



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

**LA SOCIEDAD DE ARTE MODERNO (1944-1948), UN VEHÍCULO PARA TRANSFORMAR  
EL GUSTO DEL PÚBLICO E IMPULSAR LA MODERNIDAD EN MÉXICO**

**TESIS**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:**  
**DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA**  
**MARINA VÁZQUEZ RAMOS**

**TUTOR PRINCIPAL:**  
**DRA. JULIETA ORTIZ GAITÁN**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**  
**TUTORES:**  
**MTRA. KAREN CORDERO REIMAN**  
**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**  
**DR. RENATO GONZALEZ MELLO**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**  
**DR. ALEJANDRO UGALDE RAMÍREZ**  
**CENTRO DE CULTURA CASA LAMM**  
**DRA. MINERVA ANGUIANO GONZÁLEZ**  
**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2019.**



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.



## Índice

<b>Agradecimientos</b>	I
<b>Lista de ilustraciones</b>	V
<b>Lista de abreviaturas</b>	XX
<b>Introducción</b>	1
<b>Capítulo I</b>	17
Las políticas culturales y sus instrumentos en los procesos de guerra. Picasso llega a México, 1944.	
<b>Capítulo II</b>	130
<i>Máscaras mexicanas (1945) y La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo (1945). Ejercicios de continuidad en la americanización de la difusión del arte mexicano.</i>	
<b>Capítulo III</b>	252
La Sociedad de Arte Moderno se diluye entre <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> y <i>México visto por sus pintores. Paisajes. Escenas de campo y ciudad (siglos XVIII, XIX y XX)</i> . El fin, 1948.	
<b>Conclusiones</b>	311
<b>Fuentes</b>	320
<b>Anexos</b>	341

## Agradecimientos

El ingreso a la Universidad Nacional Autónoma de México significó para mí alcanzar una meta establecida hace tiempo y por ello el gozo de lograrlo se saborea aún más. La nobleza y profesionalismo que encontré aquí materializaron mis expectativas. El trabajo de Elia C. Aguilar, Yazmín Monsalvo, Héctor Ferrer, Gabriela Sotelo es ejemplo de ello. Gracias a Deborah Dorotinsky y Erik Velásquez García, coordinadores del Posgrado en Historia del Arte, por su apoyo.

Todos los trabajos son resultado de la solidaridad colectiva. Este texto se construyó gracias a la magnanimidad de un amplio grupo de personas a quienes deseo cuando menos mencionar.

A mi directora de tesis, Julieta Ortiz Gaitán, le debo todo mi agradecimiento por su amplia generosidad y paciencia para construir con cuidado este trabajo. Su siempre puntual y rápida respuesta me permitió desempeñarme con confianza recibiendo el beneficio de su amplia experiencia académica. Cada uno de sus comentarios y sugerencias me acercaron a mejorar el resultado final.

Tuve el gran privilegio de contar con el *dream team* de los tutores. Desde el inicio del doctorado de historia del arte los comentarios de Nasheli Jiménez del Val me permitieron buscar mejores soluciones metodológicas, y aunque no continuó como parte del equipo, su generosidad no se interrumpió. Minerva Anguiano González tomó su lugar en el panel, una transición sin complicaciones porque desde el comienzo de mi investigación trabajé a partir de sus puntuales consejos de colega siempre entusiastas y claros. Con Renato González Mello me siento doblemente afortunada, es la segunda ocasión que gozo del privilegio de sus observaciones. En el caso de Karen Cordero Reiman me considero tres veces reincidente, desde hace varias décadas reconozco su talento para lograr que cada alumno encuentre lo mejor de sí mismo a través del trabajo, espero que éste también haga honor a su gran capacidad. Mi maestra, directora y amiga con quien estoy en deuda. Alejandro Ugalde Ramírez aceptó trabajar conmigo mucho antes de que me topara con la Sociedad de Arte Moderno, con paciencia escuchó y leyó mis propuestas mientras daba yo giros sin saber aún bien a bien hacia dónde quería caminar; cada una de sus

lecturas fueron rigurosas y con observaciones fundamentales para obtener el resultado actual. Debo a todos ellos mi absoluto agradecimiento, reconociendo su parte en todos los aciertos, y aceptando mi propia responsabilidad en las ocasiones fallidas.

Esta investigación se construyó primordialmente a partir de fuentes primarias; debo aceptar que sin la ayuda de cada una de las personas con quienes tuve la oportunidad de conversar en los archivos, jamás habría descubierto los tesoros documentales que tanto me asombraron. Navegando entre estos documentos disfruté aventuras, sorpresas y una amplia gama de emociones. La reserva más completa y compleja de documentos en torno a la Sociedad de Arte Moderno se encuentra en el Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C.; los custodia con celo y dedicación Patricia Gamboa, a quien agradezco profundamente la generosidad y confianza de permitirme su lectura. La posibilidad de trabajar con esos documentos en forma digital se la debo a Brenda.

Cuando se trató de recuperar el día a día de la Sociedad de Arte Moderno en los periódicos y revistas, el apoyo y amabilidad de Jesús Fuertes Méndez, Norma Morales Reza y Laura Alejandra Gómez, de la Hemeroteca Nacional de la UNAM, resultó invaluable. Crece mi déficit en la enseñanza de vida y académica con Salvador Rueda Smithers, quien, además de sus conversaciones en torno al tema, me contactó con Thalía Montes Recinas, del Área de Investigación de Museo Nacional de Historia de Chapultepec. En la Biblioteca Benjamín Franklin me permitieron consultar los documentos históricos que resguarda la institución, vaya mi gratitud a Felipe Becerril por su generosidad. La paciencia, entusiasmo y conocimiento de Mónica Montes me permitieron encontrar en breve tiempo, en el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros, documentos clave para comprender la relación entre el Centro fundado por David Alfaro Siqueiros y la Sociedad de Arte Moderno. Gracias a la gentileza de Aurelia Álvarez Urbajtel, y el entusiasmo y puntualidad de Claudia Perulles, del Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C., pude imaginar mi tránsito por la tercera exposición de la Sociedad de Arte Moderno y comprender la maravilla de su existencia. Agradezco también al personal de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia “Dr. Eusebio Dávalos Hurtado” y al de su archivo. Mi agradecimiento es extensivo a las hijas del Dr. Eusebio Dávalos H. por toda la información proporcionada sobre los miembros de la Sociedad de Arte Moderno. Mi infinito agradecimiento a

Irina Escartín, de la Hemeroteca, Fototeca y Biblioteca Mario Vázquez Raña, que no hay documento o trámite que no pueda encontrar y resolver, junto con Aliosha Baeza a quien debo la bella forma a este trabajo.

Dos archivos fuera de México y sus equipos resultaron indispensables para completar una visión más compleja de la vida internacional de la Sociedad de Arte Moderno: El archivo del MoMA en Nueva York y el Rockefeller Archive Center en Sleepy Hollow. Mi agradecimiento muy especial a Amy Fitch, Philips Bent, Tom Rosenbaum, Bethany Antos, Renee Papous, Monica Block y Michelle Beckermann todo el equipo cálido, amable y dispuesto a ayudarme para encontrar nuevos caminos entre los documentos que custodian. También vaya mi profundo agradecimiento a Cristina Mor, de San Francisco, quien me acercó a parte de la colección de arte popular de Nelson A. Rockefeller y sirvió de contacto para que tuviera el privilegio y placer de platicar con David de la Torre y con Annie O'Neill, secretaria de Nelson A. Rockefeller. Gracias a ellos también por el tiempo que me regalaron.

Me considero privilegiada al contar siempre con el apoyo incondicional de mis colegas, historiadoras del arte, quienes en diferentes momentos y etapas de la investigación leyeron parte o todo el texto. María del Carmen Alberú, Ana Ortiz Islas, Jimena Espejo, Lorenza Espínola, Mercedes Rancaño, Milagros Penela y Margry Ravinovich, sus correcciones y comentarios enriquecieron sin duda este trabajo. Gracias también a Peter Krieger, Tely Duarte, José Antonio Rodríguez, Olga Sáenz y José Luis Martínez Fernández por sus observaciones y conversaciones.

Desde hace muchos años un historiador del arte conoció desde el inicio mi interés por encontrar EL tema para mi doctorado. Leyó y escuchó cada una de mis ideas, las analizó, las comentó y alguna que otra hasta la desechó como necesidad mía. Sin embargo, una vez que llegué a la Sociedad de Arte Moderno su generosidad y paciencia han sido una constante. La perfecta mezcla entre inquisitivo y tranquilizador: Luis Martín Lozano, gracias.

Vaya un profundo y singular agradecimiento a María Teresa Ponce, quien con cuidado y dedicación revisó cada letra, coma y punto.


Valoro el gran privilegio de contar con una familia que me ha servido de apoyo emocional y económico. Reconozco la suerte que tengo de dedicarme tiempo completo a mi investigación. Gracias a mi padre, quien me enseñó que el que quiere trabajar sólo necesita un

lápiz con punta. Gracias a Pancho por sus incondicionales cariño y apoyo. Gracias a Paquita (mi madre), a Mauricio, Lucía y Francisco, mis hijos, por llevarme hasta la puerta y acompañarme en cada kilómetro con entusiasmo y alegría, por las papitas, las galletas y el apoyo técnico, nadie escuchó durante más horas y horas las dudas y anécdotas sobre los nazis, la Sociedad de Arte Moderno, Nelson y la guerra que ustedes. Gracias por darme paz cuando no la encontraba y energía cuando se acababa.

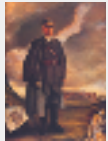

Una reflexión final, mi muy querida Carmen Ruiz Funes Montesinos, destacaste desde el primer día de clases por ser una alumna alegre, valiente y feroz. Comenzamos a platicar de la Sociedad de Arte Moderno y descubrimos que éramos amigas antes de saberlo. Gracias por la inspiración y el cariño, te he dicho muchas veces que sin Carmen no hay tesis y es absolutamente cierto. Gracias amiga.


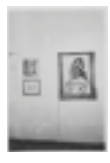



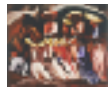


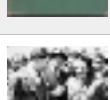


## Lista de ilustraciones






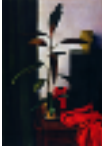

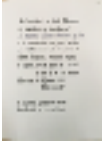


	0.1	N. A. Rockefeller platicando con Rosa Covarrubias, seguida por su esposo. El avión aún a sus espaldas. Juan Guzmán. Reporter-gráfico. ca. 1943. (Rockefeller Archive Center. Nelson Rockefeller Photographs, Room 5600. Rockefeller Family Office. Serie 2, FA455. 31 464).
---	-----	---

## Lista de ilustraciones capítulo 1

	1.1	Tarjeta de membresía a la Sociedad del Sr. Don Salo Hale, firmada por Jorge Enciso. Fuente: Archivo Luis-Martín Lozano M.
	1.2	Alfred H. Barr y René d'Harnoncourt. s.f. Durante la organización de la exposición <i>Picasso</i> ; el primero fue relevado de su puesto como director del Museum of Modern Art. Eventualmente d'Harnoncourt sería el director. Fuente: <a href="https://www.theartstory.org/museum-moma.htm">https://www.theartstory.org/museum-moma.htm</a> Consultado julio 18, 2017.
	1.3	Hubert Lanzinger, <i>The Standard Bearer (The White Knight)</i> , (detalle), 1934-6, óleo/tela. Dimensiones desconocidas. Army Art Collection, US Army Center of Military History, Fort McNair, D.C. Fuente: Mónica Bohm-Duchen, <i>Art and the Second World War</i> , 175.
	1.4	Will Tschech, <i>And Still</i> , (detalle), 1944, óleo/tela, 150.5 x 101 cm. Army Art Collection, US Army Center of Military History, Fort McNair, D.C. Fuente: Mónica Bohm-Duchen, <i>Art and the Second World War</i> , 186. Ejemplos del lenguaje aparentemente directo que buscaba narrar un sólo mensaje: la grandeza y fuerza nazi.
	1.5	Hans Schmitz-Wiedenbrück, <i>Workers, Soldiers, Farmers</i> , 1941, óleo/tela, paneles izquierdo y derecho: 195 x 98 cm., central: 236.2 x 188.1 cm. Izquierdo y derecho: Deutsches Historisches Museum, Berlín; central: US Army Center of Military History, Fort McNair, D.C. Fuente: Mónica Bohm-Duchen, <i>Art and the Second World War</i> , 176.
	1.6	Conrad Hommel, <i>The Führer and Commander-in-Chief of the Army</i> , 1940. Fuente: Peter Adam, <i>Art of the Third Reich</i> (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995), 105.
	1.7	Una de las salas de la <i>Entartete Kunst</i> , Munich, 1937. <i>Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937</i> , (N.Y.: Neue Galerie, Prestel, 2014), 239.
	1.8	Portada del catálogo de la exposición: <i>Entartete Kunst</i> , Munich, 1937. <i>Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937</i> , (New York: Neue Galerie, Prestel, 2014).
	1.9	Páginas interiores del catálogo de la exposición: <i>Entartete Kunst</i> , Munich, 1937. Fuente: <a href="https://fireplacechats.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/">https://fireplacechats.wordpress.com/2013/11/04/degenerate-art-exhibition-entartete-kunst-munich-1937-exhibition-images-texts/</a> Consultado junio 7, 2017



	<p>1.10 El edificio fue construido sobre el terreno donde se ubicaba la casa de John D. Rockefeller, Jr. y su familia. Es evidente el contraste entre este edificio y las viviendas tipo <i>Townhouse</i> vecinas.  <a href="http://www.robertdamora.com/">http://www.robertdamora.com/</a> Consultado 20 de abril 2018</p>
	<p>1.11 <i>Cubism and Abstract Art</i>. MoMA. 2 de marzo- 19 de abril, 1936. El amplio espacio blanco que rodea las obras, provoca en el público una sensación distinta al caos de las muestras alemanas. <a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748">https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748</a> Consultado 7 abril 2018</p>
	<p>1.12 “Average Day at the Museum”, parte del “The Year’s Work: Annual Report to the Board of Trustees and Corporation Members of the Museum of Modern Art for the Year, Jun 30, 1939 - Jul. 1, 1940.” Presentado en la exposición: <i>Being Modern. MoMA in Paris</i>, Paris: Fondation Louis Vuitton, MoMA, 2017- 2018.</p>
	<p>1.13, 14 y 15 <i>Road to Victory</i>. Exhibitions and events. MoMA, mayo 21 a octubre 4, 1942. Fuente: &lt;<a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions">https://www.moma.org/calendar/exhibitions</a>&gt; Consultado abril 7, 2018.   <a href="http://moma.org/dc/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDE5MTYxOSJdLFsicCIsImVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmevY2FsZW5kYXl0aW9ucy8zMDM4P2xvY2FsZT1kZSJdXQ.pdf?sha=5295d5a348381d6d">http://moma.org/dc/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDE5MTYxOSJdLFsicCIsImVuY292ZXIiLCJ3d3cubW9tYS5vcmevY2FsZW5kYXl0aW9ucy8zMDM4P2xvY2FsZT1kZSJdXQ.pdf?sha=5295d5a348381d6d</a>  Consultado julio 3, 2018.</p>
	<p>1.16 Exposición de carteles de guerra en la Biblioteca Benjamín Franklin. D.F., en septiembre 9, 1942. Reproducción de una fotografía en el álbum fotográfico ABBF, Ciudad de México.</p>
	<p>1.17 José Clemente Orozco, <i>Zapatistas</i>, 1931, óleo/tela, 114.3 x 139.7 cm. Donación anónima. Colección MoMA. Ésta es la única obra de un artista latinoamericano en la lista del “Escuadrón de extracción”. Fuente: &lt;<a href="https://www.moma.org/collection/works">https://www.moma.org/collection/works</a>&gt;</p>
	<p>1.18 Portada del catálogo de MoMA, Lincoln Kirstein, <i>The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art</i> (New York: MoMA, 1943).</p>
	<p>1.19 Rosa y Miguel Covarrubias reciben a Nelson A. Rockefeller en 1943. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. O(FA455). Caja 5. Folder 65.</p>
	<p>1.20 El presidente de México Manuel Ávila Camacho y el Ministro de Relaciones Exteriores Ezequiel Padilla dan la bienvenida a Nelson A. Rockefeller en 1943. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. O(FA455). Caja 5. Folder 65.</p>




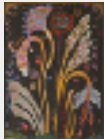







	1.21	Nelson Rockefeller, Frida Kahlo y Adalgisa Neri. Juan Guzmán. 1943. Reporter-gráfico, era el título profesional para nombrar entonces al fotógrafo que actuaba al mismo tiempo como reportero, así está escrito al reverso de la foto a manera de firma. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.22	El texto atrás de la foto señala: “NAR centro, Frida Kahlo a su izquierda. Rosa Covarrubias a su derecha. Recorrido por Latinoamérica. Viaje a México, 1943. Foto: Juan Guzmán. Reporter-gráfico. México, D.F.” 1943, RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.23	Nelson Rockefeller, Rosa y Miguel Covarrubias. Juan Guzmán. Reporter-gráfico. 1943. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.24	Carlos Mérida, Nelson Rockefeller y Roberto Montenegro. 1943. Reporter-gráfico. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.25	Nelson Rockefeller y Rosa Covarrubias. Reporter-gráfico. 1943. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.26	Nelson Rockefeller y Dolores de Río. Reporter-gráfico. 1943. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.27	Nelson Rockefeller, Rosa Covarrubias, y Roberto Montenegro. 1943. Reporter-gráfico. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.28	“En un viaje a México en 1943 Nelson A. Rockefeller discute las artes con (de izquierda a derecha) actriz de cine Dolores del Río; directora de galería Inés Amor y cantante Marian Anderson.” Reporter-gráfico. México, D.F. RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	1.29	De Alfred H. Barr a la señorita Newmayer “Yo creo que pueden ser usados y querrían ser usados para restaurar la democracia y libertad cultural.” Comunicación interna del MoMA para Miss Newmayer de A. Barr, 20 de julio de 1944. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 485.
	1.30	Susana Gamboa en la exposición de Pablo Picasso. 1944. Foto de Manuel Álvarez Bravo. AMAB.
	1.31	<i>Three Dancers</i> estaba entre las obras que pertenecían al pintor bajo resguardo del MoMA. © Succession Picasso/DACS, 2016.
	1.32	<i>Guernica</i> , 1937, 349.3 x 776.6 cm. Col. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. < <a href="http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica">http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica</a> > Consultado julio 18, 2017.
	1.33	“Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions to Mexico,” s.f. MoMAA, AHB.mf 2167; 956.













	1.34 Pablo Picasso, <i>Tres Bailarinas</i> , 1917(?), 59 x 44 cm., lápiz y carbón. Col. Pablo Picasso. Fuente: Catálogo <i>Picasso</i> , (México: SAM, 1944), 58.
	1.35 Pablo Picasso, <i>Paisaje con botella (Naturaleza muerta)</i> , 1912?, 46 x 61. Col. Salo (Salomón) Hale. Catalogo SAM, 41 y 54.
	1.36 Fotografía de Manuel Álvarez Bravo en la exposición <i>Picasso</i> , 1944. AMAB.
	1.37 Frida Kahlo posa frente al <i>Acróbata</i> de Picasso en una foto de la serie de fotografías tomadas por Manuel Álvarez Bravo, 1944, también miembro de la SAM. Foto: AMAB.
	1.38 Manuel Álvarez Bravo, Exposición <i>Picasso</i> , 1944, SAM. AMAB.
	1.39 Alexander Kanoldt, <i>Still Life with Green Curtan</i> , 1924; Megan R. Luke, “Still Lifes and Commodities” <i>New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933</i> (Munich / Londres / Nueva York: LACMA, 2015), 255.
	1.40 Pablo Picasso, <i>Pierrot y Arlequín</i> , 1918, lápiz/papel, 26.5 x 19.5 cm, con bordes irregulares. En 1945 perteneció a la colección de Charles Barnett Goodspeed, hoy es parte del acervo del Art Institute Chicago. <a href="http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/61867">http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/61867</a> Consultado agosto 4, 2018.
	1.41 Interior de la invitación a <i>Picasso</i> , 1944, Sociedad de Arte Moderno, rotulada para Carlos Chávez y Sra. AGN/FCCH/SAM 13.
	1.42 Pilar Calvo, <i>Autorretrato en el exterior. ca. 1944</i> . Óleo/ tela. <a href="http://www.arcadja.com/auctions/es/calvo_pilar/artista/337789/">http://www.arcadja.com/auctions/es/calvo_pilar/artista/337789/</a> Consultado febrero 24, 2017 En la fotografía del periódico, la pintora posa orgullosa y feliz frente a su autorretrato. No se incluye por falta de calidad en la imagen. “Exposición de la Srta. Calvo,” <i>Excélsior</i> , agosto 4, 1944, 2a. sección, 3.
	1.43 “Art. Picasso in México,” <i>TIME</i> , agosto 7, 1944, 69. Disponible en línea < <a href="http://time.com/vault/issue/1944-08-07/page/71/">http://time.com/vault/issue/1944-08-07/page/71/</a> > Consultado julio 4, 2016.










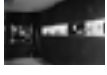



	1.44	“El Acordeonista,” <i>El Universal</i> , julio 22, 1944, 1ª sección, p. 6. HUNAM
	1.45	Pablo Picasso, <i>El acordeonista (L'Accordéoniste)</i> , 1911, óleo/lienzo, 130.2 x 89.5 cm. En 1944 de la colección de Solomon R. Guggenheim, hoy pertenece al Museo Guggenheim, New York, Guggenheim Bilbao, <a href="https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/el-acordeonista/">https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/el-acordeonista/</a> Consultado agosto 4, 2018.
	1.46	“El día 26 se inaugurará la exposición de Pablo Picasso,” <i>El Nacional</i> , julio 16, 1944, 1ª sección, 2. HUNAM.
	1.47	Fa-CHA, “Picasso...”, en <i>ESTO</i> , agosto 20, 1944, 14.
	1.48	A. Audiffred, <i>Temas mexicanos</i> , “Cartones de A. Audiffred,” <i>El Universal Gráfico</i> , agosto 17, 1944, 24.
	1.49	<i>Pintura antigua y moderna</i> . “El mundo de las aventuras,” y Cabral, “...Picasso tendrá que advertir: ‘No confunda Ud. lo del arte mío con lo del Artemio...’,” <i>Novedades</i> , Suplemento dominical, julio 23, 1944, 5 y 6.
	1.50	Fotografía de la Inauguración del Centro de Arte Moderno Realista. Archivo SAPS, AAA6229.
	1.51	David Alfaro Siqueiros, <i>Cuauhtémoc contra el mito</i> , 1944. Fotografía de la Inauguración del Centro de Arte Moderno Realista. Archivo SAPS. AAA6197.
	1.52	David Alfaro Siqueiros, <i>Cuauhtémoc contra el mito</i> , 1944. Fotografía de la Inauguración del Centro de Arte Moderno Realista. Archivo SAPS. AAA6202.

## Lista de ilustraciones capítulo 2












	2.1	“Máscaras mexicanas,” <i>La Prensa</i> , febrero 7, 1945, 19
	2.2	A.R., “Exposición de máscaras,” <i>Así</i> , diciembre 16, 1944. 54. PCFG, FG-SOC.AM-104.


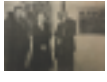
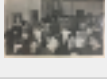
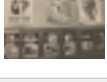
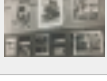

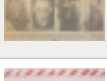
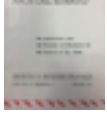


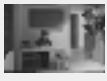

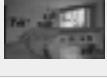


	2.3	Vista de una sala de la Exposición <i>Las artes populares en México</i> , 1921. Reproducida en Frances Toor <i>Mexican Popular Arts</i> (México: McBride & Company, 1939) 11. Colección Fondo “Ricardo Pérez Escamilla”, Munal, INBA. Fuente: <i>Best Maugard y la Espiral del Arte</i> (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Centro Cultural Jardín Borda, 2016), 93.
	2.4	Gerardo Murillo, <i>Las artes populares en México</i> , 1922. Vol I. (México: Editorial Cvltura, 1922), 2ª Ed. Col. Particular. Fuente: <i>Best Maugard y la Espiral del Arte</i> , 92.
	2.5	Instalación, vista de <i>Mexican Arts Exhibition</i> , MET, 1930. Colección MET. Fuente: <i>Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts</i> , (Albuquerque: The Mead Art Museum, Amherst College, the University of New Mexico Press, 2002), 10.
	2.6	Adolfo Best Maugard, Sin título, [flores], ca., 1919-1921, Gouache / papel, 39.5 x 27.4 cm. Museo Nacional de Arte. Fuente: <i>Best Maugard y la Espiral del Arte</i> , 2.
	2.7	Xavier Guerrero en la exhibición <i>Mexican Popular Arts Exposition</i> , 1922 en Los Ángeles. <i>Casa Mañana</i> , 23.
	2.8	Roberto Montenegro, <i>Máscaras Mexicanas</i> (México: SEP, 1926). Portada. Colección Marina Vázquez Ramos.
	2.9	Roberto Montenegro <i>El Nahuatl</i> en Roberto Montenegro, <i>Máscaras Mexicanas</i> , xxvii.
	2.10	Roberto Montenegro, <i>Máscaras Mexicanas</i> , cix, lámina 41.
	2.11	Tarjeta promocional con el calendario de actividades de 1944 para la SAM. PCFG- FG-SOC.AM-8.
	2.12	<i>Máscaras mexicanas</i> (México: SAM, 1945), 31.
	2.13	<i>Máscaras mexicanas</i> , SAM, 60.


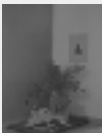











	2.14	<i>Máscaras mexicanas</i> , SAM, 62.
	2.15	<i>Máscaras mexicanas</i> , SAM, 66.
	2.16	<i>Máscaras mexicanas</i> , SAM, 68.
	2.17	Roberto Montenegro, <i>Máscaras Mexicanas</i> , lámina 5, xxxvii.
	2.18	<i>Máscaras mexicanas</i> , SAM, 51.
	2.19	<i>Revista de revistas</i> , febrero 1945. PCFG, FG-SOC.A.M-109.
	2.20	Miguel Covarrubias, Rosa Rolanda-Covarrubias y Nelson Rockefeller. Foto: Juan Guzmán. Reportero-gráfico. México, D.F. 1943, RAC, NAR, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.
	2.21	Abby y John D. Rockefeller Jr. En Versalles 07-08-1936. Globe Photos/ZumaPress.com <a href="http://www.alamy.com/stock-photo-jan-13-2006-john-d-rockefeller-with-his-wife-at-versailles-france-65653846.html?">http://www.alamy.com/stock-photo-jan-13-2006-john-d-rockefeller-with-his-wife-at-versailles-france-65653846.html?</a> [Consultado 20 de marzo 2018].
	2.22	<i>20 Centuries of Mexican Art</i> (New York: MoMA, IAH, 1940). Portada.
	2.23	“Máscaras”, <i>20 Centuries of Mexican Art</i> (New York: MoMA, IAH, 1940), Página 128.
	2.24	Exposición: <i>Indian Art of the United States</i> . 1941. La imagen se presentó en <i>Being Modern. MoMA in Paris</i> , (Nueva York, Paris: Fondation Louis Vuitton, 2018).
	2.25	Película <i>Don Donald</i> , Walt Disney Productions, 1937. Exposición <i>Walt y Disney. Un encuentro mágico</i> . Cineteca Nacional, Ciudad de México, 24 octubre 2017- 7 de enero 2018.


	2.26	Poster de <i>Der Fuehrer's Face</i> , 1943. Película realizada en un esfuerzo por vender bonos de guerra. Walt Disney Productions. Exposición <i>Walt y Disney. Un encuentro mágico</i> . Cineteca Nacional, Ciudad de México, 24 octubre 2017- 7 de enero 2018.
	2.27	Póster promocional de la película <i>Los tres caballeros</i> , de Walt Disney. Exposición <i>Walt y Disney. Un encuentro mágico</i> . Cineteca Nacional, Ciudad de México, 24 octubre 2017- 7 de enero 2018.
	2.28	Rafael Freyre, “Figuras de la Conferencia”, <i>Excélsior</i> , febrero 20, 1945.
	2.29	<i>Three Dancers</i> estaba entre las obras que pertenecían al pintor bajo resguardo del MoMA. © Succession Picasso/DACS, 2016.
	2.30	Exposición <i>Machine Art</i> , marzo - abril 1934. MoMA. <i>Machine Art</i> , MoMA marzo-abril 1934. Calendario de exposiciones MoMAA. <a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?locale=en">https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?locale=en</a> . Consultada marzo 1, 2018.
	2.31	<i>Road to Victory</i> . Maqueta del recorrido de la sala. 21 de mayo a 4 de octubre de 1942. MoMA. <a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?locale=en">https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?locale=en</a> Consultada marzo 20, 2018.
	2.32	<i>Road to Victory</i> . Fotomural. 21 de mayo a 4 de octubre de 1942. MoMA. <a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?locale=en">https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038?locale=en</a> . Consultada 20 de marzo 20, 2018.
	2.33	“Arquitectura y lo demás”, mayo 1945. 84 PCFG- FG-SOC- A.M/128.
	2.34	“Arquitectura y lo demás”, mayo 1945. 85 PCFG-FG-SOC- A.M/128.
	2.35	Exposición <i>Máscaras mexicanas</i> , 1945, SAM. PCFG.
	2.36	Exposición <i>Máscaras mexicanas</i> , 1945, SAM. PCFG.
	2.37	Invitación de la exposición <i>Máscaras Mexicanas</i> , SAM. 9 de febrero de 1945. PCFG-FG. SOC.A.M.129.
	2.38	Bosch-Gimpera, P., “Síntesis de veinte siglos de máscaras mexicanas”, <i>Vigía</i> , 15 de abril de 1945. 14-15. PCFG-FG-SOC.A.M.125.



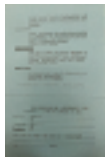


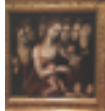


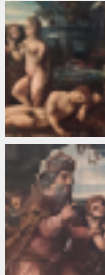
	2.39 “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno”, Arte y Plata. Febrero 1945. 14 -16. PCFG-FG-SOC.A.M.106.
	2.40 Exposición <i>Máscaras mexicanas</i> , 1945, SAM. PCFG.
	2.41 Cartoncillo publicitario de la exposición: <i>Máscaras Mexicanas</i> , 1945, SAM. PCFG. FG-SOC.A.M.102.
	2.42 Portada del catálogo <i>Máscaras Mexicanas</i> , (México: SAM, 1945).
	2.43 José Clemente Orozco, Sin título, ca. 1931. Linotipo Bodoni con dibujos de J.C. Orozco. Susan Smith, <i>The Glories of Venus. A Novel of Modern Mexico</i> (Nueva York, London: Harper & Brothers, 1931), 22-23.
	2.44 José Clemente Orozco, Sin título, ca. 1931. Linotipo Bodoni con dibujos de J.C. Orozco. Susan Smith, <i>The Glories of Venus. A Novel of Modern Mexico</i> (Nueva York, London: Harper & Brothers, 1931).
	2.45 Frida Kahlo, <i>Niña con máscara de muerte</i> , 1938. Óleo/metál, 14.9 x 11 cm. Nagoya City Art Museum, Nagoya, Japón.
	2.46 Exposición <i>Máscaras mexicanas</i> , 1945, SAM. PCFG.
	2.47 Fachada del edificio original de la Biblioteca Benjamín Franklin. s.f. ABBF.
	2.48 Presidente Manuel Ávila Camacho y su esposa en la inauguración de la Biblioteca Benjamín Franklin. 1942. ABBF.
	2.49 Fachada del edificio original de la Biblioteca Benjamín Franklin. s.f. ABBF.

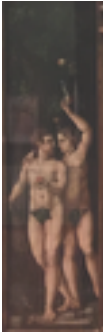
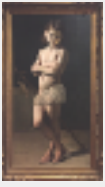
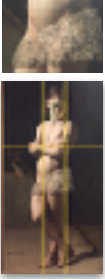
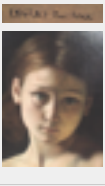

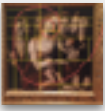

	2.50	Frida Kahlo en una de las exposiciones de la Biblioteca Benjamín Franklin. S. f., ABBF.
	2.51	Diego Rivera, Florence Arquin y Walter Pach. Recorte de periódico sin más información. 1943. ABBF.
	2.52	Inauguración de <i>Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942)</i> . 1943. ABBF.
	2.53	Exposición de los carteles de guerra en la Biblioteca Benjamín Franklin, 1943. ABBF.
	2.54	Exposición de los carteles de guerra en la Biblioteca Benjamín Franklin, 1943. ABBF.
	2.55	Exposición de los carteles de guerra en la Biblioteca Benjamín Franklin, 1943. ABBF.
	2.56	Recorte de periódico sin más información. <i>100 años del retrato</i> . 1944. ABBF.
	2.57	Lista de obra, <i>100 años del retrato</i> . 1944. ABBF.
	2.58	Vitrina de exhibición de libros en la Biblioteca Benjamín Franklin. Sin fecha. ABBF.
	2.59	Jorge Enciso, Susana Gamboa y Adolfo Best Maugard en la exposición de Manuel Álvarez Bravo. 1945. Recorte de revista. PCFG- FG-SOC.A.M-148.
	2.60	Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. 1945. AMAB.
	2.61	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.62	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.63	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.64	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.







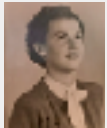




	2.65	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.66	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.67	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.68	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.69	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.70	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.71	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.72	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.73	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.74	Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.75	Gabriel Fernández Ledesma, Invitación, Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Martes 17 de julio de 1945 a las 8 de la noche. PCFG- FG-SOC.A.M-137.
	2.76	Gabriel Fernández Ledesma, Cartón promocional. Exposición: <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , 1945. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo. AMAB.
	2.77	Catálogo, <i>La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo</i> , (México: SAM, 1945), AMAB.




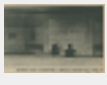



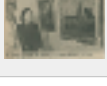




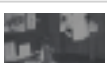
	2.78	Manuel Álvarez Bravo, <i>Libros</i> , ca. 1930. Fotografía. Archivo. AMAB.
---	------	--

### Lista de ilustraciones capítulo 3

	3.1	Tarjeta de pago e inscripción a la SAM. 1944. AGN-FCCH.
	3.2	Invitación: <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> . 1945. Sociedad de Arte Moderno. Grabado con buril en cobre e impresión de Carlos Alvarado Lang. Invitación dirigida a Germán Cueto y Sra. PCFG.
	3.3	Atribuida a Juan Spagnuolo (Giovanni de Pietro), <i>El Arcángel Miguel</i> , sin fecha. Colección de Salomón Benín. Catálogo <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> , 63.
	3.4	Cartoncillo promocional de la exposición <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> . PCFG. FG-SOC.A.M-164.
	3.5	En el catálogo la presentaron como: Anónimo de la Escuela Milanese, <i>Las siete virtudes</i> , Óleo / tabla. 89 x 94 cms. Galerías de Pinturas de la SEP. Ahora pertenece al Museo de San Carlos y se le atribuye a Peter de Kempeneer, <i>Buselas</i> , ca. 1505-1580. El título es el mismo y la fecha en ca. 1550.
	3.6	Exhibición <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> . 1945. PCFG.
	3.7	Anónimo alemán, <i>El pecado Original. La creación de Eva. La expulsión del Paraíso</i> , siglo XVI, óleo / tabla, 66.5 x 93.5 cm. Col. Museo de San Carlos.
	3.8 y 9	Anónimo alemán, <i>El pecado Original. La creación de Eva. La expulsión del Paraíso</i> , (detalles) siglo XVI, óleo / tabla, 66.5 x 93.5 cm. Col. Museo de San Carlos.

	3.10 Anónimo alemán, <i>El pecado Original. La creación de Eva. La expulsión del Paraíso</i> , siglo XVI, óleo / tabla, 66.5 x 93.5 cm. Col. Museo de San Carlos.
	3.11 Atribuido a Jean Auguste Dominique Ingres, (1780-1867), <i>San Juan Bautista niño</i> , ca., 1855, óleo / tela, 156 x 82 cm. col. Museo de San Carlos.
	3.12 Atribuido a Jean Auguste Dominique Ingres, (1780-1867), <i>San Juan Bautista niño</i> , (Detalles) ca., 1855, óleo / tela, 156 x 82 cm. col. Museo de San Carlos.
	3.14 y 15 Atribuido a Jean Auguste Dominique Ingres, (1780-1867), <i>San Juan Bautista niño</i> , (Detalles) ca., 1855, óleo / tela, 156 x 82 cm. col. Museo de San Carlos.
	3.16 y 17 Pieter de Kempener, (1503-1580), <i>Las siete virtudes</i> , ca., 1550, óleo / tela, 112 x 110.5 cm. Col. Museo de San Carlos.
	3.18 Pieter de Kempener, (1503-1580), <i>Las siete virtudes</i> , ca., 1550, óleo / tela, 112 x 110.5 cm. Col. Museo de San Carlos.
	3.19 Jacopo Robusti, (el Tintoretto), (ca.1518-1594), <i>Retrato de hombre con pelliza de pieles</i> , s.f., óleo / tela, 53.5 x 48.5 cm. Col. Museo de San Carlos.

	3.20	Jacopo Robusti, (el Tintoretto), (ca.1518-1594), <i>Retrato de hombre con pelliza de pieles</i> , s.f., óleo / tela, 53.5 x 48.5 cm. Col. Museo de San Carlos.
	3.21	Exhibición <i>Obras maestras de la pintura europea en México</i> . 1945. PCFG.
	3.22	Exhibición mal clasificada. s.f. PCFG.
	3.23	Autor sin identificar, <i>Cocina poblana</i> , siglo XIX, óleo /tela. Munal, INBA, Acervo Constitutivo, 1982. <a href="http://munal.emuseum.com/">http://munal.emuseum.com/</a>
	3.24	José María Estrada, <i>Retrato de Miguel Arochi y Baeza</i> , óleo / tela. Munal, INBA, Acervo Constitutivo, 1982. <a href="http://munal.emuseum.com/">http://munal.emuseum.com/</a>
	3.25	Bosque de Chapultepec. <i>Las ideas de Gamboa</i> . (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 207. PCFG.
	3.26	Carmen Ruiz Funes Montesinos, ca. 1946. Foto: Colección de Carmen Ruiz Funes Montesinos.
	3.27 y 28	Invitación: <i>México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX.)</i> . PCFG. FG-SOC.A.M-47.
	3.29-30	<i>México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX)</i> en el Bosque de Chapultepec. PCFG.
	3.31-32	<i>México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX)</i> . La obra se exhibió prácticamente al aire libre, en Bosque de Chapultepec. 1946. <i>Las ideas de Gamboa</i> . (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 202 y 205. PCFG.
	3.33	<i>México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX)</i> en el Bosque de Chapultepec. PCFG.

	3.34	<i>México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX)</i> . El catálogo y las cédulas a las que los tenía acostumbrados la SAM, se transformaron en escuetos letreros. 1946. <i>Las ideas de Gamboa</i> . (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 204. PCFG.
	3.35	<i>Excélsior</i> , 29 de diciembre de 1946. PCFG. FG-SOC.A.M-68.
	3.36	<i>Paisaje zapatista</i> de Diego Rivera. Humberto Olguín Hermida, “México ante sus pintores. Comentarios a una exposición”, <i>Hoy</i> , FG-SOC.A.M-89. Fernando Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX.” <i>La Propiedad</i> , 11 de enero de 1947. PCFG. FG-SOC.A.M.-52.
	3.37	El ingreso a la sala de siglo XX, estaba señalado por una lista de apellidos. Fidel Andia, “México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno”, <i>Nosotros</i> , diciembre de 1946. 32. PCFG. FG-SOC.A.M.-69 y 70.
	3.38	“De español y mestizo, Castizo’ Cuadro del siglo XVIII, que se encontró en el convento de Churubusco.”, Luis Lara Pardo. “Exposiciones”. <i>Revista de Revistas</i> , 26, 27 y 30. 29 de diciembre de 1946. PCFG. FG-SOC.A.M.-72 y 73.
  	3.39-41	Fidel Andia, “México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno”, <i>Nosotros</i> , diciembre de 1946. 33. PCFG. FG-SOC.A.M.-69 y 70.
	3.42	Fidel Andia, “México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno”, <i>Nosotros</i> , diciembre de 1946. 32. PCFG. FG-SOC.A.M.-69 y 70.
	3.43	Susana y Fernando Gamboa saliendo de la exposición <i>México visto por sus pintores - Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII. XIX y XX)</i> , en el Bosque de Chapultpec. 1946. PCFG.
	3.44	Manuel Gual Vidal, Secretario de SEP; Miguel Alemán, Carlos Chávez, Director del INBA y Alfonso Caso, Secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa. <i>Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas</i> (México: INBA, 1949), 9.
	3.45	“El primer magistrado inaugura el Museo de Artes Plásticas”, <i>ESTO</i> , 20 de septiembre de 1947, 8.
	3.46	Fernando Gamboa durante el montaje de una exposición en el nuevo museo. <i>Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas</i> (México: INBA, 1949), 16.

## Lista de abreviaturas

ABBF	Archivo Biblioteca Benjamín Franklin
AGN	Archivo General de la Nación, Ciudad de México
AHB	Alfred H. Barr
AMAB	Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC
BEW	Board of Economic Warfare
CENCREPAM	Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble
CIA	Central Intelligence Agency
CIAA	Office of the Coordinator of Inter-American Affairs
CONACULTA	Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
CTM	Confederación de Trabajadores de México
EDB	Economic Defense Board
EE.UU.	Estados Unidos de Norteamérica
FBI	Federal Bureau of Investigation
FCCH	Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación, Ciudad de México
FG SOC A.M.	Fernando Gamboa, Sociedad de Arte Moderno
FHB.MVR.	Fototeca, Hemeroteca y Biblioteca, Mario Vázquez Raña
HNM-UNAM	Hemeroteca Nacional de México, UNAM
IAH	Instituto de Antropología e Historia [En el catálogo <i>20 Centuries of Mexican Art</i> . New York: IAH, MoMA, 1940. Aparece como: Instituto de Antropología e Historia de México].
IIE	Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
INAH	Instituto Nacional de Antropología e Historia
MET	The Metropolitan Museum of Art, N.Y.
MIT	Massachusetts Institute of Technology
MNAH	Museo Nacional de Antropología e Historia
MoMA	The Museum of Modern Art, N.Y.
MoMAA	The Museum of Modern Art Archives
MUNAL	Museo Nacional de Arte, México



NAR	Nelson Aldrich Rockefeller
PCFG	Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C.
RAC	Rockefeller Archive Center. Sleepy Hollow, New York
SAM	Sociedad de Arte Moderno
SAPS	Sala de Arte Público Siqueiros. La Tallera.
SEP	Secretaría de Educación Pública
UNAM	Universidad Autónoma de México

## Introducción

Al igual que durante la Primera en la Segunda Guerra Mundial el arte fue un instrumento para la batalla.<sup>1</sup> En este nuevo conflicto el objetivo se centró en alentar la producción del arte, la difusión y el consumo para promover nuevas alianzas e identidades. Dentro de este contexto se organizó, en apariencia de forma espontánea, la Sociedad de Arte Moderno en México (SAM). ¿De qué se trató la SAM? ¿Quiénes fueron sus miembros? ¿Qué promovieron en su discurso? ¿Se formó la SAM como parte de una estrategia internacional? ¿Cuál fue su función como herramienta para fomentar nuevas formas de valoración cultural? y ¿Cuáles fueron las razones de su existencia y fugaz desaparición? Estas son algunas de las interrogantes que me ocupan.

Planteo que la SAM se trató de la constitución de una agrupación de intelectuales, artistas, empresarios y destacadas personalidades de la sociedad nacional, vinculados a diversos personajes estadounidenses, cuya intención fue impulsar en México una nueva modernidad plástica del continente de la mano de una nueva identidad colectiva.

La promoción de los discursos nacionalistas e internacionalistas a través del arte fue uno de los elementos recurrentes en esta guerra. El gobierno nacional socialista alemán utilizó todos los medios para sumar adeptos y el gobierno de Estados Unidos replicó algunas de las tácticas.<sup>2</sup> Esta investigación explora las estrategias que parecen formar parte de la diplomacia cultural,

---

<sup>1</sup> Maria Tippett, *Art at the Service of War: Canada, Art, and the Great War* (London: University of Toronto Press, 2013), Sue Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, Testimony and Remembrance* (New Haven y London: Yale University Press, 2004).

