener claras cuáles eran las ideas principales (en sentido general) que de dicho arte tenían aquellos estudiosos; pero consideraré más bien sus coincidencias en el tema, ya que, si ambos sentaron las bases del discurso temático del primer núcleo de *XX Siglos de arte mexicano*, se debió a sus acuerdos, más que a sus divergencias.

Alfonso Caso hizo algunas disertaciones sobre el arte precolombino de México en 1938. En aquel año lanzó un folleto informativo dirigido al público extranjero del Museo Nacional, texto que fue titulado *Trece obras maestras de la arqueología mexicana*.⁹⁵

En aquel texto, Caso se refiere a obras maestras del arte mexicano precolombino: la cabeza del *Caballero Águila* como la máxima expresión plástica que pudo alcanzar el arte mexica, combinando un realismo vigoroso y un sentimiento hierático. También habla de la maravillosa técnica que es palpable en obras de materiales tan difíciles de trabajar como el tezontle y la obsidiana (al hablar del *Xochipilli* y la vasija de obsidiana con la efigie de mono del Museo Nacional de Antropología), así como de las obras en varios soportes materiales

⁹⁵ Alfonso Caso, *Thirteen masterpieces of mexican archeology/ Trece obras maestras de la arqueología mexicana* (México: Cultura-Polis, 1938).

(jade, tecali, etc.) y diversas manifestaciones como las figuras en la cerámica mixteca y la orfebrería (el pectoral de oro de la Tumba no. 7 de Monte Albán, descubierta por el mismo arqueólogo). Del arte maya dice que el del periodo clásico fue el más refinado y perfecto arte de América antigua, pero resulta curioso que omitiera la producción del arte de las culturas del occidente mesoamericano, por lo cual se puede pensar que no lo consideraba dentro del *corpus* ni del concepto de “obras maestras”.

Aquellas apreciaciones fueron sostenidas por ideas como las de obra maestra, pero también por la de la independencia cultural y artística de los pueblos americanos (sin influencia de otras culturas y, por tanto, originalidad en formas y materiales) y la de dos grandes culturas productoras de arte en la región: la maya y la nahua; pero, sobre todo, una metodología definía su acercamiento a las piezas. Para Alfonso Caso no podía haber experiencia estética plena del arte precolombino si no había un sustento histórico que nos guíe entre lo desconocido de sus formas. De cierto modo, el arqueólogo afirmaba que la sensibilidad artística depende de su justa apreciación histórica.⁹⁶

George C. Vaillant compartió muchas de las impresiones que enunció Alfonso Caso (como la independencia cultural de la América antigua, la noción de obras maestras y la afirmación de mayas y nahuas como las principales potencias culturales en el área).⁹⁷ La visión personal del autor sobre el arte de los antiguos pueblos indígenas de México y Centroamérica se puede leer en *Artists and Craftsmen in Ancient Central America* (1935),

⁹⁶ Alfonso Caso menciona lo siguiente: “En presencia de un arte exótico, para un hombre de cultura europea, se corre entonces el riesgo de quedar limitado al goce sensible de la forma, el color o el ritmo, pero incapacitado intelectualmente de la obra de arte y, como no podemos sentir, sin atribuir una intención a lo que sentimos [y aquí hay algo de la teoría de Worringer], llenamos con nuestras propias ideas la incompreensión de lo que el artista quiso expresar, y como decía Leonardo da Vinci, nos sucede lo que con la música de las campanas: que dice lo que a cada quien le parece.

⁹⁷ De hecho, Vaillant preparó la versión al inglés de *Trece obras maestras de la arqueología mexicana*; Caso, *Thirteen masterpieces*, 84.

recopilación de algunos artículos publicados anteriormente en la revista *Natural History* (1933-1934).⁹⁸ Sin embargo, me gustaría exponer la coincidencia de ambos en el método.

Vaillant, en el prefacio de *Artists and Craftsmen...* mencionó que “Desde que la antropología tiene que ver más con el hombre como un organismo social que como un creador de obras maestras, las presentaciones de exposiciones no pueden estar únicamente confinadas a las bellas artes aborígenes”.⁹⁹ Es decir, tiene que irrumpir el estudio social, lo que involucra la historia de esas culturas como parte de la estética de las piezas, como algo que debe ser mostrado al público, ya que el autor está hablando de forma textual sobre exposiciones de arte antiguo americano. Pero ¿por qué la historia? En cierto modo, el estudio histórico permitió la particularización de las obras precolombinas creando, así, un nuevo *corpus* de valores plásticos propios de la cultura que los creó y mediante los cuales pudieron ser apreciadas y analizadas.¹⁰⁰

Ese método de inspiración historicista asimilado al estudio del arte precolombino fue aquello que dirigió las investigaciones y disertaciones de Caso y Vaillant, ya que proporcionó una nueva narrativa para el arte precolombino, una que fuera científica, y ahí estaban la arqueología, la antropología y la etnología para apoyarla. Pero el método de Caso y Vaillant no vino de la nada, se apoyó en las teorías sobre el arte antiguo que previamente habían sido

⁹⁸ George Vaillant, *Artists and Craftsmen of Ancient Central America* (New York: American Museum of Natural History, 1935).

⁹⁹ Vaillant, *Artists and Craftsmen*, 1.

¹⁰⁰ La pregunta sobre los valores plásticos de las culturas mesoamericanas sigue siendo un tema recurrente. Para un análisis profundo sobre el tema véase: Dúrdica Šégota, *Valores plásticos del arte mexicana* (México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995).

elaboradas por Manuel Gamio y Franz Boas, el primero en un sentido más nacional y el segundo hacia lo universal.¹⁰¹

Manuel Gamio, en su obra *Forjando Patria* (1916), concluyó que “Sólo así, conociendo sus antecedentes, podemos sentir el arte prehispánico”.¹⁰² Es interesante cómo Gamio lleva algo preferentemente ubicado en un plano científico (estudio antropológico y arqueológico) al plano de lo sensible (conectado con lo artístico); pero debemos subrayar que lo arriba citado es lo mismo que Caso afirmó para el estudio del arte precolombino.¹⁰³

Franz Boas, intelectual visionario, realizó sus estudios con una nueva idea de la antropología; una que pugnaba contra el evolucionismo antropológico y, en cambio, proponía que cada cultura y su producción debían ser entendidas bajo sus propios términos culturales, bajo su propia historia. La base para lograr esto fue la realización de un estudio cuya médula es una metodología donde la historia funciona como el vector principal de análisis, ya que, para el autor, debía considerarse “todo fenómeno cultural como resultado de acontecimientos históricos”.¹⁰⁴ Boas, en 1927, elaboró un texto referente al arte de las culturas no occidentales, *El arte primitivo*, que fue publicado en México en 1947.¹⁰⁵ Aquí, el antropólogo se preguntó por el arte, mismo que articuló con la sensación y el valor estético, también por aquello que da a la sensación un valor estético. Su definición abarca también lo que significa el arte para él:

Cuando el tratamiento técnico ha alcanzado cierto grado de excelencia, cuando el dominio de los procesos de que se trata es de tal naturaleza que se producen ciertas formas típicas, damos al proceso el nombre de arte, y por sencillas que sean las formas

¹⁰¹ Gamio y Boas fundaron la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americana en 1910 en México, y con ello comenzaron la creación de una escuela de estudio en nuestro país

¹⁰² Manuel Gamio, *Arqueología e indigenismo*, (México: SepSetentas, 1972), 102.

¹⁰³ Véase nota: 96.

¹⁰⁴ Franz Boas, *El arte primitivo*, trad. Adrián Recinos (México: Fondo de Cultura Económica, 1947), 7.

¹⁰⁵ Boas, *El arte primitivo*.

pueden juzgarse desde el punto de vista de la perfección formal: las ocupaciones industriales como la de cortar, tallar, moldear, tejer, así como las de cantar, bailar y cocinar, son susceptibles de alcanzar excelencia técnica y formas fijas. El juicio de la perfección de la forma técnica es esencialmente un juicio estético. No es posible declarar objetivamente dónde debe trazarse precisamente la línea de separación entre las formas artística y preartística, porque no podemos determinar exactamente en donde comienza la actitud estética. Sin embargo, parece cierto que donde quiera que se ha desarrollado un tipo definido de movimiento, una sucesión definida de tonos o una forma fija, debe convertirse en una norma conforme a la cual se ha de medir su perfección, es decir, su belleza.¹⁰⁶

Y prosigue:

Como una norma perfecta de la forma solamente puede alcanzarse en una técnica muy desarrollada y perfectamente controlada, debe haber una íntima relación entre la técnica y el sentimiento de belleza.¹⁰⁷

Lo importante de traer a cuenta las anteriores citas de Boas es que, tanto Caso como Vaillant encuentran en la perfección técnica de las piezas un motivo para llamar arte, e incluso “obras maestras”, a ciertas obras de los pueblos precolombinos. Esto es lo que impulsa a Caso a llamar a la vasija texcocana de obsidiana con la efigie de mono como “el objeto de obsidiana más precioso del mundo”,¹⁰⁸ o a Vaillant decir que “Una vez que los escultores centroamericanos hubieron dominado su material lo suficientemente como para cumplir con sus concepciones de dioses, hombres y animales, comenzaron a desarrollar las aplicaciones de las esculturas y, también, a establecer estilos regionales.”¹⁰⁹

Finalmente, para terminar con la mancuerna Caso-Vaillant, podemos traer a cuenta su respectiva forma de concebir propiamente el arte precolombino. En el catálogo de *Twenty*

¹⁰⁶ Boas, *El arte primitivo*, 16.

¹⁰⁷ Boas, *El arte primitivo*, 16.

¹⁰⁸ Caso, *El arte primitivo*, 107.

¹⁰⁹ La cita del original en inglés: “Once the Central American sculptors has mastered their material sufficient to fulfill their conceptions of gods, men, and animals, they began to develop the various applications of sculpture and also to establish regional styles”. Vaillant, *Artists and Craftsmen*, 42.

Centuries of Mexican Art, Caso mencionará la que será por la característica más pulida sobre el arte antiguo de México: que se trata de un arte religioso, cuya particularidad fundamental es la “realización naturalista de los detalles, mientras que el conjunto es puramente imaginario y conceptual [...] [porque] la obra misma no representa un ser, sino una idea, [...] un ente que vive sólo en el mundo irreal del mito”.¹¹⁰ Además, agregará que en el arte precolombino se lleva a cabo una transformación “de cada motivo, en un motivo de decoración; el arte mexicano es un arte decorativo cuyo modo de expresión fundamental es la repetición rítmica”.¹¹¹ Caso, entonces, entiende al arte precolombino de México como un arte que representa, como la composición y representación de ideas.

Mientras tanto, Vaillant sí menciona en el boletín del MoMA de mayo de 1940, la abstracción como característica fundamental del arte precolombino: “En la práctica, el arte mexicano no es fundamentalmente distinto de las grandes artes religiosas del Viejo Mundo. Pero en su rígida expresión convencionalizada *tiene un efecto más abstracto e inhumano* en el observador que sus equivalentes en Egipto, Mesopotamia y Camboya.”¹¹² Al mencionar la abstracción, el autor toma un camino más apegado a los términos del arte moderno y los postulados de las vanguardias de principios del siglo XX, al mismo tiempo que evidencia las obras como sujetos de análisis. Aquí comprenderemos que Vaillant entiende “abstraer”, como efecto y como síntesis; es decir, en un sentido formal, más apegado a como las vanguardias artísticas entendían la abstracción en el arte. En cuanto a lo “deshumanizado”,

¹¹⁰ Alfonso Caso, “Pre-Spanish Art/Arte prehispánico” en *Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte siglos de arte mexicano* (New York: The Museum of Modern Art, 1940), 30.

¹¹¹ Caso, “Pre-Spanish Art”, 30.

¹¹² Vaillant, “Pre-Spanish Art”, *The Bulletin of Museum of Modern Art*, may 1940, 5. *Cursivas mías.*

podemos entenderlo como más lejano a las formas orgánicas que nos son culturalmente más familiares.

Tenemos, entonces, dos movimientos propuestos por ambos autores: la *representación*, de valores del arte mexicano, por parte de Caso, y la *abstracción*, en sentido formal, como observación de Vaillant. Ambas posturas, sin embargo, considero que se acoplan al *Plano de abstracción* al que hemos estado refiriéndonos, porque en éste la representación (característica conceptual) es susceptible de análisis (la abstracción como característica). Ambos movimientos, ubicados en el *Plano de abstracción*, permitirían, así, su incorporación al discurso arquitectónico-museográfico del MoMA; además, claro está, de sus postulados de carácter científico (históricos, arqueológicos, antropológicos), necesarios en un plano abstracto.

La señalítica: hacer visible la historia de los pueblos

¿Dónde podría materializarse la propuesta historicista y los postulados de los dos investigadores que dirigieron esta sección cuando, precisamente, el *afán de abstracción* y el *Plano de abstracción* propugnarían por la descontextualización espacial de la obra? La respuesta está en la organización temática de las salas, en las cédulas y la señalítica. Recorro de nuevo a las fotografías de la exhibición. Si observamos las figuras anteriores (Figuras 6, 7, 8, 16 y 17), encontraremos que existe una unidad temática. La primera fotografía de nichos retrata material olmeca, seguido de material maya, en el que se incluye un *chimalli* de turquesas de Chichen Itzá, así como algunas figurillas de la isla de Jaina y vasijas de diferentes periodos de la producción maya. A esta primera foto hay que agregar otra (Figura

20), en la que se ve un nicho adyacente y es el que resguarda material totonaca de Veracruz en el que destacan las llamadas “caritas sonrientes”.

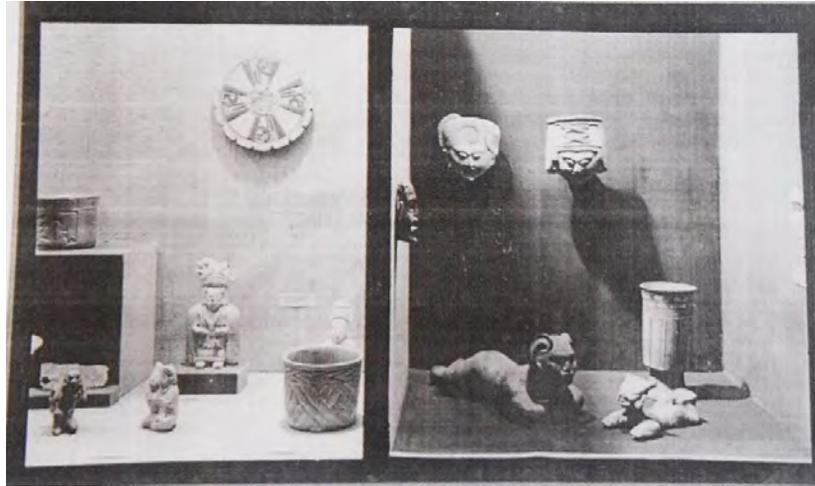


Figura 20. A la derecha: nicho con piezas del Golfo (caritas sonrientes); a la izquierda se nota parte del nicho con piezas mayas que también se ve en la figura 4. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 8. IN 106.2D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

En la Figura 7, la *Coatlicue de Coxcatlán* y las dos serpientes talladas indican que se trata de una sola temática: trabajo escultórico mexica. En la Figura 8 obras mayas (estelas, mascarones de estuco y figurillas de Jaina) que están puestas en nichos de mayores dimensiones que aquellos que contienen vasijas y piezas de jade pequeñas. Aquí, el tamaño del nicho obedece al volumen de las piezas y a su calidad escultórica, como bien lo confirma la figura de Jaina sostenida por un pedestal y capelo. Después, en la Figura 16, la mesa de formas ondulantes (como Yacatas) sostiene material cerámico del occidente mesoamericano; en especial, de la cultura de las Tumbas de Tiro; al fondo, hay un nicho con material de la misma procedencia. La Figura 17 retrata el nicho enorme (casi de piso a techo) que resguardó urnas funerarias zapotecas y mixtecas de Oaxaca. El Esquema 3 muestra pequeñas piezas del arte mexica, y, seguramente, el nicho contiguo resguardó material de la misma especie. En

las siguientes dos Figuras (21 y 22) apreciamos otros conjuntos de obras determinados por su cultura. En la primera se retrataron yugos y palmas totonacas. En la segunda, esculturas mexicas en piedra y madera representando, en su mayoría, animales y un vegetal (un chayote).



Figura 21 y Figura 22. Arriba: nicho de pared con yugos y palmas totonacas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 6. IN 106.3C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. Abajo: estatuaria, *teponaztle* y otras esculturas de madera mexicas (MNA y AMNH). Destaca la iluminación con la luz del sol. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 13. IN 106.3B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

De la observación de las fotografías anteriores podemos afirmar que la organización temática de las piezas siguió el patrón historicista determinado por un regionalismo cultural que incluso fue también geográfico. Tanto para Caso como para Vaillant, era necesario hacer notar al visitante que el arte precolombino no se limitaba en ninguna medida al de los mexicas y al de los mayas (aunque hablaran de éstos como las potencias artísticas de la antigüedad mexicana), sino que fue el resultado de un mosaico de culturas que desarrollaron un estilo artístico regional propio a través del tiempo. Caso lo demuestra en el texto sobre el arte prehispánico que escribió para el catálogo de la exhibición.¹¹³

Si volvemos a las imágenes presentadas anteriormente, constataremos que las salas correspondieron a cada una de las culturas que Caso identifica en su texto. Incluso los nichos de mayas y olmecas que, al haber sido colocados juntos, dan la idea de una sola región maya-olmeca (sentido geográfico de la obra). Esto está plenamente justificado, pues, para la época, se estableció una relación más directa entre lo olmeca y lo maya. Lo que no queda muy claro al contemplar las fotografías es si, en efecto, se desarrolló el criterio cronológico para el orden de las salas; pero, en mi opinión, sí lo fue. Para afirmar lo anterior, me baso en el boletín de la exposición, donde la parte precolombina fue escrita por George Vaillant.

El arqueólogo siguió el mismo criterio cronológico y regional del texto de Caso, el cual entrelazó con una breve introducción las ideas principales en torno a la producción

¹¹³ Ahí, el estudioso expuso el desarrollo artístico del México precolombino de modo esquemático. Primero, estableció una cronología general (el espíritu diacrónico del análisis). Luego, describió el aspecto general de la producción artística de las diversas culturas prehispánicas en el tiempo. La división es ésta: Horizontes Culturales, Culturas Arcaicas, Apogeo Cultural (cierre de la cronología), Los Aztecas, Zapotecos y Mixtecos, Los Mayas y, finalmente, Otros Pueblos (donde entran huastecos, totonacas y tarascos. Con estos últimos se refirió a las culturas del occidente mesoamericano). Caso 1940,28-30.

artística precolombina de México.¹¹⁴ Lo interesante de este orden, además de darnos una idea del estado en que se hallaban los estudios cronológicos del México prehispánico en aquel entonces, es observar un modo de organizar una exposición del que aún en nuestros días se perciben resquicios. Un modo en el que existe un principio centralizador en el orden de las culturas que se puede identificar desde *XX Siglos de arte mexicano*. Una organización que, finalmente se desprende de una concepción representativa de las piezas prehispánicas como “representantes de la historia del arte mexicano”.

Algo que también hay que destacar de las fotografías que muestran la parte precolombina de *XX Centuries...* en salas interiores es su unidad temática, que se acerca a las categorías artísticas de occidente: arquitectura (maquetas de pirámides), escultura, orfebrería, cerámica y joyería. También se agrega pintura, aunque en las fotografías mostradas aquí no hay referencias a éstas. Sin embargo, sí la hay en el catálogo de la exposición, pues se sabe que se hicieron reproducciones de códices precolombinos para exhibirlos; también, que se mostraron algunos ejemplos de pintura mural. Este modo de categorizar el material prehispánico ya lo había hecho Vaillant en *Artists and Craftsmen in Ancient Central America*. Muy posiblemente, el autor realizó esta segmentación no tanto como una imposición de categorías, sino como un modo de entender el fenómeno artístico de las piezas. Después de todo, ni él ni Caso tenían otras categorías con las cuales confrontar y determinar las obras prehispánicas.

¹¹⁴ Así organizó Vaillant la cronología de la exposición: “Periodo I: culturas medianas o arcaicas: hacia 500 a.c. a 500 d.c”, “Periodo II: Civilizaciones independientes: 200 a 1100 d.c”, “Periodo III: Dominación mexicana: 1100 a 1521 d.c.” y, finalmente “Conclusiones”. Vaillant 1940, 3-5. En las Conclusiones, el autor afirma la abstracción y la deshumanización del arte precolombino mexicano como sus mayores características, algo que ya he citado párrafos arriba.

Ya que hemos identificado unidad temática, categorías artísticas y orden cronológico y regional de la parte histórica-discursiva de la muestra de arte prehispánico en *XX Centuries...* es preciso mencionar lo concerniente al cedulario. Las cédulas y las fichas técnicas fueron los espacios en donde se verbalizó materialmente el discurso de la mancuerna Caso-Vaillant. Las fichas técnicas se concibieron como franjas pequeñas dispuestas cerca de las piezas, mientras que las cédulas se expusieron en las paredes dentro de los nichos o en los pedestales de las esculturas.

En las fotografías la señalítica no es muy vistosa, salvo en el caso de la *Coatlicue de Coxcatlán* que se aprecia en el pedestal. Las fichas técnicas son apenas visibles en la fotografía de la lapidaria maya (Figura 8). Por ejemplo, ahí las fichas se hallan al pie de cada obra. Más visibles serán éstas en el Esquema 3, que retrata el nicho con material mexicana, y en la Figura 20. En ésta última, de lado del material totonaca, en la pared derecha del nicho, se puede ver el ejemplo de cédulas de mayor tamaño. En la misma posición se halla una cédula idéntica en la Figura 17, que es la de las urnas funerarias zapotecas, o en el Esquema 2 de material olmeca, en el que ocurre algo similar a las dos figuras anteriores.

La evidencia fotográfica del acomodo de la señalítica en la sección precolombina de *XX Siglos...* nos puede llevar a la afirmación de dos cosas. La primera es que los textos conformaron conjuntos de obras, pero que también individuaron otras, como la *Coatlicue de Coxcatlán*, lo cual podría decirnos del sentido de “obra maestra” presente en las concepciones de Caso y Vaillant. En segundo lugar, se puede afirmar que el tamaño y la ubicación de fichas y cédulas correspondieron con una idea que ennobleció la obra artística, que privilegió el impacto visual de las piezas a la visibilidad de lo informativo; es decir que se produjo una concepción sensible del arte mediante percepción visual. En este sentido, se propuso un

montaje más arquitectónico, más escenográfico, dramático, si así se quiere ver, pero igualmente se le inscribió dentro del *Plano de abstracción* que potenció el sentido estético (sensible, empírico) de las obras.

Sin embargo, no puede escapársenos un elemento sumamente importante, siempre presente pero del que no hemos hablado: la representación. En cierta medida, la mancuerna Caso-Vaillant y su metodología de estudio del arte antiguo mexicano aseguró gran parte del éxito de la sección precolombina de *Twenty Centuries...*, principalmente en el sentido que podríamos denominar como científico-historicista. Sin embargo, recordemos, lo que se buscó llevar a cabo fue una síntesis representativa de los valores plásticos del arte prehispánico mexicano (recordando a Toussaint), y ahí se encuentra una particularidad excepcional de esta sección: su manera de construir el espacio-tiempo propicio para que las ideas de los dos arqueólogos adquirieran cuerpo y, sobre todo, para hacer que el espectador tuviera la certeza de encontrarse en un espacio donde lo que estaba viendo, en efecto, era arte.

Es importante resaltar la idea de *representación*, pues fue ésta la que sujetó el discurso de ambos autores a la omnipotencia de la progresión espacio-temporal mexicana —muy acorde con el título general de la exposición: *XX Siglos de arte mexicano*—, la cual elevó lo cronológico; es decir, lo histórico, sobre cualquier otro aspecto del arte mexicano. Así, lo sostenido teóricamente por Caso-Vaillant llevó las obras a ser parte de la historia del arte mexicano en un sentido nacionalista. Esta fue la idea predominante en la sección precolombina, la idea conceptual de Caso, la que lleva a la *representación*, sobre todo, en las galerías interiores del MoMA; en el jardín, como veremos, hay otra historia, una más cercana a las ideas de arte de los directivos del museo neoyorquino.

La exhibición del arte prehispánico y el surrealismo

Hasta aquí, podemos afirmar que el arte precolombino fue asumido por el discurso del arte moderno de vanguardia en el aspecto de la teoría artística. En el umbral de la teoría científica se buscó una mayor precisión con ayuda de la arqueología, la etnografía, la antropología y, sobre todo, de la historia.

Ambos programas coinciden en el *Plano de abstracción* que, a su vez, permitió la articulación de las dos teorías anteriores y de la práctica museográfica de índole moderna; para muchos, la más avanzada de su tiempo: la del MoMA.

El montaje de la primera parte de la sección precolombina de *XX Siglos...* buscó articular una *ambientación sensorial*; pero no creo que se pueda hablar sólo de una ambientación. Ésta tenderá relaciones con otros temas y discursos. En el terreno científico, se parece al trabajo del arqueólogo que se interna en las entrañas de la tierra para descubrir los tesoros antiguos que están dentro de ella; en el imaginario popular, puede ser semejante al interior de una cueva o un lugar encantado, oscuro y misterioso. Pero en el campo del arte moderno es, sin duda, la realización de un escenario bajo pautas muy cercanas o relacionadas con las del surrealismo.

Recordemos que el movimiento surrealista se desarrolló muy de cerca con el arte primitivo y arcaico del que se tenía noticia en el mundo hasta entonces. Tanto fue así que los primeros años de la naciente disciplina de la etnografía, ésta los pasó en la casa del surrealismo.¹¹⁵ Fue a partir de los postulados de esa vanguardia que se realizó la primera

¹¹⁵ André Breton y Paul Éluard tuvieron, cada quien, una colección de arte precolombino de América. Sus respectivas colecciones fueron subastadas en 1931. Véase: Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo (Madrid: Alianza Forma-Alianza Editorial, 1996), 71.

exhibición de arte precolombino de América en París: *Les Arts Anciens de l'Amérique*, de 1928 (Figuras 23 y 25).¹¹⁶ Por otra parte, los surrealistas llamados “disidentes” (opuestos al grupo más cercano a Breton), como Georges Bataille y Antonin Artaud, plantearon etnografías inversas; es decir, prácticas de los pueblos arcaicos o antiguos llevadas al mundo moderno occidental.

Respecto de la exposición y de las etnografías inversas, destaca el artículo de Bataille, “L’Amérique disparue”, publicado en el número XI de los *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* de 1928, en el que el autor dedicó especial atención a los aztecas, destacando el grado de violencia que alcanzaron en el ritual religioso —el sacrificio humano—, al mismo tiempo que al refinamiento de su civilización —cristalizado en la hazaña urbana de la ciudad de Tenochtitlan:

La vida de los pueblos civilizados de América antes de Cristóbal Colón, no solamente es extraordinaria para nosotros debido a su descubrimiento y desaparición instantánea, sino también porque, sin duda, la locura humana jamás concibió una excentricidad más sangrienta: ¡sucesivos crímenes cometidos a plena luz del día para la sola satisfacción de pesadillas inspiradas por los dioses, fantasmas terroríficos! Los banquetes caníbales de los sacerdotes, las ceremonias con cadáveres y ríos de sangre, más que una aventura histórica, evocan las orgías de libertinaje descritas por el ilustre marqués de Sade”.¹¹⁷

¹¹⁶ Para un estudio de esta exposición, véase: Christine Laurière, “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y el del Museo del Hombre (1928-1940)”, *Revista de Indias*, 2012, 35-66. doi: 10.3989/revindias.2012.003. Aquí, la autora menciona el creciente interés por el arte oceánico y precolombino de América, sobre todo por parte de los surrealistas: “(...) Después de la boga del arte negro, las artes oceánicas y precolombinas se convirtieron en las favoritas de los artistas, especialmente de los surrealistas.”, Laurière, “Lo bello y lo útil”, 40. A propósito de aquella muestra se unieron los textos de Bataille, Rivet, Rivière, Alfred Métraux, Paul Morand y J. H. Rosny, entre otros autores, quienes, en el número XI de los *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* de 1928, disertaron sobre la América prehispánica en sentido artístico y cultural.

¹¹⁷ Georges Bataille, “L’Amérique disparue”, en *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts* XI (1928): 5.

Bataille comienza su reflexión convertido en el sacerdote que empuña el cuchillo de obsidiana y lo hunde, sin miramiento alguno, en el pecho de la víctima, extrayendo de su interior aquel horror palpitante que transforma el texto mismo en el ritual antiguo del sacrificio. Bataille abre y muestra al lector la herida sangrante que significa la antigua América devastada; el horror palpitante que el hombre europeizado y civilizado prefiere no ver, pero que, sin embargo, lo atrae, incluso sexualmente, a la manera del marqués de Sade, a la manera de la orgía y de la Francia civilizada.¹¹⁸



Figura 23. Portada del número XI de *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, dedicado a la exposición *Las Artes Antiguas de América* en el museo de Etnografía del Trocadero, 1928, bajo el título *L'Art précolombien: L'Amérique avant Christophe Colomb*. Tomado de la página de la Bibliothèque National de France, “Gallica”, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864472p/f14.image.r>.

¹¹⁸ Rosalind Krauss menciona que: “Esta conexión entre México y Sade es recurrente en el pensamiento Etnológico de la década de 1920 (sobre todo en el círculo de Marcel Mauss), cuyo centro de atención fue la violencia de lo sagrado en África, Oceanía y las Américas.” Krauss, *La originalidad*, 71.

En los primeros años del movimiento surrealista disidente surgieron las propuestas museográficas y expositivas de Paul Rivet y George-Henri Rivière, mismas que tendieron hacia un planteamiento científico-antropológico más marcado pero, a nivel de exhibición, prefirieron la descontextualización espacial para mostrar las obras (Figura 24), aunque siguieron con el uso de las clásicas vitrinas de los museos nacionales (Figura 25). Finalmente, sus esfuerzos culminaron en la creación del Musée de l'Homme en 1938.¹¹⁹

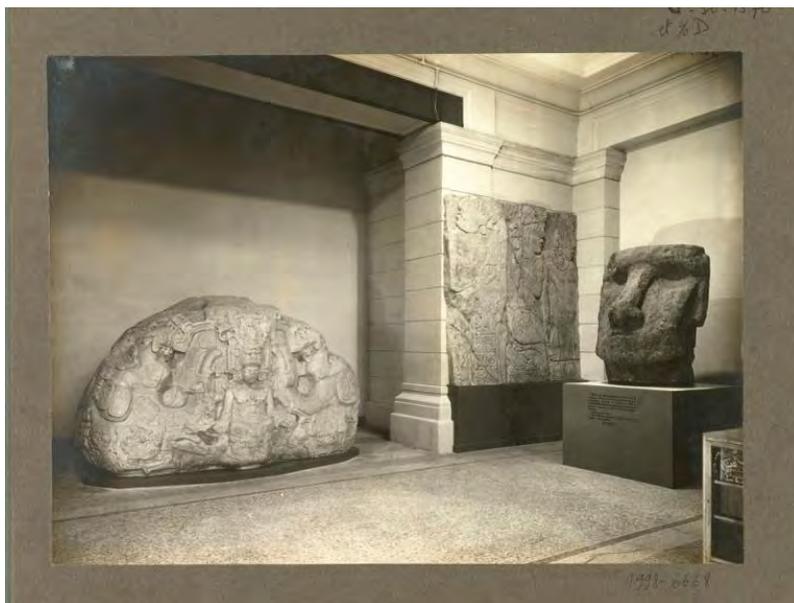


Figura 24. 27 juin 1930: inauguration du musée d'ethnographie du Trocadéro. Vestibule d'entrée côté Paris, Tête de statue Moaï. Musée du Quai Branly. Tomado de Rachel Moulot, 2015, Musée de l'Homme: posez vos questions aux chercheurs!, en <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20150414.OBS7170/musee-de-l-homme-posez-vos-questions-aux-chercheurs.html>.

¹¹⁹ El Museo de Etnografía del Trocadero se creó en 1878 como parte de la Exposición Universal de aquel mismo año. Fue el primer museo antropológico de París, por lo que fue destinado a albergar objetos y obras de culturas no europeas; en su mayoría, material proveniente de las colonias francesas en África, Asia y Oceanía. Muy conocido es el pasaje de las visitas que Pablo Picasso realizó al museo en 1907, de las que, se cree, se desprende su relación con las máscaras y otros objetos de arte negro africano (aunque Robert Goldwater en su texto *Primitivism in Modert Art* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1986), menciona que Vlaminck escribió que el primer acercamiento del artista malagueño a las obras de arte negro fue en el estudio de Derain, (Goldwater, *Primitivism*, 144-145). A partir de 1928, el Museo del Trocadero tomó un nuevo rumbo con Paul Rivet y George-Henri Rivière a la cabeza de la institución (el primero como director). El enfoque de estos dos personajes fue concibiendo más científicamente la etnografía, por lo que su proyecto de trabajo decantó en la creación del *Musée de l'Homme*, una institución más depurada del arranque estético que los objetos no occidentales tuvieron a principios del siglo XX. El Museo del Hombre surgió como parte de los proyectos realizados en la Exposición Universal de París de 1937, y ocupó un nuevo edificio —más moderno—, y ubicado en el mismo lugar que el del Trocadero (conocido como Palacio de Chaillot). El nuevo museo habría de dedicarse a la vida del hombre —entendido como concepto universal— y su vida.



Figura 25. Exposición *Las Artes Antiguas de América* en el museo de Etnografía del Trocadero, 1928. Musée du Quai Branly/SCALA Florencia. Museo Nacional de Antropología 2014, 165.

Surrealistas como Wolfgang Paalen también se adhirieron al surrealismo que iba más a lo científico, como bien lo demostró en su revista *Dyn* editada en México, en la que apoyaba el *difusionismo*¹²⁰ y la visión científica sobre el arte antiguo antes que su poetización (estetización), como hizo el grupo de Breton.¹²¹

Sin embargo, en el terreno de las exposiciones, y para encontrar el vínculo con el núcleo prehispánico de *XX Siglos...*, debemos virar hacia el ala más conocida del surrealismo, la del grupo de Bretón, en el que figuraron artistas como Marcel Duchamp, René Magritte y Hans (Jean) Arp, entre otros. Ese grupo de surrealistas había dado un giro a los preceptos

¹²⁰ A grandes rasgos, la teoría del origen múltiple o difusionista (también conocida como teoría oceánica) de Paul Rivet afirmó que el continente americano no solamente fue poblado por las migraciones asiáticas que cruzaron el Estrecho de Bering, sino también por pueblos de Oceanía; específicamente provenientes de Australia, de la Melanesia y de la Polinesia. El autor desarrolló esta teoría en su libro *Les Origines de l'homme américain*, 1943. Entre los simpatizantes del difusionismo podemos contar al ya citado Paalen y al artista mexicano Miguel Covarrubias.

¹²¹ Para un estudio de esta problemática véase: Daniel Garza Usabiaga, "Anthropology in the journals *Dyn* and *El Hijo Pródigo*: A Comparative Analysis of Surrealist Inspiration", en *Surrealism in Latin America. Vivismo Muerto* (Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program- Issues & Debts, 2012), 95-109.

clásicos museográficos con su *Exhibición Internacional de Surrealismo* de 1938, en la que crearon espacios oníricos, fantásticos, y paisajes del inconsciente donde la iluminación era tenue y se privilegiaba la oscuridad (¿de los sueños, de lo primigenio, de lo antiguo, de la cueva, de lo inconsciente?), donde instalaciones como la de *1200 Sacos de Carbón* (1938) de Marcel Duchamp, aunados a la oscuridad de la sala, evocaron espacios oníricos donde parecían flotar las cosas y las perspectivas se movían de tal modo que los objetos aparecían distorsionados (Figura 26). Hubo un privilegio y potencialización de lo sensible en el espectador, aunque éste no fuera amable, sino más bien de confrontación.



Figura 26. “Visiteurs”. *Exposition internationale du surréalisme*, 17 janvier-22 février, 1938. Destaca la oscuridad de la sala y la instalación *1200 sacs de charbon* de Marcel Duchamp. Tomado de: <http://expositions.modernes.biz/exposition-internationale-du-surrealisme-2/>.

Para ese momento el MoMA ya había realizado la exposición *Fantastic Art, Dada and Surrealism* en 1936,¹²² pero no utilizó los impactantes recursos de la exposición de París de 1938. Lo que el museo neoyorquino propuso fue una museografía más apegada al “cubo

¹²² Museum of Modern Art, *Fantastic Art Dada Surrealism* (New York: The Museum of Modern Art, 1936).

blanco”, a la Bauhaus y al modernismo en la arquitectura: con espacios bien iluminados, paredes pintadas de blanco o de pálidos colores neutros y líneas y superficies limpias. Nada que ver con la oscura y polvosa gruta que cavaron los surrealistas dos años después en la capital francesa.

Por lo anterior, también conecto la exhibición de la primera parte de arte prehispánico de *XX Centuries of Mexican Art* con las propuestas expositivas del surrealismo a partir de 1938, y en lo discursivo, desde antes, desde la década de los veinte del siglo pasado, cuando surgió el grupo surrealista.

La oscuridad en las salas, sólo interrumpida por la luz refractada de los nichos que parecían flotar, y la iluminación dramática impresa sobre esculturas tan expresivas como la *Coatlicue de Coxcatlán* o las vasijas zapotecas, hicieron referencia a un viaje en el tiempo hasta llegar a las raíces, al momento primigenio del arte de México, el origen del espíritu artístico del país que viajaría a través del espacio y de los tiempos, de la historia, hasta inundarlo todo y dotar al arte mexicano de su particularidad en el concierto del arte universal. Tal vez por esto fue lógico para estudiosos como Westheim relacionar a la Coatlicue mayor con preceptos surrealistas.¹²³

Pero, si bien la propuesta surrealista de exhibición puede pensarse como la que impera en sentido general, la verdad es que los postulados de otras vanguardias como las que ya hemos citado también fueron parte fundamental para la exhibición de arte precolombino mexicano en *XX Siglos...* Lo anterior me lleva a darle forma a ese *Plano de abstracción* que tanto he venido mencionando.

¹²³ Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, trad. Mariana Frenk (México: Era, 1977), 372-373.

Alfred Barr: el diagrama de Cubism & Abstract Art (1936) como materialización práctica de un Plano de abstracción

Me parece que el arte prehispánico de México se montó en un plano con un cuerpo ya antes trazado: el plano del esquema que desarrolló Alfred H. Barr para la exposición *Cubism and Abstract Art* de 1936 (Figura 27). Básicamente, en ese esquema, el director del MoMA realizó la genealogía del arte moderno de vanguardia de la primera mitad del siglo XX. Le dio forma a una serie de movimientos internacionales (europeos) que, hasta el momento en que Barr hizo ese esquema, no se habían sintetizado ni habían formado una unidad lógica y una narrativa enfocada de forma tan concreta.¹²⁴

El esquema de Barr reproduce una idea de organización del arte moderno. Según Staniszewski, en su texto *The power of Display*,¹²⁵ la técnica museográfica y curatorial de Barr partió de su idea fundacional del arte, misma que tomó de su profesor en Princeton, Rufus Morey, quien “trataba la historia del arte como una disciplina con un desarrollo interno independiente: el arte era examinado en términos de una evolución orgánica de estilos”.¹²⁶ Esto quiere decir que el arte fue concebido como poseedor de una evolución propia, que no es sinónimo de un contexto particular, incluso, no se refiere a aquel en el que fue creada la obra de arte.¹²⁷

¹²⁴ En años recientes se abordó el tema de los diagramas de Barr para *Cubism & Abstract Art* de 1936. Véase Glenn D. Lowry, “Abstraction in 1936: Barr’s diagrams” en *Inventing Abstraction: 1910-1925. How a radical idea changed modern art* (New York: The Museum of Modern Art, 2012), 358-363.

¹²⁵ Staniszewski, *The power of*.

¹²⁶ Esta era una idea básica que Barr tuvo e impulsó de manera franca en el MoMA desde sus inicios. Según Stanisewsky, el primer director del MoMA obtuvo esa idea de su mentor, el medievalista Charles Rufus Morey, profesor en Princeton quien “entendía la historia del arte como una disciplina con un desarrollo interno independiente: el arte era examinado en términos de una evolución orgánica de los estilos. Aunque Morey siguió un modelo teórico evolutivo; rechazó el privilegio de un estilo o arte sobre otro, y sus escritos se ocuparon de las artes aplicadas y las bellas artes en términos iguales”. Staniszewski, *The Power of*, 74.

¹²⁷ Staniszewski, *The Power of*, 125.

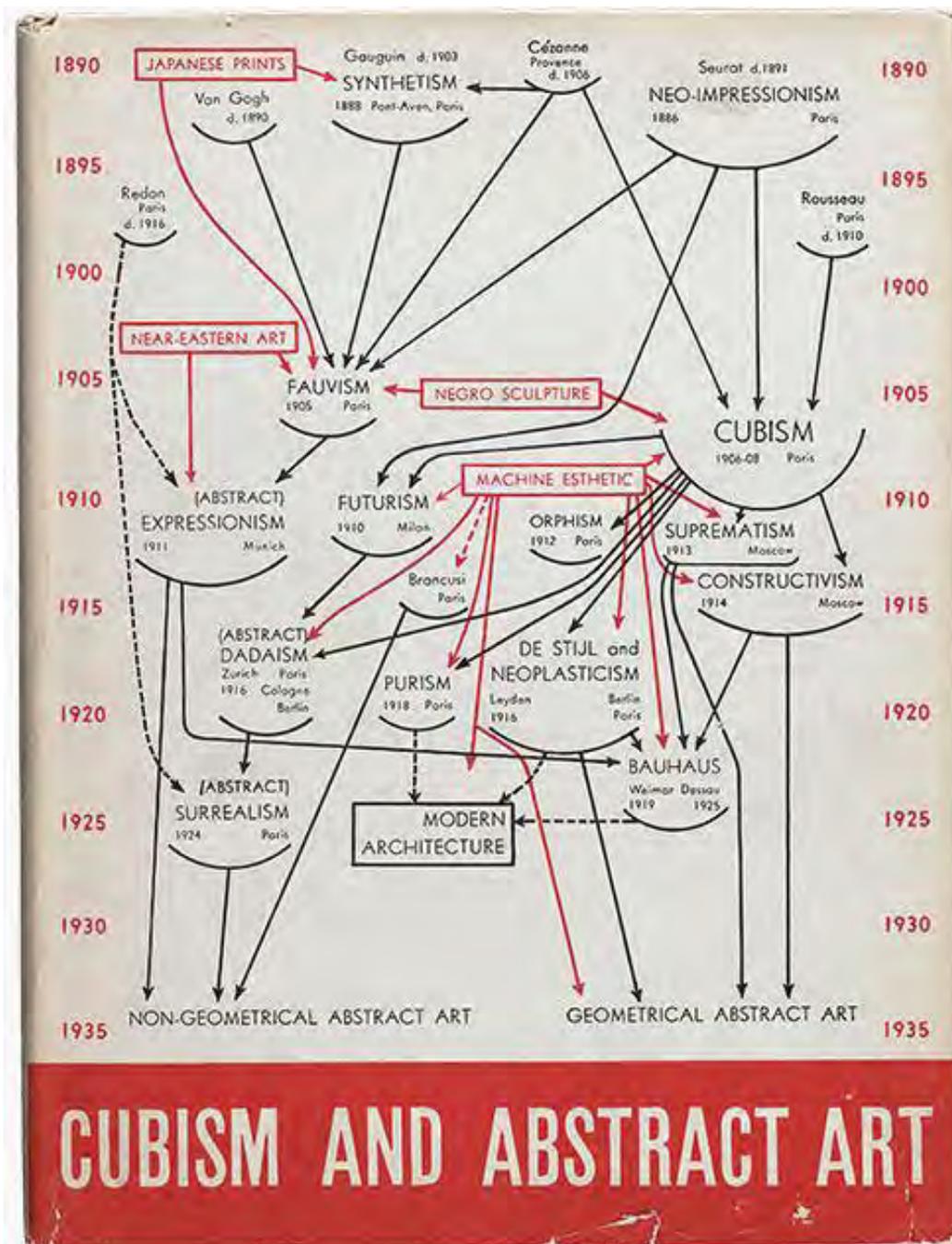


Figura 27. Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981), *Cover of the exhibition catalogue 'Cubism and Abstract Art'*, MoMA, 1936. Offset, printed in color. © 2015. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala. Tomado de <http://www.christies.com/features/Antenna-5839-1.aspx>.