<sup>2</sup> Frederic Spotts, *Hitler y la estética del poder* (Madrid: Machado / Scherzo, 2011); Alfred H. Barr, Jr., "Art in the Third Reich-Preview, 1933" en Irving Sandler y Amy Newman, comps., *Defining Modern Art: Selected Writings*, (New York: Harry N. Abrams, 1986), 165-166; Richard A. Etlin, *Art, Culture, and Media Under the Third Reich* (Chicago: Universidad de Chicago, 2002); Michael Kimmelman, "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics and the Cold War" en *The Museum of Modern Art at Mid-Century, at Home and Abroad* (New York, MoMA / Harry N. Abrams, 1994); Éric Michaud, *La estética nazi. Un arte de la eternidad* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009); Lynn H. Nicholas, *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and Second World War* (New York: Random House, 1995); Peter Olaf, *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* (New York: Neue Gallerie, 2014); Jonathan Petropoulos, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill, North Carolina, The University of North Carolina Press, 1996); Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts* (Chapell Hill / Londres: The University of North Carolina Press, 1993); Jarrell C. Jackman, *The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation 1930-1945* (Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1983).

pero que no eran exactamente parte de las instituciones diplomáticas tradicionales del gobierno.<sup>3</sup> La SAM recibió cooperación por parte del Museo de Arte Moderno (MoMA), pero tampoco fue estrictamente parte de sus programas. La SAM aceptó apoyo de la SEP y nunca fue una institución gubernamental. Según declaró Fernando Gamboa a la prensa entonces, dieciocho miembros iniciales constituyeron legalmente la asociación mexicana con la esperanza de conseguir “cinco o diez mexicanos pudientes que con una clara visión del porvenir artístico de nuestro país, se resuelvan a ser nuestros patrocinadores.”<sup>4</sup> Durante su corta vida de 1944 a 1948, el número de integrantes de lista de miembros fluctuó ligeramente en un centenar de participantes entre una y otra de las cinco exposiciones de la SAM.<sup>5</sup>

La SAM no fue una asociación de artistas —aunque su presidente fuera Jorge Enciso— sino un esfuerzo conjunto multidisciplinario con el objetivo de promover, difundir y perfilar el consumo del arte para el público en general; no se trató de un diálogo entre productores de arte. Ésta debe ser estudiada como generadora de discursos de clase, de poder y como parte de un proyecto que intentó promover la unidad continental desde las artes plásticas. Debe ser analizada también a partir de su relación con el MoMA, que durante la guerra fue casi una extensión de la oficina de relaciones interamericanas de Nelson A. Rockefeller. A través de diferentes procesos, las exposiciones se convirtieron en herramientas de control y poder que facilitaron su utilización por los estados alemán, norteamericano y mexicano. Retomo la idea de John Tagg quien señala el interés de la clase burguesa para utilizar “los aparatos ‘privados’ de la ‘hegemonía’ o la sociedad civil [con el fin de] asimilar a toda la sociedad a su propio nivel cultural y político.”<sup>6</sup> Fue este el

---

<sup>3</sup> Cathleen M. Paquette, “Public Duties, Private Interests: Mexican Art at New York’s Museum of Modern Art, 1929-1954,” (PhD diss., USBC, September 2002), Darlene J. Sadler, *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War* (Austin: University of Texas Press, 2012).

<sup>4</sup> “El intercambio musical contribuirá a una mejor comprensión interamericana”, *El Correo de Parral*, Hidalgo del Parral, Chihuahua, 10 sept 1944. FG-SOC.A.M-11. Se buscó sin éxito el acta constitutiva de la SAM en diferentes archivos.

<sup>5</sup> Consultarla lista de miembros de la SAM. Anexo 1.

<sup>6</sup> John Tagg, “Un medio de vigilancia: La fotografía como prueba jurídica”, en *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 92. Claire F. Fox, *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War*, (Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2013). Versión Kindle. loc. 163-164.

caso de la SAM, en esta asociación se manifestó desde el inicio la intención de educar al público mexicano y elevar su nivel cultural general, de inicio con la exposición *Picasso* (1944).<sup>7</sup>

Los nazis, los norteamericanos desde el MoMA y los miembros de la SAM compartieron un interés explícito para dirigir y modelar el gusto del público, cada uno impulsando valores distintos. Las escalas para valorar lo que se acepta como buen o mal gusto son de muy poca permanencia. Stephen Bayley planteó que el gusto son los “parámetros establecidos por una élite que siente como inherente a su postura el privilegio de generar un dictamen de aprobación sobre un objeto o acción determinado,”<sup>8</sup> producen categorías de aceptación e identificación. Para Pierre Bourdieu los distintos gustos o preferencias manifiestas se construyen a partir de la diferencia, se afirman “por medio del rechazo a otros gustos.”<sup>9</sup>

Como medida para contrarrestar la creciente influencia alemana en Latinoamérica, el presidente Franklin D. Roosevelt inventó un nuevo puesto en el cual designó a Nelson A. Rockefeller como Coordinador de la Oficina de Relaciones Culturales y Comerciales entre las Repúblicas Americanas (CIAA) (1940-1947).<sup>10</sup> Con absoluta conciencia, el jefe de estado norteamericano lo eligió debido a su experiencia previa como presidente de la junta directiva del MoMA, del Rockefeller Center, su papel en los negocios, las fundaciones y actividades filantrópicas de la familia. Él personificó una compleja red, eficiente y ya establecida, conectada con los gobiernos, los negocios y el ámbito cultural de los países del continente. En apariencia nadie mejor equipado que él para desempeñar la tarea.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Folleto promocional de la Sociedad de Arte Moderno, Archivo de Promotora Cultural Fernando Gamboa. I/ Exposiciones Sociedad de Arte Moderno 1943-1947, PCFG FG SOC AM 8. Entrevista a Carmen Ruiz Funes Montesinos, secretaria de Susana Gamboa, en entrevista por Marina Vázquez Ramos, México, 3 de julio de 2013. A partir de esta fecha continuamos Carmen y yo muchas entrevistas formales e informales en torno al tema.

<sup>8</sup> Stephen Bayley, *Taste. The Secret Meaning of Things*, (London, Boston: Faber & Faber), 1991. XV.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2012).

<sup>10</sup> Oficina para la Coordinación de Relaciones Culturales y Comerciales entre las Repúblicas Americanas, (1940-1947). Aunque éste fue su primer título, la Oficina cambió de nombre en varias ocasiones a lo largo de su historia, hasta un poco después de concluida la Segunda Guerra, a su cierre. Para efectos de este texto, en adelante CIAA, que son las siglas que le asigna Donald W. Rowland en su informe, y que se refieren a ella como Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Donald Rowland, *The History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1947*, (Lexinton: Google Books, 2011). Alfred H. Barr, director del MoMA, sirvió en el Comité de Arte de la CIAA.

<sup>11</sup> Resultó tan especializado su perfil que cuando dejó de ser coordinador Roosevelt desapareció el puesto.

El proyecto de difusión de la CIAA, del cual emanó la formación de la SAM, va de la mano de un proyecto ambicioso y amplio que no se limita a transformar sólo el gusto estético a favor de ciertas características formales del arte, sino que se pretende modificar lo que Pierre Bourdieu definió como el *habitus*. Se trató de la intención de generar un nuevo capital cultural para todo un país, desde la nueva burguesía urbana postrevolucionaria hasta los habitantes de las zonas rurales.<sup>12</sup>

La CIAA contempló desde su creación dos objetivos principales, la asistencia a otras agencias en búsqueda de la seguridad nacional y la protección económica de EE.UU. alentando las relaciones comerciales con Latinoamérica. Esto se llevó a cabo en dos etapas: en principio, la recolección de datos y la planeación. A partir del bombardeo en Pearl Harbor en diciembre 7 de 1941 comenzó la etapa de acción. Los dos temas centrales de las campañas de la CIAA promovieron el reconocimiento a la fortaleza de las fuerzas armadas aliadas que, guiadas por las de EE.UU., ganarán la guerra, y sustentaron los objetivos de defensa y económicos fomentando el estilo de vida americano.<sup>13</sup> Todo envuelto en un proyecto de unidad hemisférica capitaneado por un sólo líder.

El inicio de la Sociedad de Arte Moderno ocurrió dentro de un conflictivo escenario internacional. Las relaciones entre México y Estados Unidos se mecen hasta la fecha, en un péndulo que oscila entre la hostilidad y la amistad. En 1944, EE.UU. llevaba tres años participando activamente en la Segunda Guerra Mundial como parte de los Aliados. En México, aún se sentía cercana la pérdida del territorio frente al vecino del norte, apenas habían pasado dos décadas del fin de la Revolución mexicana y seis años de la expropiación petrolera. Se vivía una fuerte animadversión por Estados Unidos, al tiempo que reinaba y aumentaba la admiración por la disciplina y cultura alemana. Un gran número de mexicanos y norteamericanos en su momento, rechazaban la participación en una guerra que veían lejana y ajena; no obstante, el presidente Ávila Camacho declaró el estado de guerra el 1 de junio de 1942.

---

<sup>12</sup> P. Bourdieu, *La distinción*, 13 y 64.

<sup>13</sup> El *American way of life*. Mónica A. Rankin, *¡México, la patria! Propaganda and Production during World War II*, (Lincoln y London: University of Nebraska Press, 2009), 160.

Desde la década que inició en 1920, en México aumentó el nacionalismo y con ello la presión para mexicanizar todos los bienes nacionales. Las acciones de incautación de la reforma agraria dedicadas en especial a los terrenos de las costas y las fronteras, el control de los recursos mineros, ferrocarrileros, compañías de luz y fuerza y además la industria petrolera alimentaron el encono. Esta toma de decisiones nacionalistas resultó en la afectación a los ciudadanos norteamericanos más poderosos. Lo que en México fue celebrado como la nacionalización petrolera, en EE.UU. fue recordado como el día del robo.<sup>14</sup> Ya en 1934 se contaban 3,000 demandas de robo de tierras entabladas por los norteamericanos en la comisión de reclamos del Departamento de Estado. Éstos y los que se fueron sumando durante los siguientes diez años, se volvieron una preocupación menor para el gobierno de EE.UU. frente a la crisis con Europa y Japón.<sup>15</sup> Resultó el momento idóneo para que México enfrentara a su vecino. El boicot y las campañas iniciadas en contra de México que organizaron la Standard Oil (de la familia Rockefeller) y la inglesa Royal Dutch Shell para obligar al gobierno mexicano a retractarse —y que inicialmente estaban apoyadas por los Departamentos de Estado y del Tesoro—, debieron suspenderse. La emergencia de guerra obligó a mejorar la eficiencia en las relaciones entre México y EE.UU.<sup>16</sup> Todas las diferencias previas pasaron a un segundo plano o intentaron resolverse de una manera diplomática que enfatizara la buena disposición del vecino.

Julio Moreno señala que “Nelson A. Rockefeller no participó en el arreglo de las disputas del petróleo,”<sup>17</sup> no obstante que la empresa pertenecía a su familia. Razón de más para que el presidente Roosevelt lo considerara el embajador idóneo de la renovada amistad y buena voluntad entre ambos países y el mejor ejemplo para la promoción del moderno y próspero estilo de vida americano. Así llegó a México en 1943, Nelson A. Rockefeller como parte de una serie de giras por Latinoamérica. En el aeropuerto de la ciudad de México, le dieron la bienvenida, sus antiguos amigos Miguel y Rosa Covarrubias, y una multitud de curiosos. Su apretada agenda

---

<sup>14</sup> John Mason Hart, *Empire and Revolution. The American in Mexico since the Civil War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), 370, 372, 392, 394- 396.

<sup>15</sup> Mason Hart, *Empire and Revolution*, 383 y 407.

<sup>16</sup> Julio Moreno, *Yankee Don't Go Home! Mexican Nationalism, American Business, Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950* (Chapell Hill y London: The University of North Carolina Press, 2003), 45, 54 y 81.

<sup>17</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 56.

concluía cada día con una diversidad de invitaciones a animadas y concurridas cenas. Las imágenes capturadas por el foto-reportero Juan Guzmán son testigos que preservan las entusiastas conversaciones entre viejos amigos y conocidos como los Covarrubias, Dolores del Río, Inés Amor, Frida Kahlo, Roberto Montenegro y otros, disfrutando del lazo compartido en el interés por el arte, que resultó sin duda un tema recurrente de diálogo. (fig. 0.1) Una condición que favoreció seguramente la formación de la SAM y que tuvo su origen en una serie de políticas de estado provocadas por la situación del mundo, y aunado al convencimiento de que el arte tiene un papel transformador y que puede ser usado como propaganda. El estado y los ciudadanos involucrados estaban conscientes del poder del arte.



0.1 Nelson A. Rockefeller platicando con Rosa Covarrubias, seguida por su esposo. El avión aún a sus espaldas. Juan Guzmán. Reportero-gráfico. (ca. 1943)

Bourdieu señala que “no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir.”<sup>18</sup> El discurso generado por la CIAA no sería la excepción. De la mano de la promoción de un nuevo arte moderno, se impulsó el estilo de vida americano. Éste sería el modelo a seguir. Se buscó forjar una unidad hemisférica a partir de una identidad compartida de ser americanos, en la que los habitantes de todas las repúblicas se identificarían como tales. Ser americano significó simplemente ser como los EE.UU. Para su promoción en cada república, la CIAA organizó los comités de coordinación locales con ciudadanos norteamericanos arraigados en estos países. México contó con 21 comités regionales y su presidente James R. Woodul se desempeñó al mismo tiempo como gerente general de la American Smelting and Refining Company.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> P. Bourdieu, *La distinción*, 64.

<sup>19</sup> M. A. Rankin, *¡México, la patria!*, 165- 167.

Para cumplir su objetivo, se elaboraron estrategias de difusión complejamente orquestadas, racionalizando la información en campañas de radio y periódicos. Julio Moreno atribuye a Nelson Rockefeller revolucionar la industria de la comunicación e información en México,<sup>20</sup> y la SAM fue una de las beneficiadas. Sus dos primeras exposiciones *Picasso* 1944 y *Máscaras mexicanas* 1945, se favorecieron de una amplia cobertura de prensa escrita y, sin embargo, sorprende la escasa historiografía en torno a la Sociedad de Arte Moderno.

Es un hecho que la historiografía del arte mexicano no sólo ha ignorado el tema de la SAM sino que en algunos casos se tiende a generalizar que el cambio de vocabulario plástico se le debe casi enteramente a Rufino Tamayo. Justino Fernández presenta en un sólo conjunto a José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo como representantes del arte contemporáneo y entre sus manifestaciones, analiza la pintura mural, el mosaico y el arte popular, pero no habla de la fotografía. También menciona la fundación del Centro de Arte Realista Moderno pero parece como si las exposiciones de la SAM no hubieran existido.<sup>21</sup> Luis Cardoza y Aragón señala que la “apertura a las corrientes contemporáneas de Estados Unidos y Europa es a través de Tamayo y Carlos Mérida,” y que “la forma [dentro del lenguaje plástico] es la que tiene poder; se ha vuelto mito. La forma es lo sagrado.”<sup>22</sup> La exaltación de la forma fue uno de los argumentos promovidos por la SAM. Jorge Alberto Manrique atribuyó al pintor oaxaqueño romper el “aislamiento que la Segunda Guerra Mundial impuso” en México.<sup>23</sup> Rita Eder coincide en señalar a Tamayo y el periodo entre 1942 y 1948 como “una época de reflexión entorno a un arte americano propio” refiriéndose al expresionismo abstracto estadounidense.<sup>24</sup> Ana Isabel Pérez Gavilán coincide en la percepción de que el contacto de Tamayo con el mercado artístico de Nueva York representó el punto de inflexión.<sup>25</sup>

---

<sup>20</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 58.

<sup>21</sup> Justino Fernández, *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días* (México: Editorial Porrúa, 1989), 166.

<sup>22</sup> Luis Cardoza y Aragón, *Pintura contemporánea de México* (México: Ediciones Era, 1995), 17.

<sup>23</sup> Jorge Alberto Manrique, “Introducción al arte contemporáneo,” *El arte mexicano. Arte contemporáneo*, Tomo I, (México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1986), 1823.

<sup>24</sup> Rita Eder, “El muralismo mexicano: Modernismo y modernidad,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* (México: Munal, 1991), 73.

<sup>25</sup> Ana Isabel Pérez Gavilán, “Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949),” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* (México: Munal, 1991), 105.



Agustín Arteaga une a Tamayo con Orozco, Siqueiros y Rivera, pero concediendo el papel transformador hacia un lenguaje internacional a José Luis Cuevas, Manuel Felguérez y Fernando García Ponce.<sup>26</sup> Luis Martín Lozano apunta sobre los “aires de modernización en el campo de las artes” del periodo alemanista y la proyección del arte gracias a Carlos Chávez, amigo de Tamayo. Lozano da cuenta también de las comparaciones de la prensa mexicana entre la obra de Pablo Picasso y la de Rufino Tamayo presentada en la exposición de la Galería de Arte Mexicano (1944); ambas ocurrieron el mismo año, pero no hay mención de la SAM, ni de la exposición en la ciudad de México de la obra del español.<sup>27</sup> En fechas más recientes, un libro editado por Agustín Arteaga incluye una minuciosa cronología de Sharon Jazzán Dayán que abarca de 1867 a 1949. Entre muchos otros datos señala por ejemplo una exposición de Nahui Olin en el hotel Regis en 1934 o cuando Rufino Tamayo tomó un puesto de profesor en Nueva York en 1938, incluso señala la fecha del estreno de la película *A.T.M. A toda máquina* (1951); una vez más respecto a la SAM y sus exposiciones, no hay la mínima mención.<sup>28</sup>

La historiografía que sí se aproxima a la SAM se divide en los textos que la mencionan brevemente o narran alguna anécdota ahí ocurrida y los recientes intentos por acercarse de manera más específica al tema. Entre los primeros se cuentan: Salvador Novo en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*<sup>29</sup>, Luis Cardoza y Aragón con *El*

---

<sup>26</sup> Agustín Arteaga, “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro,” *Un siglo de arte mexicano. 1900- 2000* (México: Conaculta, INBA, Landucci Editores, 1999), 256.

<sup>27</sup> Luis Martín Lozano, “La exposición de Tamayo en 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista,” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* (México: Munal, 1991), 124.

<sup>28</sup> Sharon Jazzán Dayán, “Cronología” en Agustín Arteaga ed., *México 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias* (Dallas: Secretaría de Cultura, Dallas Museum of Art, 2017), 317-335.

<sup>29</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*, (México: INAH / Conaculta, 1994), 300.

ría. *Novelas de caballería*<sup>30</sup>, y Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, en *Una mujer en el arte mexicano*.<sup>31</sup>

Comenzaron a estudiar el tema: Francisco Reyes Palma, quien vio a la SAM como un grupo de artistas interesados en “convertir al país en un centro mundial de la pintura dada la devastación bélica europea”<sup>32</sup>, aunque no se trató éste de un grupo exclusivamente de artistas plásticos. Más adelante, Alejandro Ugalde destacó la exposición de Picasso organizada por la SAM como “la primera exposición de vanguardia de esas magnitudes en un país latinoamericano”; subrayó el esfuerzo de la SAM por internacionalizar el escenario del arte en México como parte de la larga tradición para impulsar al arte mexicano desde EE.UU.<sup>33</sup>

Ana Garduño retomó a la SAM para explicar los procesos de construcción de instituciones públicas y privadas dedicadas a la promoción del arte en México y la subrayó como el antecedente de la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947), motivo señalado por Jorge Enciso en la carta que explicaba el cierre.<sup>34</sup> La autora otorga todo el crédito y peso de lo ocurrido en la SAM a Fernando Gamboa, sin embargo aunque fue indiscutiblemente un personaje clave, compartió con muchos otros la responsabilidad del éxito fugaz de la promotora, como fue el caso de Inés Amor o Susana Gamboa, por mencionar sólo a dos.

---

<sup>30</sup> Luis Cardoza y Aragón, *El río. Novelas de caballería*, (México: FCE, 1986), 529.

<sup>31</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, (México: UNAM, IIE, 2005), 278. Otras menciones serían: Margarito Sandoval Pérez, *Catálogos de documentos de Arte 22. Críticas y noticias en el periódico Excélsior, 1940-1949*, (México: UNAM, IIE, 1998), 409; *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, Vol. 4, núm. 2, p. 41; *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, Vol. 6, núm. 3/4, pp. 1-9; Raquel Tibol, “Confrontación entre Picasso y Siqueiros”, en *Proceso*, núm. 1814, pp. 60-62 (Disponible en línea: <[www.proceso.com.mx/?p=27830](http://www.proceso.com.mx/?p=27830)>. [Consulta: 29 julio, 2013.]). De igual modo, se considera cuando los catálogos de la Sociedad aparecen citados en bibliografías sobre temas relacionados con sus exposiciones, como en Eric Young, “New Perspectives on Spanish Still-life Painting of the Golden Age”, en *The Burlington Magazine Publications Ltd.* abril, 1976, vol. 118, núm. 877, pp. 202-214 (Disponible en línea: <<http://www.jstor.org/stable/878376>>. [Consulta: 23 septiembre, 2013.]).

<sup>32</sup> Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, p. 93.

<sup>33</sup> Alejandro, Ugalde, “The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars. Cultural Exchange and Art Diplomacy” (PhD diss., Columbia University, 2003), 477. Este trabajo y las conversaciones con Alejandro Ugalde resultan indispensables en la realización del presente trabajo de investigación.

<sup>34</sup> Ana Garduño, “Lo privado y lo público: la Sociedad de Arte Moderno y la fundación del Museo Nacional de Artes Plásticas” en *Discurso visual*, revista digital del CENIDIAP, enero-abril 2007. <http://discursovisual.net/dvweb08/agora/agoanagar.htm> [Consultado 15 de abril de 2014].

En forma reciente dos publicaciones abordan a la SAM como objeto principal de estudio. En 2013, la Fundación Jumex Arte Contemporáneo publicó el libro *Las ideas de Gamboa* como un homenaje a Fernando Gamboa; por ello incluye a la SAM. Se trata de un catálogo casi de tipo facsimilar que presenta fotos, lista de obra y fragmentos de los textos en los catálogos<sup>35</sup>, pero deja pendiente el análisis respecto a la trascendencia del material. Diego Flores Olmedo utilizó la anterior publicación como fuente primordial de su propio trabajo: “Máscaras mexicanas: el arte prehispánico y su exhibición como ejercicio de modernidad (1945).”<sup>36</sup> El trabajo de Flores Olmedo resulta interesante, analiza sólo la exposición de *Máscaras mexicanas*, valorando la importancia de exhibir objetos de origen prehispánico.

Sorprende cuán reducido es el material respecto a la SAM, si se considera que estamos ante cinco exposiciones, cuatro catálogos y más de un centenar de personas interesantes involucradas en un escenario nacional e internacional, con la intención manifiesta de modificar el gusto estético del público de la capital de México. Ninguno de los trabajos se enfrenta al análisis del origen del discurso de la SAM, al tipo de modernidad que promueven y a la importancia del caleidoscopio social que representan sus miembros.

La SAM buscó inspiración para su estructura en el museo neoyorquino del cual recibió un apoyo total para la realización de las primeras exposiciones. El estímulo y ayuda vinieron de la mano de la promoción de la nueva modernidad americana, en el entendido que EE.UU. se presentaba como un país de tecnología avanzada y con un sistema de vida democrático y libre. El impulso al sistema de vida americano, aunado a la promoción del nuevo americano continental,

---

<sup>35</sup> “‘El mejor museógrafo del mundo’, según dijo Pontus Hulten, ex director del museo Pompidou de París”. (Mariana Frenk-Westheim, “Fernando Gamboa, museógrafo, pintor, promotor cultural, diplomático”, en *Arte entre dos continentes*, pp. 13 y 179). Mauricio Marcín, *Las ideas de Gamboa*, (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013).

<sup>36</sup> Es fácil comprender la relación entre los textos debido a que repiten los mismos errores en las citas de sus fuentes. Es un capítulo del libro de Garay Molina, Claudia, Dafne Cruz Porchini y Mireida Velázquez, eds., *La recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)* (México: UNAM, IIE, 2016). 81-95.

resultaban en una nueva manera de fomento y consumo del arte.<sup>37</sup> Este imaginario nacional y continental americano se construyen en torno a un pasado glorioso compartido, y como señala Gayatri Chakravorty en estos casos “protegidos por la convicción privada de un nacimiento especial.”<sup>38</sup> Las tres exposiciones iniciales de la SAM forman parte de este proyecto integrador. Si comprendemos cómo y por qué se organizaron estas exposiciones como parte del discurso de poder, entenderemos que fueron un instrumento de transformación en el consumo del arte y un definitivo motor de cambio entre quienes participaron activamente. Es a partir de comprenderla también como parte del discurso de poder de un grupo hegemónico, que se entienden al mismo tiempo las razones de su cierre.

El MoMA, a través de la SAM, presentó en México una nueva forma de consumo del arte con exposiciones dirigidas a todo el público, no sólo de conocedores para conocedores. Se abrió con ellas la posibilidad del consumo de obras a quien sólo quisiera disfrutarlas, sin necesariamente acercarse con un bagaje previo de conocimientos. La tradición en los museos europeos se caracterizó por dirigirse al conocedor privado, surgir del patrocinio real, resultar de la acumulación de acervos formados como cámaras de curiosidades. Desde 1870, se planteó una nueva propuesta en EE.UU., los tres principales museos en Boston, Washington, D.C. y Nueva York, sirvieron de inspiración para la promoción de un nuevo modelo que enfatizó el rol educativo, de elevación moral y mejoramiento social a través del arte. Calvin Tomkins lo presenta como un concepto original de los fundadores del Metropolitan Museum of Art interesados en refinar la sensibilidad estética y educación de millones de trabajadores. Señala que los precursores del MET “creían en el arte sin saber aún mucho sobre él.” Buscaban enfatizar el

---

<sup>37</sup> Marius de Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (México: Pértiga, 2005); Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Massachusetts: The MIT Press, 2002); M. Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (New York: Alfred A. Knoff, Anchor Books, eBooks, 2007). Versión Kindle; Susan Noyes Platt, *Modernism in the 1920's: Interpretation of Modern Art in New York from Expressionism to Constructivism* (Disponible en línea: <<http://timothyquigley.net/vcs/moma1936.pdf>>. [Consulta: 23 de mayo, 2014.]); Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon on the Cold War”, en *Art Forum*, junio, 1974, vol. 12, núm. 10, pp. 39-41. <<https://www.msu.edu/course/ha/240/evacockcroft.pdf>>. Consulta mayo 23, 2014; John Berger, *Fama y soledad de Picasso*, (Madrid: Alfaguara, 2013). Versión Kindle. loc. 1996-1997; Noyes Platt, *Art and Politics in the 1930's. Modernism-Marxism-Americanism. A History of Cultural Activism during the Depression Years* (New York: Midmarch Arts Press, 1999). También se trata de un periodo en el que el arte de México resultó mexicanizado desde Norteamérica, Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1994), 58-59.

<sup>38</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination* (London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2010), 19-20.

atractivo moral del arte en todas sus ramas, ya que a través de éste, se transformaría a la población en más amable y civilizada. La educación sería la piedra fundacional de los museos de arte estadounidenses.<sup>39</sup> Este modelo también moldeó la misión del MoMA y eventualmente justificó la creación de la SAM.

Tanto la fundación del MoMA como la de la SAM se deben en parte al impulso de mujeres interesadas en sacar adelante los proyectos. Así que otra posibilidad de análisis de la sociedad presidida por Jorge Enciso y operada por Susana Gamboa, radica en aproximarse desde los estudio de género, comprender el rol de las mujeres como exitosas promotoras del arte, los contrastes y contradicciones de su trabajo, el lugar de las mujeres pintoras en estas exposiciones y la percepción del consumo femenino.

Mi propuesta es demostrar que la fundación de la SAM y sus tres primeras exposiciones no fueron un acto fortuito, sino el resultado de la conjunción de intereses públicos y privados, nacionales e internacionales, durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial; con una clara intención de modificar el consumo del arte en México. Busco que el presente trabajo brinde luz a una parte del proceso de transición entre el arte mexicano, durante la guerra armada y los albores de la Guerra Fría, a partir de desentramar quiénes y cuáles fueron los andamiajes que intentaron la transformación de la práctica y el gusto estético en México.<sup>40</sup> Me interesa situar a la SAM como uno más de los vehículos en la construcción de la historia del arte mexicano del siglo XX.

El caudal documental recuperado en los archivos, bibliotecas y hemerotecas, públicos y privados, dentro y fuera de México relacionados en forma directa con las exposiciones como: las listas de obra, las solicitudes de préstamo, las invitaciones a coleccionistas o miembros, las cartas y las notas en prensa, entre otras, permite dar cuenta de un proceso de transformación en la museografía mexicana. Ilustran estos documentos un cambio en las prácticas de organización de las exposiciones, como ocurrió en la exposición *Picasso*, (1945) organizada por la SAM, esta fue la primera ocasión en la que se puso en operación la contratación de seguros en caso de daño de

---

<sup>39</sup> Calvin Tomkins, *Merchants and Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art* (New York: E.P. Dutton & Co., 1973), 17, 20 – 21, 31 y 46.

<sup>40</sup> Peter Burke, *What is Cultural History?*, (Barcelona: Serbal, 1999), loc. 2231-2235.

la obra; a partir de entonces esta precaución continuó en las exhibiciones subsecuentes de México.

El de la SAM es un tema del que poco o nada hay escrito. Sin embargo, encontré numerosos documentos de primera mano que señalan la certidumbre de mis hipótesis. El primero fue el recibo de teléfonos con el número 101402,<sup>41</sup> acompañado sólo de unos cuantas hojas más. Varias visitas después a ese y otros archivos, permitieron la consulta a miles de documentos más, algunos relacionados de manera directa con la SAM y otros no tanto; sin embargo todos dan luz al tema.

En un inicio, la falta de material bibliográfico me llevó a considerar que encontraría poca documentación relacionada con la SAM. En un principio la huella de su existencia parecía casi borrada. Una vez que conecté a la SAM con el MoMa el flujo de información se tornó regular y abundante. Para dar orden y sentido al material tomé la decisión de limitarme a los documentos con una relación directa a la SAM y sus circunstancias, reservando para posteriores investigaciones el resto del material. Los documentos seleccionados para el presente trabajo resultan por tanto, en su mayoría de carácter inédito; tanto los encontrados en la Ciudad de México, como en Sleepy Hollow o la Ciudad de Nueva York. Se brinda con ellos nueva luz al arte en México durante los años cuarenta, y su relación con el exterior.

Durante el proceso de trabajo hice acopio de diversas metodologías de análisis que permitieran el mejor aprovechamiento del material. Mi aproximación incluye desde el análisis visual de algunas de las obras hasta las caricaturas impresas en los periódicos que referían a las exposiciones o la misma obra expuesta, y con ello fue posible, por un lado, comprender los guiones curatoriales a la par de problemáticas de percepción, difusión, cuestiones de clase, género y poder. Estas lecturas de imagen se fortalecieron con los análisis de los textos ya fuera de los documentos en archivo, los artículos y noticias publicadas, sumando más material de primera mano con fotografías, libros y catálogos contemporáneos y de la SAM. Es de todas maneras y en esencia una historia social del arte.

---

<sup>41</sup> Recibo de teléfonos de la empresa *Teléfonos Ericsson*, Sociedad de Arte Moderno, AC., Jorge Enciso Presidente, 29 de enero 1944. Promotora Gamboa, PCFG, FG SOC A.M /2.

La tesis comprende tres capítulos con la información organizada en forma más o menos cronológica, pero divididos con el objetivo de hacer más evidente la injerencia del Departamento de Estado norteamericano a través de la CIAA para promover el estilo de vida americano en México, y eventualmente el abandono del proyecto de la SAM. A lo largo del trabajo, considero las implicaciones de la relación entre arte y la política. Esta tesis presenta el desarrollo de la SAM a partir de un análisis que permite comprender su ubicación y aportaciones en la sociedad mexicana y su rol como parte del entramado político internacional, como parte de una ola de modernización y americanización que dio paso al *Mexican Way of Life* de la década posterior, hasta ahora no estudiado en la historiografía sobre el arte de México.

El capítulo I, “Las políticas culturales y sus instrumentos en los procesos de guerra. Picasso llega a México, 1944,” se enfoca en los discursos y procesos que dieron lugar a la formación de la SAM. Analizando el uso de las artes, en especial la pintura, como herramientas de poder para la difusión de los discursos políticos. En principio, el uso que le dio el gobierno nacional socialista alemán con el fin de enfatizar la distinción entre la forma aceptada de ser alemán y la descalificación de las vanguardias al considerarlas vehículos y ejemplos promotores de degeneración social. En respuesta, el gobierno de Franklin D. Roosevelt puso en marcha su plan de promoción política. El proyecto contempló el establecimiento de alianzas con los países del continente americano, en especial con México y Brasil. Para lograr lo anterior, se archivaron o ignoraron los agravios de México a los norteamericanos y se constituyó la CIAA, coordinada por Nelson A. Rockefeller. En combinación con la CIAA, el MoMA desarrolló una agenda de guerra y ejecutó programas acordes. Se preparó el terreno propicio para la formación de una asociación dirigida a la élite económica con la pretensión de generar con ella un instrumento de influencia social. De esta coyuntura resultó la inauguración en México de una exposición de gran envergadura con la obra de Pablo Picasso.

En el capítulo II, “*Máscaras mexicanas* (1945) y *La fotografía como arte. Exposición de Manuel Álvarez Bravo* (1945). Ejercicios de continuidad en la americanización de la difusión del arte mexicano”, abordo la segunda y la tercera exposiciones de la SAM como claros ejemplos de la puesta en práctica del aparato de la CIAA. Inicia el capítulo con la revisión de la construcción de conceptos como arte popular con el fin de lograr comprender el significado de la relevancia

respecto a que las máscaras se presenten como objetos de arte y no como piezas de arte popular. Establecer una comparación con instituciones similares a la SAM, como la Biblioteca Benjamín Franklin, facilita aprehender la envergadura de las acciones destinadas a generar una identidad colectiva, una nueva relación política y una nueva percepción de las necesidades individuales, en sí una nueva forma de vida. Se trató de una infraestructura que contempló el uso de la radio, periódicos, revistas, libros, carteles, una amplia diversidad de películas, mejora en las vías terrestres y de ferrocarril, firma de pactos políticos entre naciones. Convenios de importación de materia prima y exposiciones como la de Manuel Álvarez Bravo representan la última expresión del sistema.

El capítulo III, “La Sociedad de Arte Moderno se diluye entre *Las obras maestras europeas en las colecciones mexicanas* (1946) y *México visto por sus pintores* (1946). El fin 1948.” En comparación con las anteriores, las últimas exposiciones de la SAM muestran cómo la asociación funcionó sin el apoyo de una aparato de infraestructura superior. Los discursos se transformaron y también la forma de operar. La exposición de colecciones permite también comprender la situación del coleccionismo en la ciudad de México a mediados del siglo XX. Ambas exhibiciones muestran el abandono a la espectacularidad de la museografía que tan orgullosamente se promocionaron en sus tres primeras exhibiciones. Se observa también abandono del rigor y sincronización en materia de difusión. La exposición de paisajes muestra la transición de un esfuerzo de trabajo colectivo de generación de exposiciones a un quehacer de pareja, se redujo el proceso a las acciones de Susana y Fernando Gamboa. Por último, el análisis de la formación, finanzas, operatividad y cierre nos permiten entender cómo el sistema se trasladó para formar parte de la propia política cultural nacional del régimen alemanista a partir de la creación de nuevas instituciones y un nuevo discurso nacionalista-internacional de poder.

El texto a continuación permite entender de manera puntual elementos hasta ahora no tomados en cuenta como parte del proceso de modernización en el ámbito de la producción y consumo de exposiciones, y del patrocinio del arte en México, demuestro que se trata de un proceso que inició durante los últimos años de la Segunda Guerra Mundial.

Planteo en este trabajo que es éste el momento en el que el arte mexicano comienza a transitar por un proceso de despolitización de las obras, con una cierta desarticulación de su



elemento político y con un marcado incremento en su valoración estética y no durante el muy estudiado impulso a la abstracción de los años cincuenta, señalado generalmente como punto de partida. Es así como mi aproximación metodológica a este nuevo material permite ampliar la narrativa de la historia del arte mexicano.

Ciudad de México, 30 de noviembre de 2018.

## Capítulo I

### Las políticas culturales y sus instrumentos en los procesos de guerra. Picasso llega a México, 1944.

Abby a Nelson: “Para mí que el arte es uno de los grandes recursos de la vida. Siento que enriquece la vida espiritual y nos hace más sensatos y compasivos, más observadores y comprensivos, y también es bueno para los nervios.”<sup>1</sup>

El 15 de septiembre de 1943 Alfred H. Barr Jr., director del MoMA de Nueva York escribió a Henry Clifford, curador de pintura del Philadelphia Museum of Art, una carta de dos páginas que cerró con el enunciado: “Sí necesito una palabra sobre la Sociedad lo más pronto posible.”<sup>2</sup> Al día siguiente, Clifford respondió: “¿Podríamos almorzar entonces y platicar sobre la Sociedad de Arte Moderno? Será más fácil que explicarlo por carta.”<sup>3</sup> El presente capítulo constituye un esfuerzo para explicar el entramado que dio lugar a la formación de la Sociedad de Arte Moderno de México (SAM). Una asociación que funcionó sólo por un breve espacio de tiempo, las acciones que le dieron origen comenzaron en 1943 y cerró en 1948. Se trató de la convergencia

---

<sup>1</sup> Abby Aldrich Rockefeller a Nelson A. Rockefeller, 1928. Rockefeller Archive Center. Citado en: Marion Oettinger, Jr., *Tesoros del Arte Popular Mexicano* (México: Artes de México, 2009), 6.

<sup>2</sup> “*I do need a word about the Sociedad just as soon as possible.*” Carta de Alfred H. Barr Jr. a Henry Clifford, 15 de septiembre de 1943. The Museum of Modern Art Archives, NY. [En adelante MoMAA] AHB mf 2199, 1094. La relación profesional entre ambos era bastante cercana, varias cartas demuestran que la consulta mutua en temas sobre México y otros era recurrente. Carta de Alfred H. Barr Jr. a Henry Clifford, 8 de enero de 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2199; 1111. Ellos trabajaban en varios proyectos de manera paralela. Carta de H. Marceau a A. H. Barr, 16 de enero 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2199; 1110; nota de agradecimiento escrita a mano de Clifford a A. H. Barr; carta de Clifford a A. H. Barr, “miércoles”. MoMAA, NY: AHB mf 2199; 1101; carta de Clifford a A. H. Barr sobre su viaje a México y la obra de Castellanos, 28 de junio de 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2199; 1098; A. H. Barr a Clifford, 29 de junio de 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2199; 1099.

<sup>3</sup> “*Could you lunch then and we could discuss the Sociedad de Arte Moderno? It would be easier than explaining by letter.*” La mayoría de las citas en el presente texto se encuentran traducidas. Algunas quedan en el idioma original con la intención de conservar el tono exacto. En este caso: “Sí necesito un comentario en relación con la Sociedad lo más pronto posible”. Al día siguiente, Clifford respondió: *Could you lunch then and we could discuss the Sociedad de Arte Moderno? It would be easier than explaining by letter.* Carta de Henry Clifford a Alfred H. Barr Jr., s.f., MoMAA NY: AHB mf 2199; 1092.

entre intereses personales y públicos, alimentados por el escenario de la guerra, formando un instrumento con diferentes usos, que se vuelven tan variados como el número de individuos involucrados.

La aseveración de Michael Baxandall: “El dinero es muy importante en la historia del arte,”<sup>4</sup> resulta de gran utilidad para explicar el camino teórico de este apartado. Este historiador del arte considera que “las pinturas son entre otras cosas, fósiles de la vida económica.” Comprender la manera de cómo se promueven y forman las colecciones, y el modo en que se convierten en objetos de autopromoción, debe ayudar también a entender el escenario de su existencia.<sup>5</sup> Los coleccionistas de mediados del siglo XX tal vez ya no se movían por una necesidad de “piedad oculta,” pero seguramente comparten con sus pares del siglo XV, “el placer de la posesión, [...] de autoconmemoración” y tal vez de autopromoción.<sup>6</sup>

Michael Baxandall analizó la oferta de obras listas para la venta con el fin de analizar el escenario social y económico que las produjo; yo encuentro que hay una cierta similitud con la oferta de las exposiciones del MoMA, listas para su consumo.<sup>7</sup> El MoMA produjo, en su totalidad, la primera exposición presentada por la SAM. A través del cuerpo de documentos elaborados en torno a esta transacción, se puede llegar a reconstruir la red de relaciones surgidas. Las cartas de petición, minutas de reuniones, presupuestos, acuerdos y otros documentos son testimonio material de los acuerdos y desacuerdos, de las amistades y complicidades. Los documentos archivados, distribuidos en fondos públicos y privados, resultan indispensables para reconstruir y tratar de explicar el entramado de la coyuntura que permitió a la población capitalina encontrarse con la obra de Picasso en la Ciudad de México en 1944. Parece indispensable también revisar de forma somera el escenario de la estética de la guerra, que prepara tanto a actores como al público a transitar por los pasillos de estas muestras.

---

<sup>4</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 1.

<sup>5</sup> Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2.

<sup>6</sup> Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 3.

<sup>7</sup> Baxandall se refirió a las pinturas que estaban listas para la venta, no realizadas ya por encargo. Aquí retomo la idea para las exposiciones que se ofrecían como paquete, preparadas y completas para otras instituciones, con el fin de presentarlas en otras sedes. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 3.

La condición más contundente para que la mesa directiva del MoMA aceptara el préstamo de la obra de Pablo Picasso a la SAM fue asegurarse un pago por adelantado.<sup>8</sup> Gran parte de los documentos encontrados en archivo refieren a los presupuestos antes y después de la llegada de la colección de pintura. La Sociedad de Arte Moderno, en este caso un cliente del MoMA, requirió acumular recursos para cubrir sus múltiples necesidades financieras. Revisar la manera en que reunió su presupuesto y comprender cómo decidió gastarlo, explicará mucho de su sentido y sus prioridades.

La exposición de Picasso en México ejemplificó una nueva forma de presentar y consumir el arte en el país. La SAM abrazó con ella el arte moderno ensamblado en el MoMA de Nueva York. Cuando esta exposición llegó al Distrito Federal, el MoMA ya era la institución museística sólida que hoy conocemos.

Desde su aparición en Manhattan el MoMA se presentó como un lugar dinámico con actividades que invitaban a la participación del público en general; no deseaba mostrarse como un espacio de consumo del arte exclusivo para una élite de conocedores, no quería ligarse a las históricas cámaras de colección de príncipes del Renacimiento. El MoMA buscó ser un espacio para el americano promedio. Un recinto que permitiera disfrutar, aprender y consumir el arte tanto por la creciente clase media del país, como por el coleccionista adinerado. El MoMA pretendió reducir la distancia de tiempo entre la obra terminada por el artista y que el público general tuviera la oportunidad de disfrutarla. Éste es el proyecto cultural que la SAM adquirió al comprar los derechos para importar la exposición de Pablo Picasso. Era el ofrecimiento de una nueva forma de consumo del arte.

El traslado de las obras de Picasso de Nueva York al Distrito Federal fue el resultado de una diversidad de factores previos y paralelos, como la alineación de una constelación que dio origen a que la SAM introdujera un nuevo proceso de consumo a México, otra forma de comprender la modernidad en el arte. Durante la Segunda Guerra Mundial, el MoMA se transformó en una suerte de parapeto cultural, un instrumento que pretendió combatir la difusión

---

<sup>8</sup> La mesa directiva de MoMA exigió que antes de que saliera la obra de ese museo tenían que quedar saldados todos los gastos relacionados con la exposición: transporte, embalaje, seguros y demás.

de las políticas culturales nazis. El museo formó parte de una intrincada red de información y acción, manejada desde la oficina del coordinador interamericano Nelson A. Rockefeller, hijo de la socia fundadora del MoMA. La CIAA se encargó de promover un pensamiento pro-americano y de unidad intercontinental. México funcionó como pieza fundamental en este proceso.

En la capital de la República Mexicana, esta miniatura de MoMA, llamada SAM pretendió transformar el gusto del público en México, impulsando a través de su “educación artística y la elevación de su nivel cultural general”<sup>9</sup> hacia los modelos de la nueva modernidad continental, promovidos desde Nueva York. Según palabras de Nelson A. Rockefeller, una de las razones que tuvo su madre, Abby Aldrich Rockefeller, para fundar el MoMA, consistió en: “Ayudar a marcar algunas pautas al público, en un periodo en el cual el artista es libre de moverse en cualquier dirección.”<sup>10</sup> Ambas asociaciones compartieron en principio la intención de orientar al público en su gusto por el arte, al tiempo que muestra cierta soberbia al asumir su superioridad cultural social por parte de quienes las manejaban. En realidad, ¿qué tan similares fueron el museo de Nueva York y la agrupación mexicana?

La fundación del MoMA surgió alrededor de 1928, tras la iniciativa de tres mujeres: Lillie P. Bliss; Mary Quinn, señora de Cornelius J. Sullivan y Abby Aldrich, esposa de John D. Rockefeller Jr., inspiradas en las ideas de Arthur B. Davies para establecer una institución dedicada al arte moderno.<sup>11</sup> Para lograr su meta unieron sus colecciones, su dinero y un interés mutuo en promover este tipo de arte en Nueva York. En septiembre de 1929, abrió sus puertas en un espacio rentado en el piso doce del *Heckscher Building*. De inmediato se sumaron al equipo cuatro miembros más en la mesa directiva. A partir de la primera reunión formal de la junta de directores, nombraron a Conger Goodyear como presidente,<sup>12</sup> la señorita Bliss, vicepresidente; la

---

<sup>9</sup> Folleto promocional de la SAM, Archivo de Promotora Cultural Fernando Gamboa, I/Exposiciones SAM 1943-1947, FG SOC A.M. 8.

<sup>10</sup> Joseph E. Persico, *The Imperial Rockefeller. A Biography of Nelson A. Rockefeller* (Nueva York: Washington Square Press, 1982), 186.

<sup>11</sup> Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Massachusetts: The MIT Press, 2002), 191; Sam Hunter, “Introduction”, en *The Museum of Modern Art, New York* (New York: Harry N. Abrahams, Inc., MoMA, 1990), 9; Ron Chernow, *Titan. The Life of John D. Rockefeller, Sr.* (New York: Vintage Books, 2004), 646.

<sup>12</sup> La mesa directiva de la *Albright Knox Museum* de Buffalo le pidió su salida a Conger Goodyear por adquirir *La Toilette* de Picasso, pues les pareció demasiado radical entonces. Kantor, *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, 210.

señora Rockefeller como tesorera y Frank Crowninshield, secretario.<sup>13</sup> El MoMA y la SAM coinciden en el hecho de que entre las principales operadoras y promotoras de la asociación mexicana también se cuentan mujeres: Susana Gamboa, Inés Amor, Rosa Rolanda y Dolores del Río. La documentación en conjunto demuestra que ellas se encargaron de una parte significativa del trabajo operativo o de difusión.<sup>14</sup> Sin embargo, como presidente fungió Jorge Enciso y a la larga, la figura que más trascendió pública e históricamente como integrante de la SAM fue Fernando Gamboa. En Estados Unidos las mujeres tuvieron derecho al voto desde el 18 de agosto de 1920, en México no ocurrió hasta 1953. De cualquier manera, parece ser que aún no eran objeto de confianza las mujeres para sostener un puesto de dirección en ninguno de los dos casos, aunque irónicamente sí para llevar a cabo las tareas operativas requeridas.