Tal concepto es visible en el esquema del director del MoMA porque es concebido, siguiendo a Staniszewski, como un diagrama de flujo y de continuidad progresiva, diferente al esquema de “afinidades” de d’Harnoncourt.¹²⁸ Si volvemos al esquema de *Cubism & Abstract Art*, veremos que diferentes elementos se distribuyen en un plano y se van relacionando entre sí por medio de líneas imaginarias que dan cuenta del movimiento (fluidez) de dichos elementos. Aunque todos estos se someten a un movimiento mayor que determina líneas y nombres: el paso del tiempo señalado por medio de los años que delimitan a derecha e izquierda todo el cuadro (continuidad progresiva). Lo que resulta atractivo es que, no obstante la sujeción de los componentes del esquema al paso de los años, no hay un ejercicio de jerarquía, sino de continuidad histórica y de síntesis: el cubismo no está por encima del surrealismo, ni éste por sobre el arte negro o el constructivismo ruso. Nada de eso. Conforman un tejido que avanza progresivamente a su síntesis; es decir, a su posibilidad de universalidad en cuanto que singularidades artísticas e irreductibles.

Es ésta la particularidad del modo de exhibición del MoMA: la reunión de los postulados artísticos aplicados al diseño de exhibiciones, originados en las propuestas de las vanguardias. Esa es la estructura, la arquitectura de la museografía del museo neoyorquino, algo que no sólo se queda en la repetida frase de “la descontextualización de las piezas para su mayor comprensión estética”. No. La museografía del MoMA es un aparato más complejo

¹²⁸ Staniszewski, *The Power of*, 125-128. La autora pone como ejemplos de las posturas de Barr y d’Harnoncourt los diagramas que ambos curadores realizaron para las exposiciones *Cubism an Abstract Art* (1936) y *Arts of the South Seas* (1946), respectivamente: “En el caso de Barr, el arte es concebido como poseedor de una evolución autocontenida, separada de las determinantes del contexto particular de la obra de arte. Para d’Harnoncourt, el arte y los artefactos fueron vistos a menudo por compartir cualidades atemporales que existen irrestrictamente de la especificidad de sus culturas y sus historias. La diferencia entre estos dos métodos es visible en sus gráficas didácticas: el *Cubism an Abstract Art* de Barr es una diagrama de flujo, y de d’Harnoncourt es un diagrama de afinidades en *Arts of the South Seas* [...]. El diagrama de flujo de Barr significa continuidad y progreso, un movimiento hacia delante de la cultura a través del tiempo. [...]. En el digrama de d’Harnoncourt [...] las diferentes áreas de afinidad están representadas por formas biomórficas. El diagrama captura el marco conceptual de la exhibición como atemporal y compuesto de totalidades orgánicas.”

que aquella frase, es toda una maquinaria que fue capaz de reunir sintéticamente cerca de medio siglo de experimentaciones vanguardistas. Una máquina que comprendió, asimiló y decantó en una metodología de diseño de exhibiciones y de formación de discursos para el arte moderno y para las artes antiguas no occidentales.

Las piezas precolombinas de México en la exposición *XX Siglos de arte mexicano*, al ser montadas en la estructura del *Plano de abstracción* fueron objetivadas-materializadas dentro del esquema de cubismo y arte abstracto del MoMA, pudieron aparecer ante el espectador como arte. Todo las sostenía: el discurso (artístico-científico), el espacio, la tecnología (el edificio del MoMA tenía aire acondicionado e iluminación eléctrica, algo sumamente innovador para la época). Era la imagen que podía ser entendida desde diversas premisas elaboradas por los movimientos de vanguardia pero, al mismo tiempo, por los postulados de una nación joven, enérgica, fuerte y rica en arte y cultura. Una nación que, junto con los Estados Unidos de América, podría ser el relevo cultural del mundo, en tanto que la depresión europea, parisina, específicamente, reubicaría la capital del arte y la cultura occidental en Nueva York y, probablemente, en otras capitales del continente americano. En este sentido, el MoMA realizó un despliegue de poder sin precedentes en la exposición mexicana; una síntesis de todo eso que las vanguardias habían creado—incluso la vanguardia artística mexicana—, de la que dispuso para su propio diseño de exposiciones.

Lo primitivo del arte del occidente prehispánico de México, la transición hacia el plano de abstracción

Para terminar con la primera parte del núcleo precolombino de *XX Siglos...*, quiero hacer referencia a dos salas que tuvieron una iluminación y montaje distintos respecto de las oscuras galerías en las que se ubicaron otras piezas. Me refiero a las fotografías en las que se aprecia la sala “tarasca” (es decir, el material del Occidente mesoamericano, Figura 16) y la de escultura mexicana de la Figura 22. Ambas estuvieron iluminadas por la luz natural del sol gracias a que fueron las salas colindantes con los grandes ventanales que daban al jardín del MoMA. Como veremos, esto no fue una decisión gratuita.

Lo que hay que resaltar aquí es la inclusión de plantas en el montaje del arte de Occidente (Figura 16). Esto debió corresponder con un entendimiento de las piezas y de las culturas que las crearon en un sentido más primitivo que arcaico, más exótico que civilizado. Esas piezas pertenecerían a un estadio casi salvaje de las civilizaciones precolombinas y, por tanto, la inclusión de plantas no resultaría contradictoria. No olvidemos que Vaillant, en su texto del boletín del museo, ubica a los “tarascos” en el primer periodo histórico. Hoy sabemos que ese arte corresponde a culturas que se desarrollaron durante varios siglos, algunas incluso lo hicieron después de lo propuesto por el estudioso. Lo interesante es esta relación que el montaje tejió entre lo selvático-primigenio y las formas identificadas como primitivas o más propias de un estadio en el que la “naturaleza” prevalece sobre la cultura y, en este sentido, resultan más abstractas que algunas otras piezas, como las mayas del periodo clásico.

En este punto también entra el montaje de las esculturas mexicanas de la Figura 22. En éste, como ya mencioné, lo que impera son piezas que figuran animales o vegetales (el

chayote), aunque también está el tambor. Se trata de piezas que, por lo que representan, fueron entendidas como propias de un ambiente más próximo o con tendencia a lo natural (incluso a lo exótico) y al goce. Es decir, más cercano a lo que podría pasar en un jardín.

Lo anterior me hace plantear que la decisión de colocar la sala de esculturas naturalistas mexicas y la sala de Occidente en vecindad con el jardín fue, en gran medida, un recurso planteado al visitante como una transición; la transición entre lo enigmático, primigenio e histórico de las piezas en las salas interiores, y el *Plano de abstracción* escultórico más contundente que habría de desarrollarse en la instalación del jardín. De hecho, las piezas en las dos salas antes referidas tienen una calidad cercana a lo escultórico que será el soporte privilegiado para hablar de arte prehispánico de México. Con esto quiero decir que no hay un corte sustancial entre las salas interiores (primigenias, atemporales, casi como una cueva, suerte de “vientre materno”) y el *display* del jardín, sino una intención de continuidad por parte de los curadores del MoMA: una continuidad que trasciende los tiempos para conectarse con la parte esencial o espiritual de las obras artísticas, como se plantea en el *afán de abstracción* sobre el *Plano de abstracción*.

III. El jardín del MoMA: un plano arquitectónico de abstracción

El jardín del Museum of Modern Art de Nueva York fue el *otro* escaparate donde se exhibieron obras escultóricas de arte precolombino, así como piezas de arte popular. Éstas últimas, en un dispositivo que jugaba entre la exhibición de arte y un puesto de venta tradicional mexicano.

Para dar lugar a las obras prehispánicas y las piezas de arte popular, el MoMA decidió retirar muchas de las esculturas de arte moderno que se encontraban ahí desde la apertura de su nuevo edificio, apenas inaugurado unos meses antes de la exhibición mexicana. Poco más de dos docenas de esculturas del México antiguo (réplicas algunas de ellas) fueron puestas sobre pedestales de diferente altura y se diseminaron por toda el área.

Como ocurrió en las galerías dentro del edificio, la distribución en el jardín rechazó cualquier patrón axial o simétrico. El único antecedente museográfico visible fue que algunas obras ocuparon el sitio de las esculturas modernas retiradas, pero esto no se convirtió en regla. Tampoco era necesario porque, al igual que las salas interiores, la disposición del jardín se identificó con las tendencias vanguardistas de exhibición artística; por lo tanto, con lo asimétrico, con la innovación material y distributiva, pero sobre todo —debo insistir— con la idea de conformar un plano de abstracción, la cual permitió poner en práctica otra idea del espacio de un museo.

Entre las obras escultóricas de arte precolombino que se pudieron apreciar en esta sección (según las fotografías que quedaron en el archivo del MoMA) están la escultura del *Ahuízotl*, una *Cihuateteo* (de espaldas en la foto),¹²⁹ una pila con cenefa y una diosa *Xilonen*

¹²⁹ El *Ahuízotl*, “animal fantástico inspirado en la nutria y considerado por los mexicas como súbdito de los dioses pluviales. Este ser acuático estaba dotado de una mano en la punta de la cola, con la cual asía a sus

(diosa del maíz), todas de factura mexicana. La escultura de una deidad huasteca ocupó un lugar protagónico al tener como fondo una de las mamparas que se dispersaron en el área (Fig. 28). Todas las obras anteriores se colocaron en la entrada del jardín. Por otra parte, dos de las esculturas consideradas de gran importancia en la plástica precolombina de México fueron colocadas en esta sección: las réplicas en yeso del *Chaac Mool* de Chichen Itza y, por supuesto, la *Coatlicue* mayor (Fig. 29).

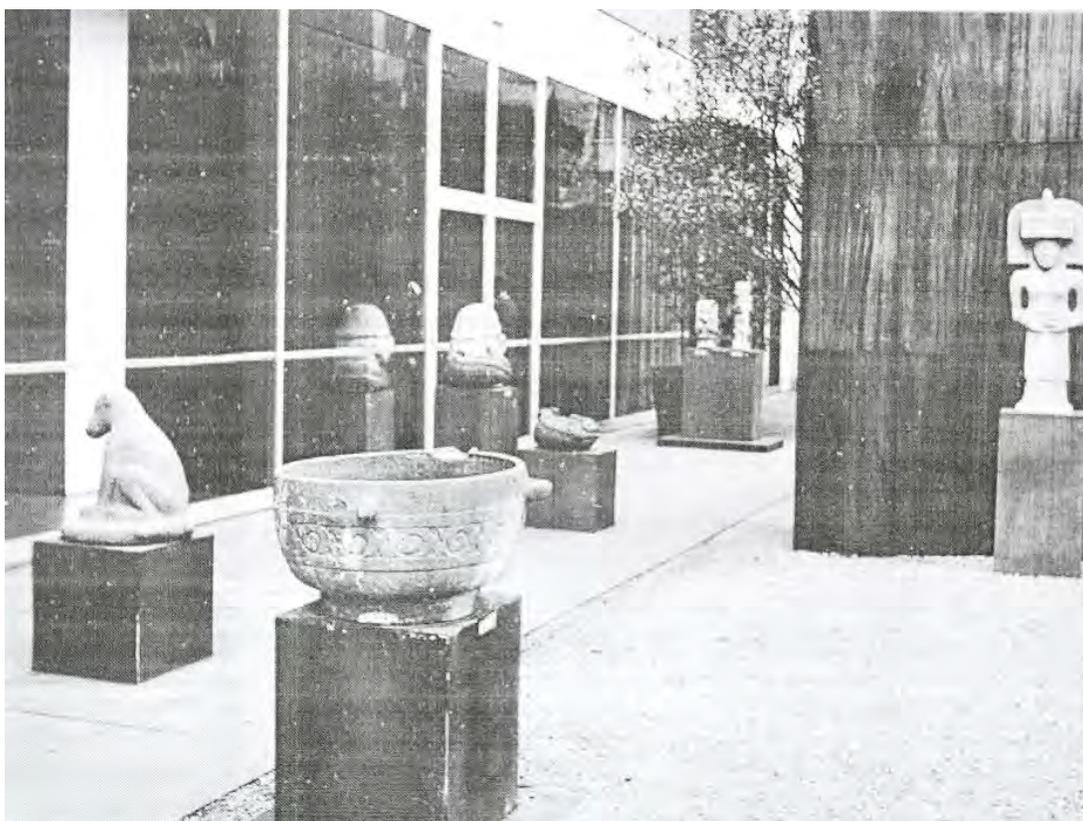


Figura 28. Algunas esculturas mexicas y huastecas recibían a los visitantes al salir al jardín del museo. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 50. IN 106.18C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

víctimas y las ahogaba. Atacaba a individuos codiciosos que atesoraban cuentas de piedra verde y a personas bondadosas para enviar sus almas al Tlalocan”; cita tomada de la ficha de exposición *El Capitán Dupaix y su álbum arqueológico de 1794*, Museo Nacional de Antropología, México, curaduría de Leonardo López Luján (proyecto Templo Mayor), mayo – agosto [octubre] 2015. *Cihuateteo*: las mujeres muertas en el primer parto, destinadas a acompañar al sol desde el cenit hasta su puesta, y a habitar el *cihuatlampa* “el lugar de las mujeres”, que es el rumbo oeste. Por haber muerto en el parto se les consideraba guerreras pero, también, tenían la facultad de convertirse en seres terribles, descender a la tierra y atacar a la gente al anochecer.



Figura 29. El *Chaac Mool* y la reproducción en yeso de la *Coatlicue* (al fondo, a la izquierda). Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 49. IN 106.17B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

Para las piezas de arte popular se reservó uno de los dos “refugios” (*shelter*) con los que contaba ya el diseño original de este jardín. Se ocupó el que estaba al poniente de este espacio, frente al área denominada *tea garden* (Fig. 30).¹³⁰ El refugio en cuestión fue modificado para dotarlo de un aspecto más cercano a la idea de un puesto rústico de venta artesanal —o bazar— mexicano. Bajo el mismo, se colocaron diversas piezas de arte, aquellas que podrían resistir más las inclemencias del tiempo (lacas, cerámicas, sombreros, etc.). La contemplación de un puesto de venta o “mercadito”, lejos de ser un desacierto, reveló uno de los aspectos que es común al arte popular: su potencial producción para la venta.

¹³⁰ El “refugio” más grande se hallaba al este del jardín, cerca al edificio del museo.



Figura 30. Vista del pequeño local con piezas de arte popular. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

El arreglo del jardín para recibir las piezas mexicanas, como ya hemos mencionado, estuvo a cargo de John McAndrew, aunque Alfred H. Barr tuvo también gran injerencia en esta sección. Según el esquema de montaje de la exposición,¹³¹ McAndrew debió comenzar la intervención en el área a partir del 12 de abril, confiando, después, los trabajos de remoción a varios personajes, uno de apellido Baxter y otro de apellido Taham. Más tarde, Barr y alguien nombrado Browning, Ms. Miller y van Hook¹³² empezaron a tener actividades en ese espacio. Para el 13 de mayo ya se estaban colocando las esculturas prehispánicas en sus respectivos pedestales. La obra más difícil de montar fue el vaciado de la *Coatlicue* (Figuras 31 y 32), misma que ocupó como fondo una de las mamparas del jardín. Tanto la escultura huasteca como la de *Coatlicue* y la del *Chaac Mool* ocuparon el lugar de piezas modernas.

¹³¹ AHB [AAA: B.14; 570-574] MoMA Archives, NY.

¹³² No hay más información de todas las personas (excepto Ms. Miller y Alfred Barr) cuyos apellidos aparecen en el documento al que nos remitimos.

La primera sustituyó la *Assunta* (1921) de Kolbe, la segunda la *Assia* (1938) de Despiau y el tercero ocupó el sitio privilegiado de la *Madre e hijo* (1927-1930) de Zorach, la cual se ubicó casi al centro del jardín.¹³³ Los trabajos terminaron el mismo día (13 de mayo), justo a tiempo para recibir a los invitados a la recepción exclusiva de inauguración al día siguiente.



Figura 31 y Figura 32. Fotografías que muestra el momento de ensamble del vaciado que copió a *Coatlicue*, durante la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Derecha: Foto tomada del ensayo de Robert Kett “Native bodies, stony bodies: making modern time in Mexico”, publicado el 16 de abril de 2011 en: <http://www.theoctopusjournal.org/blog/2011/4/16/native-bodies-stony-bodies-making-modern-time-in-mexico.html>. Consultado el 8 de junio de 2013. Izquierda: foto tomada de la página de “Art Resource”, en: http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365PZ3TNS&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAH1BBQQ&PN=10&CT=Search&SF=0.

¹³³ Los datos de esta sustitución derivaron de un ejercicio de comparación entre las fotografías de *XX Siglos...*, otras tomadas del *The bulletin of the Museum of Modern Art*, may-june 1939 (a propósito de la inauguración de su nuevo edificio), otras del *The bulletin of the Museum of Modern Art*, July 1939 que el mismo museo envió a México para mostrar el equipamiento y arquitectura de sus instalaciones (y que se encuentra en el AHSRE), así como fotografías recogidas en el artículo de Mirka Beneš, “A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”, en *Philip Johnson and The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art (New York: The Museum of Modern Art, 1998), 105-151; y, sobre todo, el catálogo de la exposición *Art in Our Time* del Museum of Modern Art, *Art in Our Time* The Museum of Modern Art (New York: The Museum of Modern Art, 1939), que es donde viene la identificación de las esculturas. También ayudaron algunos fotogramas tomados del video “David Rockefeller and Ann Temkin: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”, subido a la red por el canal The Museum of Modern Art el 21 de julio de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=VBerPUPuKw>, consultado en agosto de 2015.

El diseño innovador y modernista del jardín del MoMA no desentonó en modo alguno con las esculturas antiguas, ni siquiera con la instalación del “mercadito” de artesanías mexicanas. Al contrario, coadyuvó a potenciar el valor estético de las piezas sin recurrir a una reconstrucción historicista. Esto tal vez se deba a una razón fundamental: el jardín del MoMA, según Mirka Beneš, más que un espacio modernista que sólo renovaba la forma de un espacio de tal naturaleza, fue, en realidad, el primer jardín de su tipo en ser utilizado como una galería para albergar exposiciones temporales de escultura moderna. Es decir, que el jardín fue transformado en una sala exterior de exposiciones de arte escultórico moderno.¹³⁴

La aseveración de Beneš es capital, pues implica que la creación de dicho espacio fue una relectura histórica de la idea de *jardín*: como espacio, como construcción e, incluso, como obra de arte o como espacio para el arte. Se podría decir que esa misma relectura amplió las posibilidades espaciales de exhibición de un museo, teniendo como punto de partida las nuevas concepciones de arte que surgieron a partir de las vanguardias artísticas y, en especial, una idea de *abstracción*.¹³⁵

En la idea de un *Plano de abstracción* se basa nuestra propuesta de que el jardín del MoMA fue *la galería* donde el museo quiso hacer más visible, y en sentido absoluto, el valor estético y artístico de las piezas prehispánicas, incluso con mucho más acento que en las salas interiores del mismo recinto.

¹³⁴ Beneš, “A Modern Classic”, 108.

¹³⁵ Del 23 de diciembre de 2012 al 15 de abril de 2013 tuvo lugar en el MoMA la exposición *Inventing Abstraction, 1910-1925*, que se realizó para celebrar cien años de abstracción en el arte moderno. A propósito de dicha exposición y tema se publicó el catálogo de la exhibición, el cual constituye un acercamiento muy completo y sintético sobre el tema. Véase: Lia Dickerman, *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, (New York: The Museum of Modern Art, 2012).

El valor otorgado, claro está, corrió de modo paralelo con los intereses de la propia institución, así como con la propuesta de arte que le fue propia: una afirmación constante del arte moderno, de sus dispositivos y de sus postulados. Una propuesta así sólo fue funcional en articulación con una concepción, hasta entonces novedosa, de la Historia del Arte (así, escrita con mayúsculas). Ésta sería entendida, apegándonos a las ideas que hemos visto tenía Barr, como la narrativa desglosada de una lógica propia a los objetos artísticos, cuya potencialidad estética los hacía independientes de contextos históricos, sociales y políticos específicos y, entonces, los inscribiría en un escaparate universal y atemporal donde su valor podría fluctuar, pero jamás perderse.

Afirmar que el jardín fue el espacio donde el MoMA dotó de un absoluto valor artístico a las esculturas prehispánicas tiene como punto de partida el considerar al propio jardín como el espacio (galería) capaz de contener y reproducir la imagen arquetípica de ese plano propio a la abstracción. Asimismo, sirve a nuestra afirmación el hecho de considerar que la forma de concebir los elementos en el espacio (su movimiento, su posición, etc.) desvela el dispositivo de exhibición del MoMA (de Barr y Mc Andrew, en este caso específico), aquel que fue el modo en que el museo y el gobierno mexicano resolvieron presentar las obras antiguas de México para afirmarlas como obras de arte.