Aunque la Sociedad de Arte Moderno pretendió ser el par mexicano del museo neoyorquino, las diferencias que los separaban resultan bastante considerables: la SAM no contó con su propia colección ni con grandes sumas de dinero y su respaldo financiero estuvo limitado a lo que pudiera recolectarse a partir de las aportaciones de los miembros. Los integrantes se dividían en tres categorías determinadas a partir de su aportación económica, que a su vez contemplaba la diferencia entre los beneficios recibidos. El nivel de menor precio era el *Suscriptor*. A cambio de \$40.00 pesos anuales, recibía las publicaciones regulares y la promesa de un descuento en caso de contar con una impresión extraordinaria. Disfrutaría de una entrada libre a las exposiciones y conferencias. El *Patrocinador* constituía el nivel intermedio. Requería de una cooperación anual de \$250.00 pesos. A los beneficios anteriores se agregaban la recepción de invitaciones personales a las inauguraciones, “demás actos sociales y culturales,” además de participar como representante ante la junta directiva. Finalmente, el más alto cargo en la SAM lo ocupaba el *Benefactor*. Se obtenía este título aportando una cuota vitalicia de \$ 5,000.00 pesos. Sumado a los beneficios del resto de los miembros, recibiría ejemplares de lujo de publicaciones y

---

<sup>13</sup> “Para octubre 25, se sumaron siete miembros más: William T. Aldrich, Frederick Clay Bartlett, Stephen C. Clark, Chester Dale, Samuel A. Lewisohn, Duncan Phillips, y Grace Rainey Rogers”. Hunter, *Museum of Modern Art, New York*, 12. Al principio conformaban la sociedad mujeres, requerían que un hombre funcionara como cabeza de la institución. Es tal vez similar al caso mexicano.

<sup>14</sup> En conversaciones con Carmen Ruíz Funes Montesinos, también me señaló que en su experiencia el trabajo operativo de la SAM lo llevó a cabo Susana Gamboa.

reproducciones de obras impresas por la Sociedad de Arte Moderno.<sup>15</sup> Este pago único de por vida resultó un error de cálculo económico que a la larga fue catastrófico para la viabilidad financiera de la SAM. Cada miembro recibió por su pago una tarjeta que acreditaba su pertenencia a la agrupación, una suerte de carnet de identidad cultural.<sup>16</sup> Presento en la imagen 1.1., la única tarjeta que encontré, ella testifica la inclusión de Salo Hale como uno de los escasos Benefactores de la SAM. Eran



1.1 Es la única tarjeta de miembro de la SAM que parece sobrevivir. Perteneció al Sr. Salo Hale y la firmó Jorge Enciso en calidad de presidente.

cartoncillos sin adornos ni imágenes extra, con tipografía clara en una sola tinta Jorge Enciso firmaba de su puño y letra cada una en calidad de presidente, incluía además el nombre de quien la portaría.

Para su primera exposición en junio de 1944, contaron con 41 suscriptores o asociados, 35 patrocinadores y 5 benefactores.<sup>17</sup> Se obtuvo un ingreso aproximado de \$35,390 pesos, si consideramos la posibilidad de que todos los miembros pagaran por su ingreso. Pongo en duda la suma, me parece que algunos miembros disfrutaban de los beneficios con un cargo de tipo honorífico. Por ejemplo, cuando Alfred H. Barr escribió a Jorge Enciso con el fin de anunciar su cambio de cargo y responsabilidades al dejar la dirección del MoMA, mencionó que él comprendía si deseaban invitar a otro miembro del *staff* del museo a ocupar su lugar como parte

---

<sup>15</sup> Archivo de Fernando Gamboa de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, A.C. en adelante PCFG, FG SOC AM/9.

<sup>16</sup> En el anexo 1 se puede revisar la lista completa de miembros y en qué exposiciones participaron.

<sup>17</sup> *Picasso*, Catálogo de SAM.



1.2 Alfred H. Barr y René d'Harnoncourt. Durante la organización de la exposición *Picasso* el primero fue relevado de su puesto como director del Museum of Modern Art. Eventualmente d'Harnoncourt sería el director.

de la Sociedad.<sup>18</sup> Ni Alfred H. Barr, ni Jorge Enciso señalan referencia alguna al pago.<sup>19</sup> El presidente de la Sociedad respondió reiterándole a Barr que “continuaría fungiendo como un Asociado de Honor en su Comité.”<sup>20</sup> Es factible entonces asumir que algunos miembros de la asociación llegaban a la lista por invitación honoraria o de cortesía, sus nombres y prestigio fortalecían la imagen de la SAM, funcionaban como suerte de imán social para atraer a otras personas. En la imagen 1.2 aparecen tanto Alfred H. Barr como René d'Harnoncourt, ambos seguramente miembros honorarios de la SAM.

La suma inicial reunida por la SAM puede verse como una cantidad considerable en tanto

que no se compare con los presupuestos que manejaba el MoMA, que de hecho consideró su propio inicio como modesto. Sólo tomando en cuenta las aportaciones en vida de John D. Rockefeller Jr., aun considerando su desacuerdo con el arte moderno, “otorgó un total de seis millones de dólares entre subsidios, donaciones y terrenos.”<sup>21</sup> A lo anterior habrá que sumar una diferencia significativa entre el MoMA y la SAM, la primera resultó de la unión de dos consolidadas colecciones y la última careció de un acervo propio. Poseer un lote de obras permite a una asociación o institución ventajas que no recaen únicamente en el valor económico.

---

<sup>18</sup> En 1943 la Mesa Directiva del MoMA designó a Steven Clark como su cabeza. El nuevo presidente no compartía la ideas administrativas o curatoriales con el director, en su lugar contrataron a James Thrall Soby, como asistente de director. El nuevo cargo ocupado por Alfred H. Barr contempló menos responsabilidades, desarrolló entonces el papel de consejero especial. Un año más adelante en 1944 otro miembro de la SAM, René d'Harnoncourt ocupó el cargo de la dirección del MoMA. Justin Wolf, *The Art Story. Modern Art Insight*, <https://www.theartstory.org/museum-moma.htm> . Consultado julio 22, 2018.

<sup>19</sup> Carta de Alfred H. Barr a Jorge Enciso, 10 de noviembre de 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2167; 1066.

<sup>20</sup> Carta de Jorge Enciso a Alfred H. Barr, 26 de noviembre de 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 830.

<sup>21</sup> Chernow, *Titan*, 646.



El acervo constituye una gran fortaleza para una institución. A partir de él resulta posible solicitar préstamos, realizar intercambios para depurar la colección, orientar los objetivos, consolidar cierto prestigio de la seriedad de la agrupación en materia del estudio del arte, etc. Ante la falta de un cuerpo de obras propia en la SAM, sorprende el inicio de sus actividades a partir de una exposición con piezas de valor tan considerable. Su primera actividad consistió en mostrar el trabajo de uno de los pintores más destacados del siglo XX.

Otra diferencia a ponderar entre ambas instituciones se centra en el tipo de relación establecida con el comercio del arte. El MoMA fue regido en general por estatutos asentados por Alfred H. Barr, basados en la metodología de trabajo de los museos con los que había colaborado previamente.<sup>22</sup> Una de las normas retomadas de esta experiencia consistió en: “mantener una distancia apropiada con los comerciantes del arte.”<sup>23</sup> La situación de la SAM parecía distinta. Desde el inicio contó con la colaboración de Inés Amor como asociada, así como de Frederick Davis y Alberto Misrachi como patrocinadores.<sup>24</sup> Los tres estaban ligados a la venta de arte en México, contaban con galerías o establecimientos comerciales. El negocio de Frederick Davis consistió en la oferta de obras de artistas mexicanos y de los catalogados como artistas populares, principalmente a visitantes norteamericanos. En este negocio contrató a René d’Harnoncourt a su llegada a México de Europa. Alberto J. Misrachi fundó desde 1933 la *Librería Misrachi*, donde además de revistas extranjeras y libros de arte, exhibió y vendió obras de artistas mexicanos. Inés Amor era la directora de una de las primeras galerías de arte del país, fundada por su hermana Carolina. La Galería de Arte Mexicano fue la pionera en el establecimiento del comercio del arte mexicano.

La postura del MoMA frente al comercio del arte, pretendía no alterar el mercado, una postura algo ficticia. Había sí, cierta intención manifiesta de no mezclar las esferas de promoción

---

<sup>22</sup> Paul S. Sachs fue quien recomendó a Alfred H. Barr para dirigir el MoMA: “Sachs veía al museo como una oportunidad para la educación masiva, y también vio la necesidad de un atractivo intelectual a quien sostendría al museo a través de la donación de obras de arte”. Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 84.

<sup>23</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 70.

<sup>24</sup> Inés Amor tuvo una relación previa con el MoMA establecida por la venta de obra de artistas mexicanos con el fin de incrementar la colección del museo, continuó años después aún con el cierre de la SAM. Oferta de venta de obra de Clifford a Alfred H. Barr, 15 de junio de 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2199; 1110. Alberto Misrachi también llevaba relación con el MoMA. René d’Harnoncourt trabajó en México para Frederick Davis.

y comercio del arte. Entre sus objetivos claramente expresados, la SAM sí proclamó promover el coleccionismo. En ese rubro, la SAM compartió mayor similitud con la *Harvard Society for Contemporary Art*, una asociación que inspiró a su vez a la fundación del MoMA. En ella “las obras en exposición que no pertenecieran a una colección privada estarían a la venta.”<sup>25</sup> La SAM nunca vendió directamente la obra que exhibió, sin embargo sí se apoyó en los coleccionistas y comerciantes del arte<sup>26</sup> para organizar sus exposiciones, al tiempo de fomentar la formación o fortalecimiento de colecciones en México. Ambas instituciones fueron creadas con dinero del sector privado, impulsadas también por mujeres con respaldo masculino. Surgieron con la intención de modificar el gusto del público en torno al arte, promoviendo establecer como correcto un gusto estético personal. Se diferenciaron de manera específica en las dimensiones de sus presupuestos, en la postura de franca apertura de la SAM a la posibilidad de promover la venta de obras y en los distintos escenarios histórico-políticos de sus respectivas fundaciones.

La constitución de la SAM es el resultado de las políticas internacionales norteamericanas de la mano de los intereses individuales mexicanos, Stephen Bayley señala que: comprender “la intención es la clave para comprender el gusto,” entender más que la forma que en se aprecian los objetos, “las ideas que les dieron origen.”<sup>27</sup> Durante la Segunda Guerra Mundial cada bando tuvo su propio concepto de lo que consideró un lenguaje estético adecuado. Los nazis, los norteamericanos y —adhiriéndose al proyecto de los últimos— los miembros de la SAM, compartieron un interés manifiesto por dirigir y modelar el gusto del público. Parte de las batallas que se libraron durante la Segunda Guerra Mundial, se lucharon en el ámbito del consumo de las artes. La definición de la estética no sólo será una cuestión de búsqueda de formas y estilos, sino un complicado asunto de interés político de inclusión en los modelos de representación. Se trata de la configuración del gusto dentro del proyecto de nación.

---

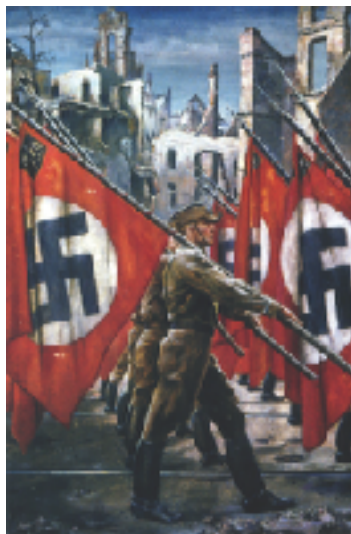
<sup>25</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 202, 207, 208 y 210. Esta sociedad dirigida presentar a una idea amplia del arte moderno internacional, abrió sus puertas el 19 de febrero de 1929 y su comité ejecutivo lo formaron Lincoln Kirstein, John Walker III y Edward M. Warburg, y siempre permaneció como punta de lanza frente al MoMA en cuanto a mostrar arte nuevo se refiere y llegaron a presentar entre otras una gran exposición de arte mexicano y una de Picasso en 1932.

<sup>26</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 204.

<sup>27</sup> Stephen Bayley, *Taste. The Secret Meaning of Things* (London, Boston: Faber & Faber, 1991), XVIII.

En un inicio, la política cultural alemana fue poco clara. Joseph Goebbels encabezó el bando que quiso ver en los nazis a los portadores de una nueva modernidad,<sup>28</sup> les preocupaba que el sentimentalismo de lo *kitsch* representara una amenaza para las masas. El grupo antagónico, con Wilhelm Frick y Alfred Rosenberg al frente, resultó victorioso al momento que Adolf Hitler inclinó la balanza en favor de las propuestas antimodernas, los *volkish*. El dictador sostuvo que las obras modernas eran ininteligibles para las masas, y por tanto elitistas, además de considerarlas propaganda antialemana.<sup>29</sup> Describió a los modernos como “degenerados espirituales o estafadores.”<sup>30</sup> Estaba decidido a no “tolerar pinturas sin terminar.”<sup>31</sup>

El proyecto de Estado de un hombre que se vio a sí mismo más como un pintor que como un político, contempló de origen otorgar un lugar privilegiado a las artes. La fusión entre los



objetivos políticos y la expresión artística, modeló desde su perspectiva, la herramienta perfecta de la construcción del nuevo *Reich* y con el tiempo daría paso a un nuevo hombre.<sup>32</sup>

La razón para la producción del gran renacimiento alemán consistió en modelar el gusto del nuevo público, el pueblo de Alemania. Una de las ideas centrales se enfocó en “arrebatarse” el arte a la élite y

1.3 y 1.4 Este óleo que representa a Adolf Hitler de Hubert Lanzinger y la obra de Will Tschech son ejemplos del lenguaje aparentemente directo que buscaba narrar un sólo mensaje: la grandeza y fuerza nazi. La primera de 1934-6, antes del inicio de la guerra, representa al líder alemán vestido con armadura de caballero. La de los soldados marchando de 1944, carece del triunfalismo más bien es camino a la derrota, pero continúa haciendo eco a una grandeza nacional.

<sup>28</sup> Peter Adam, *Art of the Third Reich* (New York: Harry N. Abrams, 1995), 56.

<sup>29</sup> Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler: Collaboration and Survival in Nazi Germany* (New Haven & London: Yale University Press, 2014), 29, 42-46, 224.

<sup>30</sup> Petropoulos, *Artists under Hitler*, 20.

<sup>31</sup> Petropoulos, *Artists under Hitler*, 180.

<sup>32</sup> Adam, *Art of the Third Reich*, 9.

redirigirlo hacia el *Volk*,<sup>33</sup> en especial dedicarlo a los trabajadores que construían la nueva Alemania.<sup>34</sup> Los nacionalismos son construcciones imaginarias. Coincido con Gayatri Chakravorty Spivak en su señalamiento en torno a que los nacionalismos conllevan un deseo controlador del funcionamiento de la propia esfera pública, “con ello viene la necesaria aunque frecuentemente no reconocida sensación de ser único y por desgracia mejor.”<sup>35</sup> Plantea también que el arte resulta una herramienta idónea para transformar la historia en memoria cultural.<sup>36</sup> Alfred H. Barr fue testigo presencial de este proceso de imposición de la etiqueta de “degenerado” y “destrutivo” a todo lo no nacionalista. Este esfuerzo iba de la mano de un aumento en las ideas políticas de prohibición. En este viaje europeo, desarrolló su preocupación por recuperar y fortalecer la libertad creativa, que dio paso a múltiples artículos suyos, advirtiendo del peligro que representaba el nazismo en materia de “represión a la libertad del artista.”<sup>37</sup>

El tríptico de Hans Schimitz-Wiedenbruck,<sup>38</sup> (imagen 1.5) resulta un ejemplo magnífico de las metáforas visuales que apelaban a la conformación de una patria engrandecida, en la cual los “otros” son el enemigo. Las figuras masculinas con intención transformadora, portan en sus manos herramientas que serán los instrumentos para estos cambios. Si son militares llevan armas, si se alude a obreros herramientas mecánicas y los campesinos, en este caso, guían el ganado. En la pintura nacionalista mexicana era la ocasión para incluir la hoz y el martillo como herramientas de innovación social. En este tipo de pintura, las representaciones militares aluden también a un pasado o presente transformador de la historia patria. El tríptico de Hans Schimitz-

---

<sup>33</sup> Pueblo.

<sup>34</sup> Adam, *Art of the Third Reich*, 21-168.

<sup>35</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination* (London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2010). 18-19.

<sup>36</sup> Chakravorty, *Nationalism and the Imagination*, 20.

<sup>37</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 371. Este viaje (1932-1933), lo realizó por intercesión de Abby A. Rockefeller. Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 354-355. David Rockefeller, hermano menor de Nelson, fue también testigo del crecimiento del poder e influencia de Adolf Hitler. Hablaba alemán, llegó a escuchar sus discursos y fotografiar al dictador. David Rockefeller, *David Rockefeller. Memoirs* (New York: Random House Trade, 2003), 68, 71, 72 y 86.

<sup>38</sup> “Art and Propaganda. Clash of Nations 1930-1945,” *German Historical Museum*, enero-abril, 2007. [http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-und-propaganda/english/bilder\\_zum\\_krieg.html](http://www.dhm.de/archiv/ausstellungen/kunst-und-propaganda/english/bilder_zum_krieg.html) . Consultado julio 23, 2018.



1.5 El tríptico de Schmitz-Wiedenbrück, (1941) una representación realista, casi fotográfica, centrada en la trilogía del trabajo del hombre en la industria, el ejército y el campo.

Wiedenbruck incluye la trilogía masculina por excelencia para sostener una mitología nacionalista: el obrero, el militar y el campesino.

En 1937, los nazis finalmente definieron y marcaron las políticas en materia de arte, y anunciaron su victoria final frente al arte moderno e internacional a través de dos exposiciones.<sup>39</sup> La primera formó parte de la gran fiesta en Múnich, del *Tag des Deutschen*,<sup>40</sup> que incluyó ferias, conciertos, ópera y teatro; y la apertura con un triunfal discurso de Hitler, de la: *Grosse Deutsche Kunstausstellung*.<sup>41</sup> Al día siguiente, 19 de julio, se llevó a cabo la *Entartete Kunst*,<sup>42</sup> el discurso inaugural subrayó las “monstruosidades y locura” que presentaban las obras modernas de la exposición. Así, ambas muestras comenzaron a formar parte del armamento bélico intelectual.

Para la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, se llevó a cabo un proceso de selección en el cual Hitler tenía la última palabra. Se presentó anualmente, hasta el 30 de abril de 1945, el día del ingreso del ejército norteamericano en Múnich. La obra mostró cierta unidad estilística, basada en la pintura bávara del siglo XIX, la favorita del *Führer*. De características realistas,

<sup>39</sup> Petropoulos, *Artists under Hitler*; 119. Mismo año en el que Pablo Picasso pintó *Guernica*.

<sup>40</sup> Día del alemán.

<sup>41</sup> Exhibición de Gran Arte Alemán.

<sup>42</sup> Arte Degenerado. La inauguró el presidente de la Academia Prusiana de las Bellas Artes, Adolf Ziegler, tiempo después terminó en un campo de concentración. Mario-Andreas von Lüttichau, “Crazy at Any Price” en *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937* (Múnich/ London/ New York: Prestel, 2014), 36-90; Inés Schlenker, “Defining Nationalist Socialist Art”, *Degenerate Art*, 102.

naturalistas y fotográfica<sup>43</sup> y de temas bastante uniformes, eran de tipo narrativo que exaltaban la superioridad racial aria, paisajes, retratos, de género histórico, naturalezas muertas y retratos del *Führer*, compartían cierta atemporalidad. Adolf Hitler era no sólo el líder, sino el héroe que libraba una cruzada moderna.<sup>44</sup> Como es el caso del óleo de Conrad Hommel, (imagen 1.6) un retrato de Adolf Hitler incólume y gallardo, en lo que parece ser una trinchera de batalla con cielos amenazadores. Este tipo de obras debían ser símbolo de esperanza y mantener “la creencia en la victoria final.”<sup>45</sup>



1.6 Esta obra de Conrad Hommel resulta un excelente ejemplo de los retratos con la intención de exaltar la figura de Adolf Hitler, uno de los pocos temas autorizados. Participó en la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, 1940. Robert Scholz, el crítico de arte más importante del Tercer Reich señaló: “Es un ejemplo de los altos estándares de la pintura.”

Presentaron, en contraposición la *Entartete Kunst*, con la idea de ejecutar “una eutanasia del arte moderno.”<sup>46</sup> Como se puede observar en la imagen 1.7, la museografía pretendió transmitir la idea de caos y desorden; por ello colgaron las obras a muy poca distancia unas de otras, plagando las paredes que además tapizaron de letreros. Esta señalización de textos que acompañaron a la obra plástica, comprendían unos la reproducción de comentarios de Hitler o Goebbels y otros destacaron el derroche económico del dinero del pueblo que representó la adquisición de estas durante la República de Weimar. Al lado

<sup>43</sup> Schlenker, *Degenerate Art*, 98-99. Peter Adam, *Art of the Third Reich* (N.Y.: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995), 105.

<sup>44</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (España: Biblioteca de Bolsillo, A&M Gráfico, 2005), 92.

<sup>45</sup> Schlenker, *Degenerate Art*, 99. La *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, resultó la única plataforma para vender obra en Alemania, aparte de con la posibilidad de venderle al mismo Hitler. Contrariar los deseos del dictador acarreó consecuencias fatales, como la anulación a Constantin Gerhardinger o la inclusión en un campo de concentración como Adolf Ziegler. Schlenker, *Degenerate Art*, 91- 92 y 102. En ocho años se acumularon 12, 550 obras. Existían contradicciones entre “lo que se podía mostrar y no,” ejemplo de ello se cuenta el trabajo del escultor Rudolf Belling (1886-1972), quien tuvo una obra en la exposición *Entartete Kunst* y otra en *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Schlenker, *Degenerate Art*, 100. Artistas con trabajo purgado de los museos e invitados o aceptados a participar en la *Grosse Deutsche Kunstausstellung* son: Arno Beker, Fritz Koelle entre otros.

<sup>46</sup> von Lüttichau, *Degenerate Art*, 49.



1.7 El montaje de las obras en la exposición *Entartete Kunst* de 1937, que se observa en esta imagen muestra que las pinturas se presentaron de forma caótica y abigarrada, muy pegadas una de otra. Los pocos espacios libres de las paredes se llenaron de letreros con la finalidad de transmitir caos. En contraste la exposición *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, pretendía dar la idea de orden por su simetría y amplios espacios.

de ciertas obras, se colocó un letrero rojo que se leía: “comprado con los impuestos de los trabajadores alemanes,” como ejemplo de desperdicio en los fondos públicos.<sup>47</sup> Pretendieron transmitir un caos visual que subrayara la incertidumbre generada por este nuevo tratamiento del espacio en las mismas obras expuestas.

La selección de las obras apuntaba cómo el arte moderno representaba un insulto que destruía y confundía la forma natural y con esta aproximación la primera “acción fue limpiar los museos de Alemania.”<sup>48</sup> Por esta razón, para la *Entartete Kunst*, se fijó el año de 1910 como punto de partida para la depuración de las colecciones. Comenzó la idea de expulsar de los museos obras del “cubismo, futurismo y dadaísmo.” Hitler consideró que tanto la producción como el mercado del arte recibían influencia y manipulación por los judíos; la exposición —que, en cuatro meses, contó con dos millones de visitantes— implicó y demandó simultáneamente la exclusión social de todos los enfermos y los ‘elementos judíos’ del sano cuerpo de las

<sup>47</sup> von Lüttichau, *Degenerate Art*, 38.

<sup>48</sup> von Lüttichau, *Degenerate Art*, 37.



1.8 y 1.9 La portada del catálogo de la exposición de *Entartete Kunst* (1937), reproducía una escultura de Otto Freundlich, *La gran cabeza (El nuevo hombre)* y junto con las fotografías de personas con malformaciones físicas a un lado de obras contemporáneas pretendían ilustrar la similitud en el proceso de “degeneración”.

personas.”<sup>49</sup> En el catálogo se imprimieron fotografías de personas con malformaciones físicas ubicadas junto a las reproducciones de la obra con la intención de mostrar similitudes entre ambas, como se puede observar en la imagen 1.9.<sup>50</sup>

En Alemania, la política nacional socialista promovió la idea de orden, seguridad y un futuro prometedor, con una producción visual aparentemente sencilla y clara. Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Adolf Hitler tenía ya muchos seguidores en México. Un ejemplo de ello se decanta de la conversación con Dolores y María del Rosario Escartín, aún unas niñas en esa época y que recuerdan su experiencia con claridad:

Mi papá le iba a los alemanes al inicio de la guerra, porque los ingleses eran muy alzados y muy creídos. Entonces le iba a los alemanes [...] Mi papá al principio lo admiraba a [Adolfo Hitler], pero después ya no [...] Sentíamos que la guerra estaba cerca de México, [...] ya

<sup>49</sup> von Lüttichau, *Degenerate Art*, 42 y 48. La población de Alemania para 1940 era de un poco más de setenta millones de personas, por lo que habrán visitado la exposición al rededor del 2.5% de los habitantes.

<sup>50</sup> La gravedad de la situación no radicó en que ciertas obras se consideraran inconclusas o que los artistas dejaran de ser personas privadas para convertirse en entes políticos. Adam, *Art of the Third Reich*, 53. La amenaza real era que, en la obra de carácter oficial “cada soldado, mujer y niño representados en una pintura tenía la intención de evaluar a un grupo al nivel de semidiós, mientras condenaba al resto a la muerte. El mal en el régimen nacional socialista estribaba en el hecho, como observó Hannah Arendt, de que éste decidía quien tenía derecho a vivir, y el arte sirvió para asimilar este mensaje.” Adam, *Art of the Third Reich*, 110. El arte se transformó en un documento para condenar a muerte a parte de la población.



sentíamos que iba a llegar aquí [...] De los norteamericanos siempre se opinó que venían a ponernos el pie encima. Además, mi papá no comulgaba con las actitudes de los norteamericanos [...] A los alemanes, mi papá los admiraba mucho porque era gente muy trabajadora, muy progresista, que iban adelante en descubrimientos, en la ciencia, en todo, por eso los admiraba mucho.<sup>51</sup>

Esa imagen de nación era la que promovía la propaganda estética del nacional socialismo dentro y fuera de Alemania y como vemos inclusive en México. Utilizó una gran variedad de medios, entre ellos las artes plásticas. Promover los trabajos plásticos que replicaran la doctrina dio resultados concretos en el exterior. En general, Alemania presentó una campaña publicitaria que produjo una aceptación inmediata.

Su temática unificada estilísticamente, a partir de la pintura bávara con imágenes realistas, naturalistas y fotográficas, destacaban su distancia y diferencia con el dadaísmo, futurismo y cubismo; transmitiendo un mensaje de familia, paz y progreso, añorado también en México. La museografía de la *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, frente a la de *Entartete Kunst*, pretendieron acentuar la diferencia entre el orden y el caos; de la libertad frente al libertinaje y la pureza del pueblo rural frente a la podredumbre urbana. Los argumentos en pro de una Alemania purificada, promovidos en estas imágenes y la forma en la que se presentaron, trataban de justificar por qué valía la pena perder la vida luchando por su defensa o en el mejor de los casos eliminar al enemigo.

Este enfrentamiento de calificaciones y descalificaciones de lo que se promovía como el buen gusto en el arte alcanzó también a polarizar la recepción de la exposición de *Picasso* organizada por la SAM en México. José Manaut Nogues, publicó un ensayo, donde manifestó que la derrota militar de los alemanes, llevó a su vez a la derrota de sus propuestas en el lenguaje del arte. Su molestia por este fracaso alemán, radicó en que los señaló como culpables no sólo de la destrucción de Guernica (el pueblo); sino que consideró que con su derrota, dieron paso a la producción de *Guernica*, la obra de Picasso. El autor concluyó, que: “no sólo eran los alemanes los autores de aquella terrible tragedia, sino los padres [no se alcanza a leer la palabra completa] e...ales del engendro que le mostraban”,<sup>52</sup> manifestando una clara molestia por la obra del

---

<sup>51</sup> No son el único caso que relata la misma experiencia. Entrevista de Marina Vázquez Ramos a Dolores Escartín Torres y María del Rosario Escartín Torres, Ciudad de México, abril 10, 2012.

<sup>52</sup> José Manaut Nogues, “Opinión Estética. La deshumanización del arte,” *El Nacional*, julio 4, 1944, 3.

malagueño y su vocabulario plástico. Señaló la destrucción del arte como una de las víctimas de la guerra. Los escenarios políticos y bélicos transformaron e influyeron en el ámbito de las artes, en Europa y en América.

Como mencioné anteriormente, Alfred H. Barr viajó por Europa durante el crecimiento de estas limpias culturales en el continente. A él se le puede atribuir en parte, la muy particular manera de hacer y presentar la historia del arte en el MoMA. Su formación como historiador del arte, enfocada en arte medieval, dio pie a la estructura y colección del MoMA.<sup>53</sup> Otro factor que influyó en su aproximación a los objetos y su valor artístico fue el desarrollo de su propuesta de tesis: *The Machine in Modern Art*<sup>54</sup>; fue así como se enfocó en la Bauhaus, De Stijl y el Constructivismo. Cuando se fueron perfilando la organización y los contenidos del MoMA, Alfred H. Barr tenía en mente que la obra del pintor más famoso del mundo y el trabajo de un artista popular eran igualmente merecedoras de un estudio analítico.<sup>55</sup>

Regresó de Europa decidido a apoyar a los artistas perseguidos por los regímenes fascistas y estableció un programa de exposiciones encaminado a ello. Noyes Platt señala que a partir de este viaje la percepción de Barr sobre “el cubismo de 1936 en adelante era una forma de reacción a la política cultural fascista,” lo consideró “el desarrollo más crítico en el arte moderno, y a partir de ese punto la abstracción se volvió de gran importancia para el MoMA.”<sup>56</sup> La vanguardia se convirtió en un instrumento de lucha contra el fascismo.

---

<sup>53</sup> Durante la Edad Media y el Renacimiento el valor de los objetos se medía en parte con los precios de su materia prima o la habilidad manual del productor, el avance tecnológico demostrado y en raras ocasiones el nombre del artista que lo produjo. Un tapiz, una copa, una pintura al óleo o un reloj eran apreciadas a partir de una escala muy distinta a la del siglo XX. “Relative Values: The Cost of Art in the Northern Renaissance,” *The Metropolitan Museum of Art*. marzo 2018. Aunque esta exposición se enfocó en objetos creados en el Renacimiento, aún así es un ejemplo del cambio en la escala de valoración de unas piezas sobre otras en el tiempo.

<sup>54</sup> John Elderfield, “Art History Reviewed: Alfred H. Barr, Jr.’s ‘Matisse. His Art and His Public’, 1951,” *The Burlington Magazine*, enero 2010. 36. <https://www.jstor.org>. Consultado julio 23, 2018. “Cuando Alfred H. Barr fue designado director fundador del MoMA de Nueva York, en 1929, abandonó su disertación de tesis: ‘The Machine in Modern Art.’ En 1943, al ser despedido de ese puesto cambió su tema y tres años más adelante, Harvard aceptó su libro *Picasso: Fifty Years of his Art* como la primera investigación de doctorado sobre un artista vivo.”

<sup>55</sup> Irving Sandler, et. al., eds., *Defining Modern Art. Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1986), 7 y 8.

<sup>56</sup> Susan Noyes Platt, “Modernism, Formalism, and Politics: The ‘Cubism and Abstract Art’ Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art,” *Art Journal*, núm. 45, 284-295, en Paquette, “Public Duties, Private Interests,” 11. n. International Style

Para la celebración de su primera década en mayo de 1939, el MoMA inauguró un nuevo edificio que seguía líneas de diseño arquitectónicas del estilo internacional (Imagen 1.10). Esta obra funcionó como catalizador de transformación del paisaje arquitectónico de Manhattan. Llamó la atención su particular diseño, carente de adornos que disfrazaran la fachada, igual que el tipo de museo que les interesaba proyectar. Sobre sus muros blancos las obras gozaban de un amplio espacio entre unas y otras, una museografía muy distinta a la utilizada en las *Entartete Kunst*, como se puede observar en la imagen 1.11. El discurso inaugural del presidente Franklin D. Roosevelt pudo escucharse por radio, haciendo alarde de modernidad y de los avances tecnológicos de momento.



1.10 El edificio fue construido sobre el terreno donde se ubicaba la casa de John D. Rockefeller, Jr. y su familia. Es evidente el contraste entre este edificio y las viviendas tipo *Townhouse* vecinas, diseñado por Philip L. Goodwin y Edward Durell <http://www.robertdamora.com/> [Consultado 20 de abril 2018].

EE.UU. aún no participaba activamente en la guerra, el Congreso y parte de la población no recordaban con satisfacción el resultado de la primera. El presidente pensaba lo contrario y tomó medidas para prepararse. En principio integró sus argumentos de la necesidad de involucrarse en su discurso del día:

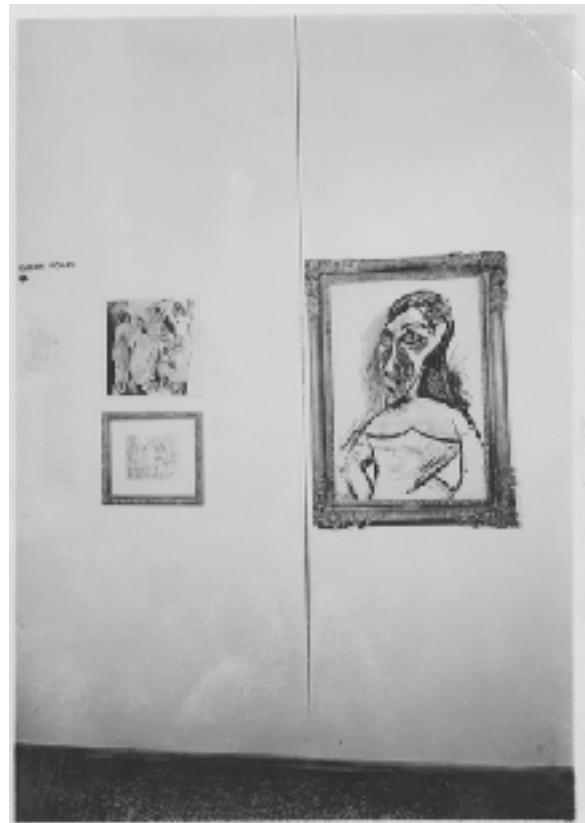
Un mundo convertido en un estereotipo, una sociedad convertida en un regimiento, una vida traducida en rutina, hacen difícil que el arte y los artistas

sobrevivan. Aplasta la individualidad en la sociedad y aplastarás también el arte. Alimenta las condiciones de una vida libre y alimentarás su arte también.<sup>57</sup>

Este discurso dejó claro también que la intención de esta institución nacional era convertirse en un faro cultural del país de apoyo a la tolerancia, de la posibilidad de singularidad creativa. El presidente celebró que: “lo más importante [radicaba en que el MoMA se encargaría] inevitablemente [de] elevar los estándares del gusto de los americanos y por lo tanto llevar a las comunidades más lejanas los resultados de los últimos y mejores logros en todas las artes.”<sup>58</sup> Así el presidente subrayó que EE.UU. era el defensor de la libertad creativa. La celebración apuntaba hacia fortalecer a EE.UU., concretamente a Nueva York como una metrópoli cultural mundial.

También subrayó uno de los ejes que regirían la conformación de las exposiciones del MoMA y el proceso del consumo del arte en el

futuro. Apuntó Roosevelt: “En América el arte siempre ha pertenecido a la gente y nunca ha sido propiedad de una academia o clase.”<sup>59</sup> Este concepto resultó fundamental para los y las fundadores del MoMA. Establecía que el arte que presentaba en sus salas pertenecía y podía ser consumido por el hombre común y de la calle, y marcaba una gran diferencia con las ideas europeas.



1.11 *Cubism and Abstract Art*. MoMA. 2 de marzo- 19 de abril, 1936. El amplio espacio blanco que rodea las obras, provoca en el público una sensación distinta al caos de las muestras alemanas.

---

<sup>57</sup> “Roosevelt’s Address on The Museum of Modern Art, as printed in the Herald Tribune,” mayo 11, 1939. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/archives-highlights-04-1939> . Consultado marzo 20, 2018.

<sup>58</sup> “Roosevelt’s Address on The Museum of Modern Art, as printed in the Herald Tribune.”

<sup>59</sup> “Roosevelt’s Address on The Museum of Modern Art, as printed in the Herald Tribune.”

Al año de este evento, cuando la Junta Directiva presentó a los miembros el éxito que gozaba el museo, utilizó un diagrama creativo e interesante, con el título: “Un día promedio en el museo.”<sup>60</sup> (Imagen 1.12) La imagen manifestó un ingreso diario de 1603 visitantes por día; que lo mismo recorrían las exposiciones, escuchaban conferencias o visitas guiadas, atendían cursos, proyecciones cinematográficas, compraban reproducciones a color de las obras o postales, y de ellos, nueve se convertían en miembros de la institución. Toda esta actividad generó un ingreso por jornada de USD\$1,559.00, que al parecer no era suficiente para sostener el museo, ya que los egresos sumaban USD\$1,670. Las actividades organizadas para el público se sostenían con una serie de trabajos tras bambalinas, todos enfocados a la conservación, resguardo y estudio de las obras. La élite de miembros y sus huéspedes coronaban el edificio, disfrutaban del acceso exclusivo de las instalaciones en el *Penthouse*. Sin duda, puede percibirse ésta como una historia de éxito. Sin embargo, así como la primera apertura del museo resultó rápidamente ensombrecida por la Gran Depresión, en esta nueva etapa de la institución pesó la creciente escalada de la Segunda Guerra.

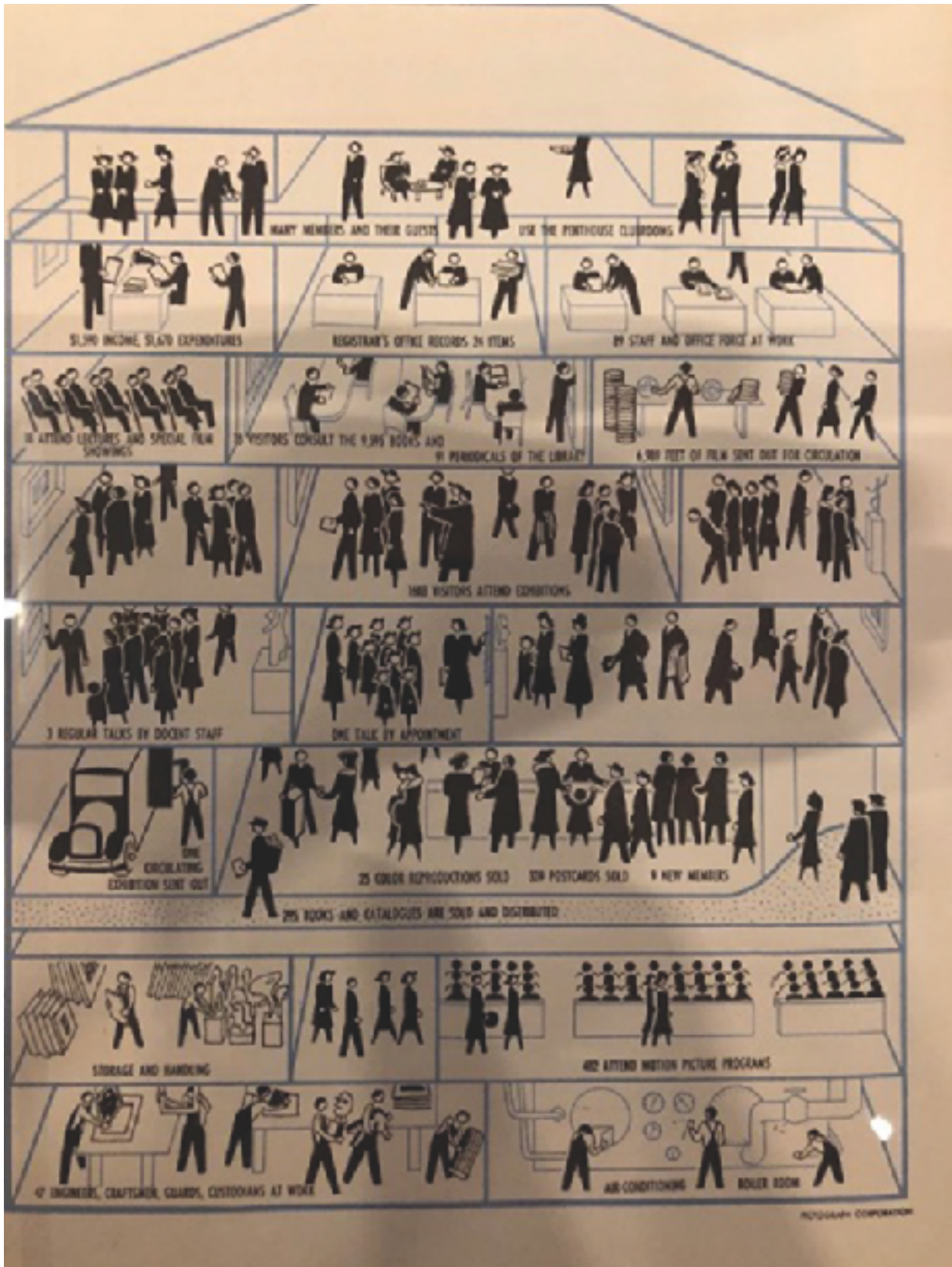
La participación activa de EE.UU. en la guerra aún se enfocaba en el papel de proveedor de material bélico como el armamento. La materia prima requerida para su producción, se obtenía en gran medida del resto de los países del continente americano. Existía una clara y justificada razón para que les preocupara a qué bando se unirían estos países. El presidente Roosevelt nombró a James Forrestal,<sup>61</sup> como uno de sus seis asistentes ejecutivos, funcionaría como el coordinador del programa sobre América Latina.

A partir de su designación, Forrestal se puso en contacto con Nelson A. Rockefeller; la fama de su pasión por el sur del continente era ampliamente conocida. El encuentro resultó como una sorpresa y al mismo tiempo frustración. En un documento confidencial que Rockefeller escribió

---

<sup>60</sup> “Average Day at the Museum,” parte del “The Year’s Work: Annual Report to the Board of Trustees and Corporation Members of the Museum of Modern Art for the Year, June 30, 1939 - July 1, 1940.” Presentado en la exposición: *Being Modern. MoMA in Paris*, Paris: Fondation Louis Vuitton, MoMA, 2017- 2018.

<sup>61</sup> James Forrestal, Presidente de *Dillon Read & Company*, dedicado a los bancos de inversión.



1.12 "Average Day at the Museum," parte del "The Year's Work: Annual Report to the Board of Trustees and Corporation Members of the Museum of Modern Art for the Year, June 30, 1939 - July 1, 1940." Presentado en la exposición: *Being Modern. MoMA in Paris*, Paris: Fondation Louis Vuitton, MoMA, 2017- 2018.

a Carl Spaeth<sup>62</sup> detalló que era claro que Forrestal no comprendía la gravedad de la situación, ni la urgencia y necesidad de formar un comité con hombres capacitados para enfrentarla.<sup>63</sup> En su archivo se encuentran notas y planes que reflejan que Nelson A. Rockefeller llevaba meses pensando en la necesidad del fortalecimiento de la política económica del hemisferio,<sup>64</sup> estaba decidido a presionar para que se tomara en cuenta su postura.

Para el 13 de agosto de 1940, le habían llegado rumores de cierto nerviosismo en la Casa Blanca, en torno al posible nombramiento por parte del presidente de un “Coordinador de las Relaciones Culturales y Comerciales de América Latina, y asignación que tal vez iría acompañada de un presupuesto con fondos aparte para implementar las Relaciones Culturales.”<sup>65</sup> Dos días después, el cargo era suyo.

Franklin D. Roosevelt ponderó con cuidado esta designación. Para cubrir las necesidades del cargo requería una persona que coincidiera con sus propias políticas, que contara con contactos personales en la política y los negocios, tanto de EE.UU. como de América Latina; que le abrieran las puertas los presidentes y empresarios por igual; que conociera la geografía, los recursos y las idiosincrasias particulares y regionales; que cubriera sus gastos, todo además a cambio de USD\$1.00 anual. La lista de los posibles reclutas resultó bastante reducida.<sup>66</sup>

---

<sup>62</sup> Carl Spaeth trabajó como coordinador asistente de Nelson Rockefeller. Cuando fusionaron la Economic Board Defense (EDB) a la CIAA, fue nombrado jefe de la División Hemisférica Americana. El nuevo nombre de la oficina: Board of Economic Warfare (BEW). La reorganización generó caos que con el tiempo causó descontento por parte de Rockefeller, esta nueva agencia parecía restar poder a la CIAA. Nelson Rockefeller terminó despidiendo a su amigo, por considerarlo desleal y éste terminó trabajando para el Departamento de Estado. Darlene Rivas, *Missionary Capitalist: Nelson Rockefeller in Venezuela* (North Carolina: The University of North Carolina Press, 2002), 62.

<sup>63</sup> Carta de Nelson Rockefeller a Carl Spaeth. Documento personal y confidencial, julio 10, 1940. RAC, NAR, Personal. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. General. 1-3.