Definir el alcance de la maquinaria del MoMA es necesario para entender el montaje de escultura prehispánica en el jardín. Sin embargo, no hay que dejar de lado el carácter nacional de la exposición, más visible en las galerías interiores por haber tenido lugar allí un recorrido histórico basado, precisamente, en un modo científico de entender la historia, la arqueología y la etnografía, incluso el arte. La idea nacionalista de México fue ese gran otro que formó parte indispensable de la exposición; se coló, incluso, en el jardín, e irrumpió en

ese *Plano de abstracción*, de dominante estetización de aquello que lo poblaba. De cierto modo, el nacionalismo mexicano se desveló como contrapeso a la idea misma de arte del MoMA. Claro, esto fue una oposición en sentido político. Como veremos, fue en la réplica de *Coatlicue* en la que se reveló más nítidamente el problema, el cual brotó en forma de un modesto desacuerdo entre las partes.

El jardín del MoMA como un plano para la abstracción

Un mes y medio después de abierta *Twenty Centuries of Mexican Art*, la escritora Elizabeth Sacartoff escribió un artículo en el periódico *PM* de Nueva York: “Museo llena su enorme jardín con lajas...y arte emocionante”.¹³⁶ En éste, describe el jardín: “Diseñado por John McAndrew, el jardín es todo curvas abstractas, y pantallas, y cobertizos de madera contrachapada...”. La nota recoge la importante noticia de la exhibición de esculturas modernas que fueron puestas en el jardín por sus dueños, quienes huían de la guerra en Europa. Destaca la *Figura reclinada* de Henry Moore, la cual se puso muy cerca del *Chac Mool* maya. La autora destaca su gran parecido (Figura 33).

Por ahora, lo que me gustaría subrayar de lo dicho por Sacartoff es la claridad con que destaca que “el jardín es todo curvas abstractas”; lo que define y distancia el jardín del MoMA de jardines de otros museos. Es un espacio abstracto, y para el arte abstracto y el

¹³⁶ Elizabeth Sacartoff, “Museum Fills Its Big Backyard With Pebbles...and Exciting Art”, *PM*, June 30, 1940. En Department of Public Information Records (PI), [mf 8; 754-755]. Museum of Modern Art Archives (MoMA), New York (NY). A propósito de *PM*, ésta fue una publicación que existió de 1940 a 1948, y fue financiada por el multimillonario de Chicago, Marshal Field III, quien aparece en el extremo inferior derecho de la caricatura que Covarrubias hizo para celebrar la apertura de *Twenty Centuries of Mexican Art* en la revista *Vogue* en mayo de 1940.

artículo de la autora es prueba histórica fehaciente de que así se concibió desde el principio.¹³⁷ En este sentido es que Mirka Beneš realizó una síntesis histórica del jardín del MoMA en “A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”.¹³⁸ En ese texto, la autora muestra los modelos e ideas documentadas que John McAndrew y Alfred H. Barr siguieron para la creación del espacio exterior que habría de coronar el nuevo edificio del museo en 1939. Entre aquellos modelos encontramos a Mies van der Rohe, Aalto y Roberto Burle Marx.



Figura 33. *Chaac Mool* de Chichen Itzá cerca de una escultura reclinada de Moore en el jardín del MoMA. En Elizabeth Sacartoff, “Museum fills its backyard with pebble...and exciting art”, *PM*, 30 de junio de 1940. P.I., mf, 754, MoMA Archives, NY.

Lo importante aquí no será volver a contar esa historia, sino, más bien, destacar que la creación de ese jardín se nutrió de postulados artísticos de vanguardia, entre los que la idea de abstracción se destaca. A lo anterior, añadiremos la dimensión urbana en la que se enclavó

¹³⁷ Cabe destacar que la nota recoge evidencia de eso que hemos venido mencionando a partir de la lectura de Guilbaut sobre el traslado de la capital artística y cultural de Occidente de París a Nueva York.

¹³⁸ Beneš, “A Modern Classic”.

el recinto; una urbanización novedosa para los ojos el mundo y a la que el jardín debió adaptarse. Todo eso fue conjugado para abrir una posibilidad histórica y contundente para entender el arte moderno. Pero no sólo. También el arte antiguo pudo entrar en el programa.

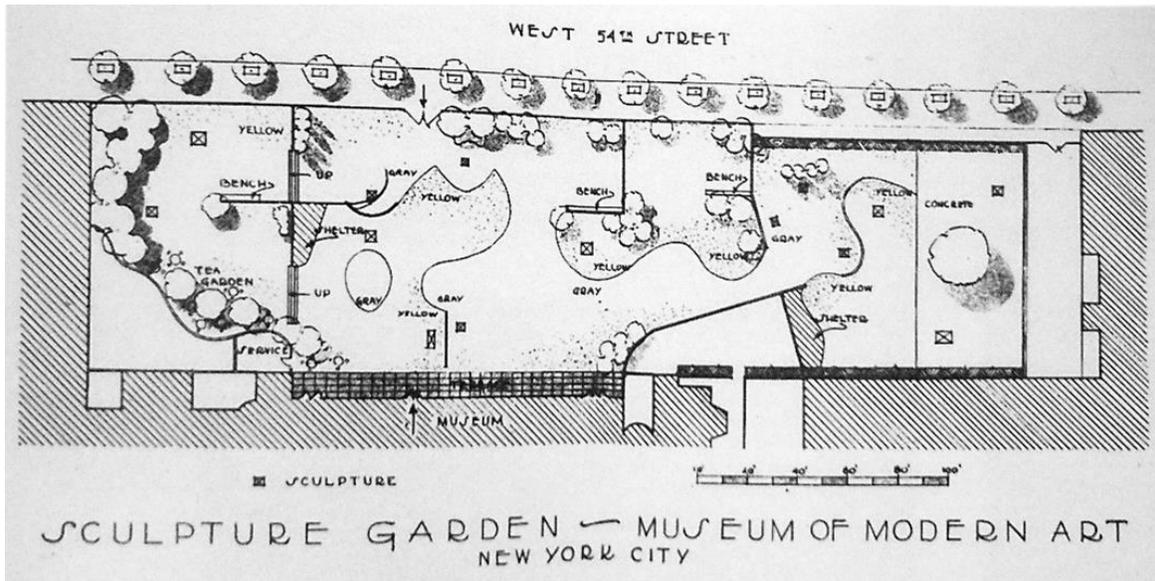


Figura 34. John McAndrew and Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art Sculpture Garden. Plano de planta, 1939. Tomado de Beneš 1998, 111.

El jardín que Barr y McAndrew crearon en 1939 (Figura 34), pensado como otra galería de exhibición, se ajustó a estrategias de vanguardia artística que ya hemos visto, tales como la utilización de materiales industriales, diseños geométricos y, acentuadamente, una disposición espacial negada a lo axial y lo simétrico.

The MoMA's sculpture garden de 1939 puede dividirse en tres tercios, de los cuáles el que estuvo hacia el extremo oeste fue un poco más elevado que el resto. Allí se dispuso el área para refrigerios. Por todo el plano se incluyeron y dispersaron mamparas de placas de madera o bejucos de diseños variados (curvos, rectos, etc.), aunque muy parecidos a las

cortinas que Mies van der Rohe y Lilly Reich utilizaron en el *Velvet and Silk Café* para la exposición *Women's Fashion Exhibiton*, hecha en Berlín en 1927 (Figura 35).

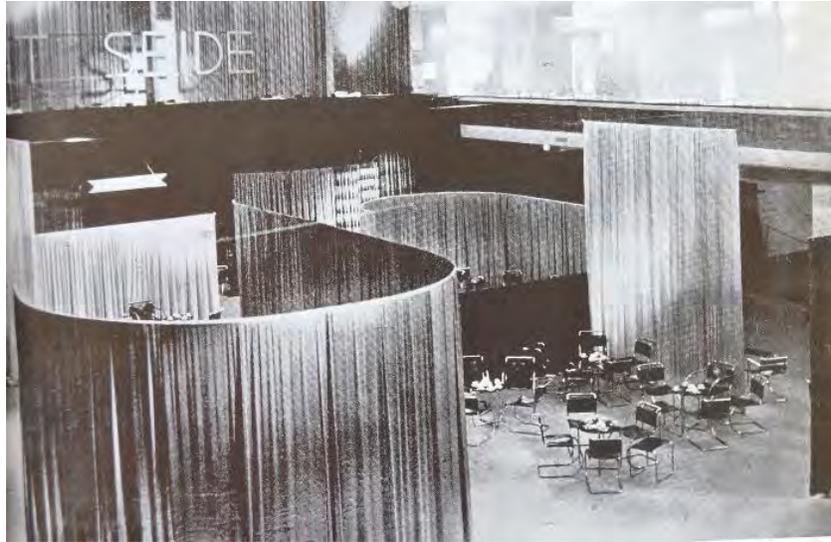


Figura 35. Mies van der Rohe y Lilly Reich, *The Velvet and Silk Café*, *Women's Fashion Exhibition*, Berlín, 1927. Tomado de Staniszewski 1998, 41.

A pesar de que a primera vista hubiera parecido que los árboles se plantaron de forma aleatoria, la verdad es que se buscó generar una distribución disimétrica con el fin de no crear masas espesas,¹³⁹ sino, más bien, espacios abiertos, limpios, de líneas claras, donde los árboles se ajustaron a los planos para permitir diversas perspectivas al visitante; algo muy parecido al *display* de las salas interiores, salvo que aquí el visitante no era dirigido por el sentido de la museografía. A lo dicho, se unió el refuerzo que constituyó el suelo del jardín: en éste no hubo césped, sino dos arcillas de colores distintos, grises y amarillas, que iban llenando áreas delimitadas por líneas sinuosas y avivaban la presencia de las obras expuestas y el carácter de galería del terreno (Figura 36). Finalmente, las esculturas, tanto modernas

¹³⁹ Como sí ocurría en los jardines públicos de muchas plazas y patios principales e interiores decimonónicos con tendencias clasicistas.

como precolombinas, se dispusieron en todo el plano, también de manera asimétrica, pero aprovechando, muchas veces, las mamparas que les sirvieron de fondo, como también les sirvió el paisaje urbano neoyorquino.



Figura 36. John McAndrew and Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art Sculpture Garden. Vista hacia el noreste, 1939. Tomado de Beneš 1998, 111.

Con base en lo anterior, creo pertinente hacer una doble comparación entre la constitución del jardín del museo neoyorquino y, por una parte, una obra abstracta de Kandinsky, y por la otra, el esquema de abstracción de *Cubism & Abstract Art* de Barr. Me parece que al proseguir de este modo podré aclarar más el concepto con el que se concibió el jardín y lo que dicho espacio buscó generar en el visitante cuando pudo relajarse en él y disfrutar de las esculturas antiguas de México.

El punto de partida es concebir que la obra de Kandinsky y el jardín pueden entenderse como la representación concreta de un *Plano de abstracción*. La Figura 37 es una serie de doce fotogramas tomados de una filmación que se hizo al artista ruso mientras realizaba un dibujo abstracto. El filme se llama *Schaffende Hände* y fue realizado por Hans Cürliis en 1926.

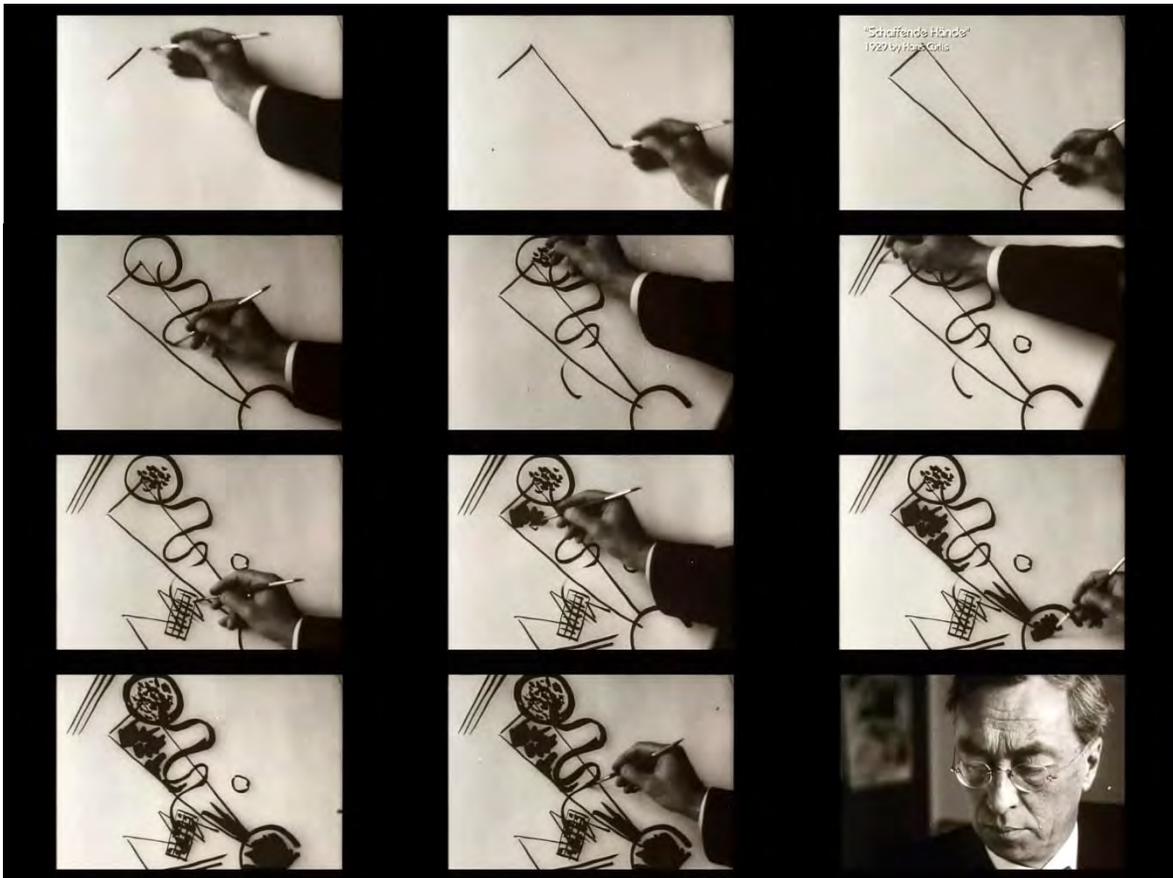


Figura 37. Ocho fotogramas del proceso de un dibujo de Kandinsky del filme *Schaffende Hände* de Hans Cürliis, 1926. Tomado de Bauhaus BBC documentary "Bauhaus. The face of the 20th century" Writing and narrated by Frank Whitford, <https://www.youtube.com/watch?v=sriGH51vWTo>.

Del primero al último fotograma se aprecia cómo Kandinsky va creando una obra muy semejante a lo que podría ser la imagen de un *Plano de abstracción*. Utiliza líneas rectas y curvas, así como figuras geométricas básicas, mismas que va dispersando en el espacio de

modo disonante, pero que se van posicionando de tal modo que se vuelven un punto de referencia, de tránsito, que determina la musicalidad particular de cada trazo del plano. Todos los elementos, aunque dispares, se relacionan. Las líneas son el nexo, son las perspectivas. Éstas señalan el modo (abstracto) de relación en el conjunto. Son la evidencia del movimiento dentro del plano, de su musicalidad: son las cuerdas de una guitarra o de un arpa, o bien las teclas de un piano o el arco de un violín.

De hecho, si en este dibujo de Kandinsky pensamos en las líneas como movimiento y perspectivas, y en las figuras geométricas como puntos referenciales (espacios delimitados pero flexibles), veremos que el primer movimiento, en realidad, genera un punto referencial, el más grande de todos: un triángulo truncado por una curva. El movimiento (perspectivas), entonces, es el generador del corazón del plano, es el fundamento de toda relación entre los componentes del dibujo y lo que determina su particularidad. Al igual que en el jardín del MoMA, en el plano de Kandinsky no hay masas, sino volúmenes (incluso en sentido acústico) generados por el movimiento, mismo que, a su vez, genera ritmos dibujados en el espacio.

Así como el dibujo de Kandinsky puede resultar ilustración de un *Plano de abstracción* en lo tocante al jardín, lo es también el esquema que Alfred H. Barr realizó para *Cubism & Abstract Art* de 1936. Recordemos el esquema del director del MoMA y encontraremos que, en estricto sentido, está dando cuenta de *movimientos* artísticos modernos que decantan en dos modos de producir arte abstracto (geométrico y no geométrico). Así, el esquema puede ser equiparable tanto con la estructura expositiva del jardín del museo, cuanto con la museografía de las salas interiores, como ya hemos propuesto. El punto de encuentro entre dicho esquema, la pintura de Kandinsky y el dispositivo de

exhibición del jardín, como en las galerías dentro del edificio, es, insistiremos, su materialidad como *Plano de abstracción*; aunque, ahora agregaremos, su capacidad de sintetizar *movimiento* (es decir, de generar perspectivas), análisis y síntesis, características que bien pueden ser adheridas a la definición de *abstracción*.

La Coatlicue en el jardín

La postura del MoMA no siempre fue la misma que la de los estudiosos y autoridades mexicanas. Un ejemplo claro de las políticas y recursos museográficos del museo neoyorquino se cristalizó de manera especial en la exhibición de arte precolombino en el jardín, pero también ahí resaltó el punto de desacuerdo con las ideas de los mexicanos. La pieza que lo hace más evidente fue, precisamente, la reproducción de la *Coatlicue*. No es que no haya habido otros desacuerdos, pero el que se dio sobre la *Coatlicue*, me parece, es una discrepancia fundamental entre dos posturas de concepción de las piezas artísticas y el modo directo de su exhibición.

En oficio del 22 de mayo de 1940, elaborado por Monroe Wheeler y dirigido a Alfred Barr, Nelson Rockefeller, John Abbot y John McAndrew, Alfonso Caso da cuenta de la reunión que sostuvo el intelectual mexicano el día anterior en la oficina de Abbot, cuyo principal motivo fue el pago para la elaboración del Catálogo de la exposición.¹⁴⁰ Sin embargo, Caso solicitó hablar con Alfred Barr para externarle, de manera privada, algunas de sus observaciones sobre la exposición de arte mexicano; sobre todo de carácter

¹⁴⁰ AHB [AAA: B.14; 693-695] MoMA Archives, NY. En aquella reunión también se encontraban Justino Fernández y V. Rosado Ojeda.

museográfico y de conservación de las piezas. Barr no se encontraba, así que pidieron al arqueólogo mexicano consignara sus notas para el director del museo. Entre otras cosas, urgió a los directivos del MoMA hacer un reconocimiento especial a George Vaillant por su labor en la sección precolombina de la exhibición; también les hizo saber su gran preocupación porque la plata de la sección colonial fue pulida, y con ello se fue la pátina secular de muchos objetos de ese periodo.¹⁴¹

Sin embargo, lo que aquí más interesa son las dos anotaciones que Caso hizo para el jardín. La primera de ellas se refirió al *display* de arte popular en el “mercadito” del jardín. La segunda, y que es en la que habremos de hacer hincapié, se refirió al modo en que fue presentada la reproducción de la *Coatlicue*, específicamente por la altura del pedestal y los pocos esfuerzos por hacerla resaltar de entre las demás piezas en el área.

En el primer caso, el arqueólogo mexicano hace evidente su molestia porque le parece una exhibición “en extremo pobre, en contraste con la profusión de dichos objetos [de arte popular] en los mercados mexicanos” (Figura 30).¹⁴² Para él, se minimizaba la efectividad de la idea de bazar y parecía la exhibición de los objetos que quedaban de una vendimia. La afirmación de Caso no se sostenía en la nada: ya habían pasado diez años de cuando René d’Harnoncourt había montado la exposición *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y el conjunto, en general, obedeció a la reconstrucción de un bazar mexicano de artesanías (Figura 38), entre las que se coló pintura mexicana del momento.¹⁴³ Sin embargo, los curadores no cedieron.

¹⁴¹ AHB [AAA: B.14; 694] MoMA Archives, NY.

¹⁴² AHB [AAA: B.14; 694] MoMA Archives, NY.

¹⁴³ Ver Mireida Velázquez, “La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)*”, en Dafne Cruz Porchini, et. al coords., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, (México: UNAM-BBVA Bancomer-FONCA, 2016), 19-32.



Figura 38. Vista de René d'Harnoncourt, *Mexican Arts*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 13 de octubre a 9 de noviembre de 1930. Tomado de Staniszewski 1998, 86.

En cuanto a la *Coatlicue*, es evidente la molestia de Caso por el tratamiento poco enaltecedor de una de las esculturas que él y otros estudiosos mexicanos tenían por obra maestra del arte prehispánico de México. Se quejó de la altura del pedestal, el cual pidió tuviera un metro de alto. A juzgar por las imágenes, vemos que, en el más favorable de los casos, el pedestal sobre el que McAndrew montó la representación de la diosa alcanzaría apenas el medio metro. La espectacular obra aparecía “enana” ante los ojos del sabio mexicano (Figura 29).¹⁴⁴ Caso menciona haber sido apoyado por d'Harnoncourt en esta observación. Además, el mismo funcionario del museo había sugerido poner un dosel transparente sobre la escultura con tal de “lograr el esplendor de la original en el Museo

¹⁴⁴ AHB [AAA: B.14; 693] MoMA Archives, NY.

Nacional de la ciudad de México.”¹⁴⁵ Igual que en la cuestión de arte popular en el jardín, Barr y McAndrew no cedieron.

Aquí hay un problema que pasó, aparentemente, sólo por una queja. En realidad se trata de un encontronazo entre las posturas del gobierno mexicano y las del museo neoyorquino. Sobre todo, emerge un choque entre concepciones estéticas y de visibilidad del arte, incluso de la idea de arte mismo.