<sup>64</sup> Nota a mano sobre llamada telefónica. RAC, NAR, Personal. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Nelson Rockefeller, *Política económica del hemisferio*, “Plan presentado al secretario Harry Hopkins por NAR en la reunión con el Sr. Ruml el 14 de junio, 1940.” RAC, Nelson Rockefeller, personal. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA, O (FA350). Caja 1. General. 1-4.

<sup>65</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller al Sr. Arthur Packard, 13 de agosto, 1940. RAC, NAR, Personal. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA, O (FA350). Caja 1. Folder 1. Hojas 1 y 2.

<sup>66</sup> El equipo más cercano reunido para trabajar en torno a Nelson A. Rockefeller con el mismo sueldo que él: “Sr. Robert G. Caldwell, director de Humanidades, MIT, quien nació en Colombia y fungió como ministro norteamericano de Portugal y Bolivia; el Sr. William I. Clayton, experto algodonero de Texas, con larga experiencia en los países de Latinoamérica; el Sr. Andrew V. Corry, ingeniero en minas de Butte, Montana, con experiencia en minería en Argentina y Brasil; Sr. Henry A. Moe, secretario de John Simon de Guggenheim Foundation, experto en becas de intercambio; Sr. Joseph G. Rovensky.” *O’Shaughnessy’s Oil Bulletin*, noviembre 15, 1940. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA, O (FA350). Caja 1. Folder 1.

El presidente etiquetó un presupuesto, originalmente dedicado al Departamento de la Defensa y creó una nueva oficina el 16 de agosto de 1940. Nombró a Nelson A. Rockefeller como Coordinador. La misión central consistió en llevar a cabo un proyecto económico, político y cultural, continental y unificador, que lograra contrarrestar y detener la campaña antinorteamericana en México (y el resto de América Latina) puesta en marcha por el gobierno nacional-socialista alemán, logrando al mismo tiempo un acercamiento con las que llamaban las otras repúblicas americanas.<sup>67</sup> La CIAA conformó y llevó a cabo un gran número de actividades en ambos lados de la frontera, con la finalidad de disminuir el antagonismo que crecía entre México y Estados Unidos y como parte de la guerra psicológica.<sup>68</sup>

A la CIAA, se sumó, a través de la figura de Nelson A. Rockefeller y de manera casi automática, el apoyo de bancos, empresas, hospitales, fundaciones y museos con toda la infraestructura que contenían, algunos de forma más directa que otros. El MoMA y su personal, se encuentran entre los que fueron casi transformados, temporalmente, en una rama del organigrama de la oficina gubernamental.

Para el 7 de noviembre se habían aprobado los presupuestos para poner en marcha los primeros programas. El monto más alto se asignó para las:

exposiciones de arte y cultura Inter-Americanas, un proyecto bajo la dirección del Museo de Arte Moderno, con el fin de llevar a cabo exhibiciones simultáneas y paralelas en ciudades capitales y otras ciudades importantes en ambas Américas

---

<sup>67</sup> Las *otras* repúblicas americanas representaban para Rockefeller, la CIAA y el gobierno de Roosevelt, todos los países al sur de Estados Unidos con los que compartían continente.

<sup>68</sup> Programas de radio, campañas de sanidad, salud, vacunación, viajes de intercambio para intelectuales, maestros, periodistas, producción y distribución de películas y documentales; promoción del comercio, agricultura, industria, arreglos en las vías de comunicación, transporte; fundación de bibliotecas y escuelas, etcétera.



(proyecto aprobado en principio y se trabajarán los detalles más adelante) [la suma autorizada fue de] USD\$150,000.<sup>69</sup>

La posición privilegiada de Nelson A. Rockefeller en ambas instituciones las llevó a colaborar de manera muy cercana; de inmediato se comenzaron a desarrollar proyectos conjuntos. Durante este periodo, tanto el MoMA como la CIAA buscaron lograr mayor eficiencia presupuestaria y aprovechar la experiencia en materia de promoción cultural del equipo de trabajo de la primera institución. La CIAA absorbió muchos de los gastos y buscó la manera de no derogar egresos en materia fiscal y aduanal, en casos como el del patrocinio de concursos de carteles y su promoción. Por otra parte, el MoMA se encargó inicialmente de organizar las competencias de carteles con intenciones de promoción política hemisférica.<sup>70</sup>

Otro de los proyectos de la primera etapa contempló la preparación de guías de literatura de “Latinoamérica para uso de los editores norteamericanos [al tiempo de] subsidiar la traducción al inglés de libros en español y portugués.”<sup>71</sup> En contrapartida, se elaboró una exposición de libros realizados en EE.UU. para viajar por los países panamericanos, considerando sólo “su excelente

---

<sup>69</sup> Otros programas: intercambio de trabajadores creativos (profesores y becarios), mejora un mapa continental, *Inter-American Music Center*, estudio sobre la influencia de las escuelas americanas en las otras repúblicas, programa de visitas a EE.UU. de los ministros de educación, reporte en las actividades de las mujeres interamericanas, beca al suplemento *Boletín Latino-americano de Música*; beca a la *Revista de Arte* de la Universidad de Bellas Artes de Chile; becas para ingenieros; intercambio de alumnos jóvenes para estudiar y vivir en EE.UU., y 12 americanos para vivir el verano en casas de Perú, México, Colombia y Brasil; traducción al español del reporte de las tarifas comerciales; realizar estudios generales de agricultura comenzando con Cuba, Honduras, Perú, Brasil, Costa Rica y México; un estudio de la aviación civil en Latinoamérica; promover el desarrollo del *Instituto de Estudios Latinoamericanos en la University of Texas*; distribuir la subscripción anual de *Hispanic American Historical Review* a figuras literarias de Latinoamérica; preparar un libro de texto para primaria y secundaria en Latinoamérica; preparar material de lectura para primaria y secundaria en Latinoamérica; fortalecer los Institutos Culturales de EE.UU en Sud América (con la *American Library Association*); entretenimiento para los alumnos que atienden la escuela de verano de la *University of North Carolina*; subsidio a la publicación de una bibliografía de bibliografías de Latinoamérica; publicaciones en portugués; subsidio a la publicación en español de revista médica; expedición científica del Dr. Arthur C. Compton a México, Brasil y Perú; Cursos y conferencias sobre Latinoamérica en las universidades de EE.UU. “Proyectos aprobados bajo el Programa de Relaciones Culturales,” Noviembre 7, 1940. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C., CIAA. Files. Cultural Relations, 1940-1944. Series O. Subseries 1: O (FA350). Caja 5. Folder 35.

<sup>70</sup> Carta de Arthur W. Jones, director de Proyectos a Thomas Hogue, noviembre 7, 1941. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>71</sup> “Lista de proyectos iniciados por M. Wheeler como jefe del Coordinator’s Committee on Publications,” MoMAA, NY. MW VII.4. También M. Wheeler se encargó de las constantes negociaciones con el fin de “reducir el costo postal para envíos a Latinoamérica de entre 12 y 14 centavos [de dólar], a 5 centavos [de dólar]”, aplicable a todas las exportaciones de libros publicados en inglés, sólo esa acción logró “un incremento de 30 % en las ventas.”

manufactura y diseño, y no el contenido literario.”<sup>72</sup> Se envió también, al centro y sur del continente, una exposición de pintura americana, y por medio del *Coordinator’s Art Committee* se publicó el catálogo al tiempo que se impulsó el *tour* sudamericano del *American Ballet* por medio del *Coordinator’s Music Committee*.<sup>73</sup> Iniciaron con entusiasmo, la organización de eventos, publicaciones y exposiciones en todo el hemisferio, con la finalidad principal de mejorar la percepción pública entre las naciones.

Había una clara intención de dirigir los discursos visuales y textuales hacia la idea de un hemisferio unificado. Se trató de un ejercicio de poder que buscó llevar a cabo una ingeniería del gusto; un proyecto cultural continental que definiera, a partir de la pertenencia en una zona geográfica, los parámetros de lo que sería considerado aceptable culturalmente y que funcionara como elemento aglutinante social.<sup>74</sup> Los *Coordination Committees* de Sudamérica de la CIAA, eran parte del entramado para el manejo de la información, al tiempo que la trinchera burocrática de Washington en el continente. En el tema de las artes, la consigna implícita consistió en defender y promover la libertad individual y creativa del artista, y quién mejor que Picasso. Museos como el MoMA y la National Gallery of Art eran sólo dos de los muchos museos que participaron con exposiciones para acercar a los pobladores de las repúblicas americanas a una versión más amistosa del otro.

Con el fin de recabar información que le permitiera mayor eficiencia, en 1941 el MoMA, llevó a cabo una encuesta<sup>75</sup> relacionada con las exposiciones temporales durante el tiempo de guerra. Participaron más de setecientas instituciones norteamericanas, evaluaron el interés y la afectación presupuestal. Ofrecieron elegir entre exposiciones de arte y exhibiciones especiales sobre el tiempo de guerra. El MoMA tuvo la intención de cancelar todas las no solicitadas por un mínimo de diez. El resultado final dio una sorprendente inclinación por las exposiciones

---

<sup>72</sup> Memorandum del The American Institute of Graphic Arts a Monroe Wheeler, marzo 17, 1941. MoMAA, NY. MW VII.4. hoja 1.

<sup>73</sup> Lista de proyectos iniciados por Monroe Wheeler como jefe del Comité de Publicaciones del Coordinador, s. f., MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>74</sup> Stephen Bayley, *Taste. The Secret Meaning of Things* (London, Boston: Faber & Faber, 1991), XV y XVIII.

<sup>75</sup> Se solicitó llevar a cabo la encuesta en la reunión de la *American Association of Museums*, Williamsburg. Toda la información decantada de la encuesta en: “The Department of Circulating Exhibitions Questions its Exhibitors on Wartime Programs.” MoMAA, NY. AHB mf 2167, 978.

relacionadas con el tema de la guerra, al tiempo que se demostró un ferviente interés por continuar con los productos tradicionales del MoMA. De 59 propuestas; 44 fueron solicitadas por 11 o más instituciones. Las de mayor demanda resultaron: *War Posters Today*, 45 solicitudes; *Leading American Watercolorists*, 42 solicitudes; *Camouflage for Civilian Defense*, 38; *Posters for Defense*, 34; *Road to Victory*, 33; *New Silk Screen Color Prints*, 29 solicitudes, 18 eran para la versión pequeña de la exposición; *Space Modern Painting*, 28; *Army Illustrators*, 27; *Hemisphere Poster Competition*, 26 y finalmente *What is Good Design? (Useful Objects of 1941)*, 26 solicitudes.

Los excelentes resultados en materia de promoción de las exposiciones itinerantes confirmaron que el MoMA podía seguir adelante con esta forma de difusión. Por ello decidieron aprovechar como recurso la “exhaustiva colección de carteles de guerra en: agencias gubernamentales, colecciones privadas y sociedades, así como de países extranjeros.”<sup>76</sup> Planearon extender el servicio con la renta de carteles, en pequeños grupos, y con tarifas desde 5 a 20 dólares norteamericanos, para llegar a más expositores y espectadores.<sup>77</sup>

Sólo el profesor George J. Cox,<sup>78</sup> expresó una visión más negativa. Señaló, que al Departamento de Arte de la Universidad de California en Los Ángeles sí les habían afectado los recortes presupuestales y que los alumnos asistían poco a los museos. Consideraba que enseñar arte en este momento era un tanto inútil. Se percibe en su escritura, desesperación y derrota anticipada. Pensaba que cualquier otra actividad, que no sea la lucha armada resultaba innecesaria e inútil en este momento. Señaló que lo expuesto en el MoMA, a más de concentrarse en el diseño y decoración de interiores, “está divorciado de la vida experimentada por un joven sano y normal.” Concluyó su carta, con profundo sentimiento de desesperanza, señalando que “hasta que se gane esta guerra, todo, desde el surrealismo a la planeación de las ciudades, debe esperar.”<sup>79</sup> Aún no ocurría la batalla de Stalingrado (23 de agosto de 1942-2 de

---

<sup>76</sup> “The Department of Circulating Exhibitions Questions its Exhibitors on Wartime Programs.”

<sup>77</sup> “The Department of Circulating Exhibitions Questions its Exhibitors on Wartime Programs.”

<sup>78</sup> Profesor de Bellas Artes y presidente del Departamento de Arte de la Universidad de California, Los Ángeles. “The Department of Circulating Exhibitions Questions its Exhibitors on Wartime Programs.”

<sup>79</sup> “Group ‘B’: Small Museums, Art Galleries, Collages and Universities,” marzo 26, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167, 987, AHB mf 2167, 988 y AHB mf 2167, 989.

febrero de 1943), punto de partida para la victoria definitiva de los Aliados, y los ánimos en general en gran parte de la población reflejaban la dificultad de la lucha en el frente.

Las exposiciones itinerantes se organizaban como paquetes cerrados y completos, que contemplaban paneles con bisagras que abrían a ambos lados para que se adaptaran a los diversos espacios de instalación. En ocasiones por ejemplo, se plantearon con paneles de *masonite* barnizados y ya “rotulados que incluían diagramas y fotografías” en paquetes de 15, 30 o 50 pies lineales (4.5 m., 9.144 m. y 15.24 m.) de exposición.<sup>80</sup> Eran exhibiciones listas para todo público, de consumo inmediato y casi todo terreno.<sup>81</sup>

El MoMA preparó entonces exposiciones específicas para tratar y promover el tema de la guerra desde la visión norteamericana. Alfred Barr organizó, entre el 24 de marzo y el 3 de mayo de 1942, en diferentes salas del museo: *Road to Victory*, (ils. 1.13, 14 y 15) y en el piso inferior presentó *Wartime Housing*, y se planeó incluir *Wartime Furnishings*. En el tercer piso se mostró, entre otras, *Original Drawings of Mexican Costumes by Carlos Mérida*. Unos meses más adelante, pero el mismo año se programó *Camouflage for Civilian Defense, Hemisphere Solidarity Posters*.<sup>82</sup> Inclusive, al año siguiente, de noviembre de 1943 a enero de 1944, se presentó *Marines Under Fire*, con cincuenta obras realizadas por *marines* realizadas durante su servicio en el frente.<sup>83</sup> Cuando Susana Gamboa visitó el MoMA, una de las exhibiciones que le mostraron fue precisamente *Road to Victory*.<sup>84</sup>

Entre las exposiciones que se consideraron, estaban algunas cuyo fin consistió en acercar lo más posible la guerra al público cotidiano “con el propósito [de que] se identificara él mismo de forma más clara con la emergencia presente,” ponderando la viabilidad de que el Departamento de Fotografía del museo presentara “buenas fotografías representando en una

---

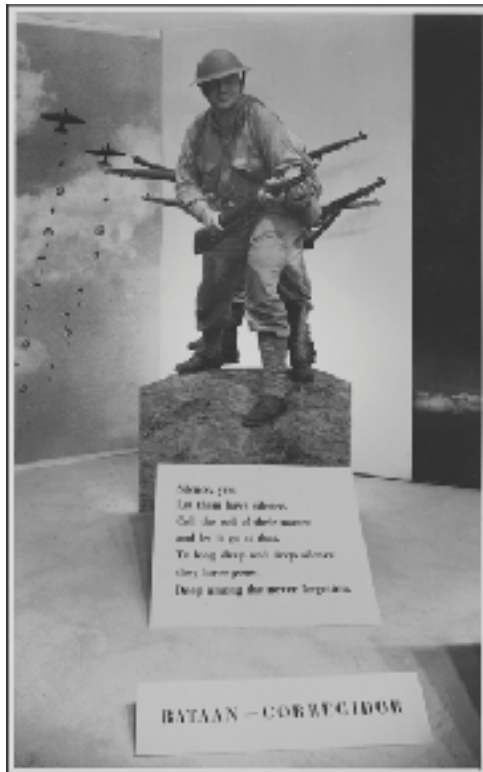
<sup>80</sup> Carta de Monroe Wheeler a la CIAA, 29 de junio de 1942. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>81</sup> Michael, *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*, 3. Baxandall señaló un cambio en el consumo de pinturas cuando ya no se hacían por encargo, sino que estaban listas para el consumidor.

<sup>82</sup> “Exhibitions Schedule, 1942-1943”, junio 1, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2199; 1207.

<sup>83</sup> “Exhibition of Battle Pictures by United States Marines opens at Museum of Modern Art,” *Museum of Modern Art* [[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/910/releases/MOMA\\_1943\\_0062\\_1943-11-09\\_431109-58.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/910/releases/MOMA_1943_0062_1943-11-09_431109-58.pdf?2010)]. Consulta agosto 15, 2016.

<sup>84</sup> Carta de Monroe Wheeler a Susana Gamboa, agosto 18, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-448.



1.13, 1.14 y 1.15 Son imágenes de la exposición *Road to Victory* del MoMA, mayo 21-oct. 4, 1942, resulta un claro ejemplo que la frontera entre promoción del arte y propaganda también se borró ahí. Fotografías impresas en enormes dimensiones, montadas sobre mamparas curvas. El visitante al MoMA podía sentirse entre la trinchera y la vida cotidiana norteamericana.

secuencia dramática el esfuerzo de la Defensa Nacional.”<sup>85</sup> Otras exposiciones programadas en forma paralela fueron: *The Museum and the War*, *United Hemisphere Posters*, *Camouflage for Civilian Defense*, *National War Posters*, *Useful Wartime Objects*, *Children’s Painting and the War* y *Art Education in Wartime*.<sup>86</sup> El escenario de exposiciones relacionadas directamente con la guerra y que rodeaba a la colección permanente, hace posible pensar que el público conectaría unos temas con otros, y es probable que así el arte se percibiera como algo vinculado con la lucha ideológica, y que de esta manera, el frente de guerra se acercaba a Nueva York. Tal vez el

<sup>85</sup> “Museum of Modern Art National Defense Projects.” MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>86</sup> Cito algunas de las exposiciones, para una lista completa sugiero consultar: “Exhibitions Schedule, 1942-43,” junio 1, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2199, 1207, hojas 1-2.

visitante del museo, recorrió una tras otras sus salas, estableciendo la narración como una sola historia visual.

Durante todo el primer año, 1940-1941, los miembros de la CIAA continuaron con los proyectos iniciales que arrojaron resultados inmediatos y comenzaron a establecer una red más formal de flujo de información. Los proyectos giraron en torno a las guías, los carteles y las exposiciones itinerantes elaboradas para el consumo inmediato. El MoMA formó parte de la red, siempre puestos para la acción, su personal trabajó abiertamente de la mano de la CIAA. Ésta pagó los viáticos del equipo del museo a la oficina de Washington para coordinar exposiciones, publicaciones y dar seguimiento a la dirección. Monroe Wheeler era uno de los puentes humanos.<sup>87</sup>

Nelson A. Rockefeller se reunió con su equipo a mediados de 1941,<sup>88</sup> para distribuir el presupuesto aprobado por el Congreso para la Agenda de proyectos culturales. El Coordinador subrayó que era indispensable trabajar en conjunto con el Departamento de Estado, al tiempo de subrayar la importancia de “planear en relación a las situaciones locales específicas a cada país latinoamericano.”<sup>89</sup> En el informe se enfatizó el éxito que resultó en México la exposición itinerante: *The United States Painting Exhibition*,<sup>90</sup> para la cual se imprimieron 25,000 catálogos en español, y 5,000 en portugués. Resulta que cada uno de los eventos organizados, era una

---

<sup>87</sup> El *voucher for per diem and/or reimbursement of expenses incident to official travel*, expedido a nombre de Monroe Wheeler es uno más de los muchos documentos que permiten comprobar la estrecha relación entre las instituciones. En él especifica el traslado de Nueva York a Washington y de regreso vía Eastern Air Lines, en primera clase. “Voucher for per diem.” MoMAA, NY. MW VII. 4. Este viaje específico tuvo el objetivo de que “consultara a Wallace K. Harrison y a David Lothar en relación con la exposición especial para Río de Janeiro.” Autorización de viaje desde la Office for Emergency Management de la CIAA, 19 de julio de 1943. MoMAA, NY. MW VII. 4.

<sup>88</sup> Carl B. Spaeth, Dr. Robert G. Caldwell, Wallace Harrisosn, John Lockwood, Francis Jamieson, Dr. Henry Allen Moe, Dr. Carleton Sprague Smith, John E. Abbott, Philip R. Adams, Monroe Wheeler, John Pearle Bishop, Dr. Frederick H. Blair, John M. Clark, Walter T. Pendergast, Erthur Jones, Dudley T. Easby, Jr. Nina P. Collier y George A. Dudley. “Report of the Cultural Relations Division.” Office of the Coordinator, 2 Julio 1- julio 18, 1941. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 2.

<sup>89</sup> “Report of the Cultural Relations Division.” Office of the Coordinator. 2 Julio 1- julio 18, 1941. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1940. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 2.

<sup>90</sup> Señalaron que 1000 visitantes la vieron cada día, posteriormente viajó a Buenos Aires. “Queremos que esta exposición sea un mensaje de pueblo a pueblo, mensaje que sin seguir los caminos de la diplomacia vaya de corazón a corazón.” John E. Abbott, et.al., El comité de Arte, “Introducción” en *La pintura contemporánea norteamericana* (New York: MoMA, 1941), 5. En colaboración con el comité de arte de la oficina del coordinador de las relaciones culturales y comerciales entre las Repúblicas Americanas.

nueva oportunidad para recolectar más datos sobre América Latina. “Los representantes de la Coordinación que acompañaron la exhibición, reunieron importante información para programas futuros.”<sup>91</sup>

El presupuesto dedicado al arte, la música y la hospitalidad, abarcaba un total de US\$500,000. distribuido en programas de música, arte, artesanías, trabajos arqueológicos y otros rubros. Entre ellos, llama particularmente la atención, que US\$150,000. estaban etiquetados específicamente para el fortalecimiento de institutos culturales y “auxiliar al posible establecimiento de nuevos institutos culturales en Caracas y la Ciudad de México, donde no existen a la fecha.”<sup>92</sup> Faltaba aún un año para reconocer cualquier movimiento relacionado directamente con la Sociedad de Arte Moderno, pero el problema de la falta de espacios culturales, que les sirvieran para presentar sus proyectos ya estaba detectado por la CIAA. Esto es una prueba de que el apoyo a la SAM, no se trató de un evento aislado, sino parte de este “ejercicio del poder que crea y provoca la aparición de nuevos objetos de conocimiento y acumula nuevos cuerpos de información,” como lo planteó Michel Foucault, desde la perspectiva de John Tagg.<sup>93</sup> Se trató de un ejercicio de institucionalización de la cultura.

El Sr. Logan dirigía el Comité de Coordinación en México. En la Conferencia de directores de la CIAA, explicó su proceso de formación a partir de la selección de diecisiete hombres de negocios representativos del país para formar el consejo. Éste se extendía en toda la República con Sub-Comités, con una membresía de cien personas, todos hombres. El grupo completo se dedicó a recaudar información sobre el país, el material que se imprimía en prensa o se difundía por radio o cine y la orientación política —nacional e internacional— de estos medios; al tiempo de buscar oportunidades para difundir el estilo de vida americano.<sup>94</sup>

La organización de concursos o exposiciones de carteles relativos a la guerra, era un recurso de bajo costo y que podía ser enviado y exhibido con relativa facilidad, lo cual permitía el

---

<sup>91</sup> “Report of the Cultural Relations Division.”

<sup>92</sup> Este documento demuestra fehacientemente que el origen de la SAM estaba contemplado en la política cultural de EE.UU. “Report of the Cultural Relations Division.”

<sup>93</sup> John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 116.

<sup>94</sup> “Conferencia de directores de CIAA. Washington, junio 28, 29 y 30, 1943.” RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

consumo de un mayor número de personas. Un proyecto relevante por su extensión y alcance fue la *National Defense Poster Competition*, cuya finalidad radicó en “presentar a nuestro gobierno ejemplos del trabajo de los diseñadores de carteles contemporáneos más progresistas. El gobierno gastó en la producción de estos carteles veinte mil dólares para reproducirlos.”<sup>95</sup> Muchas de estas muestras formaron parte del *Museum of Modern Art National Defense Projects*. El equipo de la institución se inspiró en el proyecto inglés: *Britain at War*; entre sus propósitos estuvo “llamar la atención del gobierno americano del excelente uso que Gran Bretaña hizo de sus artistas durante el tiempo de guerra,”<sup>96</sup> consideraban que el gobierno debería evaluar cómo contratar pintores para usos similares.

El envío inicial de las exposiciones de carteles, se llevó a cabo por medio de las embajadas. En marzo de 1942, Monroe Wheeler escribió a Robert S. Benjamin, quien trabajó directamente en el ramo ejecutivo de la presidencia de la CIAA, ubicado en la sede del Departamento de Comercio en Washington, D. C., solicitando la lista de los agregados culturales en funciones en América Latina, ya que les podrían ser útiles para “promover su *United Hemisphere Poster Competition*.”<sup>97</sup> En menos de una semana, le envió la “lista de los [ya mencionados] *Coordination Committees* de Sud América” subrayando su utilidad en la promoción de las exhibiciones, al tiempo que lo convocó a una pronta reunión con el objetivo de “discutir el programa de exposiciones.”<sup>98</sup>

Gran parte de los eventos y exposiciones de la época se prepararon para impulsar y alentar el flujo de las ideas de unidad y solidaridad continental, y con la intención de que se tornaran en eventos cotidianos y comunes. Ejemplo de ello es la competencia del *Hemisphere Solidarity Poster*. Desde un inicio se contempló que, además de ser una instalación como parte del programa de exposiciones del MoMA, se esperara su gira por el hemisferio, acompañada de la impresión de entre quince mil y veinte mil copias de un programa, y un catálogo en tres

---

<sup>95</sup> “Museum of Modern Art National Defense Projects.” MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>96</sup> Durante la Primera Guerra Mundial, Canadá y Gran Bretaña contrataron pintores para reflejar lo ocurrido en el frente. “Museum of Modern Art National Defense Projects.”

<sup>97</sup> Carta de Monroe Wheeler a R. Benjamin, marzo 12, 1942. MoMAA, NY. MW VII.4; carta de Monroe Wheeler a la CIAA, 12 de junio de 1942. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>98</sup> Carta de R. Benjamin a M. Wheeler, marzo 18, 1942. MoMAA, NY. MW VII.4.





1.16 Esta imagen refleja las características del montaje de la exhibición de los carteles de guerra en la Biblioteca Benjamín Franklin, D.F., en septiembre 9, 1942. Las dimensiones de los papeles eran variados; unas con formato vertical otras apaisado. Tanto en inglés como en español el mensaje era sumarnos a la defensa del la patria y un futuro en libertad. Pegaron los carteles lo mismo sobre las paredes o parte del mobiliario, un montaje bastante informal.

idiomas —generalmente inglés, español y portugués— con las reproducciones de la obra y su distribución en el continente.<sup>99</sup> Eran muy cuidadas las traducciones, tanto de los carteles como de las publicaciones. Especial atención se daba al significado específico de las palabras relacionadas con la guerra y la unidad continental. Contaban con un grupo de especialistas para cuidar cada detalle este tema, por ejemplo:

Our Spanish experts here think that the words “One of the Four Freedoms for Which the United Nations are Fighting” should be translated as follows: UNA DE LAS CUATRO LIBERTADES POR LAS QUE LUCHAN LAS DEMOCRACIAS. They say that the word “United Nations” are not

---

<sup>99</sup> “Expenses for Hemisphere Solidarity Poster Competition”, noviembre 26, 1941. MoMAA, NY. MW VII.4.

commonly understood and that the Axis nations might also be considered “United Nations.” Therefore, they prefer the word “Democracias.”<sup>100</sup>

Se atendía cada particularidad de la imagen y el texto, y se buscaba contar con un discurso visual y textual de un hemisferio unificado bajo el liderazgo político y militar de Estados Unidos. Este tipo de exhibiciones de carteles no se mostraban únicamente en los museos y galerías de Nueva York, su distribución se programaba y promovía también a otras ciudades de ese país. Mildred Constantine de la CIAA destacó su éxito en tiendas departamentales, como Marshall Fields de Chicago. En enero de 1942, la misma Constantine sugirió a Monroe Wheeler, que en subsecuentes muestras se incluyera material de los otros países del continente americano; contaban con “solicitudes para la exposición desde México, Cuba y Puerto Rico”; considerando que el mismo Departamento de Exposiciones Itinerantes del MoMA se podría encargar de ello.<sup>101</sup>

Las publicaciones: libros, guías y catálogos, reforzaron el discurso presentado en las exposiciones. A través del Comité de Publicaciones, prepararon guías de turistas respecto a veinte de las repúblicas latinoamericanas; resultaron de gran utilidad para el ejército norteamericano que se mostró muy interesado en las publicaciones, ya que las consideraban “de gran valor para sus esfuerzos y estaban ansiosos de obtener copias de las guías lo más pronto posible.”<sup>102</sup> En las mismas repúblicas americanas, recabaron listas de las direcciones de “museos, instituciones culturales, universidades y editores, para ponerlos a disposición de las instituciones culturales americanas.”<sup>103</sup> Desde las oficinas del MoMA se enviaba información a la CIAA que facilitara la promoción del conocimiento mutuo entre las poblaciones de las repúblicas, todo orientado desde la oficina del Coordinador. Algunos de los contratos estipulaban que la última

---

<sup>100</sup> Carta de Monroe Wheeler a David Loth, septiembre 1, 1942. MoMAA, NY. MW VII.4. En esta ocasión reproduzco el texto tal cual aparece en la carta en inglés y español, con el fin de que quede claro el énfasis que se le dio a la traducción y la selección de las palabras. “Nuestros expertos aquí piensan que las palabras: ‘Una de las cuatro libertades por las que las Naciones Unidas están peleando’ debería traducirse como: UNA DE LAS CUATRO LIBERTADES POR LAS QUE LUCHAN LAS DEMOCRACIAS. Ellos dicen que las palabras ‘Naciones Unidas’ no son comprendidas de manera común y que las naciones del Eje también podrían ser consideradas ‘Naciones Unidas. Por lo tanto prefieren la palabra ‘Democracias.’”

<sup>101</sup> Carta de M. Constantine a Monroe Wheeler, enero 29, 1942. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>102</sup> Carta de Earl P. Henson de Duell, Sloan & Pearce, Inc., a M. Wheeler, marzo 30, 1942. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>103</sup> Proyectos iniciados por Monroe Wheeler como jefe del Comité de Publicaciones del Coordinador. MoMAA, NY. MW VII.4.

palabra en materia de negociaciones de pagos o autorización de “manuscritos, formatos y características físicas de los volúmenes,” correspondía al coordinador Nelson A. Rockefeller.<sup>104</sup> Inclusive en los telegramas enviados entre Alfred H. Barr y René d’Harnoncourt se subrayó la importancia de la autorización de Rockefeller, en la utilización del Fondo Interamericano.<sup>105</sup>

El equipo de la CIAA y el personal del museo en conjunto se prepararon en todos los aspectos para hacer frente al enemigo. Conocer las políticas del arte nazi fue una de sus prioridades. Charles L. Kuhn, de la Universidad de Harvard, elaboró una lista básica de bibliografía en torno al tema, para ser revisada por ambas instituciones.<sup>106</sup> En este periodo, muchas de las decisiones del MoMA se tomaron con el fin de contrarrestar la difusión del arte nazi y promover su propia propuesta americana enarblando el estandarte de la libertad creativa.

En 1942 el MoMA se encontraba sumergido de manera total en la narrativa en torno a la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de sus actividades estaban dirigidas a explicar al público la importancia de la participación de EE.UU. en la guerra o reforzar la trascendencia de una acción conjunta con las otras repúblicas. Parte del equipo del museo dedicaba su tiempo al apoyo en los procesos de obtención documentos de visado para los artistas europeos que solicitaban asilo en EE.UU. Incluso estaban preparados para sufrir ataques aéreos, todos los empleados divididos en equipos de salvamento. En caso de que sonaran las alarmas, las instrucciones señalaban que descolgarían veintiún obras de las paredes para colocarlas en lugares designados como más seguros. *Zapatistas* (1931) de José Clemente Orozco es la única obra de un latinoamericano que aparece en la lista (il. 1.17). Las otras son: seis de Picasso, dos de Matisse, dos de Rousseau y una de Braque, Van Gogh, Cézanne, Seurat, Pickett, Rouault, Derain, Bonnard y Chagall respectivamente. El “Escuadrón de extracción,” como lo nombraron, estaba formado por once

---

<sup>104</sup> Hojas 1 y 2 del contrato para una guía. MoMAA, NY. MW VII.4.

<sup>105</sup> Cable de René d’ Harnoncourt a Alfred H. Barr, febrero 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1168. El conde René d’Harnoncourt, de origen austriaco, llegó a México a raíz de que fue despojado de sus propiedades. Trabajó junto con Frederick Davis, ambos miembros de la SAM. D’ Harnoncourt se desempeñó como curador de la exposición *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum de Nueva York, esta exposición que es otro ejemplo del uso de las exhibiciones con la intención de mejorar las relaciones entre ambos países. Posteriormente, Nelson Rockefeller lo incluyó en el equipo del MoMA, como director del Departamento de Industria Manual. (*Vid.* “The Museum of Modern Art appoints René d’Harnoncourt Director of New Department”, en *Museum of Modern Art* [en línea]. <[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/919/releases/MOMA\\_1944\\_0005\\_1944-01-31\\_44131-4.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/919/releases/MOMA_1944_0005_1944-01-31_44131-4.pdf?2010)> . Consulta agosto 14, 2016. Años después fungió como director del MoMA.

<sup>106</sup> Memorando de Alfred H. Barr a Newell, abril 6, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167; 1152.

personas, cada uno con una tarea específica asignada: manejar el elevador, el camión para pinturas, el camión de plataforma, iluminar, abrir o cerrar una bodega, etcétera.<sup>107</sup> Se solicitaron camiones extras que “siempre estarían listos en la bodega para uso inmediato.”<sup>108</sup> El MoMA era así de alguna manera otra trinchera en la guerra.

El bombardeo de Pearl Harbor (diciembre 7, 1947) obligó a E.E.U.U. a participar activamente en el campo de batalla. La necesidad de consolidar las relaciones con los países del sur se agudizó. En especial interesaba México, que además de proveer materia prima (petróleo, mercurio) tenía una frontera compartida con E.E.U.U, por lo que era percibida como



1.17 Los documentos del “Escuadrón de extracción” del MoMA no especifican en la lista los criterios de selección, no obstante resulta interesante saber que la única obra de un artista latinoamericano la pintó José Clemente Orozco, *Zapatistas*, 1931, óleo/tela, 114.3 x 139.7 cm.

doble riesgo. En una de las reuniones de la CIAA, se recordó que durante la Primera Guerra fue necesario desviar tropas a la frontera.<sup>109</sup> La amistad con México se convirtió en una prioridad de guerra. Resulta notorio observar que entre las actividades más destacadas de 1942, se cuentan las

---

<sup>107</sup> *Removal Squad*, marzo 23, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167; 1039. hojas 1-2.

<sup>108</sup> Memorando de Miss Dudley a Mr. Baxter y A. Barr, marzo 21, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167; 1066. Dorothy H. Dudley se desempeñó como la cabeza del área de registro de obra del MoMA. (Vid. “Modern Women: A Partial History”, en *Museum of Modern Art* [en línea]. <[http://www.moma.org/explore/publications/modern\\_women/history#lexicon12](http://www.moma.org/explore/publications/modern_women/history#lexicon12)> . Consulta octubre 24, 2016.

<sup>109</sup> “Conferencia de directores de CIAA. Washington, junio 28, 29 y 30, 1943.” RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5. El 16 de enero de 1917, durante la Primera Guerra Mundial, los servicios británicos detectaron un telegrama del Ministro de Relaciones Exteriores alemán, Arthur Zimmermann, en él proponía al gobierno mexicano respaldo para invadir el territorio de E.E.U.U. y ofrecía su apoyo para la recuperación de los territorios de Texas, Arizona y Nuevo México.

destinadas a atender de manera especial a Ezequiel Padilla, Ministro de Relaciones Exteriores de México y al Embajador de México ante los EE.UU.<sup>110</sup> Ese mismo año, México anunció su declaración de guerra. El 13 y 20 de mayo de 1942, los submarinos del Eje torpedearon y hundieron los buquetanques *Potrero del Llano* y *Faja de Oro*.<sup>111</sup> México se unió al bando de los Aliados.

El año de 1943 resultó uno de los más activos dentro de la CIAA, como comprueban las agendas del coordinador, de los comités y del MoMA. Las relaciones eran estrechas, los planes coordinados y todo lo que tuviera que ver con la promoción de publicaciones y exposiciones en el continente americano se veía desde una misma trinchera burocrática. El mismo David Alfaro Siqueiros mencionó a Alfred H Barr, Jr. en una carta acerca de la eficiencia de estas asociaciones continentales, explicó que “Los Comités Coordinadores, en todas partes se sumaron activamente a la tarea” de difundir información en Estados Unidos sobre las actividades del pintor en Sudamérica.<sup>112</sup> Aún no corrió un mes de la misiva de Siqueiros y el mismo Nelson A. Rockefeller autorizó “para que el Sr. Siqueiros proceda pintando para el *Cultural Institute*, la suma total de [USD]\$2,500, lo cual incluye los gastos incidentales que puedan presentarse.”<sup>113</sup>

Al tiempo que se le enviaba el dinero a Siqueiros; se promovió el intercambio de maestros; se solicitó apoyo a la Rockefeller Foundation con el fin de que se cubrieran los gastos del Dr. Edwin A. Davis para ausentarse de su trabajo por 15 meses para venir a México y asistir en el desarrollo de archivos y librerías;<sup>114</sup> se enviaban memorandos, recomendaban escritores o

---

<sup>110</sup> “Report on Hospitality.” Mrs. William A. Barber. OCIAA. Marzo y abril, 1942. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1942. Series O. Subseries 1: CIAA. (FA350). Caja 1. Folder 3. Preocupaba también mejorar la percepción de maltrato a los mexicanos dentro del territorio de EE.UU., consideraban que esto podía ser utilizado en México en las campañas promovidas por los nazis. “Spanish-Speaking Minority Problem.” RAC, NAR, Personal Papers. Cultural Relations in the US. 1940-1944. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 5. Folder 36.

<sup>111</sup> México perdió seis embarcaciones similares durante la guerra. Agradezco al profesor Luis-Martín Lozano señalarme que: Desde 1939, el pintor muralista Diego Rivera fue consciente de este peligro. Explicó en sus declaraciones a la prensa del tránsito de submarinos alemanes en aguas mexicanas.

<sup>112</sup> Carta de Siqueiros a Alfred H. Barr, La Habana, Cuba, mayo 22, 1943. MoMAA, NY. MW I.188.

<sup>113</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a Spruille Braden, Embajada Americana en la Havana, Cuba. junio 4, 1943. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

<sup>114</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a Dr. David Stevens. Rockefeller Foundation. junio 8, 1943. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

pintores<sup>115</sup> y promovían conferencias que enfatizaran que se debían evitar los malos entendidos entre los Buenos Vecinos.<sup>116</sup> Todas las acciones y reacciones estaban encaminadas a fortalecer una sola idea, como señalaron en la conferencia de directores de la CIAA:

El objetivo de la cooperación hemisférica se puede lograr sólo a través de la confianza mutua y la completa comprensión entre las Repúblicas Americanas, y el trabajo de los Centros Inter-Americanos en promover la comprensión y la buena voluntad de este país son primordiales para el éxito.<sup>117</sup>

En esa época, los programas cubrían lo mismo temas financieros y comerciales, a saber: el balance de dólares de México, el apoyo a los periódicos o el tema de las líneas aéreas; al tiempo que se organizaban exposiciones fotográficas. Dos actividades resultaron esenciales al momento: El viaje de Nelson A. Rockefeller por el continente y la publicación del catálogo *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* en noviembre de 1943 (il.1.18).<sup>118</sup>

Se trató de la publicación más relevante en este periodo, relacionada con la promoción de las relaciones entre las repúblicas americanas. Elaborado por Lincoln Kirstein y supervisado por Alfred. H. Barr, quien además participó con un texto de presentación, el trabajo en torno a este libro comenzó casi un año antes de su impresión. La estructura general y las imágenes prometían algo similar, desde el principio destacó México. Sin embargo, los textos originales resultaron completamente distintos a lo planeado. Lincoln Kirstein le informó a Monroe Wheeler, en un inicio, que entre él y Alfred H. Barr habían planeado someter dos textos: a) El arte latinoamericano en las colecciones de Norteamérica que incluyera murales importantes en edificios públicos americanos. b) El arte latinoamericano en los museos latinoamericanos,

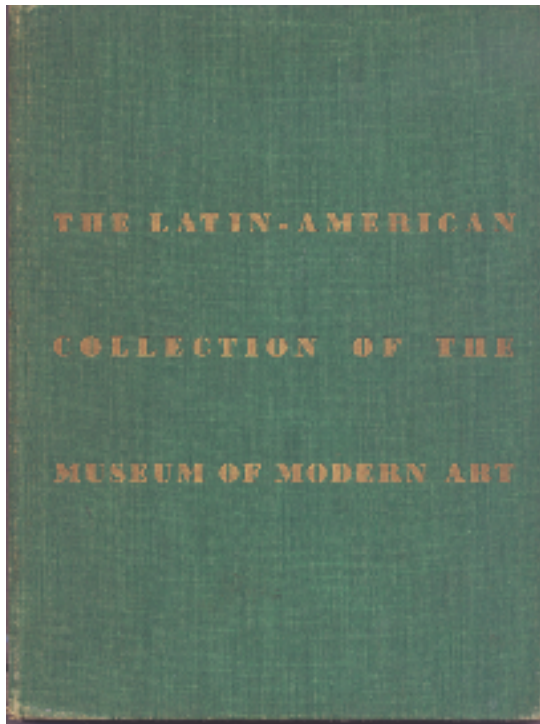
---

<sup>115</sup> La CIAA brindó asesoría a las empresas privadas de EE.UU. en relación a los países aliados del continente. La oficina del coordinador a su vez solicitó en ocasiones orientación al MoMA, sobre escritores o pintores apropiados para trabajos específicos. Carta de W.A. de CIAA a E. Courter del MoMA, septiembre 24, 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1072. Carta de Barr a Townsend Sellers, octubre 25, 1943, hojas 1-2. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169; 1071.

<sup>116</sup> Memorandum de Victor Borella a NAR. noviembre 16, 1942. RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1942. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 3.

<sup>117</sup> “Conferencia de directores de CIAA. Washington, junio 28, 29 y 30, 1943.” RAC, NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

<sup>118</sup> Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 1943). Las dimensiones del catálogo: 26 x 19.5 cms, pasta dura. Exhibido como un suplemento al catálogo *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, se trata de un libro compuesto por 113 páginas y 120 imágenes en blanco y negro, con una inserción en color publicada por William E. Rudge & Son, con un tiraje de 1,500 ejemplares.



1.18 Portada del catálogo publicado por el MoMA en 1943, *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* escrito por Lincoln Kirstein.

colecciones y edificios públicos.<sup>119</sup> Tal vez, la idea comenzó como una publicación que mostrara las obras latinoamericanas dentro de las instituciones de EE.UU. y con el aumento del acervo del MoMA se decidió mostrarla como la colección más completa al momento. Lincoln Kirstein viajó por el continente expresamente para comprar las piezas, logró con ello un control más claro del discurso curatorial que les interesaba.

Lincoln Kirstein inició su texto en la conquista de América y su primera ilustración se trató de una obra fechada en 1585. Con un recorrido cronológico unió el pasado de diez países representados en una sola línea de tiempo: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba,

Ecuador, México, Perú y Uruguay. Trenzó su pasado con el estudio de la Colonia. Así, la fundación de las academias, los litógrafos, nacionalismos, paisajes, etcétera, resultaron de una línea narrativa compartida y fueron uno sólo para dividirse a fines del siglo XIX y durante el XX.

Lincoln Kirstein comprimió tres siglos en unas cuantas páginas. Señaló la imposibilidad de unificar la producción plástica, más allá de una división geográfica territorial que resultó fortuita. Aquí, la diferencia entre EE.UU. y el resto del continente, que se explicó a partir de una relación distinta con el país conquistador. Al indígena norteamericano lo enlazó con el del resto del hemisferio.

De la Colonia rescató el papel de las iglesias como una suerte de galerías de arte que dieron lugar a la sólida influencia europea. El arte mexicano domina el espacio retórico, aunque

---

<sup>119</sup> Informe de Kirstein a Wheeler, enero 26, 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1161.

mencionó también a: Brasil, Argentina, Perú, Chile y otros.<sup>120</sup> Es una historia del arte de personajes ligados a los momentos y paisajes históricos. Son las circunstancias políticas las que dan paso a las transformaciones formales de la plástica mexicana. En la lectura del mencionado texto, se encuentran reminiscencias de la metodología de los escritos de Giorgio Vasari, cuando transitamos la información proporcionada que nos lleva de pintor a pintor. En estos relatos casi biográficos se van singularizando personajes que se pretende destacar y cargar de mayor valor la obra de unos sobre otros. Es un proceso que pretendió calificar a unos artistas como mejores que otros y con ello modelar el gusto por ciertas características formales y éticas específicas.

En realidad, la intención final de un museo como el MoMA es decirle al público cuáles considera los trabajos más valiosos de entre los que ofrece. Entre la formación de la colección y la publicación de los catálogos, fortalece la construcción del valor de unos más que de otros. La anunciada intención de mejorar el gusto del público va de la mano de la imposición de criterios. Así, se da más peso a ciertos temas, técnicas e inclusive a las obras de los pintores hombres por encima de los trabajos de las mujeres. Se ofrece al público este material, a manera de menciones honoríficas o certificados de mayor valor a las obras promovidas por la institución. La Sociedad de Arte Moderno pretenderá dar continuidad a esta práctica.

Para Lincoln Kirstein, “la más fuerte escuela de pintura de Latino América se encuentra magníficamente representada en Estados Unidos por los murales de Rivera en California y Detroit; Orozco en Nueva York, Dartmouth y Pomona, y al menos los restos del naufragio de Siqueiros en Los Ángeles.”<sup>121</sup> Asimismo, subraya que es “justo señalar que la fama de la pintura

---

<sup>120</sup> El apartado de México ocupa de la página 56 a la 82, ilustrado con cuarenta imágenes en dimensiones desde el cuarto a página completa. Los artistas mexicanos son: José Guadalupe Posada, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Francisco Goitia, David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, Francisco Zúñiga, Antonio Ruiz, Juan O’Gorman, Manuel Rodríguez Lozano, Tebo, Juan Soriano, Javier Guerrero Galván, Julio Castellanos, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce, Frida Kahlo, José Chávez Morado, Guillermo Meza, Manuel Álvarez Bravo, Dosamantes, Escobedo, Méndez, Ocampo y hasta obra de un pintor anónimo. Resulta significativo que en la selección se cuente el trabajo de 27 artistas y sólo una mujer: Frida Kahlo. En comparación, es claro observar que, como señala Barr en su texto, México es el país mejor representado. Estos pintores continúan a la fecha como los más destacados en la historiografía del arte mexicano. Hay también que considerar que la colección de pintores latinoamericanos del MoMA se inició precisamente con la adquisición de las obras de Diego Rivera. Abby A. Rockefeller compró pinturas y dibujos de Diego Rivera con la ayuda de Frances Flynn Paine entre 1931- 1933. Marina Vázquez Ramos, “Mexico and the US. The panels for the Museum of Modern Art, New York,” 296 y Catha Paquette, “Man at the Crossroads Rockefeller Center, New York and Palacio de Bellas Artes Mexico,” 347 en Luis-Marín Lozano y Juan Coronel, *Diego Rivera. The Complete Murals* (Köln: Taschen, 2017).

<sup>121</sup> Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, 56.



mexicana” se debe al apoyo y promoción de la industria norteamericana del arte.<sup>122</sup> Es la promoción de la obra mexicana en Estados Unidos lo que generó un interés por el comercio y colección de este tipo de obras, produciendo así un mercado de consumo tanto en la compra como en las exposiciones en instituciones ya sea museos o galerías. México contaba con una infraestructura reducida en cuanto a instituciones promotoras del arte.

La colección mexicana incluyó: grabados, fotografías, estudios de mural, dibujos, óleos y una escultura. El origen de las obras es diverso: desde donadores anónimos a los más conocidos, comisiones, préstamo y obras adquiridas con dinero del *Inter American Fund*. Es probable, que el donador anónimo de este fondo sea Nelson A. Rockefeller. Él directamente autorizaba la discrecionalidad del uso de este fondo de adquisición.<sup>123</sup> El motivo aparente de la publicación del catálogo pareció celebrar de manera particular la vasta y recientemente enriquecida colección de arte latinoamericano del MoMA.

El texto de Alfred H. Barr resulta especialmente interesante a partir del ejercicio de comparar lo publicado, frente al borrador de archivo.<sup>124</sup> Habrá que considerar que tal vez el criterio de selección de los párrafos partió de una decisión exclusivamente del diseño, como un ajuste de las páginas. Sin embargo, parte de lo editado son los siguientes dos párrafos. Uno refiriéndose a las exposiciones de arte latinoamericano:

Estas exposiciones, por supuesto, no estaban solas en su campo. En arte contemporáneo en América Latina, los museos de Detroit, Richwood y Toledo, el de Brooklyn y los museos Riverside en Nueva York y la International Business Machines Corporation han sido particularmente act [*sic*] y el San Francisco Museum, bajo el incansable entusiasmo y liderazgo académico del dr. Grace L. MacCann Morley, quien ha organizado una casi continua serie de exposiciones  
—las últimas mencionadas habiendo adquirido por lo menos una pintura de cada país.<sup>125</sup>

---

<sup>122</sup> Kirstein, *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*.

<sup>123</sup> Telegrama de René d’Harnoncourt a Alfred H. Barr para señalar que Nelson A. Rockefeller autoriza la utilización del Fondo Interamericano, ca. febrero 30, 1943. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1168; oferta de venta de obra de Clifford a A. H. Barr, junio 15, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2199, 1110.

<sup>124</sup> Borrador del texto de Barr para el catálogo *The Latin American Collection*, MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1162. MoMAA, NY. AHB mf 2169 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1163. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1164. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1070. MoMAA, NY. AHB mf 2169, 1166.

<sup>125</sup> Borrador del texto de Barr para el catálogo *The Latin American Collection*.

Eliminar cualquier referencia al trabajo de otras instituciones y académicos con el arte moderno latinoamericano parece querer señalar que el MoMA era el único museo dedicado a ello, y si al mismo tiempo se evita mencionar la compra de las otras obras, entonces no habría ninguna refutación a que ésta era la colección más importante del mundo en esa materia. Afirman que en ninguno de los países se llevó a cabo el esfuerzo de recolección, por lo que ellos tenían la única colección significativa en esta materia, o por lo menos eso manifestaron. La omisión de que ese mismo año de 1943, el Museo de Arte de Filadelfia presentó la exposición *Mexican Art Today*, organizada por Henry Clifford —con la cercana cooperación de Barr y el MoMA—, parece también relevante.<sup>126</sup>

El segundo párrafo eliminado de la publicación continúa esta idea y aumenta otras más:

El Museo se siente afortunado de contar con los medios para construir esta colección durante un periodo en el cual nuestro interés en las otras repúblicas americanas aumenta rápidamente. Al mismo tiempo debe dejarse de manifiesto que no se agregó a la Colección del Museo ninguna obra ya fuera por regalo condicionado a compra, o como resultado de presiones diplomáticas. Al contrario, el museo ha rechazado (tachado lo anterior dice: en todas las ocasiones ha tenido que rechazar) regalos o (también tachado: presión en contra) ratificando compras que no alcanzaban sus estándares, aun corriendo el riesgo de ofender al donador y al artista involucrados. La selección tanto en relación con los países y con los artistas individuales ha sido resultado de un juicio concienzudo.<sup>127</sup>

Ahí concluye el fragmento eliminado, que nos invita a ponderar si tal vez ¿fue eliminado porque sí aceptaron obras inferiores al estándar que buscaban, o fueron presionados por algún gobierno, coleccionista o artista? ¿No existió para la inclusión de todas las obras un juicio concienzudo? ¿Por qué eliminar un párrafo que aclaraba los criterios de selección y el origen de las obras?

El hecho es que organizar exposiciones con claros fines políticos, en un museo que profesaba hacer exactamente lo contrario, habrá dado pie a momentos y conversaciones complejas. ¿Cómo conciliar el discurso de libertad creativa y de promoción de obras apolíticas, cuando se trabaja en una red tejida con la finalidad específica de influir en las decisiones políticas de países? ¿Cómo conciliar la crítica al formato nazi de propaganda, copiando los propios modelos? Entonces por tales conversaciones como la ya mencionada del 15 de

---

<sup>126</sup> Carta de Henry Clifford a Alfred H. Barr, marzo 3, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2199, 1103.

<sup>127</sup> Borrador del texto de Barr para el catálogo *The Latin American Collection*.

septiembre de 1943, entre el director del MoMA, Alfred H. Barr Jr., y Henry Clifford, curador de pintura del Philadelphia Museum of Art; y respecto a la Sociedad de Arte Moderno de México,. Tales cuestiones que no podían resolverse por carta y debían aclararse en un almuerzo, era indispensable valorar la necesidad del envío de una exposición de ese calibre a la Ciudad de México, y tal vez explicar los motivos centrales que le dieron origen.<sup>128</sup>

En abril de 1943 se llevó a cabo la cumbre fronteriza entre los presidentes Ávila Camacho y Franklin D. Roosevelt. Entusiasmado por los resultados, el presidente de EE.UU. dio a Nelson A. Rockefeller el nuevo cargo de Comisionado para la Cooperación Económica México-Americana, con la misión de llevar a cabo nuevos proyectos. Esto “colocó a México al frente de la planeación de la postguerra.”<sup>129</sup>

Resultó este 1943 un año en favor de acciones concretas en Latinoamérica. Una de las más significativas fue la presencia del mismo Coordinador Rockefeller en algunos países del continente. No era la primera vez que los visitaba, pero su llegada causó una combinación de sospecha, morbo y emoción. Por un lado era gringo, nieto del hombre más rico del mundo y hablaba español; y por el otro, se trató del reencuentro de viejos amigos. Estaba acostumbrado a representar los intereses de varias instituciones al mismo tiempo. En su visita a México de 1939, representaba intereses particulares y públicos al mismo tiempo.<sup>130</sup>

En 1943 regresó también con una multiplicidad de funciones, ahora encaminadas de manera primordial al mejoramiento de las relaciones entre México y EE.UU. Su doble designación por parte del presidente Roosevelt rendía resultados inmediatos en situaciones como ésta. A su descenso del avión, llegó a la Ciudad de México: el Coordinador de Relaciones Inter-Americanas

---

<sup>128</sup> “ *I do need a word about the Sociedad just as soon as possible*” y carta de Alfred H. Barr Jr. a Henry Clifford, enero 8, 1943.

<sup>129</sup> Richard Norton Smith, *On His Own terms. A Life of Nelson Rockefeller* (New York: Random House, 2014), 166.

<sup>130</sup> En esta exposición participaron varias personas que tres años más adelante estarían de una u otra forma relacionados con la SAM. Algunos inclusive fueron homenajeados como huéspedes de honor en una recepción para celebrar la inauguración de *Twenty Centuries of Mexican Art*: Inés Amor, Carlos Chávez, Miguel Covarrubias, Alfonso Caso, Alfred H. Barr, Ramón Beteta, Manuel Toussaint, entre otros. Comunicado de prensa del MoMA, MoMAA, mayo 22, 1940. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325179.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325179.pdf) . Consultado julio 15, 2017. Alejandro Ugalde trajo a mi atención a la probabilidad de que los eventos de esta exposición iniciaran los contactos de Nelson Rockefeller que llevarían a la organización de la SAM.

y Comisionado, un funcionario que rendía información al Departamento de Estado,<sup>131</sup> hombre de confianza del presidente, miembro de la Mesa Directiva del MoMA, el hijo del empresario más rico del mundo y miembro de la Fundación Rockefeller y muchos otros cargos más. Al descender del avión lo recibieron entre muchos otros Rosa y Miguel Covarrubias, amigos de tiempo pasado. A sus amigos cercanos, Rosa Covarrubias<sup>132</sup> y Roberto Montenegro Nelson Rockefeller consideraba la puerta de entrada al mundo artístico de México.<sup>133</sup> Él sabía, como le escribió a Rosa, que a través de ellos se podía llegar a: “Misrachi, Carlos Chávez, y Diego,”<sup>134</sup> que con ella visitaba los mejores lugares para conocer a los artistas populares y recomendaba lugares idóneos para comprar.

Después de largas jornadas de trabajo, Rockefeller era celebrado en diversidad de reuniones nocturnas. Una de esas noches, su amiga Rosa Rolanda Covarrubias le organizó en su propia casa una *cocktail party*,<sup>135</sup> y es ahí donde me parece que se gestó la Sociedad de Arte Moderno de México. No necesariamente en casa de Rosa Rolanda, aunque podría ser, sino en uno de los múltiples *cocktail parties* mexicanos.

El registro fotográfico de esos momentos por Juan Guzmán, hoy nos permite reconocer el contacto entre los actores más importantes para la fundación de la SAM. Estas fotografías no son meras ilustraciones de eventos sociales, se trata de testimonios visuales que nos “permiten imaginar el pasado de un modo más vivo.”<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> A partir de una Orden Ejecutiva, se anunció el nombramiento del Sr. Coronel William J. Donovan como Coordinador de Información. Será el encargado de recolectar información respecto a la seguridad nacional analizarla, cotejarla y brindar el material que será usado por el Presidente. Todas las oficinas y coordinaciones deberán entregarle la información que reúnan. Carta de Nelson Rockefeller a Sr. John Abbott, octubre 30, 1941. RAC, NAR. Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1941. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 2. Transcripción del *New York Times*, julio 12, 1941. “Comunicado de la Casa Blanca, respecto a la Orden Ejecutiva.” 11 julio de 1941. RAC, NAR. Personal Papers. Washington, D.C. CIAA. Files. General, 1941. Series O. Subseries 1: (FA350). Caja 5. Folder 37.

<sup>132</sup> Rosa Rolanda, (Rosemond Cowan, Rose Rolando, esposa de Miguel Covarrubias) nacida en California era norteamericana. Prestó algunas piezas de su colección para exposiciones de la SAM.

<sup>133</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a George Messersmith, Embajador de EE.UU. en México. Junio 16, 1943. RAC, NAR. Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

<sup>134</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a Rosa Covarrubias. junio 17, 1943. RAC, NAR. Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5.

<sup>135</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a Rosa Covarrubias. junio 17, 1943.

<sup>136</sup> Burke, *Visto y no visto*, 17.

Ante las evidencias presentadas en esta investigación, resulta más claro que la SAM recibió impulso estadounidense para su formación. Como recurso metodológico resulta apropiado entonces, recurrir a la recomendación de Peter Burke al utilizar las imágenes como documento histórico.<sup>137</sup>

Ninguna de las que presento son imágenes desconocidas, lo que quiere decir que su difusión fue un recurso aprovechado. Todas son copias que se encuentran en resguardo en el archivo familiar de la familia Rockefeller, en la sección de fotografías de Nelson, que pertenecen a la *Family Office*.<sup>138</sup> Como no son las únicas imágenes, hay dos aspectos de la selección que resulta pertinente señalar. Entre varias, elegí las fotografías que incluyeran momentos o personas posiblemente relacionados con la SAM. Quien seleccionó estas imágenes para resguardar en archivo y el mismo Juan Guzmán preservaron un amplio menú que permite la posibilidad de poner atención en los pequeños detalles y tratar de comprender el significado simbólico de gestos, poses, accesorios, escenarios y objetos.<sup>139</sup>

La llegada a la Ciudad de México muestra una escenografía enmarcada por un avión. Se trata de la llegada de un joven (35 años) al que reciben sus amigos Rosa y Miguel Covarrubias; rodean al trío muchas personas más. Los divide un espacio reducido, casi inexistente. Es justo el momento en que alguien coloca la mano sobre el cuello de Nelson Rockefeller. Él se ve feliz, pero tal vez el gesto en su rostro revela que por un segundo tanta cercanía no sería del todo cómoda. Annie O'Neill, su secretaria años adelante, me explicó que la calidez de la gente en México, que contrastaba con las costumbres de un rígido hogar protestante, era lo que más le gustaba del país.<sup>140</sup> Esta imagen representa también el acortamiento de las distancias, para bien o para mal, Washington estaba cada vez más cerca debido a los avances tecnológicos.

---

<sup>137</sup> Agradezco a la Dra. Minerva Anguiano redirigirme hacia este punto.

<sup>138</sup> Una típica *Family Office* maneja todos los asuntos a puerta cerrada. Cada decisión, desde la inversión de capital privado, legal, pago de impuestos, planeación, trabajo administrativo y contable, gobierno familiar y planeación de sucesión es parte del trabajo cotidiano de una bien balanceada oficina familiar. Uno pude considerar que es la espina medular de cualquier gran negocio familiar. Agradezco a Mauricio Torres Vázquez su observación al respecto.

<sup>139</sup> Burke, *Visto y no visto*, 27, 30, 40 - 41.

<sup>140</sup> Conversación telefónica con Annie O'Neill, junio 13, 2018.



1.19 Rosa y Miguel Covarrubias reciben a Nelson A. Rockefeller en 1943. Su imagen afable y cercano se interrumpe por un segundo ante la incomodidad de un medio abrazo inesperado.



1.20 La bienvenida oficial en 1943 por parte del presidente de México Manuel Ávila Camacho a Nelson A. Rockefeller, atestiguada por el secretario de Relaciones Exteriores Ezequiel Padilla. En ese momento parte del gabinete de Roosevelt pensaba que dicho ministro podría suceder al presidente mexicano.



1.21 Los *cocktail-party* ocurrían como reuniones nocturnas informales con cierta intimidad y familiaridad entre los invitados. En esta imagen Adalgisa Neri apunta una mirada casi indiscreta a la delicada mano de Frida Kahlo posándose sobre la de Nelson Rockefeller.



1.22 Rosa Covarrubias, Nelson Rockefeller, Frida Kahlo, Adalgisa Neri y otros invitados sostienen los platos con comida al tiempo que conversan de manera casual. El mobiliario y la decoración coinciden con el vestuario de Kahlo y con ello se subraya la modernidad compartida por el grupo.



1.23 La relación de Nelson Rockefeller, Rosa y Miguel Covarrubias se remonta años atrás a Nueva York. Rockefeller consideraba a Rosa algo así como una puerta de entrada a la vida cultural de México. Al fondo Carlos Mérida observa fijamente al invitado especial.



1.24 Roberto Montenegro era un amigo cercano de Nelson Rockefeller, lo respetaba ampliamente y compró su obra. Al parecer Roberto Montenegro no tuvo relación con la SAM a pesar de ser uno de los principales promotores del coleccionismo de máscaras en México. A la izquierda de la imagen Carlos Mérida es testigo de la conversación.





1.25 Nelson Rockefeller y Rosa Covarrubias de pie frente a la obra *El hueso*, 1940 de Miguel Covarrubias en un claro ambiente mexicano.



1.26 Dolores de Río, miembro de la SAM, conversa con Nelson Rockefeller. El rol de la actriz mexicana en esta asociación es una de las preguntas que quedan abiertas.



1.27 Rosa Covarrubias y Roberto Montenegro considerados como muy amigos por Nelson Rockefeller y su familia.

La imagen 1.20 refuerza esta cercanía política entre las naciones, la estrecha relación de los vecinos amigos. El reducido espacio en el apretón de manos entre Manuel Ávila Camacho y Nelson A. Rockefeller y como testigo inmediato, el Secretario de Relaciones Exteriores mexicano, Ezequiel Padilla.<sup>141</sup> Al reverso de la foto, el texto señala que ambos dan la bienvenida al representante del Presidente Roosevelt. Los lazos de solidaridad en este tiempo de guerra no podían estar más próximos que los mismos cuerpos en el espacio compartido entre los fotografiados. Una visita formal, oficial, que promovía una relación política muy positiva.

Por otro lado, el resto de las tomas fotográficas se enfocan en ilustrar cómo el hijo del hombre más rico del mundo era gran amigo de la intelectualidad artística de México. Annie O'Neill señaló que disfrutaba ampliamente del ambiente liberador de los artistas mexicanos. Le atraía la espontaneidad, efusividad y el calor humano de la gente. En todas las fotografías (1.21-1.28) aparece totalmente integrado, sin distinguos evidentes, uno más del grupo. Los diferentes atuendos portados nos permiten aseverar que se trata de eventos diversos. Festejos celebrados en escenarios acogedores, con espacios algo reducidos pero no pequeños. Decorados con objetos prehispánicos, de arte popular y pinturas mexicanas como *El hueso*, 1940 de Miguel Covarrubias, un claro ambiente mexicano.<sup>142</sup>

Frida Kahlo (il. 1.21) posa delicadamente su mano derecha sobre la de Nelson, detalle que no escapa a la mirada de la poeta brasileña Adalgisa Nery.<sup>143</sup> En el resto de las fotografías (ils. 1.22 a 1.28), la conversación continúa fluida con Rosa Covarrubias, en otra más con la reconocida actriz Dolores del Río o con la directora de la galería Inés Amor, junto a la famosa

---

<sup>141</sup> En ese momento había quien especulaba que podría ser el próximo presidente de México.

<sup>142</sup> Estilo de decoración que se puso de moda en México desde la mencionada exposición de arte popular, en 1921, entre quienes se sentían parte de la vanguardia intelectual mexicana. Eréndira Dávalos Murillo y sus hermanas señalaron que así se encontraba decorada la casa de sus padres, el historiador, antropólogo y director del INAH, el Dr. Eusebio Dávalos Hurtado y su esposa, Concepción Murillo Álvarez, catedrática de la UNAM. Era éste un símbolo de vanguardia. Conversación con la familia del Dr. Eusebio Dávalos, abril 2018. Annie O'Neill también señaló que uno de los últimos grandes proyectos personales de Nelson Rockefeller era la construcción y decoración en este estilo "muy mexicano" de una casa en su rancho de Texas. Conversación telefónica con Annie O'Neill, junio 13, 2018.

<sup>143</sup> Adalgisa Nery, brasileña, su primer esposo fue el artista Ismael Nery con quien conoció a muchos otros artistas. Al enviudar, trabajó entonces en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Casó con Lourival Fontes, embajador de Brasil en México entre 1943 y 1945. Darlene Joy Sadlier, *One Hundred Years after Tomorrow: Brazilian Women Fiction in the 20th Century* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992), 140. Elaboraron retratos de ella varios pintores como: Diego Rivera, José Clemente Orozco y Cándido Portinari, entre otros. Agradezco al Profr. Luis Martín Lozano por señalarme este punto y ayudarme con la identificación de las personas retratadas por Juan Guzmán.



On a trip to Mexico in 1943 Nelson A. Rockefeller discusses the arts with (left to right) movie actress Dolores Del Río, gallery manager Inez Amor, and singer Marian Anderson.

1.28 El pie de foto original de esta fotografía señala: "En un viaje a México en 1943 Nelson A. Rockefeller discute las artes con (de izquierda a derecha) actriz de cine Dolores del Río, directora de galería Inez [sic.] Amor y cantante Marian Anderson." Reporter-gráfico. México, D.F. Nelson Rockefeller, photographs. Room 5600. Rockefeller Family Office 1943. Series 2. (FA455). Caja 31. Folder 464.

cantante Marian Anderson.<sup>144</sup> Annie O'Neill me hizo ver que en estas fotografías sólo está ausente Mary Todhunter, esposa de Nelson Rockefeller. Conversaba por igual con ellas y con Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias y los otros. Una población equilibradamente masculina y femenina. El Coordinador, Comisionado y representante directo

---

<sup>144</sup> Marian Anderson fue la primera mujer afro-americana en cantar en el Metropolitan Opera de Nueva York.

de Roosevelt, era el gringo amigo de todos. Ese era el mensaje más importante que se quería difundir en los textos, las películas, fotografías y exposiciones. Los estadounidenses eran amigos cercanos de los mexicanos. Annie O'Neill también señaló que: "México era mucho más importante para él que otros países latinoamericanos."<sup>145</sup> Por todo lo anterior él era el emisario perfecto.

Nelson Rockefeller llegó a México bajo la consigna presidencial de hacer más dinámicas las relaciones de intercambio comercial entre México y EE.UU. Para él, el establecimiento de la confianza se originaba en el conocimiento y la comprensión mutua, consideraba la cultura y el arte como el medio idóneo para fortalecer una relación internacional. En el ámbito de las artes de México, era antiguo conocido, pero además él era el representante de la institución de arte moderno con mayor resonancia. Él conocía la carencia de una infraestructura privada y pública para la distribución de las exposiciones en México.<sup>146</sup> Aunque en la CIAA se promovió la ayuda a instituciones culturales norteamericanas, entre ellas la Biblioteca Benjamín Franklin, estaba convencido que se requerían más instituciones mexicanas, organizadas por mexicanos.

En estas imágenes, todos menos Roberto Montenegro,<sup>147</sup> tuvieron relación de alguna u otra manera con la SAM o con sus miembros. Los que no aparecen en las fotos, se encuentran en un pequeño directorio telefónico que usó Rockefeller en sus viajes a México, como: Marjory Lewis, Francisco López Figueroa y Sra., el Lic. Ramón Beteta, Prof. Pablo Martínez del Río y el Dr. Alfonso Caso.<sup>148</sup> No parece descabellado que la conversación en esas reuniones girara hacia la posible creación de una asociación promotora del arte moderno en México. A sólo cinco meses de estos *cocktail parties*, la Sociedad de Arte Moderno estaba "legalmente constituida al

---

<sup>145</sup> Conversación telefónica con Annie O'Neill, junio 13, 2018.

<sup>146</sup> Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa escribieron un documento con sugerencias para las autoridades de la Dirección de Educación Estética en octubre 5, 1943. En ella señalan la urgencia de establecer en la ciudad de México espacios de exhibición de obras, algún tipo de galerías sub-urbanas, tomado en cuenta que lo existente resultaba insuficiente para los dos millones de habitantes. También señalaron la importancia de crear espacios que permitieran presentar exposiciones en las capitales de los estados con el fin de establecer un sistema de exposiciones itinerantes similar al del MoMA. Octubre 5, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-359.

<sup>147</sup> Para estas fechas Roberto Montenegro se desempeñaba como Jefe de Departamento de la Sección de Artes Plásticas, del Departamento de Bellas Artes en la Dirección General de Educación Artística. Carta de Roberto Montenegro a Daniel Catton Rich, Director de Bellas Artes del Art Institute of Chicago. Nov 10, 1943. PC

<sup>148</sup> RAC, NAR. Personal Papers. Trips, México 1939-1940. Series A. (FA338). Caja 144. Folder 1574.

legalizarse su personalidad jurídica por el notario Lic. don Raúl Valdez.”<sup>149</sup> Fernando Gamboa anunció que él, junto con otros 17 miembros solucionaban así una “necesidad apremiante” en México. Casi al mismo tiempo que se anunciaron públicamente las actividades de la SAM surgieron otras agrupaciones relacionadas con arte. Una fue la Asociación de Artistas Mexicanos, A.C. entre cuyos miembros se contó a Frida Kahlo. El evento inaugural se llevó a cabo en la Biblioteca Benjamín Franklin el 9 de abril de 1943.<sup>150</sup> El otro intento de asociación consistió en un proyecto entre Justino Fernández y José Clemente Orozco para fundar un museo en Chapultepec que sólo abriera sus puertas los domingos al parecer tenía apoyo de ciertas personas del gobierno mexicano.<sup>151</sup>

Hasta entonces y desde 1942, el envío de exposiciones a México organizadas o controladas por el MoMA e impulsadas por la CIAA, se habían convertido poco a poco en un asunto regular. Varias de ellas, como la *Modern School. Masters of Photography*, fueron supervisadas por Alfred H. Barr.<sup>152</sup> La preocupación manifiesta por la inseguridad física de las obras durante su traslado, debido al estado de guerra, trabajó en dos sentidos para México. Por un lado, la imposibilidad de enviarlas a Europa, convirtió a México en un lugar atractivo de exhibición; en contrapartida, encareció los seguros de traslado. La razón para fomentar los envíos a México no se limitó exclusivamente a la promoción del arte. Ya se mencionaron algunos elementos que revelan la complejidad del tema. No obstante, la correspondencia interna entre Alfred Barr y la señorita Dudley mostraron una preocupación manifiesta en el riesgo relacionado con los agentes de transporte y el encarecimiento a los seguros para las obras. Su inquietud se centró en que las noticias relacionadas con el “hundimiento de los submarinos en el mar Atlántico en países latinoamericanos parecía en aumento”, proponiendo la vía aérea como único

---

<sup>149</sup> “Sociedad de Arte Moderno,” *La Prensa*, San Antonio, Texas, septiembre 10, 1943. PCFG, FG-SOC-A.M-12. Se ha buscado sin éxito el documento en varios archivos como en la Dirección de Acervos Registrales y Certificados del Registro Público de la propiedad, Ciudad de México.

<sup>150</sup> Invitación de a la inauguración de la Asociación de Artistas Mexicanos, A.C. ABBF.

<sup>151</sup> Carta de Susana Gamboa a Henry Clifford, marzo 17, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-323.

<sup>152</sup> Memorando de M. Woodruff a Alfred H. Barr, octubre 21, 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167, 955.

medio seguro de transporte de carga.<sup>153</sup> Desde octubre de 1942 se trabajó en favor del fortalecimiento de los intercambios entre los museos norteamericanos y el gobierno mexicano. La obra de Pablo Picasso, incluyendo el *Guernica* se mencionó en varias ocasiones en esas solicitudes. En el caso concreto de este conjunto de obras la imposibilidad de su envío se subrayó en la correspondencia. En algunos documentos se arguyó por cuestiones de seguridad, en otros se trató de un tema de falta de recursos económicos. Querían dejar claro que habría otras posibilidades de intercambio, pero Picasso no.<sup>154</sup>

En 1944 todo estaba por escribirse, y, en ocasiones, no era muy claro el asunto de cómo o con quién trabajar, como lo demuestra la contestación de Barr a la pregunta de si “¿aún había personas en Alemania con las cuales hacer negocios?”<sup>155</sup> a lo cual responde de manera contundente y esclarecedora. La respuesta resulta útil inclusive para dar luces en cuanto a su postura frente a la exposición de Picasso en México, inaugurada un mes antes de esta declaración. Barr señaló que “muchos funcionarios y artistas [en Alemania] pasaron a la clandestinidad o permanecieron pasivos desde 1933. Yo creo que pueden ser usados y les gustaría ser usados para restaurar la democracia y la libertad cultural en Alemania.”<sup>156</sup> Durante este periodo, *usar* a los demás tal vez se volvió parte de la tecnología del poder. De hecho, es un tramo del sistema de instituciones que generan los nuevos y estratégicos discursos interconectados “que funcionan como formidables herramientas de control y poder, produciendo un nuevo ámbito de objetos que son a la vez objetivos e instrumentos.”<sup>157</sup> Los funcionarios y

---

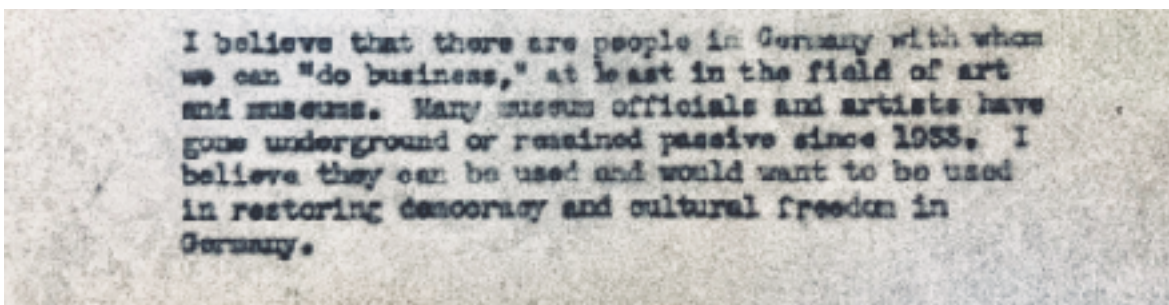
<sup>153</sup> Memorando de Miss Dudley a Alfred H. Barr, junio 12, 1942. Memorandum de Alfred H. Barr a Miss Dudley. MoMAA, NY. AHB mf 2167, 1037; 29 de junio de 1942. MoMAA, NY. AHB mf 2167; 1036. Los días 13 y 20 de mayo de 1942, submarinos alemanes torpedearon y hundieron los buquetanques *Potrero del Llano* y *Faja de Oro*, México perdió seis embarcaciones similares durante la guerra.

<sup>154</sup> Esta es una carta personal de Alfred H. Barr a Susana Gamboa. Comienza señalándole que le “escribe en forma personal y privada para solicitar su consejo.” Señala entre otros asuntos los costos de una exposición como Picasso en México. Octubre 30, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-440. Carta de Benito Coquet a Alfred H. Barr, nov. 13, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-438. Carta de Fernando Gamboa a Benito Coquet, junio 12, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-363.

<sup>155</sup> Comunicación interna del MoMA para Miss Newmayer de A. Barr, 20 de julio de 1944. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 485.

<sup>156</sup> Comunicación interna del MoMA para Miss Newmayer de A. Barr, 20 de julio de 1944.

<sup>157</sup> Tagg, *El peso de la representación*, 94.



1.29 De Alfred H. Barr a la señorita Newmayer: “Yo creo que pueden ser usados y querrían ser usados para restaurar la democracia y libertad cultural”.

artistas de Alemania, y por qué no de algún otro país, podían y debían ser “usados” para alcanzar la meta final de establecer la democracia y libertad en versión norteamericana.

Así, es posible relacionar el discurso de la Sociedad de Arte Moderno con el interés discursivo del MoMA en el periodo de fin de guerra. La estructura de la SAM —formada por suscriptores, asociados y benefactores—, a través de las exposiciones organizadas, se convirtieron en herramientas de control y poder que facilitaron la utilización del Estado norteamericano, de “los aparatos ‘privados’ de la ‘hegemonía’ o la sociedad civil a través de los cuales la clase burguesa intentaba asimilar a toda la sociedad a su propio nivel cultural y político.”<sup>158</sup> Se vislumbra entonces aquí, un juego de poder que contiene diversas etapas o niveles de control. El gobierno de los Estados Unidos, por medio de su Departamento de Estado a través de la CIAA, con las exposiciones del MoMA que recibió la SAM, tenía la intención de modificar el gusto en el consumo del arte entre la población mexicana, específicamente de los intelectuales, la clase con mayor poder adquisitivo y la de mayor poder de decisión, con la idea de que ellos ejercerían mayor poder de influencia sobre el resto de la población de México y para establecer un modo de vida integrado a EE.UU.

No fue ésta la primera ocasión en la cual este recurso se utilizó como parte de “un intento político por subsanar las relaciones diplomáticas entre México y Estados Unidos.”<sup>159</sup> Funcionó en tantas ocasiones anteriores que no fue difícil volverlo a utilizar en 1944. Presentó empero la

---

<sup>158</sup> Tagg, *El peso de la representación*, 92.

<sup>159</sup> Mireida Velázquez, “La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Art (1930)” en Dafne Cruz Porchini *et. al*, eds., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, (México: UNAM, 2016), 20.

SAM varias diferencias: se trató de una institución privada, aunque avalada por ambos gobiernos; con un discurso estético para promover al menos en la primera exposición, la obra de un artista europeo, seleccionado por resultar el polo opuesto al discurso estético del gobierno nazi. Aunque la SAM no fue parte de la diplomacia cultural en sí, formó parte de una intención bilateral de mejoramiento de las relaciones. Investigaciones como las de Alejandro Ugalde, Cathleen M. Paquette, Helen Delpar, Rick A. López, James Oles, Karen Cordero, Gabriela López, Luis Martín Lozano<sup>160</sup> entre otros y más recientemente el texto de Mireida Velázquez, demuestran la embrollada relación entre México y Estados Unidos en todos los ámbitos, incluyendo el tema cultural. Aún falta mucho por explorar. Las exposiciones de arte mexicano presentadas en Chicago, Los Ángeles, Filadelfia y Nueva York, tuvieron como objetivo construir ante el público del vecino del norte una imagen distinta de México, alejándolo de las luchas armadas revolucionarias. En general, se promovió la idealización de una pureza creativa e idealización artística,<sup>161</sup> la idea de un pueblo democrático y “civilizador”.

Las exposiciones en México y las presentadas en territorio norteamericano conforman una dupla sincronizada que permitió el funcionamiento de una maquinaria política que pretendió disminuir las distancias entre las poblaciones del hemisferio. En este escenario, el papel de la SAM embonó de manera sutil en el engranaje, importando la obra y los modelos de exhibición.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ugalde, “*The Presence of Mexican Art in new York between the World Wars*”; Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1930* (Tuscaloosa/ London: University of Alabama Press, 1922); Rick A. López, *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State After the Revolution*, (Durham/ London: Duke University, 2010); James Oles y Karen Cordero Reiman, *South of the Border. México en la imaginación norteamericana 1917-1947*, (Washington/ London: Smithsonian Institution Press, 1993). Inés Amor consiguió con Betty Pirie un espacio de exhibición en el *Arts Club* de Chicago. Ahí la ve Valentín Dudensin, se la lleva a Nueva York y San Francisco. En esta ciudad californiana participó en la *Golden Gate International Exposition* en donde se exhibió un mural de Diego Rivera que no presentó un discurso nacionalista, ni mexicanista, ni político. Había una visión mas abierta del arte mexicano. Profundizaron en esta investigación Luis Martín Lozano y Gabriela López. Conversaciones con Luis Martín Lozano.

<sup>161</sup> “Introducción” en Claudia Garay Molina y Dafne Cruz Porchini y Mireida Velázquez, eds., *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, 15.

<sup>162</sup> Como señala la introducción del libro *Recuperación de la memoria histórica*, “los agentes culturales y curadores, tanto mexicanos como norteamericanos, comenzaron un intercambio y estrecha colaboración destacadas [...] en los casos de René d’Harnoncourt, Katharine Kuhn, Henry Clifford, entre otros”. Garay Molina, *et. al.*, “Introducción”, 15.



Es así como los vínculos entre el MoMA y la SAM se presentan como un ejemplo más de “paralelismo e imbricación entre la historia de las instituciones culturales y artísticas y la historia de los sistemas políticos representativos.”<sup>163</sup> La Sociedad de Arte Moderno vio en la exposición de Picasso su primera oportunidad para influir en el público que la visitó, como lo señalaron en el catálogo de la Sociedad.

Sorprende que el 15 de septiembre de 1943 la pregunta sobre la SAM la dirigiera Alfred H. Barr a Henry Clifford y no directamente a Susana Gamboa, con quien se escribía con frecuencia y familiaridad, por igual tanto ellos dos como: Dan Rich, Monroe Wheeler o René d'Harnoncourt. El mismo Alfred H. Barr le señaló en una carta en octubre 30 de 1942, que se comunicaba con Susana Gamboa y le enviaba unas preguntas ya que “le podía escribir a ella en inglés de una forma amistosa e informal.” Es ahí mismo donde le subrayó lo complicado y al tiempo imposible de enviar la exposición de Picasso a México. Además de considerar la dificultad económica que los costos de la exposición representaban y sumar los temas de transportación y seguros, Alfred H. Barr puntualizó que su preocupación: “en el caso de Picasso, [incluye] la fuerte responsabilidad que adquiriríamos al enviar estas valiosas pinturas en un viaje tan largo. ¿Y además, en dónde se mostraría Picasso, en Bellas Artes? ¿Crees que se vería bien?”<sup>164</sup>

Para el 13 de noviembre de 1942 la exposición continuó como un asunto imposible de realizar. Benito Coquet, Director de Educación Artística de la SEP respondió a Alfred H. Barr que en torno a esta exhibición; y “debido al gran interés que despertará en México” le aclara que en relación a las cuestiones económicas que le planteó el director del MoMA en su última carta:

debo decirle con entera franqueza, que a esta Dirección sólo le es posible sufragar los gastos relativos a transportación, haciéndolo de la manera siguiente: Hacia fines de enero iría por las cajas de la exposición Picasso un camión de que disponemos, perfectamente acondicionado.<sup>165</sup>

Además le pareció importante solicitar se incluyera en el envío al *Guernica*. La negativa para que se presentara esa exposición en México pareció contundente. Sin embargo, la visita de

---

<sup>163</sup> Cuauhtémoc Medina, “Representación”, citado en Dafne Cruz Porchini *et.al.*, eds., *Recuperación de memoria histórica*, 6.

<sup>164</sup> Alfred H. Barr a Susana Gamboa, octubre 30, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-440,441.

<sup>165</sup> Benito Coquet a Alfred H. Barr, noviembre 13, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-438,439.

otros miembros del Comité Coordinador de Relaciones Culturales y Nelson A. Rockefeller a mediados de 1943 parecieron transformarlo todo.<sup>166</sup> El 17 de marzo de 1943, Susana escribió a Henry Clifford para celebrar que se caminaba en favor de la organización de “un verdadero centro de arte moderno mexicano”<sup>167</sup> y para julio le confirmó a Dan Rich que la SAM funcionaba de maravilla.<sup>168</sup>

El trabajo de Susana Gamboa desde 1942, en aras de que la exposición de Picasso se presentara en el Distrito Federal comenzó a dar frutos. Henry Clifford habrá aclarado suficientemente las dudas de Alfred H. Barr en torno a su perspectiva respecto de la Sociedad en el ya mencionado *lunch*,<sup>169</sup> y seguramente Nelson A. Rockefeller completó la información. En diciembre Susana Gamboa escribió a Alfred H. Barr en tono muy positivo, señalando que a su parecer “1944 será un muy buen año en cuanto al tema de exposiciones se refiere.”<sup>170</sup> Aprovechó para confirmar con Alfred H. Barr que Monroe Wheeler<sup>171</sup> envió la lista de obra y los presupuestos, por lo que se comprometió a honrar su compromiso y saldar las cuentas en once días. La Sociedad contó con la suma necesaria para el pago. Igualmente refleja el optimismo de Gamboa la afirmación de que “si todo salía bien, podrían inaugurar la exposición en las primeras semanas de febrero.”<sup>172</sup> Aunque en una carta distinta, Jorge Enciso, presidente de la Sociedad expresó su deseo de que aún podía ser inaugurada en enero,<sup>173</sup> Susana Gamboa puso en marcha lo más pronto posible sus estrategias de promoción y comenzó a imprimir material de trabajo necesario para la muestra, comprometiéndose con Alfred H. Barr a un pronto envío.

Otro personaje clave en favor de la situación de la Sociedad frente al MoMA fue Fernando Gamboa. Involucrado con la SAM como asociado, desempeñó un papel activo en su

---

<sup>166</sup> “Banquete típico en Xochimilco. Será ofrecido hoy en honor de los miembros del Comité Coordinador de Relaciones Culturales,” *El Universal*, abril 4, 1942. 2. HNUNAM.

<sup>167</sup> Susana Gamboa a Henry Clifford, marzo 17, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-323.

<sup>168</sup> Susana Gamboa a Dan Rich, julio 25, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-255.

<sup>169</sup> Carta de Henry Clifford a Alfred H. Barr, MoMAA, NY: AHB mf 2199; 1092.

<sup>170</sup> Carta de Susana Gamboa a Alfred H. Barr, diciembre 4, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 831.

<sup>171</sup> Encargado también del Programa de Publicaciones de la CIAA.

<sup>172</sup> Carta de Susana Gamboa a Alfred H. Barr, diciembre 4, 1943.

<sup>173</sup> Jorge Enciso a Alfred H. Barr, noviembre 26, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 830.

organización y en el montaje de sus exposiciones , apoyado en su propio papel como funcionario del gobierno mexicano, lo que le permitió aprovechar en las negociaciones de intercambio. A su regreso a la ciudad de México, Fernando Gamboa comentó con los directores de museos mexicanos y los directivos de la SEP, los positivos resultados de su reunión con Alfred H. Barr del MoMA. Este escenario resultó favorable para las negociaciones que llevó a cabo Susana respecto a la exposición de Picasso. En su calidad de presidente de la Sociedad, Jorge Enciso escribió a Barr para agradecer la “generosidad con la que recibió a los representantes de [la Sociedad de Arte Moderno] y por la gran cooperación que les brindó para la organización de la exposición de Picasso.”<sup>174</sup> En las reuniones sobre *Picasso* también participó Inés Amor. Todos parecen haber causado una impresión bastante positiva, según lo manifestó Barr en sus cartas, estrechando así los lazos de colaboración.<sup>175</sup>

La primera exposición de la Sociedad de Arte Moderno se unió a una larga cadena de muestras que, tanto en México como en Estados Unidos, tuvieron la intención de acortar las distancias entre ambos países. Resulta innegable reconocer que la materialización de esta exposición debió mucho a la conjunción de intereses y necesidades; nacionales e internacionales. Por un lado: la CIAA, el MoMA, Nelson A. Rockefeller con las políticas culturales, sociales y militares del gobierno de Roosevelt; por el otro, la Sociedad de Arte Moderno y sus miembros, con el interés de influir en la sociedad mexicana. Todos con intenciones políticas y al mismo tiempo con sus propias agendas personales. Es probable que, conversando sobre la SAM, Clifford hubiera mencionado a Barr algunos de estos asuntos; tal vez por ello resultó más conveniente conversarlo sobre ese programado almuerzo.<sup>176</sup>

El Comité Ejecutivo del MoMA se reunió en martes 23 de noviembre de 1943, a las 17:00 horas en la oficina del señor Abbott. En el orden del día estaba, entre otros temas: películas del hemisferio, la autorización del costo a reproducciones a color y la “exposición de pinturas de

---

<sup>174</sup> Jorge Enciso a Alfred H. Barr, noviembre 26, 1943.

<sup>175</sup> Carta de Alfred H. Barr a Jorge Enciso, noviembre 10, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2169, 1066; carta de Fernando Gamboa a Alfred H. Barr, marzo 18, 1944. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 63; carta de Alfred H. Barr a Jorge Enciso, septiembre 7, 1944. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 824.

<sup>176</sup> “Sería más fácil que explicarlo por carta.” Carta de Henry Clifford a Alfred H. Barr Jr., MoMAA, NY: AHB mf 2199, 1092.

Picasso para la Sociedad de Arte Moderno de México.” Explicó Abbott que se trataba de una “sociedad recién fundada y cuenta con el respaldo financiero y artístico de los mexicanos con mayor influencia en el campo del arte”.<sup>177</sup> Este tipo de personas consideradas con mayor autoridad o poder eran aquellas con quienes les interesaba trabajar. Entre ellas: Manuel Álvarez Bravo, Inés Amor, María Asúnsolo, Alfred H. Barr, Ing. Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Mauricio Campos, María Luisa Cabrera de Block, Luis Cardoza y Aragón, Alfonso Caso, Miguel Covarrubias, Carlos Chávez, José Chávez Morado, Justino Fernández, sólo mencionando arbitrariamente a los primeros de la lista; y de Estados Unidos, a Henry Clifford, René d’Harnoncourt, John McAndrew, Frances Toor, Miles Beach Riley, McKinley Helm, David B. Outcalt,



1.30 Manuel Álvarez Bravo fotografió también a Susana Gamboa en la exposición *Picasso*, sentada en el piso frente a la ventana a un lado de *Perro y gallo* (1921) de la colección del MoMA y la planta.

---

<sup>177</sup> Reunión del Comité Ejecutivo del MoMA, noviembre 23, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 493.