Barr y McAndrew niegan en el jardín toda posibilidad de recreación (histórica o social de exhibición) para la exposición de las piezas; no se va a recrear un bazar, no se va a mostrar a la *Coatlicue* como en México. La razón es simple, pero compleja a la vez: las obras se encuentran en el primer jardín-galería de arte moderno de la historia, y éste requiere desarrollar una lógica propia. Las obras se encontraron en un plano que privilegió la abstracción y que no se rigió por la figura de “obra maestra” (aunque sí pudiera contener obras de esta categoría) o de la particularidad de uno de sus elementos. El plano fue toda la obra, nada lo podía rebasar, no obstante su efectiva articulación con el medio urbano que lo cobijó y lo hizo posible.

La propuesta del MoMA desvela la política privilegiada del museo y, concretamente, la de la museografía de Barr y McAndrew (que finalmente se volvió hegemónica): aquella que podemos nombrar como uno-a-uno o “1:1”; es decir, un modo de exhibición que puso a la misma altura al visitante y a la obra de arte.

Según Dorothee Richter, al analizar los tipos históricos de exhibición del MoMA (que establece a partir del estudio de Staniszewski, *The Power of Display* (1998), identifica tres

¹⁴⁵ AHB [AAA: B.14; 693] MoMA Archives, NY. La original no tenía ningún dosel en el Museo Nacional, pero sí era presentada con mayor grandilocuencia. El recurso del dosel se proponía como momentáneo.

de éstos: el primero es el tipo de exposiciones propagandísticas- emotivas, el segundo serían las exhibiciones de arte de alto nivel, y el tercero el de las muestras de carácter pedagógico.¹⁴⁶ A partir de que mencionamos la existencia de una propuesta museográfica uno-a-uno o “1:1” en el MoMA, podemos establecer una relación entre el tipo número dos de exhibiciones históricas que Richter menciona y *Twenty Centuries of Mexican Art*. Según la autora, en ese tipo de exposiciones fue más clara la política del museo “que apelaba, cada vez más, a cierto tipo de visitante, es decir, en la manera de dirigir y crear tal visitante.”¹⁴⁷ Y continúa: “Fue paradigmático, para las exposiciones “exitosas” del MoMA, crear espacios que realzaran el sentido de autonomía del visitante, especialmente en muestras de arte y diseño, como Staniszewski sostiene (tipo2)”.¹⁴⁸

Finalmente, Richter menciona la nota que más puede interesarnos en este tema: “Staniszewski observa que este modo de presentación [de las obras de arte en el tipo 2 de exhibiciones del MoMA] realza la autonomía del objeto y la noción de autonomía de quien lo observa, a través de una confrontación uno a uno y de situaciones que propicien una visión general”.¹⁴⁹ Aquí se reafirma la idea del director del museo neoyorquino de la existencia de un espectador ideal; un sujeto moderno e informado, tal como los propios directivos del MoMA lo pensaron al comenzar el programa de exhibición de arte antiguo no occidental y que, justo, lo empezaron con *American Sources of Modern Art*.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Dorothee, Richter, “Revisiting Display: Display and Backstage”. In *Curating Issue 22 Politics of Display*, abril (2014): 7-15. <http://www.on-curating.org/issue-22-43/revisiting-display-display-and-backstage.html#.WDO51rJ97IU> (consulta: mayo 2015).

¹⁴⁷ Richter, “Revisiting Display”, 8.

¹⁴⁸ Richter, “Revisiting Display”, 8.

¹⁴⁹ Richter, “Revisiting Display”, 8.

¹⁵⁰ Barnett-Sanchez, “The Necessity of Pre-Columbian Art”, 80.

Más allá de la multicitada fórmula museográfica de Barr (aislar la obra de arte para descontextualizarla, colocarla delante o sobre muros de colores neutros, a nivel de ojo, y dotarla de un amplio campo visual con el objetivo de aumentar sus cualidades estéticas), el uno-a-uno o “1:1” es la concepción de la obra de arte y el individuo en igual nivel y relación (Figura 39). De este modo, el uno-a-uno o “1:1” es la particularidad más remarcable del dispositivo museográfico de Barr y del MoMA en un nivel teórico; lo es en tanto que constituye su propuesta política.



Figura 39. Alfred H. Barr observando un Kalder, *Gibraltar* (1936), 1967. Tomado de Staniszewski 1998, 67.

Para Caso y d’Harnoncourt (posiblemente también para Vaillant, pero no hay documentos que lo indiquen), el asunto fue distinto. Sobre todo para el primero, quien concibió la *Coatlicue* como una obra maestra del arte nacional del periodo precolombino mexicano y, por tanto, debió ser tratada con especial énfasis. Para él, se debieron crear las condiciones que procuraran el esplendor con el que la escultura se hacía visible al público de

México. No hay un uno-a-uno como el de Barr en la visión de Caso, aunque claro, el arqueólogo se consideró a sí mismo como un hombre de ciencia, y en este sentido, también como un hombre moderno. Sin embargo, para él, la *Coatlicue* era piedra angular de la identidad nacional de México, del arte de su pueblo; entonces, constituía una particularidad, incluso dentro de un plano abstracto como el que los curadores del MoMA crearon en el jardín. En este sentido, podríamos pensar que mientras para el director del museo neoyorquino el filtro entre la obra de arte y el espectador es el arte moderno, la abstracción y la universalización de las obras, para el mexicano el filtro se haya en la tradición artístico-histórica de su pueblo. Es una postura nacionalista respecto del el arte.

El “empequeñecimiento” de la *Coatlicue* se vio rápidamente subsanado, sobre todo por mexicanos. El primero que se empeñó en esta tarea fue Covarrubias, concretamente en la caricatura que diseñó a propósito de la inauguración exclusiva de la exposición *XX Siglos de Arte Mexicano*. En dicha caricatura, *Coatlicue* fue restituida no sólo en su valor histórico-político, sino en su valor identitario que, entendida como obra maestra, opera como fundamento estético y artístico del pueblo mexicano y de su producción artística.

Miguel Covarrubias: el nombre y la imagen para la exposición

“The Museum of Modern Art presents 20 Centuries of Mexican Art” fue el nombre de la caricatura que Covarrubias elaboró y que se convirtió en uno de los documentos más icónicos de la muestra. La caricatura apareció en la revista *Vogue* celebrando la inauguración de la exposición (Figura 40). En esta obra el elemento central es la escultura colosal de la *Coatlicue*. Por detrás de ésta (cubriendo toda la parte superior de la escena) ondula un largo listón rosa que lleva escrito “The Museum of Modern Art presents 20 Centuries of Mexican

Art”. El listón se eleva debido a los graciosos movimientos de dos pajaritos azules que lo sostienen con los picos en cada uno de sus extremos. A los pies de “falda de serpientes”¹⁵¹ aparecen muchos de los invitados que asistieron a aquella gala exclusiva de apertura la noche del 14 de mayo de 1940.¹⁵² Los rostros caricaturizados son los de grandes personajes de la cultura mexicana y neoyorquina, ricos empresarios y artistas. Entre las personalidades caricaturizadas podemos destacar a Alfonso Caso, Edsel Ford, Katharine Cornell, Alfred H. Barr, Stephen Clark, Dorothy Paley, Manuel Toussaint, Greta Garbo y Nelson Rockefeller, entre otros muchos.¹⁵³



Figura 40. Miguel Covarrubias, *Twenty Centuries of Mexican Art at The Museum of Modern Art*. Revista *Vogue*, junio, 1940. Acuarela. Universidad de Yale.

¹⁵¹ La forma correcta de traducción del nombre *Coatlicue*, según Patrick Johansson, historiador y literato del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM, es “Falda de serpientes”. Comunicación personal.

¹⁵² La apertura privada de la exposición ocurrió este día, mientras que para el público se abrió al día siguiente.

¹⁵³ En el anexo a este trabajo se incluye la identificación de todos los personajes caricaturizados por Covarrubias.

La escena nos hace pensar que Covarrubias representó el momento en el que los invitados se reunieron en el jardín para charlar e intercambiar impresiones, entre otras cosas, sobre las piezas de arte mexicano expuestas dentro del museo y en el jardín. Un ejercicio franco de asimilación.

Es una escena vertiginosa, atiborrada de gente expresando diversas actitudes, gestos y acciones. El conjunto, a primera vista, podría recordarnos a los enormes murales de Diego Rivera en Palacio Nacional, aunque hay grandes diferencias. Los ahí reunidos no cuentan una historia del pueblo mexicano. Tal vez para Covarrubias lo fue, no así para los invitados. Entre estos, la *Coatlicue* se presenta como una cuña en el mundo de aquellas personalidades. En este sentido, la *Coatlicue* estaría penetrando e instalándose en un nuevo mundo urbano y moderno. Sin embargo, la antiquísima escultura, al ser acompañada por representaciones de la plástica popular mexicana que funcionan como adornos (el listón, las aves parecidas a figurillas de barro del arte popular y las hileras de papeles de colores de fiesta que se alcanzan a observar como fondo), no anuncia la urbanidad de una ciudad como Nueva York, sino una tradición también antigua: esa vieja tradición del pueblo mexicano que aquí se yergue como representante de las raíces artísticas de México y que, a juzgar por lo que la caricatura presenta, es asimilada como tal por los neoyorquinos.

La *Coatlicue* en el jardín, a la vista de Covarrubias, significó la irrupción grandiosa, masiva e indiscutible del antiguo y tradicional arte mexicano; un arte con raíces profundas y enigmáticas, exóticas para algunos, pero completamente asimilado a los ojos de los invitados: ninguno de ellos se espanta de la monstruosa figura, ninguno de ellos parece negar su calidad de obra artística, ninguno de ellos niega su pertinencia en el jardín del MoMA y tampoco en

el panorama artístico, urbano y moderno de Nueva York y de América en el sentido continental.

Algo sí es seguro: la asimilación de algunas obras precolombinas de México al discurso del arte, algo que hoy nos parece casi natural, fue en aquel momento un asunto que podría calificarse como una innovación de la época. Un nuevo modo de pensar, trabajar, exhibir y concebir lo que, ya sin duda alguna, nombramos arte prehispánico o mesoamericano. La *Coatlicue* en el jardín, como parte de la exposición *XX Siglos de arte mexicano*, fue un estado de la cuestión para el arte prehispánico nacional, un punto de articulación que culminaba con éxito décadas de trabajos de artistas, arqueólogos, antropólogos y pensadores de México, de Estados Unidos y de Europa; pero, al mismo tiempo, la *Coatlicue* en el MoMA hoy significa, también, un punto de partida en la consolidación de la exhibición del arte prehispánico de nuestro país. Sin duda, el *display* actual de esta obra debe mucho a las estrategias artísticas de vanguardia. En este sentido, se puede afirmar que las estrategias empezadas por el MoMA para la exhibición de arte son todavía vigentes.

Las luces de Nueva York, nada nuevo bajo el sol

La visibilidad de la exposición *XX Siglos de Arte Mexicano* del MoMA no se limitó a las galerías ni al jardín de su edificio en Manhattan. Su espectro fue mayor. Fue tan efervescente y efectivo como el carisma y la habilidad política de Nelson Rockefeller para concretar la exhibición y, además, darle difusión y situarla como uno de los eventos culturales claves de 1940 en Nueva York.

La organización de *XX Siglos de arte mexicano* coincidió con la *New York World's Fair* de 1939-1940, evento que buscó consolidar nuevamente la economía de la región neoyorquina y que tuvo la intención de presentar esa ciudad como el centro más moderno del mundo, tecnológica y económicamente hablando y tal vez, por esta misma razón, como nuevo centro cultural y político en Occidente. Así lo confirmaría el tiempo. El nombre de su tema confirma esta idea: “The world of tomorrow”.¹⁵⁴ Es preciso señalar que dos de los eventos culturales más grandes de Nueva York durante buena parte de 1940 fueron la Feria Internacional y la exhibición de arte mexicano en el MoMA.

Para Charity Mewburn —quien publicó un amplio artículo sobre el catálogo de la exposición que me ocupa—, este binomio cultural dio la imagen de una Nueva York sumamente moderna, pero con raíces hondas en las artes, surgidas y tomadas (en aquel momento) de la producción (antigua y moderna) de México.¹⁵⁵ Es decir que, siguiendo a la autora, el ambiente cultural neoyorquino presentó una idea redonda de cultura panamericana: ultra moderna pero, en tanto americana, con una tradición ancestral propia, original e independiente de corrientes europeas o asiáticas. Con esta idea americana de *cultura*, Estados Unidos se posicionó a la vanguardia del continente.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Debido al estallido de la guerra en Europa, la feria cambió el nombre de su tema “For Peace and Democracy” hacia 1940. Véase: Mewburn, “Oil, art, and politics”, 90-92. También véase el catálogo de la exposición presentada en el Museo de Arte de Queens, Nueva York: Luis Márquez en el mundo del mañana: La identidad mexicana y la Feria Mundial de Nueva York, 1939-40/Luis Márquez in the world of tomorrow: mexican identity and the 1939-40 New York World's Fair (México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012).

¹⁵⁵ Mewburn, “Oil, art, and politics”, 90-92.

¹⁵⁶ Para reforzar tal sentencia podemos observar, por ejemplo, la película de Disney *Los tres caballeros*, de 1944; donde José Carioca (un loro que representó a Brasil) y Panchito Pistolas (un gallo que representó a México), se unen a la celebración del cumpleaños del pato Donald (representante de la Unión Americana) y le hacen regalos procedentes de sus propias culturas. Lo llevan en *tour* por sus respectivos países (sobre un zarape volador, por ejemplo) y terminan en una extenuante y colorida celebración en México. Se lee, entonces, que en ese tiempo se comprendió a la América hispana, a la anglosajona y a la portuguesa como unidad, la unidad del panamericanismo, en cuya cabeza se encontraron los Estados Unidos. A final de cuentas, fue “Donald” quien

La luminosidad del evento, la luz que emitió desde la isla de Manhattan, se dispersó a través de varias ciudades de los Estados Unidos. Desde antes de su apertura, la publicidad ya había empezado a crear expectativa entre los lectores de diarios y la prensa. Así lo demuestran los informes de prensa del MoMA y notas como las del *Herald Tribune* de Nueva York del 10 de abril de 1940.¹⁵⁷

El aparato publicitario del Museo se echó a andar a toda máquina, y evitó utilizar la palabra *propaganda* por relacionarla con los gobiernos fascistas.¹⁵⁸ El término *publicidad* fue más adecuado a sus intereses. La inauguración de la exhibición también generó un buen número de páginas en diarios y revistas en Nueva York y otras ciudades norteamericanas, por ejemplo, la *Rockefeller Center Magazine*, *The Spur*, *New York Herald Tribune*, el *New York Times*, la revista *Vogue*, la *Time*, el *Times Herald* de Washington D.C., el *Rocky MT News* de Denver, Colorado, El *Telegram, Times y Register* de Connecticut, el *News* de Chicago, el *Times Herald* de Dallas, Texas, el *Christian Science Monitor* de Boston, el *Tribune* de Tampa, Florida, el *Examiner* de Los Angeles, California, así como el *Woman X Exchange*, también de Nueva York.¹⁵⁹ El *Women's Wear Daily* publicó también la nota.

Al parecer, el de las mujeres era un público especial al cual dirigirse. Esto no quedó en el papel, pues muchas de las esposas de alcaldes norteamericanos fueron invitadas a hacer

recibe simbólicamente los regalos; es decir, recibe —¿y valora?— cierta producción de sus “amigos” latinoamericanos.

¹⁵⁷ La nota se intitula “Museum of Modern Art Prepares for Vast Show of Mexican Art”, y habla sobre *Twenty Centuries of Mexican Art*, la cual anuncia como la exposición más grande de la historia del museo. También menciona que la cantidad de piezas traídas de México obligaría al museo a remodelar sus salas, construyendo nuevas paredes que serían pintadas de “colores armónicos con el arte [mexicano] mismo.” Los trabajos incluirían la reorganización de la iluminación, comenta la nota mientras prosigue con demás párrafos que buscan crear expectativa sobre la muestra. Nota tomada de PI, mf 12, 256. MoMA Archives, NY.

¹⁵⁸ Cruz, “Proyectos culturales”, 217.

¹⁵⁹ PI, [mf 8, 628, 630, 632-634, 636, 637, 639, 642-645, 651, 661-663, 693, 694, 696, 701-709, 720, 727, 729, 754, 755]. MoMA Archives, NY y PI, [mf 12, 256, 628, 300-302, 333, 366, 369-371]. MoMA Archives, NY.

visita a la exposición de arte mexicano.¹⁶⁰ La Juniors League de la ciudad de Nueva York también tuvo una recepción especial a la muestra.¹⁶¹ La prestigiosa tienda de almacenes Macy's se puso a tono con el clima internacionalista que vivía la ciudad de los rascacielos.



Figura 41. “Mexico in Manhattan” anuncio de los almacenes Macy’s que aparece en el *New York Times* del 19 de mayo de 1940. Tomado de PI, mf 8, 643-645. MoMA Archives, NY.

La llegada del arte mexicano llevó a Macy’s a crear una propuesta de venta de artículos mexicanos que iban desde souvenirs (“things Mexican”),¹⁶² artesanías, arte de los

¹⁶⁰ La visita sería parte de un tour por la ciudad que las señoras realizarían el 19 de septiembre de 1940. La invitación está registrada en documento fechado el 12 de septiembre, firmado por Mrs. O’Donell Iselin, en Early Museum History: Administrative Records (EMH), I. 22. r, Museum of Modern Art Archives, New York.

¹⁶¹ La invitación fue enviada por el MoMA a *The Junior League of The City of New York, Inc.* La fecha sería la tarde del 15 de mayo de 1940. El oficio dirigido a dicha liga se verificó con fecha del 13 de mayo del mismo año en oficio marcado con el número 40513-35. En EMH, I. 22. r, MoMA Archives, NY.

¹⁶² El término “things mexican” es tratado por Helen Delpar en su texto *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations Between the United States and Mexico 1920-1935* (Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1992). El término se refiere a los productos mexicanos adquiridos por turistas estadounidenses,

grandes maestros y otros pintores mexicanos, así como el rediseño de vestimentas y accesorios que adquirirían un matiz mexicano como propuesta de moda de aquel verano de 1940. La cita era el día 20 de mayo por la tarde: “Come fiesta with us tomorrow”, rezaba la invitación al evento (Figura 41).¹⁶³ Aquel mismo día de la venta de Macy’s, Rockefeller preparó una recepción especial para mexicanos notables como Alfonso Caso, Manuel Toussaint y Justino Fernández, entre otros políticos, diplomáticos, artistas e investigadores de nuestra nación. Ellos debieron contemplar el magnífico aparato de montaje que el MoMA realizó para la exhibición, aquel que la nota del *New York Herald Tribune* del 15 de mayo de 1940 calificó como poseedor de un “efecto gráfico”.¹⁶⁴ Es interesante esta apreciación, pues, según el diccionario de inglés de *Cambridge*, “graphic” es “algo muy claro y poderoso”.¹⁶⁵

Las notas sobre la exposición empezaron a dispersar muchas de las ideas con las cuales, hasta hoy, se piensa el arte precolombino de México: como un arte eminentemente religioso y ritual, como el origen del arte mexicano, como el resultado de una civilización avanzada cuyos pueblos primeros gozaban de cierto aislamiento que les procuró desarrollar estilos particulares en la historia, como la conjunción de lo bárbaro, como arte de enorme grandiosidad cuyas piezas como la *Coatlicue* y el *Chac Mool* eran ejemplos claros, así como su comparación con grandes artes de pueblos antiguos como el egipcio y el mesopotámico.

Entre los autores más relevantes que escribieron sobre la muestra y, en especial, sobre el arte prehispánico exhibido en el MoMA, estuvieron Anita Brenner, Elizabeth McCausland

vendidos por las clases humildes mexicanas quienes, en lugar de decir correctamente en inglés “cosas mexicanas”, *mexican things*, traducían literal del español como *things mexican*.

¹⁶³ PI, mf 8, 643-645. MoMA Archives, NY.

¹⁶⁴ “Record Exhibit of Mexican Art To Open Today”, *New York Herald Tribune*, 15 de mayo de 1940. En AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs.

¹⁶⁵ Cambridge Dictionary, “graphic”, <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/graphic>. Consultado el 11 de julio de 2016.

(Revista *Parnassus* de mayo de 1940), Frank Crowninshield (otrora editor de *Vanity Fair* y, durante la Depresión de 1929, también editor de *Vogue*), así como un artículo especial en la revista *Natural History* (septiembre de 1940), dependiente del *American Museum of Natural History*, y la nota del *New York Times* escrita por Edward Alden Jewell, notable crítico de arte en Manhattan.¹⁶⁶

El éxito de la exposición fue contundente. El MoMA abrió todos los días para mostrar su única exposición del verano, la de arte mexicano. El inmueble se abrió todos los días, incluidos los sábados de 10 a 22 hrs., y los domingos por las tardes hasta las 10 de la noche también.¹⁶⁷ Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas. Hubo quien levantó la mano ante el aparato publicitario, pero, sobre todo, museográfico del MoMA. El poeta Nicolas Calas¹⁶⁸ fue el encargado de ello. En su artículo “Mexico Bring us art”, publicado en la sección *Through the eyes of poets* de la gaceta *View* (septiembre 1940), hizo la que, tal vez sea la nota más crítica al MoMA y a lo que se había escrito sobre el arte mexicano, en especial, del precolombino.¹⁶⁹ Calas no vio el arte prehispánico como sí lo hicieron muchas de las otras publicaciones, como el origen del arte mexicano, mucho menos como un patrimonio común de todos los países de América (política del panamericanismo).