Margaret Riley, Col. Harry Stewart.<sup>178</sup>

El grupo reunido en la Sociedad operó como un factor indispensable para que el Comité Ejecutivo del MoMA se inclinara positivamente al préstamo. Otro elemento en su favor, resultó el argumento de Alfred H. Barr, entonces Director de Exhibiciones, convencido de que “el mismo Picasso estaría encantado de que sus pinturas en nuestra custodia se prestaran para la exposición de México,”<sup>179</sup> pasó de la duda y desconfianza al apoyo. Era imposible regresarlas a Europa, por el peligro del traslado marítimo, por ello Pablo Picasso les dejó su propia colección en resguardo.

La primera de las tres condiciones planteadas por el MoMA, para su préstamo, fue la siguiente: “la Sociedad acepta pagar todos los gastos y ha informado al director de Exhibiciones que ellos estarán listos para depositar un cheque por \$3,000 US a la cuenta del museo en un banco de Nueva York como evidencia de su responsabilidad financiera,”<sup>180</sup> y así fue, pagaron puntualmente. Al cierre de cada exposición, resultó de especial interés para la mesa directiva de la SAM, demostrar a todos quienes los apoyaron que sus finanzas eran sanas y los resultados positivos, deseando continuidad en futuros préstamos de obra y apoyos económicos.

La segunda condición consistió en que: “ellos adquirirán un edificio a prueba de incendio en el cual las exposiciones serían mostradas y donde serán resguardadas cuidadosamente, de día y

---

<sup>178</sup> Primera lista completa de miembros de la Sociedad de Arte Moderno como aparece en el catálogo de la exposición de Picasso. Como **Asociados**: Jorge Enciso (**Presidente**), Lic. Raúl Valdés Villarreal (**Tesorero**), Susana Gamboa (**Secretaria**), Manuel Álvarez Bravo, Inés Amor, María Asúnsolo, Alfred H. Barr, Ing. Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Arq. Mauricio Campos, María Luisa Cabrera de Block, Luis Cardoza y Aragón, Dr. Alfonso Caso, Henry Clifford, Miguel Covarrubias, Carlos Chávez, José Chávez Morado, René d’Harnoncourt, Prof. Justino Fernández, María Luisa A. de Fernández del Valle, Carolina Amor de Fournier, Fernando Gamboa, Ing. Marte R. Gómez, María Luisa Lacy de Gurza, Prof. Pablo Martínez del Río, Arq. John McAndrew, Eduardo R. Méndez, Carlos Mérida, Francisco Orozco Muñoz, Carlos Pellicer, Princesa Paula Poniatowska, Lic. Alfonso Reyes, Prof. Víctor M. Reyes, Miles Beach Riley, Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, Juan Soriano, Frances Toor, Lic. Salvador Toscano, Prof. Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle, Xavier Villaurrutia. **Benefactores**: Salo Hale, Bruno Pagliai, Alberto R. Pani, SALA Furniture, Lic. Eduardo Villaseñor. **Patrocinadores**: Emilio Azcárraga, Ing. Luis Barragán, Frederick Beckman, Lic. Ramón Beteta, Archibald Burns, Lic. Luis Carral, Pedro Corcuera, Antonio Cortina, Lic. Joaquín Cortina, Frederick Davis, Dolores del Río, Aksel Faber, Juan Gallardo Moreno, Francisco González de la Vega, Paxton Haddow, Dr. McKinley Helm, Elena Iturbe de Lima, Teodoro Kuhnhardt, Marjorie Lewis, Aline Louchheim, Raymond Loewy, Lic. Adolfo Martínez Montañón, Estela Aguirre de Matute, Franz Mayer, Alberto Misrachi, David B. Outcalt, Wolfgang Paalen, María Rodríguez Vda. de Pesqueira, Lic. Carlos Prieto, Margaret Riley, Ing. Jorge Rubio, Ralph Smith, Col. Harry Stewart y Salvador Ugalde.

<sup>179</sup> Reunión del Comité Ejecutivo del MoMA, noviembre 23, 1943.

<sup>180</sup> Reunión del Comité Ejecutivo del MoMA, noviembre 23, 1943. El tipo de cambio era: \$4.850 M.N. por dólar norteamericano.

de noche.”<sup>181</sup> Así, la planta baja del edificio ubicado en Reforma # 121 albergó la primera gran exposición de la obra de Pablo Picasso en México. Habrá que suponer que cuando se refieren a un “edificio a prueba de incendio” se trata de una construcción con paredes de ladrillo.

Una vez aprobada la petición de la Sociedad de Arte Moderno, el Comité Ejecutivo del MoMA decidió, a raíz de una sugerencia del “Capitán Warburg, apoyado por el Sr. Goodwin, que la persona con la autoridad para llevar a cabo las negociaciones debería ser Mr. Monroe Wheeler, con el director de Exhibiciones.”<sup>182</sup>

De las tres condiciones impuestas por el MoMA, el requisito más estricto para el préstamo de la obra resultó la condición de pago total por parte de la SAM. Hay que sumar a la cuenta final que a menos de un mes de la autorización por el Comité Ejecutivo para el préstamo de la obra de Picasso, Alfred Barr escribió a Monroe Wheeler que aunque él ya “no tenía ninguna responsabilidad sobre la exposición o la seguridad de las obras”, creyó que debía comunicar ciertas preocupaciones al respecto.<sup>183</sup> Estaba convencido de que Picasso sería el más feliz con que su trabajo viajara al Distrito Federal. Sin embargo, sería un cliente muy molesto si cualquiera de ellas sufriera algún daño. Por ello, la sugerencia de Barr tomó dos precauciones adicionales: la más sencilla consistió en sugerir un incremento en los costos de seguros, por “lo menos en un 25 % y tal vez más en algunos casos.”<sup>184</sup> Es decir, Alfred H. Barr estaba de acuerdo, pero en realidad no se quedaba tranquilo. Tomando en cuenta que la Sociedad se hizo cargo de todos los gastos, el aumento en nada afectaba al MoMA; más bien se trató de una protección frente al pintor. Finalmente, también una manera de medir el verdadero interés y compromiso de la agrupación mexicana.

---

<sup>181</sup> Reunión del Comité Ejecutivo del MoMA, noviembre 23, 1943.

<sup>182</sup> Reunión del Comité Ejecutivo del MoMA, noviembre 23, 1943. Edward M. Warburg, filántropo, benefactor de las artes, se cuenta entre los fundadores de la Harvard Society for Contemporary Art y también el MoMA, junto con Lincoln Kirstein y John Walker. Participó activamente en el ejército durante la Segunda Guerra Mundial. Coleccionista de la obra de Picasso, Matisse, Hopper, Miró, O’Keeffe y otros. “Edward Warburg, Philanthropist And Patron of Arts, Dies at 84.” en The New York Times Archives, 1992. <https://www.nytimes.com/1992/09/22/obituaries/edward-warburg-philanthropist-and-patron-of-the-arts-dies-at-84.html> . Consultado marzo 16, 2018. Monroe Wheeler trabajó también con Nelson A. Rockefeller en la CIAA.

<sup>183</sup> Carta de Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, diciembre 11, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 492.

<sup>184</sup> Carta de Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, diciembre 11, 1943.

La otra recomendación de Alfred H. Barr, tuvo que ver con la eliminación de ciertas obras específicas de la lista de préstamos; de manera directa: *The Three Dancers* (il.1.31) y *Pipers of Pan*, ya que “Picasso valora estas obras fuertemente, y de cualquier forma [Barr] piensa que Jim Soby las quiere para la exposición del 15° aniversario.”<sup>185</sup> La preocupación del riesgo de la obra abarcaba tanto el momento de la exhibición como el traslado, como se explicó anteriormente. Aunque había pasado tiempo, seguramente el riesgo lo sentían cercano. Es pertinente recordar la comunicación previa entre Barr y Dorothy Dudley respecto del riesgo de traslados de las obras.<sup>186</sup>



1.31 *Three Dancers* estaba entre las obras que pertenecían al pintor bajo resguardo del MoMA y que Alfred H. Barr recomendó eliminar de la lista por precaución.

El estimado de gastos de la exposición a México contempló el embalaje, los gastos del material y el costo del personal; los seguros y el transporte. Durante la primera parte de ese proceso de elaboración de presupuestos uno de los datos más interesantes, que decanta la revisión de archivo, consiste en descubrir que la obra principal que se contemplaba enviar a México era precisamente *Guernica* con un costo de USD\$1,645 dólares. Al momento, éste era el presupuesto sólo por embalar y transportar la obra a México.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Carta de Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, diciembre 11, 1943.

<sup>186</sup> James Thrall Soby, director de Pintura y Escultura del MoMA. Carta de Alfred H. Barr a Dorothy Dudley, s. f. MoMAA, NY: AHB mf 2167, 036.

<sup>187</sup> “Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions to Mexico,” MoMAA, NY: AHB mf 2167, 956.

No es del todo claro conocer el motivo por el que al final el *Guernica* nunca llegó a México, si desde fines de 1942 Alfred H. Barr consideraba prestar la obra. Además de las solicitudes de México, ya mencionadas anteriormente, también existe documentación interna del MoMA, como la respuesta que recibió el mismo Barr de D. Lythe con copia a la señorita Dudley señalando que: “tres de las esquinas exteriores del *Guernica* estaban completamente desgastadas, otros lugares alrededor de las orillas se están debilitando,” al tiempo que le preguntó, de manera continua si: “¿debería de reforzarse para prestarla o exhibirla otra vez?”<sup>188</sup>

Alfred H. Barr “había trabajado ardua y duramente” para la primera de muchas retrospectivas: *Picasso: Forty Years of His Art*, (MoMA, noviembre 15, 1939 - enero 7, 1940).<sup>189</sup> Consideraba al pintor como “la inteligencia más inventiva del arte moderno.” No habían pasado muchos años desde que Conger Goodyear le había pedido su renuncia en el Albright Knox Museum, en Buffalo, por adquirir *La Toilette* de Picasso.<sup>190</sup> Esta exposición representó, por tanto, la génesis de todas las retrospectivas subsecuentes del pintor. Se tornó en el punto de partida para el estudio de la obra de Picasso, en una referencia bibliográfica obligada. En el catálogo de la

---

<sup>188</sup> Memorando de D. Lytle a Alfred H. Barr y Dudley, septiembre 28, 1942. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 830. El *Guernica*, es un óleo sobre lienzo de 349.3 x 776.6 cm. Colección Museo Reina Sofía. Respecto del análisis e historia de esta obra de Picasso es mucho y muy amplio lo escrito y analizado, así que me concreto a señalar los datos relevantes para esta investigación. El *Guernica* resultó de la invitación del gobierno republicano a Pablo Picasso de realizar una obra para el pabellón español de la Feria Mundial en París de 1937. La consecuencia dio forma a una imagen explosiva de dolor y terror. Un fotomural en óleo, elaborado a partir de una paleta de grises que daba vida al dolor generado por el bombardeo de la Luftwaffe nazi, con algunos aviones de Mussolini, para realizar su primera prueba de destrucción de la moral civil. El encargado del pabellón, el fotomuralista Josep Renau, también participó más adelante como autor con uno de los textos del catálogo de la SAM. Es una de las pocas obras abiertamente políticas de Picasso. Al cierre de la Feria, el pintor accedió a que la obra viajara para “mantener la atención del mundo en la causa republicana española”. Después de varias exhibiciones arribó a Nueva York el 1 de mayo de 1939, y más adelante el recorrido continuó a Los Ángeles para finalmente regresar al MoMA en julio de 1943, donde permaneció bajo su custodia hasta 1973. El pintor decidió que la obra no regresara a España mientras Franco permaneciera en el poder; en el interin estaría en resguardo en el MoMA. De la misma manera llegaron al museo de Nueva York varias obras de la colección del mismo pintor. Romy Golan, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*, (New Haven & London: Yale University Press, 2009), 163, 170 y 175. El cálculo era por unos meses y la obra permaneció en MoMA 42 años. Golan, *Muralnomad*, 175. “Unos meses antes de fallecer, Picasso confirmó [...] su aprobación de este arreglo,” en el que sus obras permanecieran en resguardo en el MoMA en forma de préstamo extendido. Carta de William Rubin a José Mario Amero, noviembre 8, 1974. <[http://visor.artium.org/visor/imagenes\\_web/019940/019945/Artium019945\\_1.pdf](http://visor.artium.org/visor/imagenes_web/019940/019945/Artium019945_1.pdf)> . Consulta agosto 10, 2016.

<sup>189</sup> La exposición mostró “aproximadamente trescientos trabajos, algunos que nunca se habían expuesto anteriormente” *Picasso: Forty Years of His Art*, Exhibitions and events. MoMA <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2843> . Consulta agosto 4, 2018.

<sup>190</sup> Alfred H. Barr estudió profundamente la obra de Picasso: “para Daniel Robins, historiador del cubismo, es hasta el catálogo de *Cubism and Abstract*, de Barr, que emerge un genuino concepto histórico del cubismo.” Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 315.





1.32 *Guernica* (1937) fue un encargo del gobierno de la República Española a Pablo Picasso para la Feria Mundial de París. A partir del estallido de la Segunda Guerra Mundial el pintor decidió que permaneciera en el MoMA hasta la muerte de Francisco Franco. Regresó a España de manera definitiva en 1981.

misma, Alfred H. Barr calificó a *Les Femmes d'Alger* como el punto de partida del cubismo,<sup>191</sup> afirmación que se repite hasta la fecha en la historiografía del pintor y del cubismo.

Si el *Guernica* viajó por Europa y Estados Unidos con el fin de poner luz sobre la República Española y denuncia sobre la brutalidad nazi, su visita a México resultaba casi obligada debido a la amplia población de refugiados españoles en el país, gracias al ofrecimiento de acogida del presidente Lázaro Cárdenas. Carmen Ruiz Funes señaló su propia emoción al visitar la exposición y ver cuando menos *Sueño y mentira de Franco*.<sup>192</sup> Por su parte, Susana Gamboa tampoco estaba alejada del tema. Durante la “primera expedición organizada” para la salida de republicanos en el barco *Sinaia*, ella “llevaba la responsabilidad más alta frente a la expedición.” A los cuantos días de zarpar anunció una “serie de actividades” se trataba de: “conferencias sobre México, reuniones de grupos profesionales, conciertos, fiestas, exposiciones, etc.”, y para promoverlas se creó “un periódico de abordaje”. Lo cual “transformó [a un grupo] seres humanos

---

<sup>191</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 344.

<sup>192</sup> Su padre Mariano Ruiz Funes García (Murcia, 1889-México, 1953), fue diputado y ministro de Agricultura del Frente Popular en 1936. Entrevista de Marina Vázquez Ramos a Carmen Ruiz Funes Montesinos, secretaria de Susana Gamboa, Ciudad de México, julio 3, 2013. Inés Amor también participó de manera activa en el apoyo a los niños de Morelia.

acosados [...] por la tristeza, la amargura y la nostalgia [en una] comunidad esperanzada”<sup>193</sup> y Susana se volvió parte de esta nueva congregación.

Durante el trayecto la señora Gamboa impartió conferencias, una “amena conversación nacida de los testimonios altamente humanitarios [de] la nación hermana,”<sup>194</sup> inclusive en el ejemplar del 1 de junio se menciona que “ostenta en el *Sinaia* la representación del gobierno mexicano.” En el mismo periódico, días más adelante, se publicó inclusive el texto: “La pintura mexicana. Lo que sé de vosotros,” de Ramón Gaya. En pocos días era un barco con una activa vida cultural. Al revisar las páginas de esta publicación, es indudable que en breve se convirtió en una comunidad cultural flotante de la que Susana formó parte. Por ello me parece que la presentación del *Guernica* podría tener un significado especial durante la planeada exposición mexicana.

En el presupuesto de gastos elaborado en el MoMA para la exposición mexicana se contempla al final<sup>195</sup> el costo del resto de la exposición en materia de embalajes, seguros, mano de obra y transportación. Ascendía a USD\$2,986.90 dólares, justo los cubiertos por el depósito bancario ofrecido por Susana Gamboa con un total de USD\$3,000 dólares.<sup>196</sup> El presupuesto únicamente para el *Guernica* de USD\$1,665 dólares se excedía totalmente. Sin embargo, aunque hubieran alcanzado a cubrir la suma total requerida para su traslado existe otro factor a considerar: las dimensiones de la obra, con 349.3 por 776.6 cm. Resulta difícil pensar la viabilidad de instalarlo dentro del local de Reforma # 121. De tal suerte que la posibilidad de su traslado quedó cancelada. Para cubrir este hueco, en el guión curatorial se incluyó su reproducción en el catálogo y en la exposición “se exhiben a cambio, dieciséis estudios de los que realizó Picasso sobre este tema.”<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, presentación y epílogo a *Sinaia*. *Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, Edición facsímil, (México: UNAM, UAM, Redacta, La Oca, 1989), 9.

<sup>194</sup> “Lo que pasa a bordo. Presentación de México,” *Sinaia*, s/n.

<sup>195</sup> “Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions to Mexico,” MoMAA, NY: AHB mf 2167, 956. Precios en dólares norteamericanos.

<sup>196</sup> MoMAA, NY: AHB mf 2170; 493 y “Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions to Mexico.”

<sup>197</sup> *Picasso*, cat. de exp. SAM, 69.

La obra nunca llegó a México, pero cabe la certeza de que Alfred H. Barr sí ponderó su traslado. Resulta curioso el hecho de que estuviera dispuesto a prestar el *Guernica*, pero no a arriesgar *Three Dancers*, no sólo porque, como le planteó a Wheeler, el pintor la valoraba altamente, sino porque el mismo Barr la considera como un “punto de inflexión [...] casi tan radical como las *Demoiselles d’Avignon*” en el grupo de obras del artista.<sup>198</sup>

El origen del *Guernica* como una manifestación política de denuncia sobre las atroces actividades del ejército alemán y del reclamo republicano español, la enlaza de manera directa y contundente con el grupo de refugiados en México con quienes Susana Gamboa mantenía una relación cercana, lo que pesaba como una sólida razón para buscar su presencia en México, en

Possible additions to Picasso exhibition:			
1 Guernica mural and stretcher (already boxed)			
47 mounted Guernica studies	Boxing		\$60.
10 framed Guernica studies			
1 Box (Guernica mural) - 224 lbs.			
1 Box (mural stretcher) - 487 "			
1 Box (47 mural studies) - 78 " approx.			
Insurance (1) - " - 1,200 " "			
		Express	\$15.
			275.
			140.
			1,665.
Insurance on Guernica and studies - 1st & 2nd -			

1.33 Detalle del estimado de gastos en el cual se calcula que, de viajar el *Guernica* y su bastidor, más 47 estudios montados y 10 enmarcados de la misma obra serían USD\$1,665. adicionales. Podría ser uno de los motivos por los que no llegó al Distrito Federal.

especial cuando una de las razones para promover este trabajo de Picasso radicaba en su naturaleza política. Al final, según la revista *Time*, “en el último minuto se abandonó”<sup>199</sup> la idea de presentarla. Esta obra no se exhibió en México y sólo queda ponderar si tal vez la decisión estuvo únicamente en los números, en la falta de dinero o la falta de centímetros en las paredes del espacio de exhibición. Por lo demás coincidió perfectamente con el discurso.

Entonces, finalmente ¿cómo se formó la lista para la exposición de Picasso? La lista comenzó a conformarse antes que la misma Sociedad de Arte Moderno. Ya quedaron asentadas las múltiples solicitudes por parte del gobierno mexicano y las respuestas negativas. La primera relación encontrada hasta ahora en el archivo del MoMA con la referencia del viaje de la obra de Picasso a México es el documento: “Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions

<sup>198</sup> Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, s. f. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 492; Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 347.

<sup>199</sup> *Time*, agosto 7, 1944, 69. <<http://time.com/vault/issue/1944-08-07/page/71/>> . Consulta: 4 de julio, 2016.

to Mexico.” Una hoja suelta, copia al carbón de un escrito en mecanografía y algunas anotaciones a lápiz, tal vez una lista elaborada en las oficinas del mismo Alfred H. Barr. El enviaba los originales y conservaba las copias; de cualquier manera, esta hoja carece de membrete, destinatario o firmante. No cuenta con ningún papel previo, como muchas otras listas en este archivo. El documento se encuentra resguardado en el archivo de Alfred H. Barr en el MoMA. Todos los pertenecientes a éste tienen un consecutivo de numeración del mismo archivo; ejemplo el de la hoja en cuestión es AHB mf 2167; 956, y en general siguen un orden temático y cronológico.

Este grupo de documentos específicamente se encuentran microfilmados para consulta. El documento inmediatamente anterior, relacionado con las exposiciones de México, trata de una nota de la señorita Courter a la señora Switaer, del 27 de octubre de 1942, respecto de la exposición *Masters of Photography*, en la cual se incluye una obra de Manuel Álvarez Bravo, número de registro AHB mf 2167, 954. El siguiente documento es: “Estimates of Expenses on Sending Circulating Exhibitions to Mexico,” AHB mf 2167, 956. Muchos documentos más adelante, se encuentra la carta de Barr a Enciso agradeciendo la visita de los Gamboa, fechada el 10 de noviembre 1943; número AHB mf 2169, 1066, y el memorando de la lista final, del 16 de mayo de 1944, número AHB mf 2170, 488. En este presupuesto se habla de tres exposiciones de Picasso, una de ellas el traslado del *Guernica* (la de mayor costo), además de *Modern painters as ballet designers*, *A history of modern poster* y *Negative and print*. Mismas exposiciones a las que se refieren Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa es su *Memorandum* a Benito Coquet y que le anuncian negociarán en su próximo viaje a Nueva York.<sup>200</sup>

Las visitas de los Gamboa e Inés Amor a Alfred H. Barr van y vienen, y finalmente lo invitan a pertenecer a la Sociedad de Arte Moderno. Él dejó de ocupar el puesto de director del museo durante ese periodo, y, por tanto como ya se mencionó la exposición quedó en manos de Monroe Wheeler, director de Exhibiciones, y James Thrall Soby, director de Pintura y Escultura,<sup>201</sup> aunque Alfred H. Barr nunca se desprendió del todo de este tema. Continuó, así,

---

<sup>200</sup> Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa a Benito Coquet, octubre 2, 1942. PCFG, FG-UA/EUR-372 y 372 Bis.

<sup>201</sup> Barr a Enciso, noviembre 10, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2169, 1066.

como integrante honorario de la SAM, y siguió dando su opinión en torno a la exposición de Picasso en México.<sup>202</sup>

La lista del MoMA se cerró el 15 de mayo de 1944 y el memo de Zulueta a Barr, Soby, y las señoritas Rindge y Dudley (en ese orden) se envió al día siguiente. La obra se seleccionó directamente del catálogo de *Picasso: Forty Years of His Art*.<sup>203</sup> Esta lista se compone de tres hojas con el mismo título: *Picasso Paintings for Mexico City Exhibition*, misma fecha: *May 15, 1944*, y dos columnas: *Catalog No., Title*. Organizada la información en dos columnas, la primera se conforma a partir de la numeración extraída del catálogo de 1939 y la segunda presenta: título, técnica y coleccionista.<sup>204</sup> El 4 de diciembre de 1943, seis meses antes, Susana había recibido una lista previa de la obra, acompañada del presupuesto y se comprometió a enviar los fondos el día 15 de ese mismo mes.<sup>205</sup>

La mayoría de la obra pertenece a diversos coleccionistas norteamericanos, museos y coleccionistas particulares, como Justin Thannhauser, Joseph Pulitzer, la Colección Albright Art Gallery o la Colección Solomon R. Guggenheim Foundation. El segundo grupo de obras más numeroso perteneció al mismo Picasso, las cuales llegaron al MoMA para la exposición de 1939 y, como resultado de la guerra, el pintor decidió que era mejor que quedaran bajo resguardo del museo. Después seguían los coleccionistas mexicanos o residentes en México: Manuel Rodríguez Lozano, Mateo F. de Soto, Benjamín Peret y Juan Larrea; asimismo prestaron obra algunos miembros de la SAM, como los asociados Henry Clifford, Justino Fernández, Alfonso Reyes; el patrocinador Wolfgang Paalen y el benefactor Salo Hale, y finalmente ocho obras que formaban parte del acervo del MoMA.

Picasso realizó la mayoría de las obras presentadas entre 1911 y 1935. La más antigua era *Retrato de don Mateo F. de Soto*, de 1899, parte de la colección del mismo retratado; y la más reciente, *Cabeza*, de 1941, de la colección de Benjamín Peret; en el catálogo el pie de foto

---

<sup>202</sup> Carta de Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, diciembre 11, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 492.

<sup>203</sup> Carta de Alfred H. Barr a Monroe Wheeler, diciembre 11, 1943. Ver anexo 1.

<sup>204</sup> "Picasso Paintings for Mexico Exhibition," MoMAA, NY: AHB mf 2170, 488, NY: AHB mf 2170; 489, NY: AHB mf 2170; 0490, NY: AHB mf 2170, 491.

<sup>205</sup> Susana Gamboa a Alfred H. Barr, diciembre 4, 1943. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 831.

señala: “No conocemos en el Continente Americano obra posterior a ésta.”<sup>206</sup> Lo que demuestra que estaban interesados en mostrar los trabajos más recientes del malagueño y que había interés en México por coleccionarlo. Poco más de la mitad eran óleos, y entre el resto se contaron dibujos al carbón, lápiz, tinta, aguafuertes, litografías, temples, etcétera, inclusive un collage, todo lo anterior resultó un claro ejemplo por mostrar variedad en los trabajos y técnicas. En cuanto a las imágenes presentadas, aunque se excluyó obra de su primera etapa, la más académica —tal vez por encontrarse en Europa—, el resto resultó una rica y variada presentación de los temas principales y los estilos más destacados del pintor, tomando en cuenta la dificultad que representó llevar a cabo una selección de la obra de Picasso.

Se presentaron piezas que a la postre han resultado tener una fortuna crítica muy positiva en la historiografía del pintor. Ejemplo de ello es *Naturaleza muerta con rejilla* (1911-1912), obra que se presenta hoy como un ícono del trabajo de collage, punto de inicio del cubismo analítico. Otro ejemplo de la colección del pintor: *Retrato de una dama* (1937), que ahora se conoce como *Retrato de Dora Maar*, de la colección del Musée Picasso y que sirvió como inspiración a A. Audiffred para realizar la caricatura de María Félix.<sup>207</sup> Otra obra que se antoja como entrada para apreciar el tipo de trabajos del pintor resulta *El corpiño amarillo* (1907), que es un óleo contemporáneo a *Les demoiselles d'Avignon* (1907) y que comparten el manejo del espacio, el trabajo del volumen y la línea.



1.34 *Tres Bailarinas*, 1917(?) de la colección del mismo pintor resultó de las pocas obras reproducidas en prensa, además de *El Acordeonista*.

<sup>206</sup> Picasso, cat. de exp., SAM, 72.

<sup>207</sup> “Cartones de A. Audiffred. Temas mexicanos,” *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1944, 24.

El público de México, no habituado a este tipo de imágenes, habrá tenido que hacer un esfuerzo mayor al acercarse a obras como *Cabeza de mujer* (1927-1928) de un alto nivel sintético o al del *Acróbata* (1930), en el cual una figura humana se dobla y se desdobla al mismo tiempo en un espacio que, aunque estrecho, no parece limitar la corpulencia de sus movimientos y habilidades. Algunos enfrentados tal vez simulando verdaderos acertijos o retos mentales, como lo demostró la detención en la aduana norteamericana del *Acordeonista* (1911): “Un Cuadro de Picasso Origina Animado Sainete. Creyeron los vistas de aduana que se trataba de un plano militar enviado con fines de espionaje. [Pensaron que la obra] se trataba de un truco para introducir al país planos de alguna ciudad norteamericana que pudiera ser bombardeada por las fuerzas del Eje.”<sup>208</sup> Esta reacción, junto con las caricaturas publicadas, nos permite deducir que no fue una lectura fácil el consumo de esta exposición. Sin embargo, a todas luces es claro que hay un esfuerzo por atraer al público y explicarle de qué se trata.

No sé si fue casualidad, seguramente se trató de una decisión calculada, pero en la prensa general sólo se presentan tres reproducciones de la obra de Picasso: la primera ya mencionada por el caso de la aduana; la segunda *Tres bailarinas*, (ca. 1917) y *Minotauromaquia* (1935); estas últimas son interesantes, pero claramente figurativas y en teoría menos complicadas de “entender.”

En diversos textos la prensa señaló que la selección de las obras estuvo a cargo de la SAM, y en ocasiones apuntaron que la directamente involucrada fue Susana Gamboa, aun cuando en el catálogo se agradece a Inés Amor en su papel de directora de la exposición. Lo que sí parece una decisión de ambas fue incluir obra de las colecciones mexicanas con el fin de reforzar una de las metas de la Sociedad: promover el coleccionismo en México como una manera de ampliar las necesidades de consumo de la obra. Por medio de este recurso mostraron la calidad de las piezas de propietarios mexicanos y comprobaron que en el Distrito Federal existía un gusto por el arte moderno del siglo XX distinto, en este caso, de las obras más conocidas hasta entonces de los autores mexicanos promovidos en la postrevolución.

Otro participante directo en la exposición y además asociado fue, según el mismo texto del catálogo: “Arq. John McAndrew quien, con la ayuda del Sr. Antonio Lebrija, hizo la

---

<sup>208</sup> “Un cuadro de Picasso origina animado sainete,” *El Universal*, julio 22, 1944, 1a. sección, 6.

instalación.”<sup>209</sup> Cuando Susana Gamboa decidió incluir obra de coleccionistas mexicanos, una de sus mayores preocupaciones se centró en comprobar la autenticidad de las obras. Por esta razón consultó con Barr concretamente sobre una de las dos obras de Salo Hale, *Paisaje con botella* (Naturaleza muerta) de 1912 (ils.1.35).<sup>210</sup> “Sé que la has visto y pregunto si serías lo suficientemente bueno como para darnos tu opinión.”<sup>211</sup> Alfred H. Barr respondió en dos semanas que “revisó sus notas en torno a la Colección Salo Hale” y que “aunque no recuerda el Picasso con claridad [...] tampoco escuchó, en esa época, que fuera cuestionado.” Continuó explicándole que entre sus anotaciones escribió que en la parte posterior se puede ver una firma de “Picasso, aparentemente auténtica” y también se “leía en sus notas K222. Todo lo que sugiere que es auténtico.” Finalmente pide que “si ella o John [McAndrew] pueden darle una descripción más exacta de la etiqueta, podría cotejarlo con etiquetas de Kahnweiler” en el MoMA.<sup>212</sup> Al final, la obra de la Colección Salo Hale fue incluida. Y la cooperación directa de McAndrew fue confirmada. La participación del arquitecto se torna en mucho más interesante si se toma en cuenta que “él pasó los años de la Segunda Guerra Mundial como coordinador de asuntos interamericanos en México.”<sup>213</sup> Es decir, por lo menos otro miembro, participante activo de la oficina encabezada por Nelson Rockefeller, se encontraba directamente involucrado con el montaje de la exposición *Picasso* en México. Queda por comprobar qué tan fortuita fue la participación de John McAndrew, quien a la par de ser asociado y auxiliar en el montaje se desempeñó como representante de la oficina gubernamental encabezada por Nelson A. Rockefeller, encargada del proselitismo de guerra norteamericano en el Hemisferio.

---

<sup>209</sup> “Agradecimiento”, en *Picasso*, cat. de exp. SAM. John McAndrew el autor del libro *Open Air Churches of Sixteenth-Century Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965). Un texto clave sobre la arquitectura del s. XVI también impartió conferencias sobre el tema en la Biblioteca Benjamín Franklin. También fue el responsable de la instalación de *Twenty Centuries of Mexican Art* en 1940, cuando ocupó el cargo de curador del Departamento de Arquitectura del MoMA. Boletín de Prensa. MoMAA, mayo 15, 1940. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/608/releases/MOMA\\_1940\\_0039\\_1940-05-11\\_40511-34.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/608/releases/MOMA_1940_0039_1940-05-11_40511-34.pdf) . Consultado julio 18, 2018. Alejandro Úgalde me apuntó hacia este dato.

<sup>210</sup> *Picasso*, cat. de exp. SAM, 41.

<sup>211</sup> Susana Gamboa a Alfred H. Barr, mayo 16, 1944. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 826.

<sup>212</sup> Alfred H. Barr a Susana Gamboa, mayo 31, 1944. MoMAA, NY: AHB mf 2170, 828.

<sup>213</sup> También se desempeñó en el MoMA como “curator of the Department of Architecture and Industrial Art.” *Dictionary of Art Historians* <<https://dictionaryofarthistorians.org/mcandrewj.htm>> . Consulta: agosto 16, 2016.





1.35 John McAndrew y Susana Gamboa solicitaron la opinión de Alfred H. Barr para decidir si podrían incluir *Paisaje con botella* (*Naturaleza muerta*), 1912? de la colección de Salo Hale en la exposición. No querían poner en duda la autenticidad de lo presentado. Sí se incluyó y demuestra que en México había interés por coleccionar las obras cubistas del pintor.

Al parecer nunca existió alguna negociación muy compleja para la selección del contenido de la exposición. El MoMA ofreció la primera lista que, ya es claro, salió del catálogo de la exposición del MoMA en 1939, organizada con tanto esmero por Alfred Barr, y que se convirtió en adelante en el precedente contundente y obligado para cualquier exposición futura de Pablo Picasso. A la lista original se fueron sumando las obras de colecciones mexicanas, supervisados por el museo neoyorquino. Presentaron al final a Pablo Picasso como un artista dedicado al encuentro constante de nuevas y diversas soluciones y vocabularios formales, por medio de imágenes alejadas de la narrativa proselitista y los discursos políticos en todas sus obras, excepto en *Guernica* y *Sueño y mentira de Franco*.

Las obras seleccionadas presentaban una estética que resultaba el mejor ejemplo del tipo de arte que estaban interesados en promover tanto el MoMA como la CIAA y la SAM. Imágenes

alejadas de los lenguajes estéticos promovidos por los nacionalismos de Alemania nazi, el fascismo italiano, la estética rusa y de paso también el lenguaje nacionalista de la llamada Escuela Mexicana de pintura. Esta última obra seleccionada poco tiempo antes por el mismo Lincoln Kirstein para su catálogo.

Para la Sociedad de Arte Moderno, iniciar su primera exposición con la obra de Pablo Picasso reforzó la intención manifiesta de apoyar y promover en México artistas de gran renombre internacional que apelaran a la producción artística de arte moderno, y según señaló el catálogo: “llenar esta laguna en la vida cultural mexicana.” Parece muy atinada la selección del tema de su muestra inaugural, ya que con esta obra se pretende vincular al escenario del arte mexicano al mismo tiempo con esta vanguardia francesa y con las políticas de la nueva metrópoli del arte mundial, Nueva York. Al tiempo de buscar que México se convierta “en uno de los importantes centros culturales del mundo” proponiéndose como relevo en la interrupción del papel desempeñado por las ciudades europeas “a causa de su inmensa tragedia actual.”<sup>214</sup> La idea de la “responsabilidad de México en la cultura universal” con un papel “civilizador” era un tema compartido con otros mexicanos contemporáneos.<sup>215</sup>

Es probable que la exposición estuviera destinada a México antes de contar con un destinatario, pero la formación de la Sociedad de Arte Moderno no pudo coincidir con un escenario más venturoso. Por un lado, se convierte en receptora de una gran exposición, por el otro comenzó a perfilarse como una excelente sede para poner a prueba un “proyecto no comercial”<sup>216</sup> y, al mismo tiempo, no gubernamental. Irónicamente cumplía tanto las necesidades del mercado (en México), como las del gobierno (por lo menos el norteamericano).

El resultado final fue una gran exposición, con obras de verdadero peso dentro de la vasta producción de Picasso, con ejemplos muy claros de lo mejor y más interesante de sus búsquedas plásticas, ricas muestras de variedad de técnicas, dimensiones y formatos, muchas de ellas obras clave en el estudio de Pablo Picasso. Una colección que aún hoy resultaría interesante ver

---

<sup>214</sup> *Picasso*, cat. de exp., SAM, 5. Alejandro Ugalde señaló que se trata de otra contradicción del MoMA, en 1940, en la Introducción del catálogo de *Twenty Centuries* Alfred Barr decía que México era una gran nación desde el punto de vista estético y que superaba a EE.UU. en ese aspecto.

<sup>215</sup> Efrén Núñez Mata, “La obra cultural en México,” *Universal Gráfico*, junio 20, 1944, 1ª sección, 6.

<sup>216</sup> Susana Gamboa a Alfred H. Barr, mayo 21, 1944, MoMAA, NY: AHB mf 2170, 826.

reunida. No puedo evitar reflexionar lo complejo o casi imposible que sería presentar esa exposición en la actualidad en México, el resultado final del trabajo de la Sociedad de Arte Moderno en esta muestra se valora aún más desde esta perspectiva.<sup>217</sup>

Falta conocer los detalles de las negociaciones entre la SAM y el MoMA en relación con el tema del catálogo. De cualquier manera, supongo que como en casos anteriores el MoMA puso a disposición de sus *clientes* todo el material con que contaban al momento con el fin de lograr una mejor comprensión por parte del público. Al enviar la obra de la exposición se incluyeron algunos textos e imágenes. El MoMA contaba con el catálogo realizado por Alfred H. Barr para la exposición de 1939, antecedente historiográfico de la publicación mexicana de 1944.<sup>218</sup>

No queda duda que la función de los textos de ambos catálogos se centra en acercar al público a la comprensión de la obra de Pablo Picasso. Tanto el de 1939 como el de 1944 inician con la entrevista que el mexicano Marius de Zayas realizó al pintor malagueño en 1923.<sup>219</sup> Picasso divagó en torno a las sutilezas metodológicas que implican “buscar” y “encontrar.” Para el pintor sólo tiene sentido el hallazgo, dar y lograr resultados, mientras la postura de buscar lleva a interminables acciones que dispersan los esfuerzos. Señalaba que él no buscaba, encontraba.

Destaca también en esta conversación el que Pablo Picasso cedió la responsabilidad del entendimiento de la obra al espectador, convocándolo a dejar de ser un observador pasivo y estudiar, prepararse y aprender un lenguaje nuevo, que no es de comprensión gratuita. Lo anterior representó uno de los mayores retos para el público contemporáneo frente a estas imágenes. A la costumbre añeja de contemplar obra figurativa y narrativa, se le presentó ahora el

---

<sup>217</sup> Lista completa en anexo 1.

<sup>218</sup> *Picasso*, (N.Y.: MoMA, 1939).

<sup>219</sup> Marius de Zayas organizó la primera exposición de Pablo Picasso en el continente americano, en la galería 291 de Alfred Stieglitz, N.Y. 1911. En 1915, inauguró la Modern gallery en Nueva York, en octubre presentó también obra de Picasso. Antonio Saborit, “El dichoso reducto. Artistas mexicanos en la Babilonia de hierro” en *México 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias* (México, Dallas: INBA, Dallas Museum, 2017), 251-252

desafío de un consumo dinámico. El cubismo dotó a la “forma y al color de su significado individual” transformándose de recursos a temas.<sup>220</sup>

El segundo texto vuelve a compartirse entre ambos catálogos. Se trata entonces de una reunión de apuntes de Christian Zervos a partir de conversaciones con Picasso en 1935, publicadas previamente en *Cahiers d'Art*. Una vez más resulta evidente que la selección pretendió acercar al público a Picasso y su obra. En esta ocasión, desaparece el énfasis en el estudio o preparación del público para entender la obra. Es el reconocimiento a la idea de que “el cuadro sólo vive a través de la persona que lo mira”, parece perderse la necesidad de que se comprenda lo que él pinta, prefiere que sus “cuadros produzcan emoción.” Sin embargo, a lo largo del texto, se leen una y otra vez respuestas entrelazadas a preguntas que le deben haber planteado mil veces: ¿de qué trata su obra?, ¿cómo compone sus imágenes?, ¿cómo elige lo que pinta?, ¿cuáles son sus fuentes de inspiración?, explique por favor este retrato; ¿qué es la pintura?, ¿qué es el arte abstracto? y temas similares. Ya que el hilo conductor de la conversación es algo así:

[...] usar las cosas según el mandato de mis pasiones [...] Yo meto en mis cuadros todo lo que se me antoja [...] la pintura es un conjunto de destrucciones [...] Un cuadro no se proyecta ni se decide de antemano [...] El arte abstracto no es más que pintura [...] No existe un arte abstracto [...] Tampoco existe un arte “figurado” ni “no figurado” [...] el público toma la pintura para cubrir su desnudez [...] un abrigo a la medida de su propia ignorancia [...] ¿Por qué no tratan de comprender el canto de un pájaro?<sup>221</sup>

Las respuestas parecen explicaciones hartamente repetidas, que denotan algo de cansancio o desgaste por la insistencia de encontrar la explicación, traducción o fórmula para comprender el vocabulario visual del artista. Picasso concluye: “Los que tratan de explicar el significado de los cuadros están tomando el rábano por las hojas.”<sup>222</sup>

Sin embargo, el público exigía o necesitaba más revelaciones y otros escritores estaban dispuestos a ofrecer su opinión, de tal suerte que la Sociedad incluyó otros “textos originales”,

---

<sup>220</sup> “Statement by Picasso: 1923,” en *Picasso. Forty Years*, 9-12; “Declaraciones de Picasso: 1923,” en *Picasso*, cat. de exp., 7-9.

<sup>221</sup> “Statement by Picasso: 1923,” 7-9.

<sup>222</sup> “Statement by Picasso: 1923,” 7-9.

como lo anunciaron a la prensa. La constante que rodeó a la exposición de Picasso en 1944 son aclaraciones, justificaciones o cuestionamientos en torno a ¿qué caramba hay en esa imagen que no se parece a nada? Uno de los objetivos de la SAM consistió en “acercar” a todo el público a los grandes artistas contemporáneos, cada uno de estos escritos explicativos pareció querer funcionar como instrumento didáctico. Tal vez por esa razón decidieron agregar las reflexiones de los siguientes cuatro autores: José Moreno Villa, Agustín Lazo, Carlos Mérida y José Renau, de los cuales el primero participó, además, como coleccionista y el tercero como asociado de la SAM. El título de los cuatro textos se limita a *Picasso* y una numeración, sólo el 2 y 3 llevan subtítulo.<sup>223</sup>

El poeta y crítico de arte, José Moreno Villa,<sup>224</sup> escribió: “Picasso 1.” Trató de explicar que la falta de herramientas necesarias para la lectura de una obra de cierto sector del público impide la comprensión del trabajo de Pablo Picasso, lo cual provoca frustración, enojo y sensación de presenciar “una estafa monstruosa”. Ambiente que queda claramente escenificado en las caricaturas de la exposición. Situación que, según el escritor, parece resultar que “sin reconocer nada [...] se siente aminorado, empequeñecido, incapaz [lo que provoca] resentimiento público”. Para el autor, “Picasso ha sido el eje de la vida artística en lo que va del siglo [XX, y] México [gracias a la experiencia que le brinda su pasado artístico como] la escultura azteca [tiene buena base para penetrar directamente en la pintura de Picasso].”<sup>225</sup>

Parte de la información en este ensayo se basó en las conversaciones entre Picasso y Zervós; comenta que la diferencia radical en la obra del pintor se ubica en que “no pinta lo que ve, sino lo que piensa. [...] lo que cree, [...] imagina [...] discurre.” Declara que el público ideal para valorar esta obra se encuentra entre quien es “limpio de corazón que sabe recibir directamente los efluvios de las cosas sin preguntarles nada.” Lo cual contradice la postura de Moreno Villa en tanto que: “continuará dando explicaciones” de cómo entender la obra de Picasso, aunque se “fatiga la mente del hombre ingenuo.” Concluyó con una recomendación a los artistas que

---

<sup>223</sup> Aunque se refiere a Josep Renau, en el catálogo *Picasso* de la SAM, aparece su nombre como José Renau, por esta razón escribimos su nombre de esta manera.

<sup>224</sup> En esta exposición también participó como coleccionista. La obra *Mujer sentada*, 1925 41 x 30 cm, óleo sobre cartón, aparece en lista como de su propiedad.

<sup>225</sup> José Moreno Villa, “Picasso 1,” en *Picasso*, cat. de exp., SAM, 15-18.

observan estos trabajos, interpreta que el mensaje de esta obra parece sugerir que trabajen “no imitando mis figuras, sino entregándose a lo que el espíritu os sugiera y con plena libertad imaginativa.”<sup>226</sup> Con ello apoyó las obras producidas a partir de trabajos, reflexiones y posturas individuales y personales.

El pintor Agustín Lazo escribió: “Picasso 2 (Influencias recibidas por Picasso)”; él no se detiene, ni le interesa, dirigirse ni “al hombre ingenuo” de Moreno Villa ni a los que cuestionan la obra del malagueño. Lazo analizó las influencias artísticas que consideró que formaron la obra de Picasso asumiendo que el lector conocía la pintura antifauvista, la obra poética de Guillaume Apollinaire, los cuadros de Georges Braque, las matronas monolíticas y los dogmas de Paul Cézanne. El punto de quiebre del cubismo, a su juicio, se ubica entre *Fábrica de Horta* y el retrato de Daniel Kahnweiler y con ambos “un nuevo mundo ha sido descubierto para la pintura.” Interesante su explicación, por lo menos es una visión ligeramente distinta a la de Alfred H. Barr y el papel de *Les demoiselles d’Avignon*. Para Lazo, “la belleza del cuadro depende [...] de la relación entre sus partes”, parece dirigirse a sus colegas pintores y tratar de encontrar fórmulas concretas que permitan llegar al fondo de la razón de ser de la obra de Picasso, acotando que el “nexo poético la mantiene unida.”<sup>227</sup>

Carlos Mérida se ocupó de escribir *Picasso:3. (influencias ejercidas por Picasso)*. Al igual que en el texto anterior, desconozco si el tema fue un encargo específico de la Sociedad o fue idea del pintor guatemalteco. Sin embargo, resulta contradictoria su explicación a las afirmaciones de Picasso en 1923, publicadas en este mismo catálogo: “El cubismo se ha mantenido dentro de los límites y limitaciones de la pintura, sin que jamás pretendiera llegar más lejos.”<sup>228</sup> Mérida relaciona el cubismo con la arquitectura, “el teatro, el ballet, el cinematógrafo [...] el arte comercial, el arte anuncio, la cartelera, el *camouflage*,<sup>229</sup> las modas, las telas, los muebles, la decoración de interiores,”<sup>230</sup> sin explicar cómo ni de qué manera; Carlos Mérida sólo

---

<sup>226</sup> José Moreno Villa, “Picasso 1,” en *Picasso*, cat. de exp. SAM, 15-18.