¹⁶⁶ Edward Alden Jewell, “Mexican Art Show Spans 2000 Years”, *The New York Times*, 15 de mayo de 1940, en AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs.

¹⁶⁷ “Record Exhibit of Mexican Art To Open Today”, *New York Herald Tribune*, 15 de mayo de 1940. En AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs.

¹⁶⁸ Nicolas Calas fue el seudónimo de Nikos Kalamaris (1927-1988). Fue un poeta y crítico de origen griego nacionalizado estadounidense. Educado en Atenas, se trasladó después a París, donde formó parte del grupo de surrealistas de André Bretón. Debido al estallido de la guerra en Europa, abandonó la capital francesa en 1940 para residir en Nueva York. Ya en la Unión Americana, trabajó en la Universidad de Columbia y, junto a la antropóloga Margaret Mead, coeditó el libro *Primitive Heritage* a fines de la década de 1940. Más adelante trabajó produciendo ensayos, libros de poesía y como profesor. En este último rubro, se destacó como profesor de historia del arte en la Universidad de Fairleigh Dickinson durante la década los sesenta del siglo pasado.

¹⁶⁹ Nicolas Calas, “Mexico Brings Us Art”, en *View*, septiembre de 1940. PI, mf 8, 643-645. MoMA Archives, NY.

Calas, poeta griego de origen después nacionalizado estadounidense, huía de los horrores de la guerra europea. Su posición política fue de izquierda, incluso fue trotskista. Como otros intelectuales de la época en Europa, se adhirió al surrealismo. De hecho, en su texto cita a Breton, por lo cual es posible pensar que era más simpático al grupo de éste último que al de Bataille y los disidentes. Al respecto de la museografía empleada por el MoMA, dice:

Aquí, en Nueva York, el Museo de Arte Moderno sigue la, ahora generalmente, aceptada tendencia de tratar las obras de arte bajo lo que considera la más efectiva forma de iluminación. Este sistema tiene sus ventajas, pero, a veces, hace a los tesoros artísticos (o lo que podrían ser tesoros si alguien pagara una buena suma de dinero por ello) parecer algo bueno para el escaparate de una tienda elegante de la 5ª Avenida. Cuando el visitante a la exhibición deja la planta baja de esculturas aztecas para, después, ir a las salas hispánicas o las de la sección de arte mexicano moderno, se siente pasando menos entre veinte siglos y más como si fuera a otro departamento de Sak's o de Macy's (¡Macy's es cuando llega al tercer piso!). Pero, si me preguntaran cómo es que quisiera que fuera mostrado *Veinte siglos de arte mexicano*, mi respuesta sería simple: ¿por qué debe ir la montaña a Mahoma, no podría Mahoma ir a la Montaña?

Olvidemos por ahora este cuento, olvidemos las grandes tiendas y la visión del coleccionista, la cual está más o menos impuesta al visitante. Incluso si los museos, en una cultura de disposición democrática, tienen la tendencia de volverse sólo colecciones para las masas, no agotan, afortunadamente, el significado del arte.¹⁷⁰

Calas a diferencia de Kiesler, por lo que hemos visto, no se muestra muy entusiasmado con el maridaje entre el comercio y el arte o éste y el centro comercial, por lo menos no en el sentido de los grandes almacenes como Macy's. Esta posición tal vez se deba, como él mismo menciona, a su cercanía con la lógica del coleccionista, posiblemente por que dicha lógica tiende a categorizar el arte en favor del mercado, más que en un sentido poético.

¹⁷⁰ Calas "Mexico Bring us Art". La comparación con una tienda de almacenes que hace el poeta puede resultar una dura crítica a la comparación que Bayer hace entre exhibición comercial y exhibición moderna de arte en "Fundamental of Exhibition Design", Bayer, "Fundamentals", 17.

El autor, en otra parte de su texto, califica como remarcable la sección de arte precolombino; destaca la escultura mexicana de la mujer dando a luz y la entiende como algo muy diferente a lo greco-europeo, pues transmite el “terrorífico efecto de que hubiese sido creada por fuerzas mágicas”, y agrega, “la magia como opuesta a lo humano...La concepción mágica del arte es, tal vez, más universalmente verdadera que el humanismo”, dice Calas, y ataca directo a la médula de la “antropología humanista” como pretensión universal y como algo propio al hombre moderno. Luego va a *Coatlicue*. “Ella, la falda de serpientes”,¹⁷¹ ante la que se sorprende de lo vivo que parece el cráneo que cierra el cinturón de la diosa.

Recurre a los cráneos de cristal de roca, a los que se refiere como “los que quizá sean los más bellos trabajos jamás hechos por el hombre”; y con éstos y la *Coatlicue*, empieza una disertación sobre la muerte: “la muerte se vuelve tan pura como la belleza es perfecta en la escultura clásica de Grecia”. La muerte como el valor artístico absoluto del arte precolombino es la propuesta analítica y crítica de Calas, es universalmente verdadera como la belleza clásica, y también de una vivacidad fría, que hiela los huesos al contemplarla. La propuesta de Calas es la contradicción: “la verdadera contradicción reside en la oposición entre la concepción individualista y humanista de la vida y aquella mágica y ritual.” Calas antepone la muerte ante los análisis y valores del humanismo, más enfocados en valores plásticos que pueden ser asimilados por el arte de la vanguardia y con los que se puede tender una relación más primaria.

Como ejemplo de lo anterior podemos traer a cuenta el trabajo que Dúrdica Šégota realizó hace un par de décadas, en el cual analizó los valores plásticos del arte mexicano. Mostró

¹⁷¹ En un sentido estricto, la traducción de esta frase debería ser “La falda de serpientes” (*She of de Serpent Skirt*), sin embargo creo que anteponer “ella” da más fuerza a la imagen poética a la que recurre Calas.

un panorama excitante que relaciona representación con color, formas, volúmenes y, en fin, con valores plásticos; valores que se extienden al geométrico cosmos del mexica antiguo y lo encierran todo en un objeto ritual que cedió a la magia (una olla de Tláloc extraída de una ofrenda en el Templo Mayor de Tenochtitlan).¹⁷² Sin embargo, creo que, a diferencia de Calas, Šégota busca valores que concuerdan con el plano abstracto del humanismo. Pensar que lo mágico es un valor plástico asequible al análisis no está en el texto de la autora, y tal vez, éste debe ser incorporado al análisis de las piezas de arte antiguo de América. Resulta una empresa difícil, porque lo mágico es también efímero. Es aquello que el museo no puede reproducir, que hemos perdido. Es lo perdido y lo que se pierde, lo que sólo se hace visible en el ritual ¿Cómo se puede llevar este valor ante el visitante de un museo? ¿Cómo hacer presente lo perdido sin ayuda del ritual? Por lo pronto, ya podríamos ir pensando que la categoría de surrealismo con la que muchas veces se ha calificado al arte precolombino puede ir cediendo ante la idea de lo mágico como valor plástico, porque el surrealismo que conocemos ha permanecido antropológicamente humanista, indiferente ante la contundencia de la muerte.

La pertinencia de las obras de arte prehispánicas en el jardín del MoMA, ese gran plano de abstracción que produce nuevas formas de relaciones y creaciones del arte, fue también recogida en un artículo de la *Harpers Bazaar*, de junio de 1940. En este texto se menciona que “En las noches del miércoles, hasta las 10 pm., uno puede vagar entre los pabellones, en los que se han colgado esteras de paja, y que se han decorado con zarapes, huaraches y amplios sombreros mexicanos, como si estuvieran siendo usados por mexicanos invisibles. Algunas de las esculturas también se encuentran en exteriores. Diosas aztecas,

¹⁷² Šégota, *Valores plásticos*.

serpientes y tortugas se han puesto al lado de, espectacularmente similares, esculturas modernas de la colección permanente del museo. Éstas han sido dejadas con el propósito de mostrar a los jóvenes artistas, quienes creen estar pulverizando una tradición, que, en realidad, no hay nada nuevo bajo el sol.”¹⁷³

Mes y medio después de la apertura de *XX Siglos de arte mexicano* llegaron las piezas de arte moderno al jardín del MoMA, según hemos visto que consignó Elizabeth Sacartoff. Con esta acción, el jardín del museo se volvió un refugio contra la guerra para el arte de vanguardia europeo, y ya estaban las obras comunes al patrimonio americano, según el discurso del panamericanismo, que les daban la bienvenida al Nuevo Mundo; un lugar asequible para vivir. Con este gesto, el MoMA, durante la exposición de arte mexicano, realizó un despliegue de poder como tal vez no lo había hecho antes (en lo político, en lo artístico). Su posición de refugio de las artes agredidas en Europa nos puede hacer pensar que este suceso ocurrido durante *XX Siglos...*, y que se entremezcló con dicha exposición, fue una respuesta contundente a la exposición *Entartete kunst (Arte degenerado)* que Hitler montó en Alemania en 1937, aquella que, precisamente, utilizó el partido nazi para ridiculizar el arte de vanguardia y tratarlo como todo, menos como una propuesta artística verdadera para su país, para Europa o el mundo.

La convivencia entre obras prehispánicas y modernas en el jardín del museo representa, frente a la *Entartete kunst*, la afirmación política del arte y la cultura que Nueva York abrazaría para constituirse como el nuevo centro cultural de Occidente, pero también, aquella política en la cual México se afirmaba como nación con un lugar dentro de un

¹⁷³ “Mexico at The Museum of Modern Art” en *Harper’s Bazar*, junio de 1940. En PI, [mf 12, 300-302]. MoMA. Archives, NY.

panorama universal. Si bien dicha política giraría alrededor de la producción artística de vanguardia, tanto de Europa como de América, tendría, también, como una de sus bases el arte antiguo de los pueblos americanos; sin duda, por ser éste mucho más efectivo políticamente, en el sentido que permitiría a ambas naciones materializar la creación de un bloque continental, con raíces culturales comunes, frente a las políticas de la Alemania nazi, incluida la artística.

Si observamos, el título de la exposición nazi, vemos que apela a aquello que se está degenerando, el arte, un arte que se apartó del canon clásico occidental y que empezó a incorporar nuevos modos de producirse, incluyendo y reconociendo como arte la producción artística de otros pueblos, antiguos y contemporáneos a ellos. Frente a la afirmación de pureza que luchaba por la depuración del otro (propuesta nacional socialista), en *XX Siglos de arte mexicano* se afirmó la promesa política en la que las naciones adquirirían un lugar; una afirmación práctica del nacionalismo, en su sentido más universal.¹⁷⁴

En el mismo orden de ideas, el hecho de que obras de arte prehispánico y de vanguardia convivieran en un mismo plano y al mismo nivel nos dice mucho del ejercicio que implicó la asimilación de la obra prehispánica al discurso del arte de vanguardia. Precisamente, convirtió al arte prehispánico en un tema de la vanguardia artística, un hecho visible a través de la museografía y curaduría de la sección precolombina de *XX Siglos de arte mexicano*. Se trata de un juego de tensiones que atraviesa el tiempo y el espacio, que va de lo antiguo a lo moderno, que traspasa fronteras para afirmarse. Un juego de tensiones que,

¹⁷⁴ Finalmente, la estrategia del jardín del MoMA, en lo político, se vería cristalizada en la creación de la Organización de los Estados Americanos (OEA) en 1948.

en su supuesta contraposición, da lugar a los tejidos que habrán de componer los órganos de lo que estará hecho el nuevo cuerpo del arte moderno.

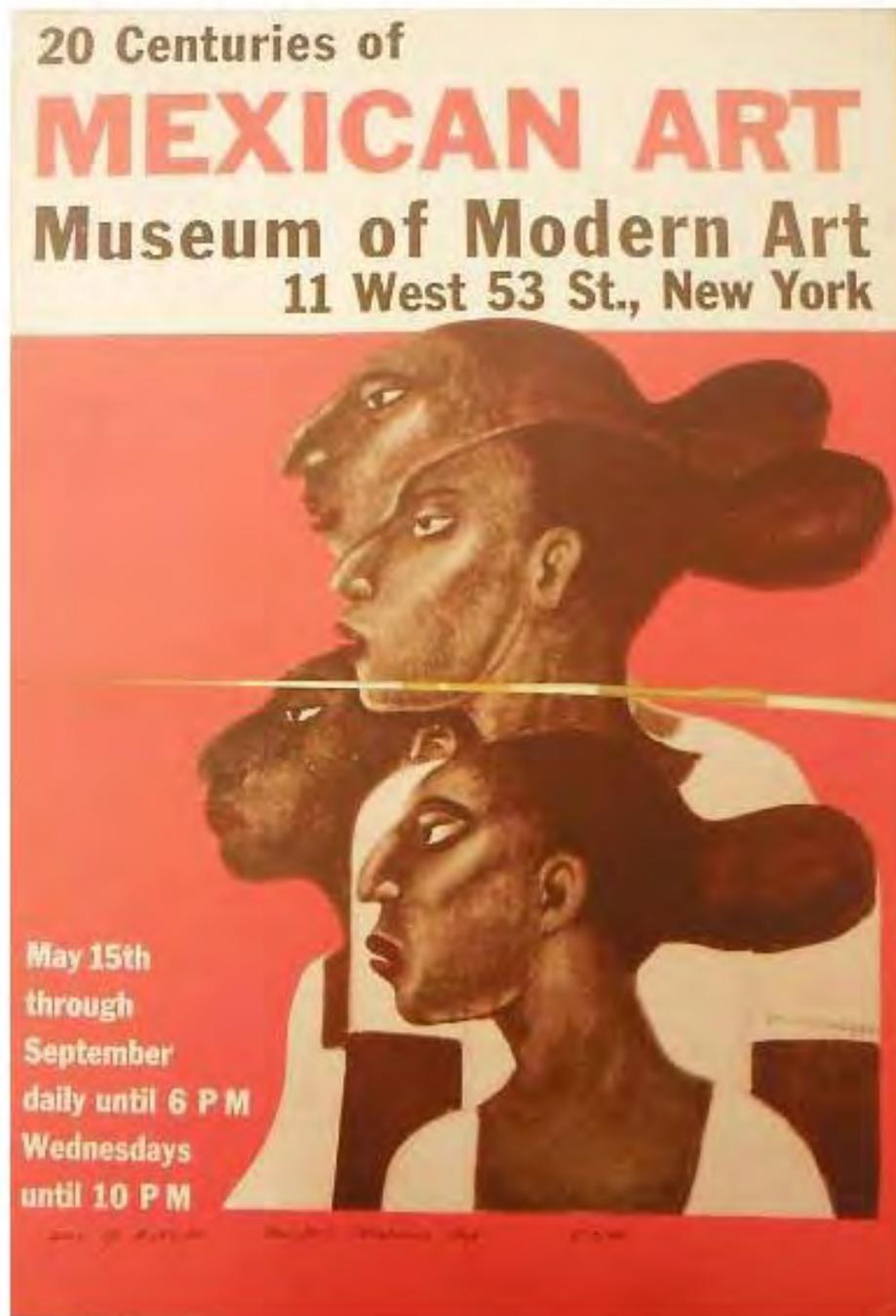


Figura 42. Cartel de la exposición *20 Centuries of Mexican Art*. The Museum of Modern Art Archives, AAR, 7, MoMA Archives, NY.

IV. Conclusión: el origen de un canon

XX Centuries of Mexican Art / XX Siglos de arte mexicano fue resultado de un nuevo contexto histórico mundial; también formó parte original de la afirmación del traslado de la capital artístico-cultural de Occidente de París a Nueva York. En este sentido, dicho traslado implicó el ajuste de las condiciones de exhibición del arte mexicano, y del arte prehispánico nacional específicamente, a las propuestas del MoMA y del discurso oficial del gobierno de México. Así, la construcción de un modo de exhibir el arte precolombino nacional recayó en un grupo de intelectuales, artistas y funcionarios culturales y artísticos de uno y otro lado del río Bravo apoyando teorías artísticas de uno y otro lado del Atlántico norte. Se trató de un grupo bien articulado y en constante comunicación.

Dado lo anterior, hemos podido constatar que fue en la exposición de 1940 en el MoMA donde comenzó la consolidación de los modos de exhibición del arte precolombino de México. Y lo fue porque en la exposición se logró tejer de manera singular, no obstante la precariedad de los tiempos para ello, un fino entramado de conceptos artísticos (tradicionales y de vanguardia, nacionales e internacionales), políticos, históricos, científicos y tecnológicos de forma efectiva; tan efectiva que todavía podemos percibir su vigencia, no obstante las importantes modificaciones que ha sufrido a través de las décadas.

El tejido creado para soportar y constituir la exhibición de arte prehispánico tuvo como materia vital tres discursos que marcaron la directriz de la sección: el discurso artístico-museográfico del MoMA, que contempló los postulados del arte de vanguardia europeos y mexicanos de las primeras décadas del siglo XX, así como una idea nueva de la historia del arte; el discurso histórico-científico, con postulados históricos, arqueológicos, etnográficos y artísticos de Alfonso Caso y George Vaillant; así como el discurso nacionalista mexicano,

que conjuntó políticas culturales nacionales y las articuló con la pluralidad de piezas, provenientes de distintas culturas, épocas y pueblos, en una unidad político-estética fundamental e identitaria que llamó arte prehispánico mexicano. El entramado tuvo, forzosamente, un sentido práctico; respondió a la problemática de que el visitante del museo, al verse frente a las obras antiguas de México, tuviera la certeza de estar viendo obras de arte.

La primera parte del montaje de arte precolombino de la exposición *XX Siglos de Arte Mexicano* respondió a esa problemática que, si bien había sido ensayada con anterioridad, seguía latente en 1940. Se apostó por lo que Dafne Cruz Porchini llama *ambientación sensorial*, sostenida museográficamente, bajo un esquema de exhibición que empezó a ser elaborado y consolidado por los curadores del MoMA, principalmente por Alfred H. Barr, director del museo en aquel entonces; aunque no debemos relegar el nombre de John McAndrew, quien fue el curador del área de arquitectura del museo, encargado de la museografía de *XX Centuries...* y, particularmente, del núcleo precolombino de ésta. Dicho modelo habría de consolidarse en poco tiempo, hasta su institucionalización, ya que se popularizó como punta de lanza de la museografía de arte más moderna a nivel mundial (Europa, en guerra, no podía presentar competencia alguna con la ciudad de los rascacielos).

La museografía puesta en marcha por el MoMA recogió técnicas y propuestas de los modos de exhibición planteados por algunos grupos de la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX. Entre éstas, destacan las propuestas de las vanguardias rusas (constructivismo, suprematismo) y la Bauhaus de Dessau. Herbert Bayer, estudiante y después profesor y artista de la Bauhaus, una vez instalado en Nueva York publicó su texto *Fundamentals of Exhibition Design* (1939) en inglés. Las premisas de dicho escrito habrían de llevarse a buen puerto por los curadores del MoMA, principalmente porque se

posicionaron como un conjunto de rupturas respecto de los modelos expositivos decimonónicos y academicistas del arte y, en este sentido, se posicionaron como principios modernos de vanguardia.

El direccionamiento del visitante, el dinamismo del montaje, la asimetría, la preponderancia y claridad del tema expuesto, así como la experimentación con todos los materiales posibles o inherentes al diseño moderno de aquella época se convirtieron en los puntos neurálgicos para el desarrollo de una museografía moderna a los ojos del MoMA.

En el dispositivo de exhibición que el museo neoyorquino desarrolló para la sección precolombina de *XX Siglos...* la iluminación eléctrica, junto a otros elementos tecnológicos de aquel tiempo, jugó un papel esencial en la creación del *ambiente sensorial* de la exposición. La iluminación artificial, preponderante en la mayoría de las salas del primer núcleo de arte prehispánico, se imprimió de tal manera en las obras que potencializó las cualidades expresivas de muchas piezas precolombinas (sobre todo de esculturas). En la imperante oscuridad de la mayoría de las salas, la luz reveló el color de los muros, nichos, pedestales y cédulas que fungieron como planos con fondo de los que emergían las esculturas y otras obras de forma vibrante, concisa y con un aura casi mágica. Tanto aquello revelado (cualidades expresivas de las obras y sus fondos), como aquello que revela (iluminación) los hemos entendido como *intensidades* en sentido estético, posibilitadas por los recursos museográficos con el fin de potencializar la experiencia estética de las obras en el visitante y, con ello, la certeza de éste respecto del estatuto artístico de aquellas.

A lo anterior, habría que añadir el dinamismo provocado por el direccionamiento del visitante pero, sobre todo, por la disposición en que fueron acomodadas las piezas. Esto, en términos de Bayer, equivalía a la lectura que se podía hacer de la sala, del tema y de la

exposición en general; y, con la lectura, se abría el camino a la narrativa propia de la exposición y del arte prehispánico de México.

Planteamos el dinamismo de la exhibición de obras precolombinas a través de la creación de planos, los cuales se establecieron a partir de un juego de perspectivas propiciado por el acomodo mismo de las obras. Hemos propuesto la existencia de una *perspectiva de tres elementos* como la figura que revela el movimiento de los planos. Dicha perspectiva la cimentamos a partir de la triangulación de piezas o un pequeño conjunto de éstas con otras dos de mayor tamaño. El punto fue reconocer y explicitar triángulos asimétricos (semejantes a los creados por la perspectiva de punto de fuga) para lograr la visibilidad y movimiento de planos. Igualmente, la colocación horizontal de tres o cuatro obras de diferente tamaño propició el dinamismo dentro de dichos planos en sentido horizontal, como si fuera una frecuencia cardíaca con altibajos. En síntesis, la *perspectiva de tres elementos* desvela la multiplicidad de planos y la asimetría del conjunto que, si bien se hallan en oposición a lo simétrico, no dejan de lado su sentido geométrico, es decir, su condición de movimiento y su posibilidad armónica de construcción.