<sup>227</sup> Agustín Lazo, “Picasso 2,” en *Picasso*, cat. de exp. SAM, 19-21.

<sup>228</sup> Lazo, “Picasso 2,” 9.

<sup>229</sup> En el texto aparece en negrillas.

<sup>230</sup> Carlos Mérida, “Picasso 3 (Influencias ejercidas por Picasso),” *Picasso*, cat. de exp. SAM, 22-25.

presenta una larga lista de profesiones relacionadas con lo visual. Frente a la conversación de Picasso con de Zayas: “se ha relacionado al cubismo con las matemáticas, la trigonometría, la química, el psicoanálisis, la música y otras tantas cosas. Todo ello ha sido pura literatura, por no decir sandeces,”<sup>231</sup> entonces ¿sería esta de Mérida una sandez más? Mérida también calificó a Picasso como “el artista de nuestro tiempo,” la obra de *Les demoiselles d’Avignon* como un hito en el arte del siglo XX, e intenta explicar las características del cubismo analítico.<sup>232</sup> Lo anterior señalado previamente por Alfred H. Barr.

“Picasso 4,” de José Renau, se lee como el último y más extenso texto de los cuatro. La intención de esta lectura era diferente a las tres que le preceden, aunque sea una explicación, su objetivo primordial fue recordar a los lectores que Picasso era español y no francés. Vinculó al pintor con el exilio español, con la guerra civil en España, y lo propuso como solución para el serio problema que enfrenta su país:

La voz de España ensangrentada resuena angustiosamente en los ámbitos del mundo. Nadie la oye. Ya no son sólo los llamados intelectuales quienes niegan el valor humano de los hechos políticos. Son las clases dirigentes, incluso las de los países democráticos, las que rehuyen al problema de conciencia. Las mismas masas están ancladas en una especie de sopor insensible.

Y Picasso, desde sus soledades de París, oye el grito de su madre asesinada.<sup>233</sup>

Éste parece, al mismo tiempo que un reclamo para los gobiernos democráticos, y una llamada de atención al mismo Picasso para que se despertara otra vez frente al enemigo. Aunque la SAM se presentaba como un grupo sin tendencia política, es de considerar que la relación de Susana Gamboa y la emigración española influyó para incluir este texto con un claro reclamo político. Ahora bien, Renau explicó, analizó y profundizó respecto a la obra del pintor, en especial respecto a *Sueño y mentira de Franco* y *Guernica*, y no se debe olvidar que fue Renau el responsable del pabellón español republicano en la Feria Mundial en París en la que se presentó esta última. Renau tuvo presente la existencia de dos tipos de espectador: un “hombre superior

---

<sup>231</sup> Lazo, “Picasso 2,” 9.

<sup>232</sup> Mérida, “Picasso 3,” 22-25.

<sup>233</sup> José Renau, “Picasso 4,” en *Picasso*, cat. de exp. SAM, 33.

que se enfrenta sin reservas con la complejidad” y el “hombre medio,” así que el autor apeló al primer grupo sin hacer concesiones. Aprovechó la ocasión para subrayar un elemento que me parece formó parte de las propuestas que más interesó a la SAM y se volvió también discurso del MoMA: “Ya pasó la época de las inquietudes colectivas. Los movimientos han muerto y sólo queda de ellos el valor individual de las obras”. Por tanto, la individualidad de los creadores se presentaba como una cualidad a exaltar, alejada de los mandatos nacionalistas de estéticas colectivas. La individualidad creativa de los artistas formó parte de la nueva modernidad artística norteamericana.

En el catálogo *Picasso*, John McAndrew colaboró con la *Cronología*, la cual, además de la tradicional organización de información a partir de las fechas, marcó una división en la obra a partir de “épocas”: época azul, época de los arlequines o de los saltimbanquis, época rosa, etcétera. Si bien parece un texto independiente, se basa claramente en el de Alfred Barr, quien a un lado de las imágenes de las obras en el catálogo de 1939 escribió, por ejemplo: “un reflejo de la mejora de las propias circunstancias de Picasso, ya que para 1905 comenzó a tener éxito moderado.” McAndrew, en el catálogo de la SAM, escribió: “¿Es acaso, el reflejo de una mayor tranquilidad económica y de una más grande felicidad personal?” Resulta, sin embargo el del catálogo mexicano, un recurso claro y de fácil consulta para un público general, tal vez dio cierto orden al caos que algunos percibían.

También incluyeron breves y concisos comentarios sobre algunas de las obras sin señalar el autor, probablemente el mismo McAndrew, ya que de los presentes durante el trabajo del montaje de la exposición fue mencionado por Barr como quien podría auxiliar con la aportación de sus conocimientos.

En el apartado dedicado a los agradecimientos, además de comenzar reconociendo su gratitud al MoMA y a su personal, continúa con los coleccionistas tanto individuos como instituciones, y concluye su acción de gracias con los créditos de quienes auxiliaron en el proceso para llevar a cabo la exposición. Como se puede observar, McAndrew estaba involucrado en diversos niveles de planeación y producción de la exposición y el catálogo.

Damos igualmente las gracias, a la sra. Inés Amor, Directora de la exposición; al sr. arq. John McAndrew quien, con la ayuda del sr. Antonio Lebrija, hizo la instalación; al sr. Julio Jiménez,



Agustín Lazo, arq. John McAndrew, Carlos Mérida, José Moreno Villa, José Renau y lic. Mario Souza por su ayuda en la preparación del catálogo; al sr. Adolfo Best Maugard; y a la señora María Luisa Lacy de Gurza, directora de la Comisión de Relaciones Públicas.

Al recibir el catálogo de la SAM, Barr celebró a Enciso por su éxito y grandes logros. Le señaló: “no sé cómo decirle qué feliz me encuentro como uno de sus asociados y como un estudiante de Picasso veo en esto una evidencia de sus logros.”<sup>234</sup> Alfred H. Barr, en verdad un firme estudioso de Pablo Picasso, no pudo sino celebrar y disfrutar el catálogo de la SAM, el cual, al mismo tiempo que resultó un homenaje al catálogo de 1939 y a su autor.

En cada exposición los catálogos se presentan como una herramienta indispensable para acortar la brecha entre el público y la comprensión de la obra de Pablo Picasso. Se percibe que el artista debió haber respondido en incontables ocasiones preguntas en este sentido, y con el tiempo, decidió que la importancia de acercarse a su trabajo radicaba en la emoción que sus obras producían, restándole peso a las explicaciones anteriores. El catálogo *Picasso* (1944) quedó, al final, como un documento que revela las preocupaciones de la SAM, entre ellas, facilitar al público una mejor comprensión de la obra, difundir el conocimiento de su lenguaje plástico, conectar a México con los sucesos en el ámbito del arte del siglo XX en Europa y Manhattan, promover la asociación para incrementar la participación de miembros, exponer el nivel del coleccionista en México y alentarlo y reforzar sus contactos internacionales MoMA y CIAA, entre otras instituciones culturales.

La publicación estaba lista desde antes de la apertura de la muestra. La fecha de la inauguración de la exposición de Picasso se recorrió en el calendario varias veces, del fin de 1943 a la mitad de 1944. También se incorporó obra de coleccionistas mexicanos (con alguna de la cual hubo que comprobar origen y autenticidad). Para mayo ya se ocupaban de los arreglos finales y aunque se experimentaron ciertas dificultades económicas, al parecer todo avanzaba positivamente. Susana Gamboa explicó a Barr que “un proyecto privado no comercial de ese tipo, nunca se había llevado a cabo en México”<sup>235</sup> en ello radicaban sus ventajas y sus desventajas.

---

<sup>234</sup> Alfred H. Barr a Jorge Enciso, septiembre 7, 1944. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 824.

<sup>235</sup> Carta de Susana Gamboa a Alfred H. Barr, mayo 16, 1944. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 826.

Según el recibo de la Empresa de Teléfonos Ericsson, la Sociedad ocupó el primer piso del edificio ubicado en Paseo de la Reforma #121, con el número de teléfono 10-14-02.<sup>236</sup> Es de suponer que éste habrá sido el famoso “edificio a prueba de incendios” exigido como condición de préstamo de la obra por la junta directiva del museo neoyorquino, y con ello al parecer se refirieron tan sólo a considerar una construcción que no fuera de madera. Un requisito fácil de cumplir, debido al tipo de infraestructura arquitectónica promedio de los edificios de esa zona en la Ciudad de México.

Era un edificio con fachada de piedra, muy al estilo de los del porfiriato. El primer piso albergaba un negocio llamado Decor, S. A., al parecer, de ambientación y ornamentación del hogar con lámparas, mesas, etcétera. Al subir las escaleras, el público se adentró a un espacio “claro, blanco, limpio, artificial —espacio dedicado a la tecnología de la estética”, con la intención de convertir a la obra en un “objeto atemporal.”<sup>237</sup> Así se construyó un espacio artificial que permitió al espectador y a la obra reunirse en un universo en el que lo único relevante era la obra de Pablo Picasso.

Gracias a las magníficas fotografías de Manuel Álvarez Bravo hoy podemos recorrer la exposición. Por ellas resulta posible recuperar la información relacionada con el montaje de la muestra.<sup>238</sup> Como se observa en la imagen 1.36 la SAM dio la bienvenida al público en un espacio distribuido a partir de una ordenada retícula en el piso que funcionó a la vez como coordenadas para organizar la ruta de mamparas móviles. Estas paredes temporales, construidas de piso a techo, con el fin de albergar la exposición en “una acertada instalación que aprovechó, hasta el último rincón, con recursos inspirados en el trazo de un laberinto, de modo que cada cuadro puede contemplarse aislado, sin la competencia del otro.”<sup>239</sup> Darle aire a cada obra en un entorno museográfico va de la mano de la promoción del arte moderno. Parece que se trató de

---

<sup>236</sup> Recibo de teléfonos de la empresa telefónica *Ericsson* para la Sociedad de Arte Moderno, A. C.; Jorge Enciso, enero 29, 1944. PCFG, FG SOC AM/2.

<sup>237</sup> Brian O’Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, California: University of California Press, 1986), 15.

<sup>238</sup> Algunas de estas fotografías fueron publicadas en *Las ideas de Gamboa* (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 76-85.

<sup>239</sup> “La exposición *Picasso* en la Sociedad de Arte Moderno,” *El Universal*, julio 27, 1944, 1a. Sección, 10 y 12.

una sesión fotográfica específica ya que tan sólo se ven unas cuantas personas, como si la sala se encontrara cerrada. Una de ellas es Frida Kahlo que aparece vestida con un hermoso traje de tehuana. Su presencia nos permite además distinguir las proporciones espaciales de la sala.



1.36 La fotografía de Manuel Álvarez Bravo nos permite observar a Frida Kahlo al centro de la sala de la exposición *Picasso*. Se percibe con claridad que se buscó dar un amplio espacio a cada una de las obras, cada mampara sostiene una pieza.

En Estados Unidos este estilo de montaje museográfico tuvo parte de sus inicios en la Harvard Society for Contemporary Art, la cual “ha sido acreditada indirectamente como una

inspiración para la creación del Museum of Modern Art de Nueva York”, desde el programa inicial de sus exposiciones, hasta la forma de presentarlas.<sup>240</sup>

La exposición *Picasso* debía mucho a la del MoMA; sin embargo, y aunque la de 1939 presentó alrededor de trescientas obras, la mexicana no fue una exhibición menor, no obstante haber presentado menos de una cuarta parte de obras. Se llevó a cabo una cuidadosa selección que cubrió, con diversos ejemplos cada uno de los llamados “periodos” de la obra de Picasso, ejemplificando la pluralidad de los hallazgos del pintor. Las más antiguas, *Retrato de don Mateo F. de Soto* (1899) de un coleccionista mexicano el mismo Mateo F. Soto, y *Le moulin de la Galette* (1900) al momento de Justin Thannhauser; como ejemplos del periodo en el que el pintor fue parte de la llamada “Escuela de París;” la última realizada a partir de “pinceladas rápidas y [...] composiciones fáciles [...] tan características del fin de siglo parisino.”<sup>241</sup>

Como ejemplo de la “Época Azul” en la que Picasso realizó “figuras flacas y alargadas [...] expresivas y amaneradas [mostrando] el pesimismo de un joven pintor”<sup>242</sup> seleccionó entre otras: *La familia del arlequín* (1905) de la colección Lewinsohn. Y así sucesivamente, de la “época rosa”: mostraron *El muchacho a caballo* (1905) de William S. Paley; y de la etiquetada como “la escultura negra”: *El corpiño amarillo* (1907) de los Sres. Joseph Pulitzer, jr. Como ejemplo del “cubismo analítico” presentaron: *El acordeonista* (1911) de la Solomon R. Guggenheim Foundation. Ya como parte del “cubismo sintético y collage” seleccionaron: *Naturaleza muerta con rejilla* (1911-12) de la colección del mismo Pablo Picasso. Dieron continuidad a esta organización temática con épocas “furiosa”, “curvilínea” y su obra política. Todo con un orden espacial que parecía contrastar con el desorden al parecer recibido por el público en las imágenes, como si la retícula de la exposición tratara de organizar una geometría paralela de coordenadas que auxiliara al espectador en su trayecto.

---

<sup>240</sup> Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (New York: Alfred A. Knopf, Anchor Books, eBooks, 2007) Versión Kindle, loc. 2291-2298, 1315-1320 y 1321-1325. Por ejemplo: A. Conger Goodyear, primer presidente del MoMA, Alfred Barr, primer director del MoMA y Lillie Bliss, patrona y fundadora del MoMA. Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, (Chicago: University of Chicago, 1983).

<sup>241</sup> *Picasso*, cat. de exp. SAM, 43. La lista completa se puede consultar en el anexo.

<sup>242</sup> *Picasso*, cat. de exp. SAM, 43.



1.37 Frida Kahlo posa frente al *Acróbata* (1930) de Picasso en una foto de la serie de fotografías tomadas por Manuel Álvarez Bravo, también miembro de la SAM.

El *Retrato de don Mateo F. de Soto* (1899), además de ostentar el título de la más antigua también era la de más cortas dimensiones. No obstante, se presentaron obras de gran tamaño, entre ellas: *El muchacho y el caballo* (1905) de 220 x 130 cm; *Naturaleza muerta sobre una mesa* (1931), de 194 x 130 cm, y *Acróbata* (1930), de 162 x 140 cm, frente a la cual también posó Frida Kahlo para Manuel Álvarez Bravo en su visita a la exposición (il.1.37). Es de suponer

que el formato vertical de la mayoría de las obras de grandes dimensiones seleccionadas llevó a que trataran de aprovechar al máximo el espacio de las salas sin tener necesariamente que pegar una obra a la otra. Probablemente también se trató de generar una museografía lo más alejado posible del estilo utilizado en las exposiciones de *Entartete Kunst* nazis; exhibiciones que cargaban en forma abigarrada las paredes de obra y textos, generando la sensación de que el arte de vanguardia era un caos visual.

Por su parte, los trabajos de formato más pequeño se colocaron sobre unas vitrinas con diseño limpio y sencillo, con una ligera inclinación sobre la superficie, ubicando la obra a una altura más o menos de 50 cm. El mobiliario era limitado; además de los pequeños aparadores se incluyeron bancas sencillas pero largas, tapizadas en tela de patrón asimétrico, fitoforme y repetido, en una de ellas está sentada Frida Kahlo, quien posa tranquila y relajada para Manuel Álvarez Bravo.

La iluminación del recinto consistió principalmente en proyecciones de luz natural que lo alumbraba manera lateral por los grandes ventanales que daban al Paseo de la Reforma. Además, estaba complementada por lámparas de techo que iluminaban de manera general todo el salón, sin proyectar luz de manera directa sobre alguna obra en particular, evitando así algún tipo de dramatismo teatral. Ello tal vez tenía la intención de desviar la proyección directa de luz o calor sobre alguna obra. La dirección de luz tanto natural como artificial parecía ser amplia, general y clara.

Dentro de esta exposición y las subsecuentes organizadas por la Sociedad, se contó con un elemento museográfico que podría pasar inadvertido. Sin embargo, me parece que en una muestra tan cuidada nada resultó casual. En el interior de la sala, colocadas al parecer de manera estratégica, destacaba la ubicación de plantas en maceta, algún tipo de planta de hule (*Ficus elástica*) y otra muy similar. Vale la pena tener presente que uno de los legados de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) alemana en la arquitectura de interiores funcionalistas y ultra blancos, fue la inclusión de plantas en maceta como ornamentos, “los cactus y las plantas de hule le daban un toque exótico [...] en los *Neues Bauen*,” (il.1.39). Ese tipo de arquitectura, de la mano de ese tipo de plantas, “recordaban el deseo omnipresente de la otredad, del utópico no lugar, que dominó la vanguardia visual y literaria cultural en Alemania durante la Primera Guerra

Mundial y su violenta secuela inmediata,”<sup>243</sup> sumándose tal vez, de manera sutil a la iconografía antinazi que rodeaba a esta exposición. En el ámbito mexicano era conocido el lenguaje de la Nueva Objetividad, como lo demostró Luis Martín Lozano en su análisis de la obra de Frida Kahlo.<sup>244</sup>

Kahlo.<sup>244</sup>

Finalmente, la exposición de Picasso se inauguró el 24 de julio de 1944 a las 8 de la noche. La invitación tenía un grabado de Pablo Picasso, estaba rotulada a nombre de cada invitado y “suplica



1.38 La diversidad en las fotografías de Frida en la exposición tomadas por el mismo Manuel Álvarez Bravo, nos permiten afirmar que ella estaba posando para al mismo tiempo dejar registro de la museografía. No sólo retrata *Mujer en blanco*, 1923 de la colección del MoMA, tiene el cuidado de incluir la planta. Lo que reafirma que éste era un elemento de relevancia en el montaje.



1.39 La obra de Alexander Kanoldt, *Still Life with Green Curtan*, 1924, es un ejemplo de la representación de plantas interiores en la pintura alemana de la Nueva Objetividad, (*Neue Sachlichkeit*).

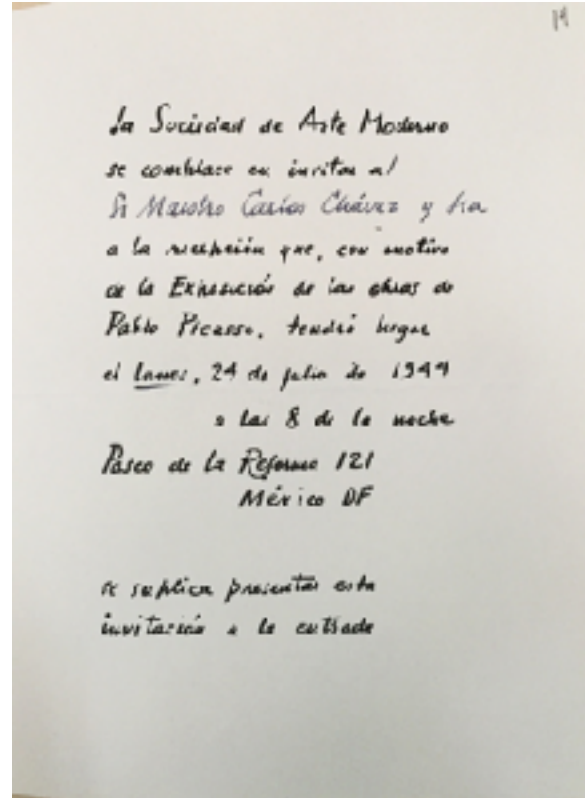
---

<sup>243</sup> Megan R. Luke, “Still Lifes and Commodities,” en *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic. 1919-1933* (München, London, New York: LACMA, 2015), 240-241.

<sup>244</sup> Luis-Martín Lozano, “L’Oiseau Quetzal: Frida Kahlo Agli Occhi Di André Breton,” en *Frida Kahlo* (Milano: Mondadori Electa, 2014), 82-87.



1.40 La portada de la invitación a la exposición *Picasso* presentaba la impresión de este dibujo: *Pierrot y Arlequin* (1918), entonces de la colección de Charles Barnett Goodspeed y hoy perteneciente al Art Institute de Chicago.



1.41 El interior era una impresión con tipografía que parecía estar escrita a mano, en realidad sólo el nombre del invitado se rotuló.

presentar esta invitación a la entrada.”<sup>245</sup> El 26 abrió sus puertas para todo el público. La Sociedad de Arte Moderno cumplió con todos los requisitos económicos y de seguridad impuestos por el MoMA como condición al préstamo. Al final presentó una cuidadosa selección de la obra de Picasso, rodeada de toda la parafernalia necesaria para las ceremonias de investidura de modernidad en el arte: muros blancos, amplio espacio entre pintura y pintura, iluminación, mobiliario y hasta las plantas en maceta.

Alfred H. Barr felicitó por carta a Jorge Enciso y reconoció el “intenso trabajo” de John McAndrew durante el montaje.<sup>246</sup> Tal vez si se ve de manera aislada esta exposición, resulta difícil conectarla con la problemática política y bélica del periodo de conclusión de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, indiscutiblemente forma parte del entramado de los instrumentos

<sup>245</sup> Invitación, AGN, FCCH, SAM, 13-14.

<sup>246</sup> Carta de Alfred H. Barr a Jorge Enciso, septiembre 7, 1944. MoMAA, NY. AHB mf 2170, 824.



culturales desplegados por las instituciones gubernamentales norteamericanas encargadas de este rubro.

Además de la búsqueda en archivos, la documentación encontrada en fuentes hemerográficas resultó indispensable para los resultados de la presente investigación. A partir de lo hallado es factible ampliar el escenario en el cual se presentó esta exposición, elaborada específicamente por el MoMA para México. Los periódicos de la época reportaron que al mismo tiempo que la muestra *Picasso* de la SAM, en el Distrito Federal se presentaron otras exposiciones entre ellas las enviadas como intercambio por el gobierno de Estados Unidos a instituciones norteamericanas establecidas en México. Este fue el caso



1.42 En la fotografía del periódico, Pilar Calvo, la pintora, posa orgullosa y feliz frente a su autorretrato.

de las fotografías y carteles presentadas en la biblioteca Benjamín Franklin, con el apoyo de la CIAA. *Cien años del retrato* ilustró el primer siglo de la historia de la técnica, desde sus inicios hasta las imágenes contemporáneas.<sup>247</sup> En los periódicos subrayaron que el valor de estos retratos radicó en la introspección.<sup>248</sup>

La reducida cobertura consistió en la reproducción de un boletín que destacó la “evolución en el arte fotográfico.” Presentaron una breve lista de obras y artistas en la exhibición, como: *Frida Kahlo de Rivera* por Murray Nichols (1940) y *Albert Einstein* por Lotte Jacobi (1938); *Paz* de Lewis Hine y *Mujer* de Helen Lewitt. Destacaron entre la obra de los extranjeros la obra de Manuel Álvarez Bravo, por tratarse de “trabajos de fotógrafos mexicanos, de gran mérito.”<sup>249</sup>

En las secciones culturales de la prensa, causó gran revuelo la polémica por el rechazo al grabado de Leopoldo Méndez. En el *Salón de grabado 1944*, organizada por la Galería de Arte Decoración<sup>250</sup>, excluyeron la litografía de Méndez, *El gran atentado*. Varios artistas se sumaron

<sup>247</sup> “Exposición de ‘Cien años del retrato,’” *El Universal*, junio 17, 1944, 1a. sección, 16.

<sup>248</sup> “Exposición,” *El Universal*, junio 18, 1944, 3a. sección, 4.

<sup>249</sup> “Exposición,” *El Universal*, junio 18, 1944.

<sup>250</sup> La Galería de Arte “Decoración”, dirigida por Eduardo Méndez se encontraba ubicada en Venustiano Carranza # 30, fue clausurada en 1945. Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1945* (México: IIE, UNAM, 1946), 6 y 13.

en apoyo. En el Taller de la Gráfica Popular, en la calle de Regina 114, presentaron una colectiva de grabados con los trabajos de: José Clemente Orozco, Diego Rivera, Alfredo Zalce, David Alfaro Siqueiros, Ángel Bracho, Isidoro Campo, Pablo O'Higgins, Ignacio Aguirre y algunos más.<sup>251</sup>

También se presentaron las exposiciones de Gonzalo Argüelles Bringas<sup>252</sup> y Pilar Calvo. (il. 1.42)<sup>253</sup> La muestra de Argüelles Bringas, se cubrió además fuera de la Ciudad de México. *El Universal* anunció que: “Una exposición de notables acuarelas” del pintor veracruzano, se presentaba a dos años de su fallecimiento.<sup>254</sup> Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa, mostraron 146 cuadros.<sup>255</sup>

En la de Pilar Calvo se destacó su previa exposición en Nueva York y su formación académica con Germán Gedovius. Se incluyó una fotografía que presenta a la pintora frente a autorretrato.<sup>256</sup>

Igualmente reportaron sobre la “Gran Exposición del Radio en Bellas Artes”<sup>257</sup> y la de objetos típicos mexicanos en Milwaukee, Wisconsin —cuyo objetivo se centró en “desarrollar el turismo y efectuar un acto de acercamiento y comprensión entre los pueblos mexicano y norteamericano”— una de varias planeadas por la Secretaría de Gobernación para llevarse a cabo en el país del Norte.<sup>258</sup>

---

<sup>251</sup> Fernando Benítez y Luis Cardoza y Aragón, “La cultura en México. Artes,” *El Nacional*, julio 23, 1944, sección “Revista azul,” 3.

<sup>252</sup> En esta exposición también participó Fernando Gamboa. Una muestra que presentó acuarelas de paisajes veracruzanos. “Exposición de acuarelas de Gonzalo Argüelles Bringas,” *El Universal*, agosto 11, 1944. 2ª, 13. “Los cielos promovidos en nieblas, esas transparencias que sólo da la montaña habitada de brumas,” en “Una exposición de notables acuarelas,” *El Universal*, agosto 6, 1941. 2ª, 14.

<sup>253</sup> Carlos Pellicer señaló el día de la inauguración que la obra de Pilar Calvo era un ejemplo de “sólida preparación y profundos conocimientos de la pintura. En la nota de prensa se incluyó una fotografía de la pintora frente a su autorretrato. Ella se representó con una bata blanca de trabajo con pinceles y paleta en la mano. “Exposición de la Srta. Calvo,” *Excélsior*, agosto 4, 1944, 2a. sección, 3. No se incluye la fotografía del periódico por falta de calidad en la imagen.

<sup>254</sup> “Una exposición de notables acuarelas,” *El Universal*, agosto 6, 1944, 2a. sección, 14.

<sup>255</sup> “Exposición de acuarelas, Gonzalo Argüelles Bringas,” *El Universal*, agosto 11, 1944, 2a. sección, 13.

<sup>256</sup> “Exposición de la Srta. Calvo,” *Excélsior*, agosto 4, 1944, 2a. sección, 3.

<sup>257</sup> “Exposición de Radio en Bellas Artes,” *El Universal*, junio 18, 1944.

<sup>258</sup> “Fue clausurada la exposición mexicana en Milwaukee,” *El Universal*, agosto 17, 1944, 1a. sección, 18.

En el Palacio de Bellas Artes, la exposición de Henri de Toulouse-Lautrec pareció igualar en importancia a la de Picasso, con 247 obras pertenecientes al Art Institute of Chicago y en reciprocidad a un préstamo de la obra de José Guadalupe Posada. Se presentó en prensa como ejemplo del “fructífero intercambio artístico [...] que se ha establecido entre México y Estados Unidos.”<sup>259</sup> Desde octubre 2 de 1942, Víctor M. Reyes y Fernando Gamboa comenzaron a ofrecer como parte de un intercambio la exposición de José Guadalupe Posada a museos como el MET y el MoMA. Solicitaron en retorno las de Pablo Picasso, Henri Rousseau o de fotografías, entre otras.<sup>260</sup> Cuando Daniel Catton Rich les respondió que debido a “las actuales circunstancias era realmente imposible traer a Picasso” a México, ofreció en su lugar las exposiciones de Henri de Toulouse-Lautrec u Odilón Redón.<sup>261</sup>

Entre las exposiciones de ese momento, imposible dejar de lado la sonora presentación del Centro de Arte Moderno de Siqueiros, con la inauguración del mural *Cuauhtémoc contra el mito*, que más adelante se aborda con detalle.

La cobertura de la exposición de Pablo Picasso incluyó una diferencia significativa que permite una aproximación a la recepción y reacciones del público. La revisión al material hemerográfico demuestra que a pesar de que el lenguaje de Pablo Picasso resultaba ampliamente conocido en el escenario de las artes plásticas desde las primeras décadas del siglo XX, éste representó una novedad para la población general de la capital de México en 1944, cuando menos entre quienes asistieron. Por lo tanto, la exposición cumplió una de las metas de la Sociedad de Arte Moderno, que consistía en promover nuevos lenguajes plásticos.

---

<sup>259</sup> “Brillante exposición será inaugurada en Bellas Artes,” *El Universal*, julio 21, 1944, 1a. sección, 5. “Exposición del pintor francés Henri Toulouse. Parte del plan de intercambio artístico,” *Novedades*, julio 23, 1944, 1ª Sección, 6. “Actos y reuniones. Exposición pictórica,” *El Nacional*, julio 21, 1944, 1ª Sección, 2. “Una exhibición se inaugurará mañana. La colección de obras de Toulouse-Lautrec,” *El Nacional*, julio 21, 1944, 1ª Sección, 1 y 8. Margarita Nelken, “Evocación de Toulouse Lautrec (con motivo de la exposición de sus obras en México),” *El Nacional*, julio 23, 1944, 1ª sección, 5. “Brillante exposición será inaugurada en Bellas Artes,” *El Universal*, julio 21, 1944, 1ª Sección, 5.

<sup>260</sup> Víctor Reyes y Fernando Gamboa a Benito Coquet, octubre 2, 1942.

<sup>261</sup> Fernando Gamboa a Benito Coquet, junio 12, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-363. El Art Institute of Chicago fue tajante en una de sus condiciones, planteó como indispensable para el préstamo de la obra de Toulouse-Lautrec que si acaso se organizaban itinerancias de Posada, ellos deberían ser la primera ciudad en exhibirla. Daniel Catton Rich a Benito Coquet, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-367.

En la prensa continuaban paralelamente recordatorios de la batalla que definió el triunfo de los Aliados en Estalingrado.<sup>262</sup> Un atentado directo contra Adolf Hitler (julio de 1944); y más aún la noticia de que sobrevivió, hacía que la guerra se sintiera cerca, y la paranoia por los ataques continuara.

En este marco, se publicó que la aduana norteamericana detuvo un cargamento que contenía

unos extraños planos que parecían destinados para un ataque aéreo. Esta insólita imagen estaba incluida en un cargamento del Museo de Arte Moderno de Nueva York y con destino a la Ciudad de México a nombre de Jorge Enciso, Susana Gamboa y la Sociedad de Arte Moderno. Al óleo sobre tela de Pablo Picasso, *El acordeonista* (1911), perteneciente a la Solomon R. Guggenheim Foundation, no se le permitió la salida de EE.UU (il.1.45). Los periódicos reportaron que “las autoridades aduanales la sometieron a rigurosa investigación, sospechando que se trataba de un truco para introducir al país planos de alguna ciudad norteamericana que pudiera ser bombardeada por las fuerzas del Eje”. La revista *Time* señaló que la obra se confundió con planos para un

ataque al Canal de Panamá (1.43).<sup>263</sup> Los argumentos para que la liberaran sostuvieron que “se trataba únicamente de un cuadro elaborado en técnica excepcionalmente rara.”<sup>264</sup> Para comprobar la información, tan sólo se demostró a la aduana que el pintor la elaboró en “1911, antes de la primera guerra y que por tanto [era] imposible que dicho cuadro fuera portador de



1.43 La revista *Time* señaló que los agentes de la aduana sospecharon que la obra de Picasso se trataba en realidad de planos de guerra secretos de un ataque al Canal de Panamá, por ello su detención.

<sup>262</sup> Se libró del 23 de agosto de 1942 al 2 de febrero de 1943.

<sup>263</sup> *Time*, agosto 7, 1944, 69. <<http://time.com/vault/issue/1944-08-07/page/71/>> . Consulta: 4 julio, 2016.

<sup>264</sup> “Un cuadro de Picasso origina animado y divertido sainete,” *El Universal*, julio 22, 1944. 1a. sección, 6.

ningún plano secreto ni de ninguna intención de espionaje.”<sup>265</sup> Finalmente la entregaron unos días antes de la inauguración. No sería absurdo pensar que se trató de un truco publicitario.<sup>266</sup>

La campaña en prensa fue amplia y bien organizada. Desde el mes de junio los principales periódicos de la capital comenzaron a presentar breves llamados al público anunciando la muestra.



1.44 La prensa mexicana reportó que en la aduana sospecharon que eran unos planes de ataque a una ciudad norteamericana.



1.45 Esta es la obra “sospechosa”: *El acordeonista* (*L'Accordéoniste*), 1911, óleo/lienzo, 130.2 x 89.5 cm. En 1944 de la colección de Solomon R. Guggenheim.

En ocasiones no de forma muy exacta porque se señalaba que tendría lugar en el Palacio de Bellas Artes.<sup>267</sup> Pronto comenzaron también los avisos de la demora y el cambio de fecha.<sup>268</sup> Eran pequeñas notas, unas cuantas líneas señalando el día, la dirección y tal vez que a

<sup>265</sup> “Un cuadro de Picasso origina animado y divertido sainete,” *El Universal*.

<sup>266</sup> Alejandro Ugalde señala que probablemente se trató de un incidente organizado por el mismo Nelson A. Rockefeller para generar expectativa.

<sup>267</sup> “Actividades culturales. Exposición,” *El Universal*, junio 15, 1944, 1a. sección, 4.

<sup>268</sup> “Actos y reuniones,” *El Nacional*, julio 4, 1944, 1a. sección, 2.

la Sociedad de Arte Moderno pertenecían Susana Gamboa, Inés y Carolina Amor, Alfonso Reyes, Carlos Mérida y otros.<sup>269</sup>

Las notas de prensa comenzaron a incrementar la información a cuando se acercaba la apertura. Susana Gamboa mencionó en un informe que se publicaron 130 artículos respecto a la exposición de Picasso.<sup>270</sup> En un inicio se trató de la copia literal de los boletines de prensa. Tres periódicos imprimieron casi al mismo tiempo textos redactados de forma idéntica, incluyendo adjetivos calificativos y frases como que la exposición se debía a “los esfuerzos realizados por el grupo de mexicanos celosos del progreso cultural de su país” o al referirse al catálogo señalaban: “contendrá cuarenta reproducciones y cinco textos originales,” aunque en realidad dos de ellos ya habían sido publicados previamente.<sup>271</sup>

Estos textos en papel periódico cumplían, por un lado, la función de explicar al público la obra del pintor malagueño así como el papel, según palabras de uno de los autores, del “padre —o el tío, al menos, de la pintura contemporánea.”<sup>272</sup> Algunos escritos son de una seriedad y profundidad manifiesta y



1.46 La prensa escrita anunció ampliamente la apertura de la exposición.

con la clara intención de acercar al público al estudio de la obra a partir de detalles más técnicos, como: “el procedimiento de veladuras: tenues capas de poco color que dejan la transparencia del fondo” o las figuras “delgadas, casi descarnadas, expresan una miseria habitual inexorable.”<sup>273</sup>

<sup>269</sup> “El espejo indiscreto, Sociedad de Arte Moderno. Gamboa su animador,” *El Nacional*, julio 11, 1944. 1a. sección, 3.

<sup>270</sup> Informe de la SAM, octubre 14, 1944. AGN, FCCH, SAM, 9. Aún no encuentro los 130 artículos que menciona.

<sup>271</sup> *Novedades*, julio 7, 1944, 4; *Excélsior*, julio 19, 1944, 2a. sección, 11; *El Universal*, julio 19, 1944, 1a. sección, 14.

<sup>272</sup> Lyon y Cabral, “...Picasso tendrá que advertir: ‘No confunda ud. lo del arte mío con lo del Artemio...,’” *Novedades*, suplemento dominical “El Mundo de las Aventuras,” julio 23, 1944, 5.

<sup>273</sup> Jorge J. Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Algunos cuadros de la exposición de Picasso,” *Excélsior*, agosto 6, 1944, 3a. sección, 10.

Tal es el caso de los diversos textos de Jorge J. Crespo de la Serna, asiduo visitante a ésta y todas las exposiciones de la SAM.

En el universo de las publicaciones dedicadas a esta muestra destaco tres, por parecerme, además de singulares, ricas en información en torno al ánimo y recepción de la obra expuesta. Son las caricaturas: en *Novedades*: “Pintura antigua y moderna,”<sup>274</sup> (acompañada de un texto de Carlos de León); en *El Universal Gráfico*: “Temas mexicanos a la Picasso”<sup>275</sup> y en *Esto*: “Picasso...”<sup>276</sup>

Aunque hay muchas posibilidades de análisis, me voy a concentrar en unos cuantos temas. Las tres imágenes coinciden en representar entre el público a diversas mujeres que parecen no comprender el tema. En la primera una de ellas pregunta a otra: “¿Conoces las pinturas de Picasso?” y recibe como respuesta: “No... sólo conozco las de Max Factor”, representación que se enmarca con el texto que la acompaña donde se lee:



1.47 Fa-CHA autor de caricatura “Picasso...” publicada en el periódico *Esto* deja ver la confusión del público, hombres y mujeres por igual. Parece que él mismo la visitó ya que incluye: una obra por mampara, banca y planta con todo y maceta. Inicia sus versos señalando: “Desprecio o admiración usted proclama”

Por supuesto que, con raras excepciones, es perder el tiempo el tratar que las mujeres entiendan de pintura, más aún cuando ellas se pintan solas y sólo intuyen el arte pictórico como maquillaje. Si se les preguntara cuál es el mejor pintor que conocen, no iban a responder que Picasso, Orozco o Rivera: iban a decir con toda certeza, que Max Factor. No deja de haber cierta disculpa para ese su modo de pensar, desde el instante en que la mujer solamente comprende lo bello como lo bonito y no cabe en su imaginación que pueda existir belleza alguna dentro de lo que con tanta frecuencia como ligereza se califica de “feísmo.”<sup>277</sup>

<sup>274</sup> “El mundo de las aventuras,” y Cabral, “...Picasso tendrá que advertir:,” 5-6.

<sup>275</sup> A. Audiffred, “Cartones de A. Audiffred,” *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1944, 24.

<sup>276</sup> Fa-CHA; “Picasso...,” *Esto*, agosto 20, 1944, 14.

<sup>277</sup> Cabral, “...Picasso tendrá que advertir:,” 5.

Hoy serían declaraciones que nos parecerían ofensivas y que en su momento presentaban la aparente ignorancia y desinterés de las mujeres por el arte como algo natural. Ambos cartones parecen dejar claro que la exposición, la obra de Picasso en sí, era cosa de hombres, las mujeres quedan excluidas de una interacción física con la obra.

Aun tomando en cuenta de que el presente material se realizó con el fin de burlarse y hacer reír a costa de los representados, cabe destacar que el tema contradice en gran medida el origen real de la exposición, ya que fueron dos mujeres, Susana Gamboa e Inés Amor, las que con el apoyo de Fernando Gamboa y Alfred Barr, llevaron a cabo todas las gestiones necesarias para que la exposición pudiera celebrarse en el Distrito Federal. Sin embargo, esta forma de representarlas transparenta la creencia generalizada de que la apreciación artística era cosa de hombres, y no de cualquiera; es más, para comprender esta obra se requería de un tipo en especial. Además de dejar explícito el asunto de que la obra de Picasso presentaba un lenguaje especialmente difícil,<sup>278</sup> imposible de comprender por ellas.

Debió ser tan sutil para la época, que tal vez fue algo conscientemente imperceptible. Me refiero al mensaje sobre el papel de la mujer en el arte, transmitido en las caricaturas del *Novedades* y *El Universal*. En ambas ocasiones, el valor de las mujeres es casi tan decorativo como una pintura de paisaje. Cabral dibujó veintiún hombres y tres mujeres. Dos de ellos son Cantinflas, el resto se pueden ver de todos los tipos: altos, bajos, gordos, flacos, jóvenes, ancianos y niños. De las tres, una mujer con gesto de ignominia está en la fila, en espera de entrar a la exposición. Las otras dos, en un espacio aparte, ensimismadas en su propio arreglo personal; tan sólo entretenidas con la aplicación del maquillaje, único tema que parecieran comprender. Visten muy a la moda de los años cuarenta, con falda ligeramente sobre la rodilla, sombrero, pieles, boca pintada y zapatos de tacón que cubren diminutos pies, que parecen apenas poderlas sostener. Son un adorno, una decoración o unas musas; como el caso de María Félix, en el otro cartón.

---

<sup>278</sup> Habrá que tomar en cuenta que el voto femenino para las elecciones federales fue legal hasta el 17 de octubre de 1953.





1.48 A la exposición Picasso de A. Audiffred asisten dos personas: uno parece charro el otro campesino. Es posiblemente su referencia que la muestra se presenta en México. La ubicación parece transformar la pintura y convertirla en una crítica a los problemas y circunstancia nacionales. Todas las obras están montadas sobre una misma pared, aprovechando cada milímetro, a diferencia del montaje de la SAM. Señala cada una con su propio título: La Mordida, Los Políticos, F.F.C.C., La carestía, Bañistas en Acapulco, El arlequín y su amigo, María Félix y N.L. El caricaturista tuvo el cuidado de sí hacer una referencia visual a las obras de Pablo Picasso presentadas por la SAM.

Audiffred incluyó a la actriz mexicana sustituyendo la efigie de Dora Maar,<sup>279</sup> otras dos mujeres son las “Bañistas de Acapulco.” Todas juntas son musa o adorno, excepto la que está formada en la fila, ninguna de las mujeres disfruta o visita la exposición; no son parte de la fauna que transita la galería o enloquece ante la obra. Esto dice mucho en relación a cómo se pensaba el papel de la mujer dentro del ámbito de las artes, pero mucho más de la extraña incongruencia de esta escena. Para que llegara a México esta exposición, fue indispensable que dos mujeres en México se encargaran del proceso administrativo, organización y promoción, y años antes, tres mujeres fundaran el MoMA. En la única imagen de las fiestas de la ciudad de México de Nelson A. Rockefeller, que como refiere a una conversación sobre arte, en el pie de foto el magnate se encuentra acompañado también por tres mujeres.

Ahora, en cuanto al hombre ideal para comprender una obra tan compleja era el conocedor (del cual también se hace burla a través de estos trazos). En dos de las caricaturas, los conocedores destacan por su entusiasmo exacerbado. Dos señores mantienen un breve diálogo con cara de sorpresa, mientras observan a un segundo grupo:

“¿Qué les pasa? —Intelectuales que vieron las pinturas de Picasso.” Seis caballeros, de traje, se contorsionan, dan marometas y giros en el aire, rodeados de libros, escenificando ataques de locura y uno que otro con cara de tonto, que “se enferma y hasta da el changazo/ pues de aguda estetitis cae en la cama...”<sup>280</sup> No explican qué, ni por qué, simplemente pierden la razón, confrontándose con el otro sector de la población que, impávido, observa imágenes que asemejan acertijos. “Para alguno un cuadro de Picasso, además de pintura es crucigrama.”<sup>281</sup>

Un lenguaje tan incomprensible para la población general como son los problemas nacionales contemporáneos que no se resuelven, ni se comprenden. Funcionaron aquí, como títulos de la obra, en una exposición caricatura de Picasso: la mordida, los políticos, la compleja situación vivida con los Ferrocarriles Nacionales, la criminalidad en México o la misma María Félix (quien en ese momento presentaba en el cine su película: *La monja alférez*). Todo este crucigrama de imágenes frente a la atónita mirada de la población regular, masculina.

---

<sup>279</sup> Henriette Theodora Markovitch, fotógrafo, pintora y poeta.

<sup>280</sup> Fa-CHA; “Picasso...,” 14.

<sup>281</sup> Fa-CHA; “Picasso...,” 14.

# PINTURA ANTIGUA Y MODERNA



1.49 El caricaturista Cabral presentó una exposición en la que Cantinflas cumple el doble papel de guía de visitantes y pintor. Realiza con ello una crítica a los "expertos" del arte, a las mujeres y al público en general que asiste a visitar la exposición de Pablo Picasso de la SAM.