El desdoblamiento de planos como posibilidad de representación del movimiento en la exhibición de un objeto o de una obra de arte (pictórica, escultórica, etc.) fue un recurso llevado a cabo por algunas de las vanguardias artísticas europeas ya referidas. En este caso, podemos citar la pintura cubista, las vanguardistas rusas (constructivistas, suprematistas), El Lissitzky y su *Proun Room* (1923) como parte de las creaciones del grupo De Stijl, el expresionismo alemán, por supuesto la Bauhaus y la arquitectura modernista (o Estilo Internacional) de aquel momento (Walter Gropius, Frank Lloyd Whright, Le Corbusier, J. J. P. Oud, etc.), así como también el surrealismo y la pintura abstracta creada por Kandinsky.

De hecho, este último artista observó la importancia del triángulo como modo de construcción en el arte durante distintos periodos de su historia, y lo empleó en sus propias creaciones.

En un plano no menos importante observamos que podemos tener en cuenta el entrecruzamiento entre arte-artista y la industria, impulsado por Frederick Kiesler, quien materializó esa unión en el escaparate. La dimensión comercial, lejos de ser ajena a algunas de las vanguardias artísticas europeas, fue un punto importante de su desarrollo; por lo menos en vanguardias como *de Stijl*, la Bauhaus o las vanguardias rusas. Las dos últimas veían en el maridaje de la industria y el comercio con los artistas un modo revolucionario del arte y la sociedad, ya que encumbraría el quehacer de los trabajadores y permitiría a todos vivir con arte, desde las casas, hasta la silla en la que se sentaban. En este sentido, algunos de los postulados de las vanguardias artísticas podrían considerarse revolucionarios también en sentido político, a la vez que humanista, y tal vez por ello, en conjunción con la visión preponderante sobre la cultura del gobierno mexicano. Sin embargo, vimos también que no todos compartieron esta visión. Por lo menos Nicolas Calas marcó el punto crítico del humanismo frente al arte mexicano y, con mayor puntualidad, el arte precolombino de éste.

Todas esas técnicas de creación de cierto discurso artístico, los postulados de las vanguardias artísticas que hemos expuesto, pudieron ser repensadas para ser llevadas a la creación de espacios y, de manera específica, a la producción de técnicas para el diseño museográfico de exposiciones de arte. Pero toda esta maquinaria resultaría imposible en su funcionamiento sin haberse anclado en propuestas teóricas y políticas que se fueron desarrollando a la par de la producción artística de las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, podríamos tener la imagen de que se echó a andar una *máquina híbrida*; tanto

mecánica como orgánica (en sentido político). Por este motivo, he considerado que en el montaje de la parte precolombina de *XX Siglos...* se recurrió a un *Plano de abstracción* como punto de encuentro entre lo teórico y lo artístico, un plano a la altura de su tiempo, que borró los bordes de esas dos categorías en favor de la creación de un nuevo plexo histórico-artístico y político-cultural.

El *Plano de abstracción* lo hemos propuesto a partir de teorías artísticas como la del *afán de abstracción*, la exaltación del plano y la supresión de la representación espacial de Worringer. Este plano se desdobra tendiendo cuerdas tensas y firmes, aunque flexibles, con las propuestas científicas de base histórica, etnográfica, arqueológica y antropológica que pusieron en marcha Alfonso Caso y George Vaillant.

Ambos estudiosos coincidieron en que, como una de las características primarias del arte prehispánico de México, se encuentra lo conceptual y lo abstracto (sin que hayamos tratado los dos conceptos como sinónimos). Pero aunada a las características artísticas de las piezas, la mancuerna de arqueólogos consideró vital para la experiencia del visitante que se le brindara la dimensión histórica (en modo científico; es decir, con la arqueología como sustento) de las obras de arte precolombino. Sólo así habría una verdadera comprensión de cada pieza y del conjunto y, en última instancia, de toda la exposición, ya que el arte prehispánico se colocó como el esqueleto, la estructura de toda producción artística mexicana, y, además, como algo sumamente novedoso para la época: la historia como elemento de necesaria visibilidad para una exhibición de arte precolombino.

Desde la propuesta Caso-Vaillant se desprendió un orden cronológico y regional del arte prehispánico nacional (mexicas, mayas, Oaxaca, totonacas, tarascos) para su exhibición. Asimismo, se recurrió a la división del material por categorías artísticas occidentales como

ya mencionamos (arquitectura, escultura, pintura, cerámica, orfebrería y joyería) al referir la obra escrita por Vaillant algunos años antes a la exposición que nos ocupa. Este ejercicio repercutió en el reordenamiento de las salas del material arqueológico del Museo Nacional de México pocos años después.

Finalmente, la propuesta curatorial Caso-Vaillant creó una especie de transición de las salas colindantes hacia el jardín. Transición que se vio reflejada en la selección de piezas, más escultóricas y de temas más naturalistas o, incluso, primitivos (así se consideró al arte del occidente precolombino) al que se le incluyeron plantas para acentuar su exotismo. Aquí no hubo una iluminación artificial, sino el aprovechamiento de la luz solar, lo que creó un vínculo museográfico entre el afuera (el jardín) y el adentro (salas interiores). Pero lo más importante fue que al plantear una transición, se hizo como transición de tiempo y espacio. Lo que reafirmó la idea de *representación de la historia del arte mexicano*, originado desde tiempos precolombinos hasta sus nuevas creaciones muralistas y sus nuevos modos de exhibición, ya en salas que contaban con la mejor tecnología, ya en el jardín con las dispares masas de los rascacielos neoyorquinos.

Algo que hay que hacer notar en el análisis de las fotografías del núcleo precolombino de *XX Centuries of Mexican Art* es la tendencia de los curadores (Vaillant-Caso) y el museógrafo (McAndrew) por priorizar el trabajo en escultura como la expresión mejor y más acabada del arte prehispánico de México. La presencia de escultura precolombina como el arte preponderante en el jardín del MoMA ayudará a confirmar esta observación; de hecho, esta misma idea de la escultura como la máxima expresión del arte antiguo del país sigue funcionando en la actualidad.

Otro recurso al que asistimos, y que podríamos entender como híbrido, debido a que se puede situar tanto en los postulados museográficos como teóricos para la exposición, fue el surrealismo.

El surrealismo abrió la puerta internacional a las artes precolombinas desde París a través de un movimiento doble: como fenómeno estético y como fenómeno etnográfico. Este doble discurso, a su vez, se fue acentuando por su lado, dando como resultado un cisma en el propio grupo surrealista, el primero dirigido por Bretón y el segundo por Bataille. Del grupo de Bretón habría salido el recurso museográfico al que se apegó el MoMA.

No obstante que el museo había realizado ya una exposición del grupo en 1936, éste organizó una muestra crucial para su movimiento en 1938: *Exhibición Internacional de Surrealismo*, en la que las piezas, en su mayoría inmersas en salas oscuras, remitieron a los visitantes a contextos oníricos, primigenios, irónicos y del inconsciente. En este sentido fue que el dispositivo del MoMA ocupó esos recursos de la muestra surrealista del '38 para emplearlos en la sección precolombina de *XX Siglos de arte mexicano*. Con ello pudo dar a la iluminación una mayor presencia, así como trasladar las piezas precolombinas a un ambiente primigenio en el tiempo, lo cual permitió acentuar su calidad de raíz del arte mexicano, no sin potenciar sus cualidades estéticas.

El hecho de que el MoMA se valiera de las estrategias de las vanguardias artísticas para resolver la exhibición de la parte precolombina de *Twenty Centuries of Mexican Art* (y no sólo de esa sección, sino de toda la exposición en su conjunto) dice ya de un programa y una base previos. Si bien propusimos la existencia de un *Plano de abstracción* operante en la sección precolombina de la exposición, es cierto que éste ya había adquirido cuerpo en el esquema que Alfred H. Barr realizó en 1936 para la exposición de *Cubism & Abstract Art*.

Este esquema, que sintetiza casi medio siglo de experimentación y revolución en las artes europeas y de Occidente, es sumamente relevante en la medida en que se inscribió como la representación de un flujo que avanza continua y progresivamente hacia su síntesis; es decir, hacia su posibilidad de universalidad en cuanto que singularidades artísticas e irreductibles. De esta manera, al poner el esquema de Barr como cuerpo esquemático y metodológico para la exhibición del arte prehispánico de México, lo que estamos afirmando es que dicho arte fue entendido como un movimiento más del arte universal de vanguardia, que tendía, precisamente, a su universalización.

El esquema de Barr no sólo se vio materializado en las salas interiores de la sección precolombina, sino también, y de forma más clara, en el jardín. Utilizamos, entonces, el mismo esquema y fotogramas de la filmación del proceso de creación de un dibujo de Kandinsky para explicar el montaje de esculturas de arte precolombino en esa área del museo.

La exhibición de arte prehispánico en el jardín del MoMA, a modo de conclusión, fue la puesta en marcha de la universalización de ese arte a través de las concepciones y recursos artístico-tecnológicos del museo. Fue, además, la afirmación de la política de su director, Alfred H. Barr, y del museo en general, que buscaba tanto la autonomía de la obra como del visitante al ponerlos en un mismo nivel, en *un uno-a-uno* o “1:1”. Sin embargo, fue precisamente esta política la que cuestionó la postura mexicana. Surgió aquí un desacuerdo importante que se materializó en el montaje de la *Coatlicue*. Esta discrepancia fue lo que dio nombre a este trabajo.

La discrepancia entre Barr y Caso básicamente radicó en que, mientras para el director del MoMA el filtro entre obra y espectador se hallaba en los postulados del arte moderno y la universalización de la obra, para el arqueólogo mexicano se encontraba en su posición

nacionalista, en la tradición histórico-artística del pueblo mexicano. Esto no quiere decir que Caso no pensara en un visitante universal y moderno, sino que más bien suponía que la modernidad podría surgir acentuando las particularidades culturales de las que procede toda pieza artística.

Este choque, que podría parecer algo no tan relevante, es el que delata el funcionamiento del montaje en el jardín, porque muestra el entrecruce de perspectivas que el mismo *Plano de abstracción* conjunta y permite; y con esto hace evidente su dinamismo, no sólo el del área en cuestión y el del plano, sino el de las obras mismas a las que adhiere y cobija. Finalmente, no hay puntos de vista absolutos; incluso el esquema de Barr se vio determinado por la historia y el cómputo del tiempo.

Lo anterior da como resultado lo que finalmente se hizo visible en la caricatura que Miguel Covarrubias diseñó para la celebración de la apertura de *XX Siglos de arte mexicano* (no obstante que el artista mexicano se apegó a la visión de Caso en lo tocante a la *Coatlicue*): el franco ejercicio de asimilación del arte mexicano, y prehispánico, específicamente, al discurso del arte moderno configurado por el MoMA y el gobierno de México.

La asimilación del arte precolombino mexicano se hizo más palpable al convivir con esculturas del arte contemporáneo de entonces. Cuando estas últimas (provenientes de las colecciones de personas en el exilio por la guerra en Europa) fueron instaladas en el jardín mes y medio después de inaugurada la exposición mexicana, hubo publicaciones como la de Elizabeth Sacartoff que dieron cuenta de la noticia. La autora hizo patente el punto de encuentro entre ambas, utilizando como ejemplo la similitud formal entre el *Chac Mool* de Chichen Itza y la *Figura reclinada* de Moore.

Una vez más, el jardín es el espacio de ensayo privilegiado para la universalización del arte, pero, sobre todo, el espacio de la afirmación de lo que planteamos como *Plano de abstracción* en dos sentidos primordiales. El primero de estos es que dicho plano tiene como condición básica la creación de tensiones espacio-temporales e históricas, basadas en aparentes contradicciones (arte antiguo-arte moderno, arte indígena americano-arte europeo, arquitectura moderna y obras antiguas, etc.) que, sin embargo, traman los hilos con los cuales se teje y sostiene el mismo plano, creándose, así, una asociación armónica de los elementos que lo componen. El segundo sentido es que esa asociación de tensiones permite al *Plano de abstracción* crear el que tal vez sea su movimiento más refinado: la asimilación de la producción artística transversal que se integra de forma coherente a sus principios estético-políticos.

Un punto más que reveló la convivencia de la escultura prehispánica antigua y la escultura de la vanguardia artística europea fue la estrategia político-cultural del MoMA, la cual puede ser considerada como una respuesta a la exposición nazi *Entartete Kunst* (1937), no porque literalmente lo fuera, sino porque simbólicamente tuvo la fuerza para serlo: el museo neoyorquino reveló su potencia para resguardar el arte expulsado de Europa, al mismo tiempo que dio un lugar importante al arte originario de América. Junto con el gobierno mexicano, el MoMA consolidó una afirmación práctica de la nación mexicana y de la política interamericana que comenzó a tomar forma en esta exposición que unió a mexicanos y estadounidenses en un frente cultural común. En este sentido, *Veinte siglos de arte mexicano* fue un golpe contundente contra las políticas culturales totalitarias. Por otra parte, y tal vez más importante para este trabajo, *Twenty Centuries...* se puede distinguir de la historia de las exposiciones de arte prehispánico mexicano porque convirtió a dicho arte en un tema de la

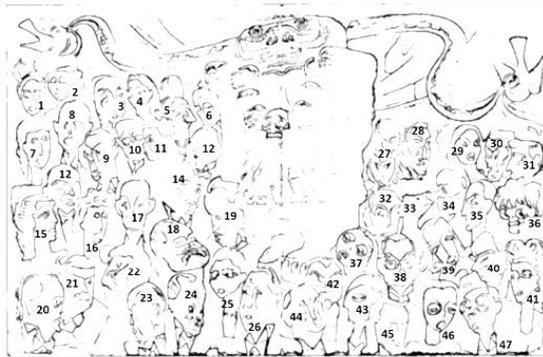
vanguardia artística internacional, un hecho visible a través de la museografía y curaduría de la sección precolombina de esa exposición, un hecho que no debe ser olvidado o relegado.

Finalmente, a modo de conclusión global, considero que el análisis del núcleo precolombino de *Twenty Centuries...* y de las exposiciones históricas de arte prehispánico debe hacerse, forzosamente, comprendiendo que es necesario hacer un entrecruce analítico de ese arte, el diseño de exposiciones de las vanguardias artísticas del siglo XX y los postulados de dichas vanguardias. Del mismo modo, que el arte precolombino debe ser entendido, y aquí comparto la postura de Barr, como un fenómeno artístico que toma lugar en la modernidad de la vanguardia artística de modo lícito, y en este sentido, reclama para sí el estatuto de arte universal.

Anexo



- | | |
|--|------------------------------|
| 1. Iris Barry | 14. Paul Robeson |
| 2. Mrs. Marshall Field (Evelyn Marshall Field) | 15. Mrs. Samuel Lewishon |
| 3. Dr. M. F. Agha | 16. Mrs. Nelson Rockefeller |
| 4. Rosa Covarrubias | 17. Edsel Ford |
| 5. Roberto Montenegro | 18. Jo Davidson |
| 6. Monroe Wheeler | 19. Carl Van Vechten |
| 7. Elizabeth Hawes | 20. Marshall Field |
| 8. John E. Abbot | 21. Nelson Rockefeller |
| 9. Lincoln Kristen | 22. Mrs. John D. Rockefeller |
| 10. Alfonso Caso | 23. Stephen C. Clark |
| 11. Miguel Covarrubias | 24. Frank Crowninshield |
| 12. Manuel Toussaint | 25. Dorothy Paley |
| 13. Samuel Lewisohn | 26. William Paley |



- | | |
|--|------------------------|
| 27. Mrs. Harry Bull | 42. Edward G. Robinson |
| 28. Harry Bull | 43. Julien Levy |
| 29. Mrs. William T. Emmet | 44. A. Conger Goodyear |
| 30. Ramón Beteta | 45. Edward Warburg |
| 31. William Gropper | 46. Hedy Lamarr |
| 32. Archibald Madeish | 47. Alfred H. Barr Jr. |
| 33. Peggy Bacon (Margaret Frances Bacon) | |
| 34. Waldo Pierce | |
| 35. Georgia O'Keeffe | |
| 36. Alfred Stieglitz | |
| 37. Katherine Cornell | |
| 38. John Hay Withney | |
| 39. Greta Garbo | |
| 40. Henry Luce | |
| 41. Mrs. Henry Luce | |

Anexo. Miguel Covarrubias, *Twenty Centuries of Mexican Art at The Museum of Modern Art*. Revista *Vogue*, junio, 1940. Lista de personajes representados por Covarrubias tomado de la revista *Vogue* (se cambiaron algunos números del original, pero los nombres de los personajes son correctos). Tomado de P.I., mf 8, 662-663, MoMA Archives, NY.

Índice de imágenes, La Coatlicue en el Jardín

- Figura 1.** Marquesina que anunciaba la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Foto tomada del ensayo de Robert Kett “Native bodies, stony bodies: making modern time in Mexico”, publicado el 16 de abril de 2011..... 9
- Figura 2.** Telegrama de la presidencia de la República Mexicana, firmado por el presidente Lázaro Cárdenas, aprobando la exhibición de arte mexicano en Nueva York. Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores. 24
- Figura 3.** Cartel de “Mexican Music”, referente a los conciertos dirigidos por Carlos Chávez en el marco de *XX Centuries of Mexican Art*. Abby Aldrich Rockefeller Albums (AAR), 7. Museum of Modern Art (MoMA) Archives, New York (NY). 28
- Figura 4.** Entrada a la exposición *XX Siglos de arte mexicano* y a su sección de arte precolombino. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. 39
- Figura 5.** Planta arquitectónica del primer piso del MoMA, 1939. Pormenor tomado de *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, July 1939..... 41
- Figura 6.** A la izquierda: nicho con piezas olmecas, a la derecha: nicho con piezas mayas, entre las que se destaca el Disco de turquesa con representación de serpientes de Chichen Itzá (MNA), así como la Estatuilla de San Andrés Tuxtla, que para el tiempo se pensaba de origen maya. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 7. IN 106.2C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. 44

Figura 7. *Coatlicue de Coxcatlán* y esculturas serpentinas mexicas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 14. IN 106.4C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York..... 45

Figura 8. Sala de piezas mayas. A la derecha se observan dos mascarones de estuco, obtenidos del cuadrángulo de las monjas en Uxmal. A la izquierda, dos jambas labradas de la misma procedencia, todas de la colección del AMNH. A la extrema derecha, una escultura de Jaina (MNA). Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 5. IN 106.1D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. 47

Figura 9 y Figura 10. Vistas de la instalación de Herbert Bayer para la exhibición “Bauhaus 1919-1928” (MoMA, 1938). A la derecha, llaman la atención los elementos ovoides parecidos a máscaras antiguas. A la izquierda, es muy visible el sentido de dirección que Bayer quiso ofrecer al espectador con la línea clara en el piso. Tomados de <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/223181?position=8>, y de <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/223114?position=10>, respectivamente. 48

Figura 11, Figura 12 y Figura 13. Arriba, a la izquierda: Boceto de escaparate realizado por Gaston-Louis Vuitton en la década de 1920. A la izquierda: foto del escaparate de la tienda de *Champs Élysées*, Paris, en 1926. Abajo: interior del pabellón de Louis Vuitton en la Exposition Coloniale Internationale de 1931; aquí es significativa la influencia arquitectónica Lecourbusiana, pero más aún, para nuestra investigación, la inclusión y exhibición de piezas africanas. Tomado de Pasols, 2012. 53

Figura 14 y Figura 15. A la izquierda: (arriba) “Desorden en la planta de piso con relación a la dirección” y (abajo) “dirección organizada”. A la derecha: (arriba) “plano de dirección

de la *Werkbund Exhibition*, París, 1930. (Gropius, Moholy-Nagy, Breuer, Byer)”. Pormenores tomados de Bayer, 1939. “Fundamentals of Exhibition Design”. *P.M. Magazine* 14: 18-19. Tomados de: <http://peterriesett.blogspot.mx/2008/10/1937-fundamentals-of-exhibition-design.html>..... 56

Figura 16. Pormenor de la sala llamada de arte tarasco con vasijas escultóricas, braseros y otros objetos de cerámica de la cultura de Las Tumbas de Tiro. Destacan las curvas de la plataforma y las macetas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 12. IN 106.3D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. 58

Figura 17. Nicho de pared con vasijas zapotecas de Oaxaca. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 4. IN 106.1C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York..... 60

Figura 18. *Inclusive picture of all possibilities* [de exhibición]. Pormenor tomado de Bayer 1939, 25. 63

Figura 19. *Coatlicue de Coxcatlán*. Tomada de “Mexican Art”, *Natural History*, september, 1940, 119. 67

Figura 20. A la derecha: nicho con piezas del Golfo (caritas sonrientes); a la izquierda se nota parte del nicho con piezas mayas que también se ve en la figura 4. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 8. IN 106.2D], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York..... 78

Figura 21 y Figura 22. Arriba: nicho de pared con yugos y palmas totonacas. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 6. IN 106.3C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. Abajo: estatuaria, *teponaztle* y otras esculturas de madera mexicas (MNA y AMNH). Destaca

la iluminación con la luz del sol. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 13. IN 106.3B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York. 79

Figura 23. Portada del número XI de *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, dedicado a la exposición *Las Artes Antiguas de América* en el museo de Etnografía del Trocadero, 1928, bajo el título *L'Art précolombien: L'Amérique avant Cristophe Colomb*. Tomado de la página de la Bibliothèque National de France, “Gallica”, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5864472p/f14.image.r>. 86

Figura 24. 27 juin 1930: inauguration du musée d’ethnographie du Trocadéro. Vestibule d’entrée côté Paris, Tête de statue Moaï. Musée du Quai Branly. Tomado de Rachel Moulot, 2015, Musée de l’Homme: posez vos questions aux chercheurs!, en <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20150414.OBS7170/musee-de-l-homme-posez-vos-questions-aux-chercheurs.html>. 87

Figura 25. Figura 25. Exposición *Las Artes Antiguas de América* en el museo de Etnografía del Trocadero, 1928. Musée du Quai Branly/SCALA Florencia. Museo Nacional de Antropología 2014, 165. 88

Figura 26. “Visiteurs”. *Exposition internationale du surréalisme*, 17 janvier-22 février, 1938. Destaca la oscuridad de la sala y la instalación *1200 sacs de charbon* de Marcel Duchamp. Tomado de: <http://expositions.modernes.biz/exposition-internationale-du-surrealisme-2/>. 89

Figura 27. Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981), *Cover of the exhibition catalogue ‘Cubism and Abstract Art’*, MoMA, 1936. Offset, printed in color. © 2015. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala. Tomado de <http://www.christies.com/features/Antenna-5839-1.aspx>. 92

Figura 28. Algunas esculturas mexicas y huastecas recibían a los visitantes al salir al jardín del museo. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 50. IN 106.18C], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940..... 98

Figura 29. El *Chaac Mool* y la reproducción en yeso de la *Coatlicue* (al fondo, a la izquierda). Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 49. IN 106.17B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940..... 99

Figura 30. Vista del pequeño local con piezas de arte popular. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940..... 100

Figura 31 y Figura 32. Fotografías que muestra el momento de ensamble del vaciado que copió a *Coatlicue*, durante la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*. Derecha: Foto tomada del ensayo de Robert Kett “Native bodies, stony bodies: making modern time in Mexico”, publicado el 16 de abril de 2011 en: <http://www.theoctopusjournal.org/blog/2011/4/16/native-bodies-stony-bodies-making-modern-time-in-mexico.html>. Consultado el 8 de junio de 2013. Izquierda: foto tomada de la página de “Art Resource”, en: http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN365PZ3TNS&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWAH1BBQQ&PN=10&CT=Search&SF=0... 101

Figura 33. *Chaac Mool* de Chichen Itzá cerca de una escultura reclinada de Moore en el jardín del MoMA. En Elizabeth Sacartoff, “Museum fills its backyard with pebble...and exciting art”, *PM*, 30 de junio de 1940. P.I., mf, 754, MoMA Archives, NY. 105

Figura 34. John McAndrew and Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art Sculpture Garden. Plano de planta, 1939. Tomado de Beneš 1998, 111.....	106
Figura 35. Mies van der Rohe y Lilly Reich, <i>The Velvet and Silk Café, Women's Fashion Exhibition</i> , Berlin, 1927. Tomado de Staniszewski 1998, 41.	107
Figura 36. John McAndrew and Alfred H. Barr, Jr. The Museum of Modern Art Sculpture Garden. Vista hacia el noreste, 1939. Tomado de Beneš 1998, 111.	108
Figura 37. Ocho fotogramas del proceso de un dibujo de Kandinsky del filme <i>Schaffende Hände</i> de Hans Cürlis, 1926. Tomado de Bauhaus BBC documentary "Bauhaus. The face of the 20th century" Writing and narrated by Frank Whitford, https://www.youtube.com/watch?v=sriGH51vWTo	109
Figura 38. Vista de René d'Harnoncourt, <i>Mexican Arts</i> , Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 13 de octubre a 9 de noviembre de 1930. Tomado de Staniszewski 1998, 86.....	113
Figura 39. Alfred H. Barr observando un Kalder, <i>Gibraltar</i> (1936), 1967. Tomado de Staniszewski 1998, 67.	116
Figura 40. Miguel Covarrubias, <i>Twenty Centuries of Mexican Art at The Museum of Modern Art</i> . Revista <i>Vogue</i> , junio, 1940. Acuarela. Universidad de Yale.	118
Figura 41. "Mexico in Manhattan" anuncio de los almacenes Macy's que aparece en el <i>New York Times</i> del 19 de mayo de 1940. Tomado de PI, mf 8, 643-645. MoMA Archives, NY.	123
Figura 42. Cartel de la exposición <i>20 Centuries of Mexican Art</i> . The Museum of Modern Art Archives, AAR, 7, MoMA Archives, NY.	131

Esquema 1. Tránsito del visitante al inicio de la sección de arte precolombino de <i>XX Siglos de Arte Mexicano</i>	57
Esquema 2. Triángulos derivados de la “perspectiva terciada” en el nicho de pared de las vasijas zapotecas.....	61
Esquema 3. Esquema sobre las fotografías de nichos con obras mexicas de pequeño formato. Se han trazado otros triángulos como evidencia de perspectiva terciada. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición <i>Veinte Siglos de Arte Mexicano</i> , [N MX 9. IN 106.2B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.....	64
Esquema 4 y Esquema 5. Triángulos de perspectiva terciada en las fotografías de esculturas y lapidaria maya (izquierda) y mexica (derecha) (Figuras 8 y 7 respectivamente).....	64

Anexo. Miguel Covarrubias, *Twenty Centuries of Mexican Art at The Museum of Modern Art*. Revista *Vogue*, junio, 1940. Lista de personajes representados por Covarrubias tomado de la revista *Vogue* (se cambiaron algunos números del original, pero los nombres de los personajes son correctos). Tomado de P.I., mf 8, 662-663, MoMA Archives, NY **¡Error!**

Marcador no definido.

Bibliografía

Althshuler, Bruce, *et al.*, eds. *Salon to Biennial: Exhibitions that made history*. Vol. I 1863-1959. London-New York: Phaidon, 2008.

Barr Jr. Alfred H. *La definición del arte moderno*, edición de Irving Sandler y Amy Newman, Introducción de Irving Sandler, trad.de Gian Castelli. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Beneš, Mirka. “A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”. En *Philip Johnson and The Museum of Modern Art*, 105-151. New York: Museum of Modern Art, 1998.

Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, trad. de Maricia Galfetti, Juan Días, Ana María Pujo i Puiguet y Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Bergdoll, Barry. “Good Neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a Journey through the MoMA Archives”. En *Modernidad urbana*, Louise Noelle e Iván San Martín, compiladores, 41-75. México: Documentación y Conservación del Movimiento Moderno (DOCOMO), 2012.

Boas, Franz. *El arte primitivo*, trad. de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

Botey, Mariana. *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*, trad. Carlos Aranda Márquez. México: Siglo XXI, 2014.

Bozal, Valeriano. *Estudios de arte contemporáneo*. Vol. I. *La Mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo*. Madrid: La Balsa de Medusa, 2006.

Braun, Barbara. *Pre-Columbian art and the Post-Columbian world: ancient American sources of modern art*. New York: H. N. Abrams, 1993.

Brihuega, Jaime. “Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias”. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, editado por Valeriano Bozal, Vol. II, 3ª ed., 229-248. Madrid: La Balsa de Medusa, 2002.

Campbell, Federico, compilador. *Fernando Gamboa. Embajador del arte mexicano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.

Caso, Alfonso. *De la arqueología a la antropología*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)-Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), 1989.

— — —. *Thirteen masterpieces of mexican archeology/Trece obras maestras de la arqueología mexicana*, translated by Edith Macke and Jorge Acosta. México: Cultura-Polis, 1938.

Clifford, James. *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

Coffey, Mary K. “The womb of the patria: feminist interventions in the theorization of the nation”. En *Miradas discidentes: géneros y sexo en la historia del arte. XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 347-362. México: UNAM-IIE, 2007.

Conde, Teresa del, y Jorge Alberto Manrique. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. 2ª ed. México: UNAM, 2005.

Covarrubias, Miguel. *Arte indígena de México y Centroamérica*, trad. Sol Arguedas. México: UNAM, 1961.

Cruz Porchini, Dafne *et al.* coordinadores. *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México: UNAM-BBVA Bancomer-FONCA, 2016.

DeConde, Alexander. *Latin American Policy*. Stanford: Stanford University Press, 1951.

Dickerman, Lia. *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Canged Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Duroselle, Jean-Baptiste. *Política exterior de los Estados Unidos de Wilson a Roosevelt: 1913-1945*, trad. Julieta Campos. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1965.

Eder, Rita. “Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural”. En *El Nacionalismo y el arte mexicano. IX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 73-90. México: UNAM-IIE, 1986.

Fernández, Justino. *Estética del Arte Mexicano*. Coatlicue, *El Retablo de Los Reyes, El Hombre*. México: UNAM-IIE, 1972.

Gamio, Manuel. *Arqueología e indigenismo*. México: SepSetentas, 1972.

Garza Usabiaga, Daniel. “Anthropology in the journals *Dyn* and *El hijo pródigo*. A comparative analysis of surrealist inspiration”. En *Surrealism in Latin America. Vivismo Muerto*, Dawn Ades, Rita Eder and Graciela Speranza, eds., 95-109. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program- Issues & Debts, 2012.

Gilly, Adolfo. *El cardenismo. Una utopía mexicana*. México: Ediciones Era, 2001.

Goldwater, Robert. *Primitivism in Modert Art*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1986.

Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, trad. de María Rosa López González. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

Indych-López, Anna. *Muralism without walls. Rivera, Orozco and Siqueiros in the United States, 1927 – 1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2009.

Joyce, Thomas A. *Mayan and Mexican Art*. London: The Study, 1927.

Kandinsky, Vasily. "Sobre la cuestión de la forma". En *El jinete azul/Der blaue reiter*, trad. Ricardo Burgaleta, 131-176. Barcelona: Paidós, 1989.

Kiesler, Frederick. *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*. New York: Bretano's, 1930.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Forma-Alianza Editorial, 1996.

Kubler, Georges. *Arte y Arquitectura en la América precolonial: los pueblos mexicanos, mayas y andinos*, trad. de María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1986.

Lowry, Glenn D. "Abstraction in 1936: Barr's diagrams". En *Inventing Abstraction: 1910-1925. How a radical idea changed modern art*, 358-363. New York: The Museum of Modern Art, 2012.

Medina, Cuauhtémoc. "La prohibición como incitación". En *Reliquias-Collares*, Silvia Gruner. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)-Centro de la Imagen-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), 1998.

Morales Moreno, Luis Gerardo. *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*. México: Universidad Iberoamericana-Departamento de Historia, 1994.

Museo Nacional de Antropología. *Museo Nacional de Antropología. 50 Aniversario*. México:

Gobierno de la República-SEP-SECTUR-Conaculta-INAH-MNA-Patronato del Museo de Antropología, 2014.

O'Doherty, Brian. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, trad. Lena Peñate Spicer. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2000.

Pasols, Paul-Gérard. *Louis Vuitton. El nacimiento del lujo moderno*. Madrid: Ediciones El Viso, 2012.

Pérez Montfort, Ricardo. "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940". En *Cultura e identidad nacional*, Roberto Plancarte, comp. 2ª ed. México: FCE-Conaculta, 2007.

Ramírez Vázquez, Pedro *et al.* *El museo nacional de antropología*, Japón: Panorama Editorial, 1968.

Šégota, Dúrdica. "El olvido de una memoria escrita. Los códices prehispánicos en las colecciones europeas". En *México en el mundo de las colecciones de arte*. Vol. 1, Mesoamérica, Beatriz de la Fuente, coord., 245-315. México: Editorial Azabache, 1994.

— — —. "Un punto de partida para el estudio del arte mexicana". En *De la antigua California al desierto de Atacama*, María Teresa Uriarte, coord. 255-264. México: UNAM, 2010.

— — —. *Valores plásticos del arte mexicana*. México: UNAM-IIE, 1995.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. London: The Mit Press-Cambridge, 1998.

Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México: Compañía Nacional Editora "Águilas", 1927.

Tenorio-Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: FCE, 1998.

Toscano, Salvador. *Arte precolombino de México y de la América Central*, prólogo de Miguel León-Portilla, edición de Beatriz de La Fuente. 3ª edición. México: UNAM-IIE, 1970.

Vaillant, George C. *Artists and craftsmen of ancient Central America*. New York: American Museum of Natural History, 1935.

Westheim, Paul. *Arte Antiguo de México*, trad. Mariana Frenk, 2ª ed. México: Era, 1977.

Williams, Adriana. *Covarrubias*, trad. Julio Colón Gómez. México: FCE, 1999.

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*, trad. Mariana Frenk. México: FCE, 1953.

Catálogos de exposiciones

Garduño, Ana, “Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría”. En Museo Mural Diego Rivera. *Fernando Gamboa: El arte del riesgo, 17-65*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)-Museo Mural Diego Rivera, 2009.

Márquez Romey, Luis. *Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-1940*. México: UNAM-IIE-Universidad del Claustro de Sor Juana, 2012.

Mock, Elizabeth. “Built in the U. S. A. – Since 1932”. En *Built in USA (1932-1944)*, 9-25. New York, MoMA, 1944.

Musée National d'Art Moderne. *Art Mexicain. Du Précolombien à nos Jours*. Vol. 1. París: Les Presses Artistiques Editeurs, 1952.

Museo Jumex. *Las ideas de Gamboa*, Mauricio Marcín, curador. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo-Museo Jumex, 2013.

Museum of Modern Art. *American Sources of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art (MoMA)-W.W. Norton & Company Inc, 1933.

— — —. *Art in Our Time*, New York: MoMA, 1939.

— — —. *Cubism and Abstract Art*, Alfred H. Barr, ed., New York: MoMA by Arno, 1936.

— — —. *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, Alfred H. Barr, ed., New York: MoMA, 1936.

— — —. *Twenty Centuries of Mexican Art/Veinte siglos de arte mexicano*, New York: The Museum of Modern Art; in collaboration with the Mexican Government, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)-MoMA, 1940.

Palacio de Bellas Artes. *Escultura mexicana antigua*. México: Palacio de Bellas Artes, 1934.

Secretaría de Educación Pública. *Arte precolombino del occidente de México*. Estudios de Salvador Toscano, Paul Kirchoff y Daniel R. de La Borbolla. México: Secretaría de Educación Pública (SEP)-Dirección General de Educación Estética, 1946.

Sociedad de Arte Moderno. *Máscaras mexicanas*. Segunda exposición de la Sociedad de Arte Moderno. México: Sociedad de Arte Moderno (SAM), 1945.

Archivo

Abby Aldrich Rockefeller Albums, 7. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Alfred Barr, Jr. Papers [AAA: B.14; 570-574]. The Museum of Modern Art Archives, New

York.

— — — [AAA: 6.B.14, 663-665]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

— — — [AAA: B.14, 693-695]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, expediente clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14, “Exposición de Artes de México en París”, 1938.

— — — expediente clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19, “Exhibición comprensiva del ... en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939.

Department of Public Information Records, [mf 8, 628, 630, 632-634, 636, 637, 639, 642-645, 651, 661-663, 693, 694, 696, 701-709, 720, 727, 729, 754, 755]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

— — — [mf 12, 256, 628, 300-302, 333, 366, 369-371]. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Calas, Nicolas. “Mexico Brings Us Art”. En *View*, septiembre (1940). PI, [mf 8, 643-645]. Museum of Modern Art Archives, New York.

Early Museum History: Administrative Records, I. 22. r, The Museum of Modern Art Archives, New York.

Registrar Exhibition Files (REG, Exh) # 106, MoMA Archives, New York.

Sacartoff, Elizabeth. “Museum Fills Its Big Backyard With Pebbles...and Exciting Art”, *PM*, June 30, 1940. En Department of Public Information Records, [mf 8; 754-755]. Museum of Modern Art Archives, New York.

Fotografías de archivo

The Museum of Modern Art, New York. Photographic Archives:

N MX 3. IN 106.1B

N MX 4. IN 106.1C

N MX 5. IN 106.1D

N MX 6. IN 106.3C

N MX 7. IN 106.2C

N MX 8. IN 106.2D

N MX 9. IN 106.2B

N MX 12. IN 106.3D

N MX 13. IN 106.3B

N MX 14. IN 106.4C

N MX 49. IN 106.17B

N MX 50. IN 106.18C

N MX 53. IN 106.18B

Hemerografía

Bataille, Georges. “L’Amérique disparue”. En *Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*. Vol. XI, *L’Art précolombien: L’Amérique avant Cristophe Colomb*, Pierre d’Espezel, ed. (1928): 5-14.

Editorial, “El museo nacional de antropología”, 4º Aniversario. *Arqueología Mexicana*, marzo-abril 1997.

— — —, “La arqueología y el cine mexicano”, Edición Especial no. 49. *Arqueología Mexicana*, abril 2013.

Guzmán, Eulalia. “Caracteres fundamentales del arte antiguo de México. Su sentido fundamental”. *Revista Universidad de México*, (enero-febrero, 1933): 117-155, y (marzo-

abril, 1933): 408-429.

Mewburn, Charity. "Oil, art, and politics. The feminization of Mexico". En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 72 (1998): 73-133.

Molina Carlos. "Fernando Gamboa y su particular versión de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 87 (2005): 117-143.

The Bulletin of The Museum of Modern Art. May-June 1939.

The Bulletin of The Museum of Modern Art. July 1939.

Toussaint, Manuel. "Veinte Siglos de Arte Mexicano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 5 (1940): 5-10.

Ugalde, Alejandro. 2004. "¿Intercambio cultural o diplomacia artística? El arte mexicano en Nueva York en los años veinte y treinta". *Curare* 23, (enero-julio, 2004): 102-121.

Vaillant, George. "Pre-Spanish Art". *The Bulletin of Museum of Modern Art*, (may, 1940): 3-5.

Periódicos

Excélsior. "Página editorial de Excélsior". *Excélsior* de los días, 5, 6 y 11 de mayo (1940).

Tesis

Barnet-Sanchez, Holly. "The Necessity of Pre-Columbian Art: U.S. Museums and the Role of the Foreign Policy in the Appropriation and Transformation of Mexican Heritage 1933-1944". Tesis de doctorado, University of California, Los Angeles, 1993.

Cruz Porchini, Dafne Diana. “Proyectos culturales y visuales en México a finales del Cardenismo (1937–1940)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Recursos electrónicos

American Museum of Natural History. 2015. “Research Library. Photo Collection”. En <http://images.library.amnh.org/photos/ptm/search/find?view=grid&ipp=25&q=central+america&x=0&y=0>.

Bayer, Herbert. 1939. “Fundamentals of Exhibition Design”. *P.M. Magazine* 14. <http://peterriesett.blogspot.mx/2008/10/1937-fundamentals-of-exhibition-design.html>.

BBC (channel). "Bauhaus. The face of the 20th century" Writing and narrated by Frank Whitford, <https://www.youtube.com/watch?v=sriGH51vWTo> (consulta: enero 2015).

Christies.com. 2015. “Antenna: The family tree of the avant-gard”. En <http://www.christies.com/features/Antenna-5839-1.aspx> (consulta: diciembre 2015).

Cambridge Dictionary, “graphic” (2016), <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/graphic> (consultado el 11 de julio de 2016).

Dictionary of art historians. “Mc Andrew, John”. En <https://dictionaryofarthistorians.org/mcandrewj.htm> (consultado en 2015).

Expositions modernes. Histoire et analyse des expositions. 2015. “Exposition internationale du surréalisme”. <http://expositions.modernes.biz/exposition-internationale-du-surrealisme-2/> (consulta: diciembre 2015).

Gubler, Jacques y Barbery, Gilles. 1972. “Frederick Kiesler et la problématique du

“contemporary art applied to the store and its display”, *Werk*, 59. En doi.org/10.5169/seals-45946 (consulta: octubre 2016).

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts de Houston (ICAA). 2015. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>.

ICAAdocs. “Continuation Committee of the Conference on Inter-American Relations in the Field of Art. February 1940. Minutes of meeting of February 15-16, 1940. Department of State, Washington, D.C. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/837946/language/es-MX/Default.aspx>.

— — —. Franco, Lorenzo. 1940. “Veinte siglos de arte mexicano en Nueva York”. *Revista de revistas: El Semanario Nacional* (junio). <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/751718/language/es-MX/Default.aspx>.

— — —. Greenberg, Clement. 1964. “La continuidad del arte”. En el Premio Internacional Torcuato di Tella. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/762297/language/es-MX/Default.aspx>.

Laurière, Christine. 2012. “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: El caso del Museo Etnográfico de Trocadero y el del Museo del Hombre (1928-1940)”. *Revista de Indias*: 35-66. doi: 10.3989/revindias.2012.003.

Louis Vuitton. 2014. “The art of Windows by Gaston Louis-Vouitton”. En <http://eu.louisvuitton.com/eng-e1/articles/the-art-of-windows-by-gaston-louis-vuitton>. Consulta: octubre 2016.

Marx, Karl, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. Fuente Biblioteca Virtual

“Espartaco”, enero 2001.

Museum of Modern Art. Press Archives. “Twenty Centuries of Mexican Art being assembled for MoMA”. “Museum of Modern Art commissions Chávez to arrange and conduct special program of Mexican music”. “Large exhibition of Mexican art in final preparation at Museum of Modern Art”. “Aztec, yaqui, indian, folk ballad and modern Mexican music in Carlos Chavez orchestral program for Museum of Modern Art”. “Twenty Centuries of Mexican Art opens at Museum of Modern Art”. http://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1940s. “Mexican music program twice daily at MoMA”. “200 guests at garden party in sculpture garden”. “Reception by president and trustees in honor of prominent Mexicans”. “Orozco paints fresco on walls of MoMA- “The dive bomber”. “Notes on the preparation of fresco panels by Orozco”. “Oldest dated sculpture in Americas added to gallery of prehistoric Mexican gods”. http://www.moma.org/learn/resources/press_archives/1940s?page=2 (consultados de 2013-2015).

Richter, Dorothee. “Revisiting Display: Display and Backstage”. *Curating Issue 22 Politics of Display* (2014): 7-15. <http://www.on-curating.org/index.php/issue-22-43/revisiting-display-display-and-backstage.html#.V4RCnPI97IV>.

Scienceetavenir.fr. Moulot, Rachel. 2015. “Musée de l’Homme: posez vos questions aux chercheurs!”. En <http://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/20150414.OBS7170/musee-de-l-homme-posez-vos-questions-aux-chercheurs.html>.

The Museum of Modern Art (channel). “David Rockefeller and Ann Temkin: Tha Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”, julio de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=VBerPUpTuKw> (consultado en agosto de 2015).