Como ya se mencionó, contemporáneas a esta exposición se presentaron también las de Toulouse-Lautrec, Pilar Calvo, la colectiva de grabados en la Galería de Arte Decoración, entre otras. Sin embargo, de ninguna se publicó una sola caricatura. ¿Por qué la de Picasso generó todo tipo de chistes escritos y dibujos? Estos documentos demuestran que, aunque la obra de Pablo Picasso era muy conocida dentro del círculo de los artistas, escritores y promotores del arte, para el resto de la población era cuando menos un objeto de risa, morbo o curiosidad y hasta en el más extraño de los casos, un plano secreto de espionaje. Carlos de León señaló con burla: “Aquí a Picasso únicamente se le conoce ‘de oídas’, y eso es tan absurdo como ‘oír’ la música de Beethoven contemplando un retrato”, es decir más bien se desconoce la obra.<sup>282</sup> Afirmaba el autor, subrayando la lejanía del público al tema:

Lo que ocurre es que el noventa por ciento de la población de México está empachada en el calendarismo [...] Aceptan el progreso y la innovación en todo, cambian el brasero por la estufa, la nevera por el ‘frigidare’, la ‘calandria’ por el automóvil, pero a la vez exigen que un artista del siglo XX siga pintando con la intención fotográfica de los pintores del Renacimiento.<sup>283</sup>

Así, los motivos de Susana Gamboa y la Sociedad de Arte Moderno cobraron fuerza. La intención de promover una exposición retrospectiva del pintor contemporáneo más famoso al momento resultaría en el enriquecimiento de un nuevo acervo para banco visual al público. Era claro que para el MoMA, la CIAA y Rockefeller, algunos de los artistas plásticos de México habían probado su modernidad y conocimiento de los lenguajes plásticos internacionales. El diálogo no era con ellos, la exposición no intentó influir en su propio trabajo. Esta era una conversación con el público que consideraban la élite social, aunque pareciera dirigirse a un grupo más amplio. Se trataba de un susurro al oído, confirmando que México estaba conectado con la nueva metrópoli cultural. Aceptar este lenguaje plástico y la forma de presentarlo era admitir que eran internacionalistas, modernos y que compartían una cultura hemisférica.

Por eso se hizo tanto ruido, por ello se planeó una estrategia fuerte de promoción en los periódicos, esta era la razón del envío de boletines de prensa, folletos e inclusive la distribución

---

<sup>282</sup> Cabral, “...Picasso tendrá que advertir.”

<sup>283</sup> Cabral, “...Picasso tendrá que advertir.”

del catálogo. Se trataba de generar publicidad a un lugar en el que resultara importante ver y dejarse ver.

Por ello, el lenguaje plástico de Pablo Picasso, tal vez complejo incomprendible para el público en general y con una “técnica excepcionalmente rara”, se torna entrañable si quien lo explicaba era Cantinflas. Cantinflas quien le dio sentido al sin sentido, o a la inversa y tal vez, *ahí está el detalle* de la introducción de la obra de Pablo Picasso en México.

La medida del éxito en la exposición de Pablo Picasso organizada por la SAM es difícil de cuantificar sin elementos que permitan establecer equivalencias claras, al tiempo que desconocemos cuáles eran las metas establecidas por los involucrados en este evento: la SAM, el MoMA y la misma prensa. Lo que es un hecho, es que en todos los documentos —notas de periódicos, revistas e informes de la SAM— se refieren al evento como un éxito.

El conteo del ingreso a la exposición se encuentra parcialmente documentado por la contabilidad del pago de un peso para visitarla. Como se trataba de una sociedad promotora de carácter privado, su presupuesto estaba subordinado, en gran parte, de las membresías y en menor escala, del pago por el ingreso y la venta de catálogos. De unas finanzas sanas dependía a su vez la continuidad de la Sociedad. Susana Gamboa y Jorge Enciso enviaron constantemente informes a sus asociados, benefactores y suscriptores con el fin de mostrar el éxito de sus eventos y animarlos para seguir adelante con la relación. En el informe del 14 de octubre de 1944 señalaron que en “sesenta días que permaneció abierta, asistieron a la exposición: 11,710 personas, de las cuales 2,544 pagaron su entrada, 2,966 fueron alumnos de escuelas Primarias y Secundarias” para quienes era gratuito el ingreso.<sup>284</sup> En un esfuerzo por ser solidarios y reconocer el estado de guerra nacional, se invitó a entrar libres de pago a “los miembros uniformados del ejército y marina nacionales.” Para reiterar que la intención de la Sociedad era “contribuir a la elevación del nivel cultural general del público mexicano,” incluyeron en la

---

<sup>284</sup> Informe de la SAM. AGN, FCCH, SAM, octubre 14, 1944. Entre los estudiantes que visitaron la exposición se cuenta Carmen Ruíz-Funes Montesinos, a quien debo parte de la información de esta investigación. Poco tiempo después de su visita, Carmen sustituyó a su amiga Trini Bosch en el trabajo como secretaria de Susana Gamboa. Aunque no es una equivalencia justa, sino una desequilibrada comparación, las cifras del MoMA en un ingreso por día era de 1,603 visitantes en 1940. “Average Day at the Museum,” 1940.

entrada gratuita a los “profesores de arte para que, acompañados de grupos de sus discípulos, visiten la exposición.”<sup>285</sup>

Para el 31 de agosto el “movimiento de los fondos recaudados” de esta exposición señalaba un ingreso por entradas de MN\$3,863.00 pesos, MN\$1,290.50 por la venta de reproducciones y por la venta de catálogos, MN\$2,841.80 pesos.<sup>286</sup> Hasta el momento, las cifras apuntaban a que la empresa llevada a cabo en México, se perfilaba como un éxito.

Entre las reacciones en torno a la exposición *Picasso* se cuenta la respuesta de Diego Rivera que no resultó una sorpresa del todo. La revista *Time* señaló que el muralista mexicano:

[...] permaneció alejado de la inauguración. Pero tenía preparada una ráfaga anti-Picasso lista para el primer reportero que pasara por su camino. Él rugió: ‘El rol de la Sociedad es claro: servir a quienes intentan preservar el dominio cultural europeo [...] Atrás de este show están los comerciantes de arte [...] Esto se demuestra con el hecho de que las actividades de [la Sociedad] comenzaron con un artista no americano de prestigio contundente.’<sup>287</sup>

Si bien aún falta la localización de la fuente original de la entrevista citada por la revista norteamericana, estos comentarios demuestran preocupación frente a esta promoción cultural hemisférica dedicada a la obra de un europeo. Implicaba el impulso al lenguaje plástico, presentado como novedoso, de un artista de mayor edad que cualquiera de los *tres grandes* mexicanos. En cierto modo, su opinión no estaba alejada de la verdad, atrás de la exposición estaban los comerciantes, la directora de la exposición de Picasso era Inés Amor, dueña de la Galería de Arte Mexicano.

Al parecer, la respuesta más sonora y de procedencia más compleja provino de David Alfaro Siqueiros y su inauguración del Centro Realista de Arte Moderno. La génesis de su reacción se remonta años atrás a la apertura de la exhibición. Los documentos en el archivo del MoMA parecen demostrar que a Siqueiros lo movía una casi obsesión con obtener un reconocimiento del

---

<sup>285</sup> *El Universal*, agosto 31, 1944, 2a. sección, 14.

<sup>286</sup> Movimiento de fondos recaudados. AGN, FCCH, SAM.

<sup>287</sup> *Time*, agosto 7, 1944, 69. <<http://time.com/vault/issue/1944-08-07/page/71/>> . Consulta: 4 de julio, 2016.

museo de Nueva York similar a los de Orozco y Rivera. Veía a la institución como el instrumento que validaba a los artistas modernos del siglo XX y deseaba formar parte de esa constelación.

Desde hacía dos años estaba “dispuesto a aceptar cualquier propuesta financiera que” el MoMA usara en relación a las publicaciones, accediendo a “cualquier forma que decida” con tal de que realizaran una monografía sobre sus murales en Chile.<sup>288</sup> En mayo de 1943 escribió a Alfred Barr desde La Habana que consideraba que el MoMA estaba “moralmente obligado a poner de su parte todo lo que sea necesario para que un artista, elogiado repetidas veces por sus propios directores,” pudiera pintar el mural que le encargara el gobierno de Fulgencio Batista. Y en especial le subrayaba la importancia de que Barr escribiera a “Nelson Rockefeller, en su carácter de Jefe del Comité Coordinador, sobre la necesidad del encargo referido.”<sup>289</sup> Alfred H. Barr escribió al presidente Batista señalando que había recibido una carta del “famoso pintor mexicano pidiéndome que le escribiera para recomendar su propuesta de murales en algún edificio público en Cuba. No sé cuál es el propósito o carácter de los murales.” Reconocía a Siqueiros como “uno de los grandes artistas del hemisferio americano,” pero un poco y con precaución, se deslindaba de la responsabilidad del tema o tipo de obra que fuera a resultar de este encargo.<sup>290</sup> Barr ignoró la solicitud de Siqueiros de escribirle a Rockefeller, puesto que tenía sus propios problemas con la junta directiva del MoMA.<sup>291</sup>

Aún no había pasado un mes del envío de las cartas solicitadas cuando Siqueiros lo cuestionó: “¿También escribiste la carta que te pedí a Nelson Rockefeller? Éste era el punto más importante, ya que el Sr. Nelson Rockefeller es la persona para resolver el problema de la comisión del mural.”<sup>292</sup> Barr no había discutido el tema con Rockefeller, si bien lo que estaba en la mesa era llevar a cabo una exposición sobre la obra del muralista mexicano, de la cual Kirstein era el responsable de la investigación y el catálogo.

---

<sup>288</sup> David Alfaro Siqueiros a Alfred H. Barr, *ca.* 1942. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>289</sup> Alfred H. Barr a David Alfaro Siqueiros, La Habana, Cuba, 22 de mayo de 1943. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>290</sup> Alfred H. Barr a Fulgencio Batista, junio 9, 1943. MoMAA, NY. MW 1.188. Batista era en ese momento presidente de Cuba.

<sup>291</sup> Situación que llevó a su despido el 13 de octubre de 1943, después de catorce años como director del Museo. Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 354.

<sup>292</sup> Alfred H. Barr a David Alfaro Siqueiros, junio 28, 1944. MoMAA, NY. MW 1.188.

En un viaje realizado por René d'Harnoncourt, quien trabajaba en el MoMA y era asociado de la Sociedad de Arte Moderno, Wheeler le solicitó “explorar [...] la posibilidad de una exposición individual de Siqueiros [...] para 1945-1946.” Subrayo un punto de especial atención en esta carta para la presente investigación: “Estamos muy interesados en el reporte de *la respuesta de Siqueiros a la exposición de Picasso* en el número del 3 de julio de la revista *Newsweek* y estamos ansiosos de escuchar tu opinión de lo que esto puede equivaler.”<sup>293</sup> Aún falta revisar esa publicación; sin embargo, parecía había sido de Siqueiros la decisión de llevar a cabo su exposición individual en el MoMA. Y aunque casi un año después le avisaron que tal vez la llevarían a cabo en verano de 1946, en ese año el proyecto comenzó a enfriarse y a fines de febrero, Kirstein escribió a Wheeler:

[...] hacer bien lo de Siqueiros implica ir a México, hablar con él, ver sus nuevos trabajos; después ir a Cuba y ver ese trabajo. [...] No tengo ningún verdadero incentivo para continuar haciéndolo. [...] En verdad no quiero hacerlo en absoluto [...] Así que, por favor, no cuenten conmigo.”<sup>294</sup>

En breve Wheeler le pidió a Inés Amor, que a nombre del museo le avisara a Siqueiros que se pospondría la exposición, aclarando que “Sé lo difícil que es trabajar con Siqueiros.”<sup>295</sup> El proyecto de Siqueiros en el MoMA quedó congelado, si bien el pintor realizó varios esfuerzos para volver a echarlo a andar, uno de ellos en diciembre de 1946 cuando le escribió a Kirstein: “Estoy en condiciones de comprometerme formalmente con el Museo de Arte Moderno [...] para la fecha que me señale.”<sup>296</sup> A pesar de las constantes súplicas del pintor, no se pensó más en una exposición individual de Siqueiros, tal vez sólo una colectiva con Siqueiros, Tamayo y Antonio Ruiz.<sup>297</sup>

---

<sup>293</sup> Monroe Wheeler a René d'Harnoncourt, julio 5, 1944. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>294</sup> Lincoln Kirstein a Monroe Wheeler, febrero 28, 1946. MoMA, NY. MW 1.188.

<sup>295</sup> Monroe Wheeler a Inés Amor, marzo 14, 1946. MoMA, NY. MW 1.188.

<sup>296</sup> David Alfaro Siqueiros a Lincoln Kirstein, diciembre 16, 1946. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>297</sup> Monroe Wheeler a Dr. Grace L. McCann Morley, San Francisco Museum of Art, noviembre 5, 1946. MoMAA, NY. MW 1.188.





1.50 David Alfaro Siqueiros inaugura el Centro Realista de Arte Moderno unos días antes que la apertura de la exposición de *Picasso* de la SAM, parece su respuesta a este intercambio de obras. Entre los invitados Vicente Lombardo Toledano acompaña al muralista mexicano.

Es probable que el complicado temperamento de Siqueiros hubiera sido uno de los factores en contra de la organización de su exposición en el MoMA, su retórica ayudó pero además los tiempos habían cambiado y el MoMA tenía otros intereses. En su texto: “Picasso y nuestro arte social. A propósito de su Exposición en México” explica que el pintor resulta el mejor ejemplo de la “pintura de París” que con el tiempo se convirtió “en una manifestación doméstico *chic*, doméstico *snob*.” Omitió en sus críticas el nombre de la Sociedad de Arte Moderno; sin embargo, manifestó que:

[...] un arte sin función ideológica se transforma, progresivamente, *de manera inevitable*, en juego malabar de sociedad para damas y caballeros: en exposiciones para público de smoking, en monografías selectas, en revistas distinguidas y, naturalmente, en galerías de “alta importancia económica”... *ya que a tal generador, tal corriente*.

Y podría preguntársele a sus fanáticos admiradores, con la certeza de crearles un positivo compromiso, si están evidentemente seguros que su admiración por esa pintura *no* es, en gran

parte, o totalmente, consecuencia de un espejismo *snoob* creado en su mente por la más tremenda publicidad comercial que registra la historia universal del arte.<sup>298</sup>

Y de esa manera Siqueiros arremetió contra la SAM, sus miembros y su programa, y en su texto dio paso a algún tipo de defensa o revalorización de la obra política de Picasso. Lo que parecía no haber tomado en cuenta fue que, al reprochar las acciones de la asociación mexicana, también censuraba al museo neoyorquino. “Los enemigos del Museum of Modern Art lo llamaban ‘Picasso Museum,’”<sup>299</sup> por diversas razones, pero una de ellas era su promoción constante de la obra del pintor español. En este mismo espacio planteó que la SAM era un tipo de réplica del MoMA.

Su respuesta no se limitó a un texto, la exposición de Picasso se planeó originalmente para fines de 1943 y Siqueiros se apresuró a dar una primera y sonora nota. Un día después de iniciado el desembarco de los Aliados en Normandía en junio 7 de 1944, en la Ciudad de México, en la casa de Sonora 9, perteneciente a la suegra de David Alfaro Siqueiros, un nutrido grupo de personas respondió a la convocatoria de inauguración. Asistieron a la cita, entre otros José Clemente Orozco, Raúl Anguiano, Margarita Nelken, José Chávez Morado, María Asúnsolo y Vicente Lombardo Toledano, entre otros. El motivo de la reunión consistió en la presentación de un espacio propuesto como la nueva trinchera para la defensa del arte nacional mexicano, el Centro de Arte Moderno Realista. A su llegada recibía al público una enorme cabeza, el dios del esperado regreso, Quetzalcóatl, en su representación de serpiente emplumada, y a su lado la cabeza cercenada de un hombre vencido. Ambas, esculturas policromadas comprendieron la participación del grabador, litógrafo, pintor, escultor y fundador de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), quien, además, era su cuñado, Luis Arenal. Al continuar el público su trayecto, un amenazante centauro cabalgaba desde el último plano, como subiendo una rampa; era la escalera de la casa. En múltiples ocasiones, Siqueiros trabajó el tema del centauro tanto en mural como en formato más pequeño. A la mitad de la escena, en un segundo plano, Moctezuma II con los brazos abiertos recibió como en el pasado a todos los visitantes

---

<sup>298</sup> David Alfaro Siqueiros, “Picasso y nuestro arte social. A propósito de su Exposición en México,” *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna* (México: s.e., 1978), 101-102.

<sup>299</sup> Gordon, *Alfred H. Barr, Jr.*, 241.



1.51 El mural de Siqueiros *Cuahutémoc contra el mito*, 1944 representa la lucha nacional frente a la invasión extranjera. Resulta más interesante aún esta perspectiva si se piensa como escenario para el lanzamiento de su Centro Realista de Arte Moderno.

nacionales y extranjeros, bestias y humanos. Al ascender los tres escalones iniciales, las patas del centauro, y todo su cuerpo aplastaban al indefenso espectador, ahora incluido en un primer plano. Escalón a escalón se reducía el tamaño de Moctezuma II, al tiempo que Quetzalcóatl, la cabeza y el centauro quedaban en el pasado; a cada escalón más lejano un combate interminable sin

verdaderos vencedores. Frente a la repentina aparición de un amorfo Cuauhtémoc de dimensiones monumentales, cambiaba las proporciones de su semidesnudo cuerpo, con el deambular del espectador, pasando de una figura casi desdibujada a la conformación de una imagen heroica. Con esta representación del triunfo de Cuauhtémoc frente a la invasión extranjera, quedaban en el pasado del espectador: Quetzalcóatl, el centauro —quien para los indígenas fue una deidad— y el hospitalario emperador, quien recibió a las imágenes proféticas con los brazos abiertos. Un recorrido casi cinematográfico en el cual el público funcionaba de interruptor, ya que, al tiempo de su traslación, iniciaba el movimiento de las imágenes y el transcurso de la narración, logrado por medio del manejo de la perspectiva y la multiplicidad de planos, en un escenario cubista de pirámides truncadas que permitió ver a los personajes en diferentes tiempos y espacios.

Las figuras de Moctezuma II y Cuauhtémoc —antagonistas en la narración de la historia patria— representaron la postura de los nacionales frente a la llegada del otro, el extranjero, el invasor, el no mexicano. El primero abría sus brazos en señal de calurosa bienvenida, un gran *tlatoani* que acepta el vasallaje y entrega sus símbolos de poder a Cortés. Cuauhtémoc, musculoso héroe que convierte su brazo derecho en punta de lanza, resiste la conquista, y en el entramado de la narración de la historia nacional, será el estandarte de la resistencia al invasor, haciendo frente a la felonía extranjera, por lo cual es el defensor del honor mexicano. Cuauhtémoc se enfrenta a una aparición mítica que Paul Westheim denominó la figura demoniaca. La desconocida imagen del caballo coronada por un violento dios blanco, armado con espada, cruz y rosario, que representa al mismo tiempo metafóricamente al conquistador —hombre-caballo—, pero también a Europa, la antigüedad, el clasicismo, la cultura hegemónica del invasor.<sup>300</sup>

Con la clara intención de experimentar con la poliplastía, aprovechando de manera simultánea arquitectura, pintura y escultura, Siqueiros incorporó en *Cuauhtémoc contra el mito* las marcadas curvaturas que inciden en la forma y percepción de la obra. Su intención era terminar con el uso exclusivo de las superficies planas, limitación que correspondía a la pintura

---

<sup>300</sup> Paul Westheim, “Cuauhtémoc contra el mito,” en “Siqueiros,” *Espacios*, núm. 4 .c.a.1964. Tomado en enero 1950. SAPS núm. 11.1.128, hoja 2.



1.52 En su ubicación original *Cuahutémoc contra el mito*, 1944 se trató de un magnífico mural que permitía con el recorrido del espectador percibir una imagen diferente. Las proporciones, el espacio, la perspectiva todo se alteraba a cada paso.

de caballete, integrando al espectador en una dinámica composición a través de una perspectiva poliangular que Itala Schmelz divide claramente en tres puntos: a) utiliza espacios arquitectónicos —en oposición a muros planos— como espacio para la representación; b) se dirige a un público activo en oposición a uno pasivo, y c) modifica la figura pintada para acomodar los diversos ángulos de observación en oposición a un punto de vista único.

Con esta obra, el muralista pretendió crear el ambiente propicio para presentar su nuevo programa teórico de batalla. *Cuauhtémoc contra el mito* simboliza la posibilidad de la victoria de una causa justa, pero frágil, frente a fuerzas infranqueables. Para Mary K. Coffey es una

metáfora de la resistencia de México contra el nuevo imperialismo en la política y en la cultura.<sup>301</sup>

En el periódico *La Prensa* se anunció que a 2.3 kilómetros de distancia, un mes y diecinueve días después de la presentación del mural de Cuauhtémoc y del programa teórico del Centro de Arte Moderno Realista, tuvo lugar la inauguración de la exposición *Picasso*. El apoyo a otro vocabulario plástico marcó para Siqueiros una diferencia política. Finalizar el mural y presentar el programa teórico era tal vez su respuesta; y llevarlo a cabo sólo unos días antes, su forma de ganar el terreno. Una exposición de la obra de Picasso en México se convertía en una nueva metáfora del invasor-conquistador. Para David Alfaro Siqueiros el apoyo del MoMA representaba un nuevo intento de conquista a la cultura nacional, la intromisión más de los norteamericanos, y Picasso fue el estandarte que enarboló una nueva modernidad plástica alterna al muralismo y el discurso del arte público comprometido. Por otra parte, resulta una ironía saber de las súplicas de Siqueiros al MoMA para que se llevara a cabo su propia exposición individual.

Frente a todas las descalificaciones de Siqueiros al trabajo de Picasso, el mexicano consideró que *Guernica* y *Sueño y mentira de Franco* eran obras en las que Picasso “toca [*sic*] indubitadamente, el umbral de nuestro movimiento de arte social, de nuestro movimiento moderno de *arte político*”. En su texto “Picasso y nuestro arte social. A propósito de su Exposición en México”, Siqueiros celebró de manera irónica que el pintor “más vigoroso de las corrientes *snobs* de París” finalmente probara “el buen arte ideológico [...] tan buena plástica como la mejor de las abstractas.” El muralista mexicano le dio “la más calurosa bienvenida [a] una marcha por *nuestra ruta*.”<sup>302</sup>

La SAM promovió la obra de Picasso con el fin de impulsar otras rutas plásticas que se alejaran del discurso político, sin una evidente o por lo menos abierta promoción ideológica. Es comprensible el tono irónico de Siqueiros a la aparente incongruencia de la exposición. Sin embargo, el catálogo de la muestra de Picasso señalaba que aunque en la exposición se exhibieron dieciséis estudios del *Guernica* y los aguafuertes de *Sueño y mentira de Franco*, sus

---

<sup>301</sup> Mary K. Coffey, *How a Revolutionary Art became Official Culture* (London: Duke University Press, 2012), Versión Kindle. Loc 1650.

<sup>302</sup> Lo realizado en cursivas estaba en negritas en el texto original. Siqueiros, “Picasso y nuestro arte social,” 102.

dos obras políticas, se promovió de manera principal el resto de sus trabajos, razón por la cual Siqueiros puso en duda si la autenticidad a la admiración del público por la obra del malagueño era real.<sup>303</sup> La promoción de la obra de Picasso venía de la mano de la asociación entre el Estado norteamericano y una institución privada. Así, el arte apolítico resultó igual de político que la pintura nacionalista mexicana; el no discurso con el fin de bloquear el discurso.

Ya que tanto el programa teórico del Centro de Arte Realista Moderno como el mural de Siqueiros implicaban una reacción a la exposición de Picasso organizada por la Sociedad de Arte Moderno, me parece pertinente entablar un análisis comparativo entre el mural *Cuauhtémoc contra el mito* y el único “mural” y más famosa obra de Pablo Picasso el *Guernica*, con el fin de establecer un diálogo entre obras y pintores.

Ambas obras comparten la manera de establecer el espacio. Los objetos ocupan zonas construidas a partir de la multiplicidad de perspectivas y desde donde es posible observar los objetos en diferentes tiempos y planos. Las dos se refieren a la narración de escenarios históricos dolorosos, guerras y batallas. El *Guernica* recuerda un hecho de aniquilación específico contemporánea al autor, un suceso inmediato, un grito de protesta y dolor. La obra de Siqueiros a un episodio formativo de identidad; más que a la referencia de una sola batalla es la escenificación de un proceso, en palabras de Westheim:

[...] la sublevación audaz, heroica, desesperada de un pueblo: de los Aztecas, cuya libertad está perdida, cuyo país se halla atropellado por invasores extranjeros, que han llegado de ultramar con armas tremendas: cañones, rifles, armaduras, caballos. Armas ante las cuales los valientes aztecas con sus lanzas y flechas deben sucumbir forzosamente.<sup>304</sup>

La conquista de México es un hecho al mismo tiempo destructivo y a la vez formador de identidad. Un momento de transformación que dio paso a una nueva construcción nacional.

En el *Guernica* la narración parte de personajes anónimos y una multiplicidad de sufrimientos individuales que, sumados, constituyen una sola imagen de dolor. Siqueiros elaboró, en cambio, una narrativa compuesta por efigies de personajes icónicos que juntos elaboran una historia compuesta. Picasso utilizó la imagen de dos figuras femeninas con la intención de

---

<sup>303</sup> Siqueiros, “Picasso y nuestro arte social,” 102.

<sup>304</sup> Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte antiguo de México* (México: FCE, 1957).

acentuar el extremo dolor humano de la sociedad que padece el bombardeo y es testigo de la muerte de los suyos. Los muertos de Siqueiros son resultado del sacrificio heroico que llevan a la construcción de un pasado glorioso, exento de figuras femeninas.

Ninguna de las dos obras se encuentra en el lugar en que fueron elaboradas. En ambas obras la comparación del tema de su movilidad resulta interesante. Picasso elaboró el *Guernica* teniendo en cuenta el futuro movimiento de la obra, realizada por encargo para instalarse en el pabellón temporal de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937. El pintor se opuso a que entrara a España hasta que Francisco Franco dejara de gobernar. El *Guernica* se convirtió así en un cuadro casi errante, que terminó viviendo durante cuarenta y dos años en el MoMA.<sup>305</sup> La de Siqueiros, al parecer, tenía un carácter más permanente, aunque el hecho de que el soporte no fuera directamente el muro hace pensar que contemplaba que, en algún momento, podría ser desprendida. Siqueiros tomó en cuenta los elementos arquitectónicos del espacio, para enriquecer el lenguaje plástico del mural, de tal suerte que no debía ser desprendida de esa pared y era indispensable disfrutarla junto con esa escalera. No obstante, sufrió por un dramático traslado perdiendo con ello elementos significativos de su composición.

En cuanto al recorrido visual el mural de Siqueiros remite en forma concreta un momento de la historia de México, la destrucción de Tenochtitlán por el invasor extranjero. El *Guernica* es un caos controlado de una infinidad de pesos visuales y focos de atención. No importa dónde se ubique el espectador, siempre verá la misma obra. Aunque el título refiere a un momento específico de la destrucción de esa ciudad, se puede apreciar casi como una escena que remite a cualquier proceso bélico, en cualquier lugar. Resulta muy interesante tomar en cuenta la opinión de Romy Golan respecto de que la composición del *Guernica* recuerda la construcción de un fotomural.<sup>306</sup> Es una tesis que permite una mejor comprensión y lectura de la imagen. Ambas obras presentan claras diferencias en el uso de la paleta, uno es casi monocromático en grises, mientras que el otro se compone de colores cálidos ocres, naranjas y rojos.

La intención creativa que mueve a ambos pintores es la denuncia, el reclamo de injusticia social y, en ese sentido, David Alfaro Siqueiros tuvo razón al alegrarse de que, por primera vez,

---

<sup>305</sup> Golan, *Muralnomad*, 175.

<sup>306</sup> Golan, *Muralnomad*, 180.



el malagueño utilizó el lenguaje plástico para levantarse en contra de un mal que aquejaba a un grupo social específico. El muralismo estaba en deuda con Picasso por muchos motivos de transformación en la plástica. Siqueiros reconoció que “[...nuestro muralismo] no hubiera podido surgir y desarrollarse sin la experiencia previa de los pintores modernos de París, sin la presencia potencial de Picasso a la cabeza de los mismos.” El júbilo para el mexicano radicaba en reflexionar que si el mismo Picasso, iniciador de una revolución en la plástica había finalmente realizado obras de carácter político, reafirmaba que la ruta mexicana era la correcta. En *Guernica*, su *Sueño y Mentira de Franco* y sus *Masacres en Corea* Picasso refleja la historia, la expresión de una época. El mismo Picasso declaró en 1945 a Simone Terry que la pintura no era una decoración sino instrumento ofensivo y defensivo de guerra, para usar en contra del enemigo. Palabras que más que de Picasso parecen haber sido pronunciadas por Siqueiros. Años después, el muralista mexicano explicó, sin alejarse de la verdad, que fue en realidad Estados Unidos el que creó el interés en el arte abstracto.

Siqueiros escribió poco antes de fallecer en sus memorias: “Durante un largo tiempo, toda crónica de arte aconsejaba a la nueva burguesía mexicana la adquisición de obras producidas por

estos embriones de Picassos tricolores.”<sup>307</sup> Así pues, sin duda la reacción más estridente a la exposición *Picasso* en México fue la de David Alfaro Siqueiros. Monroe Wheeler, Alfred H. Barr y René d’Harnoncourt no sólo obtuvieron de Siqueiros mención en un artículo en el *Newsweek* con su postura frente a la exposición de Siqueiros como esperaban, sino todo un espectáculo completo, que tal vez sólo careció de fuegos artificiales.

El diálogo entre el *Guernica* y *Cuauhtémoc contra el mito* resultó interesante, pero subrayaba el carácter ideológico de ambos, y si bien la obra de Picasso fue la primera en llegar a la lista de la exposición mexicana, nunca arribó al Distrito Federal.

La retórica de Siqueiros le fue contraproducente, pues a la postre alejó al MoMA del proyecto de exposición individual de su obra. Dos años después de la presentación de *Cuauhtémoc contra el mito*, continuaba escribiéndole a Kirstein para señalarle que había pintado el mural de Sonora 9 y el de Bellas Artes, y que se encontraba listo para comprometerse

---

<sup>307</sup> Con el tiempo, por cuestiones económicas, se perdió la casa de Sonora 9. El nuevo propietario la rentó con todo y mural, primero como clínica militar y más adelante en 1963 funcionó como casa de lenocinio. David Alfaro Siqueiros se encontraba en Lecumberri cuando ocurrió la destrucción, desprendimiento y desaparición de su obra *Cuauhtémoc contra el mito*. Volvió a aparecer el mural cuando el cliente de un comercio vecino dedicado a los marcos reconoció un fragmento y dio aviso del hallazgo a Angélica Arenal de Siqueiros. La esposa, el notario y la prensa se presentaron para dar cuenta de la destrucción de la obra.

Se decidió su reinstalación sobre un muro del Tecpan de Tlaltelolco, antiguo ayuntamiento de Cortés. El mismo Siqueiros lo restauró junto con su ayudante y Luis Arenal. En la nueva ubicación, el mural perdió la escalera y ganó unos centímetros de superficie plana. Cambia de espacio y desaparece la trinchera. La del Tecpan ya no es la misma obra de 1944, aunque Siqueiros señalara que no lo veía como “un gran problema”, porque “los problemas ópticos de sus obras” [...] “no poseen una precisión milimétrica”. Aumentar 90 cm lineales a la superficie, desaparecer la escalera, el balcón y fijar el lugar desde el cual debe observarse, destruye el recorrido visual del mural. Supongo que se hizo lo que se pudo. Pero en el Tecpan desapareció la composición multiangular, lo cual implica que el espectador ya no está en movimiento; es como si se encontrara pecho a tierra, ya no existe el movimiento cinematográfico. Hay que recordar que el espectador en movimiento era el único que contaba para Siqueiros, el que convertía la imagen en una masa dinámica en constante transformación. El *Cuauhtémoc contra el mito* del Centro de Arte Realista Moderno permitía al público caminar dentro de la historia. Sentirse parte de la lucha frente a un enemigo más poderoso. El mural del Tecpan lo congela, lo excluye de la historia, imposibilita su acción. Los personajes se modificaban a cada paso que daba en Sonora 9, se transitaba por diferentes episodios de una misma historia. En Tlaltelolco se presentan como grandes amibas cromáticas.

Hoy, frente a *Cuauhtémoc contra el mito*, el espectador ve un mural completamente distorsionado, colocado sobre una base de seis escalones, bloqueados con unifilas para impedir el paso. Esta distribución provoca que la altura de la mirada del espectador sea equivalente a encontrarse acostado en el piso y nada más, sin arriba, ni abajo. Las cabezas escultóricas de Quetzalcóatl y el hombre pasan de ser un elemento más, a los pesos visuales más evidentes del mural. El centauro, Cuauhtémoc y Moctezuma II se trasladan al último plano, como decoraciones escenográficas. Ambos murales, los de 1944 y 1963 comparten soporte, pigmentos e iconografía, pero difieren en el recorrido visual del espectador, en la experiencia, son dos imágenes distintas. Dejó de existir la trinchera del lenguaje plástico de David Alfaro Siqueiros.

Por su parte, el óleo del *Guernica* se puede visitar en el Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid, donde la experiencia es casi la misma que en cualquier sala blanca de otro museo, pues la relación con la obra cambia muy poco.

“formalmente con el Museo de Arte Moderno [...] para la fecha que me señale.”<sup>308</sup> Al año siguiente le otorgó al doctor Carrillo Gil poderes para “arreglar definitivamente mi exposición,”<sup>309</sup> pero su discurso plástico ya no coincidía con el del hemisferio.<sup>310</sup>

Con su mural *Cuauhtémoc contra el mito* y la fundación del Centro Realista de Arte Moderno, Siqueiros argumentó en contra de un internacionalismo que parecía por momentos ser un ataque directo al discurso de la pintura nacional. De alguna manera puede entenderse esto como cierto. El ataque al arte del nacionalismo alemán golpeó también al nacionalismo de la obra de la llamada Escuela Mexicana de pintura, debido a ciertas semejanzas formales y en el tratamiento de algunos temas. Por mencionar un ejemplo pensemos en la promoción de la trilogía del obrero, campesino y militar como pilares sociales de la nación. Aún tomando en cuenta lo anterior, la obra de José Clemente Orozco se anunció entre los planes iniciales de exhibición de la SAM. Su agenda de trabajo anunciada incluyó la obra de artistas mexicanos y extranjeros a partir de un común denominador que apuntara entre otras ideas al individualismo creativo. El proyecto de la SAM hizo énfasis en concentrarse en el consumidor de arte y la generación de exposiciones organizadas para todo público.

La SAM fue el producto de una estrategia internacional que iba más allá de los muros de Reforma # 121. Inició como una respuesta al propio mensaje de grandeza y triunfo en el arte alemán y así generó una reacción en las instituciones políticas y culturales de Washington y Nueva York. Todos los esfuerzos se encaminaron a mejorar las relaciones entre México y EE.UU. y para octubre 1, de 1944, ya se reportó una transformación significativa. Se trató un paquete completo que incluyó política, economía, salud y muchas otras áreas, entre ellas el arte. Todas las actividades organizadas por la CIAA en ambos lados de la frontera contemplaron la finalidad de disminuir el antagonismo que crecía entre México y Estados Unidos.

---

<sup>308</sup> David Alfaro Siqueiros a Lincoln Kirstein, diciembre 30, 1946. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>309</sup> David Alfaro Siqueiros a Alfred H. Barr, julio 17, 1947. MoMAA, NY. MW 1.188.

<sup>310</sup> “Importaciones: [...] Los Estados Unidos son la principal fuente, y en 1938 suministró el 58% del total, mientras que Alemania contabilizaba el 19%. La proporción de Alemania aumentaba con rapidez en la década previa a la guerra. En los primeros 10 meses de 1943 los Estados Unidos proporcionaban más del 85% de las importaciones a México.” *The 20 Other American Republics. Basic Data on the Other American Republics*, (Washington, D.C.: Coordinator of Inter-American Affairs, 1945), 118.

El papel de Nelson A. Rockefeller en CIAA y MoMA las llevó a colaborar de manera muy cercana, de inmediato se comenzaron a desarrollar proyectos conjuntos, *Picasso* y la SAM fueron productos directos de esa asociación. La obra de Pablo Picasso en México se trató de una exhibición similar a *Hemisphere Solidarity Poster*, *Road to Victory* o *Wartime Housing*.

La SAM se formó como parte de un proceso de ingeniería del poder concentrado en promover el gusto por el arte individual, apolítico, desde una perspectiva de unidad y solidaridad continental, sustituyendo el nacionalismo por un lenguaje entre personal y universal. Con sus exposiciones inició en México un proceso de despolitización del arte, se promovió la construcción y lectura más ligera de las obras plásticas, con menos compromiso social y político. La historiografía del arte mexicano generalmente ubica este proceso en la década de los años cincuenta, sin embargo todo el material presente en este capítulo es prueba de un comienzo más temprano.

La SAM recibió apoyo material, de infraestructura, de experiencia y seguramente económico para iniciar y seguir adelante. Al cierre de *Picasso*, las dos exposiciones que continuaron el programa llevaron los nombres de *Máscaras mexicanas* (febrero 1945) y *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo* (julio 1945) ambas dan cuenta de la continuidad del proceso.

## Capítulo II

### ***Máscaras mexicanas* (1945) y *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo* (1945). Ejercicios de continuidad en la americanización de la difusión del arte mexicano.**

Al cierre de la exposición *Picasso* (1944), la SAM pareció funcionar de manera fluida y ordenada, con un programa ya establecido que daba la impresión de continuidad. En esta segunda parte de la tesis expongo cómo la SAM dio seguimiento a un programa de trabajo muy similar al del MoMA. A lo largo del texto, subrayo cómo las exposiciones de *Máscaras mexicanas* (1945) y *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo* (1945) resultan un ejemplo claro del mismo proceso de difusión, promoción y consumo del arte. Este segundo capítulo aborda ambas exhibiciones y su inserción en un plan político internacional que va más allá de la selección y presentación de objetos de arte. Reviso los vínculos que se entablan entre la exposición de máscaras de la SAM y las exposiciones o publicaciones previas que contribuyeron a construir el concepto de arte popular mexicano, al tiempo que reconozco continuidad en las ideas que ubican a estas máscaras en el arte moderno impulsado desde Nueva York. Abordo la fundación de la Biblioteca Benjamín Franklin como un ejemplo paralelo del trabajo de la CIAA en México. La biblioteca presentó exposiciones análogas a la de fotografía de Álvarez Bravo con la intención de ofrecer un nuevo menú democrático en los programas de exhibición.



2.1 Las campañas publicitarias de la SAM en sus tres primeras exposiciones fueron amplias y sistematizadas, incluyeron desde pequeños recordatorios, entrevistas y amplios reportajes en revistas y periódicos.

La segunda exposición de la Sociedad no fue la exhibición monográfica de un pintor o un trabajo de investigación en torno a una época o periodo del arte; el objeto de estudio de esta muestra fue precisamente las máscaras, una pieza entre escultura y pintura que reunió las características necesarias para seguir adelante en la difusión de un proyecto continental,

aparentemente apolítico. El rostro humano establece la primera relación social de contacto del *homo sapiens*, es por ello que el vínculo emocional al símbolo de ojos y boca resulta tan primario. Así de manera general, nuestra relación con las máscaras parece similar en las diversas culturas del planeta. Una máscara nos acerca a lo más humano e inhumano del *homo sapiens*.

Como quedó asentado previamente, la historiografía del arte en torno a la SAM es breve. Respecto a la exposición de máscaras se cuentan los textos de Justino Fernández,<sup>1</sup> el catálogo *Las ideas de Gamboa*<sup>2</sup> y el de Diego Flores Olmedo, “*Máscaras Mexicanas: el arte prehispánico y su exhibición como ejercicio de modernidad (1945)*”<sup>3</sup> donde analizó la exhibición dando mayor peso a la aportación de la muestra desde la antropología. Ello tiene la ventaja de ayudar a comprender ciertos logros en materia de valoración de la difusión del discurso mexicano postrevolucionario. Flores Olmedo revisó la relación del ejercicio museográfico con la construcción de un discurso nacional del cual Fernando Gamboa no sólo participó, sino fue el principal constructor, como lo argumenta Dafne Cruz Porchini en el mismo libro.<sup>4</sup> Busco aportar una nueva lectura que permita comprender la existencia de *Máscaras mexicanas* dentro de un contexto más amplio, en su rol como un vehículo para dar continuidad al proyecto cultural moderno de México postrevolucionario y su vínculo con el discurso impulsado por el MoMA en el escenario del fin de la Segunda Guerra Mundial para promover el mejoramiento de las relaciones entre ambos países. Pretendo conectar la museografía, la curaduría y la difusión de esta muestra a una intención internacional, que de la mano de un grupo de intelectuales del país, compartieron un propósito educativo y de promoción de un discurso específico universal, moderno, dedicado a una clase media urbana e internacional y con un interés fincado en apoyar la apreciación del arte a partir de sus valores formales.

A través de una minuciosa revisión hemerográfica encuentro muchas similitudes de organización entre la exposición *Picasso*, la de máscaras y más adelante con la de Álvarez

---

<sup>1</sup> Justino Fernández, *Catálogo de exposiciones de arte en 1945*, 3, 14-20.

<sup>2</sup> *Las ideas de Gamboa*, (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013).

<sup>3</sup> Diego Flores Olmedo, “*Máscaras Mexicanas: el arte prehispánico y su exhibición como ejercicio de modernidad (1945)*” en Cruz Porchini, *et.al.*, *Recuperación de la Memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*.

<sup>4</sup> Cruz Porchini, *et.al.*, *Recuperación de la Memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*.

Bravo. Subrayo y demuestro que en los tres casos continuó la relación entre la SAM y el MoMA, que más adelante desaparecerá.

La lectura de estos textos permite observar, entre otros puntos, que la difusión en prensa obedeció a un programa estructurado y organizado al muy claro estilo del MoMA, como se pudo constatar en la exposición de Picasso seis meses antes.(ils. 2.1 y 2.2) La redundancia y el orden de la información en las notas trasluce la idea de la elaboración y distribución de boletines de prensa a partir de una fuente de origen única. Se repiten entre uno y otro periódico notas casi idénticas, por ejemplo: “El resultado de estos esfuerzos es una exposición cuyo contenido artístico y arqueológico merecerá del



2.2 Los diversos reportajes en prensa reprodujeron una amplia diversidad de máscaras. La mayoría de las imágenes publicadas en periódicos y revistas eran copias de las fotografías del catálogo. Este artículo de la revista *Así* duplicó las máscaras del catálogo, ambas de la página 71 y con el mismo pie de foto: “La vida y la muerte.”

público mexicano su más seria atención.”<sup>5</sup> Este enunciado y otros fueron publicados en notas muy similares en los periódicos. En ocasiones no se modificó ni una sola coma, práctica común en el MoMA desde sus orígenes. Susana y Fernando Gamboa estaban familiarizados desde tiempo atrás con los procedimientos operativos del MoMA.<sup>6</sup> Una de las funciones de las oficinas

<sup>5</sup> Este enunciado, como muchos otros aparece en forma idéntica tanto en “La exposición de Máscaras Mexicanas se abre el diez,” *El Universal*, febrero 6, 1945, 2ª Sección, 13; como en “La exposición de Máscaras Mexicanas se inaugurará el 10,” *Excelsior*, febrero 6, 1945, 2ª Sección. 2. HNM-UNAM. “Máscaras Mexicanas,” *La Prensa*, febrero 7, 1945. 19. FHB.MVR

<sup>6</sup> Carta de Frances Hawkins, secretaria en MoMA a Fernando Gamboa, agosto 26, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-447.

regionales de la CIAA consistió precisamente en elaborar campañas publicitarias en radio y periódicos perfectamente organizadas, racionalizando la producción de información.<sup>7</sup>

Estas cápsulas de información encierran un discurso que nos permite entender las prioridades que desearon destacar en cada muestra. La SAM buscó consolidarse como nueva institución a través de recordar y explicar al público su propio sistema de trabajo para la realización de las exposiciones; aclaró el orden y la división en la estructura laboral con la que se desempeñaron. En cada exposición, a través de los textos en prensa y el catálogo, dejaron claro quiénes dirigían y organizaban la muestra, lo mismo ocurría en todos los catálogos del MoMA. Por ejemplo, en los agradecimientos de *Máscaras Mexicanas*:

los miembros de la Comisión Organizadora de la Exposición. Sres. Jorge Enciso y Fernando Gamboa, y a su Director, Sr. Miguel Covarrubias; al Sr. Fernando Gamboa, quien proyectó y dirigió el montaje e hizo la instalación; Alfonso Caso, Lic. Salvador Toscano, Adolfo Best Maugard y Miguel Covarrubias, por sus artículos sobre las máscaras; a los Sres. Antonio Acevedo Escobedo y Wolfgang Paalen, a la Sra. Frances Toor, y a los Sres. Lic. Alfonso Ortega Martínez y Julio Prieto por su ayuda en la preparación del catálogo.<sup>8</sup>

Esto tiene una doble función: por un lado se muestra una división del trabajo basada en la experiencia profesional, que al mismo tiempo habla del profesionalismo y seriedad del proceso. Por el otro lado, al promover los nombres de quienes trabajan, se fortalece la idea del “experto” en la materia. Es decir, estas personas involucradas son las que la SAM consideró más capacitadas al tiempo que, si estas personas son las más calificadas deben entonces haber elegido las mejores piezas.

Las máscaras de esta exposición no fueron creadas con la intención de ser obras de arte y esta es una de las características de la modernidad. Un grupo de “expertos” que deciden y muestran a los visitantes de la exhibición el valor en el diseño, las líneas y las formas de los objetos cotidianos o religiosos, son entonces objetos contenedores de un nuevo valor estético. No se trata de la validación de un discurso anterior sobre las máscaras, como el empleado por el Dr. Atl o Roberto Montenegro, sino de la valoración de uno nuevo. De los personajes mencionados

---

<sup>7</sup> Julio Moreno, *Yankee Don't Go Home! Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*, Chapel Hill y London: The University of North Carolina Press, 2003), 58.

<sup>8</sup> *Máscaras Mexicanas*, SAM, 7.



en relación con la SAM algunos llevaban un par de décadas ligados al impulso de la valoración del arte popular en México, como su presidente Jorge Enciso.

La exposición *Las artes populares en México*, organizada por Montenegro, Enciso y con catálogo de Atl se encuentra a tres años de celebrar un siglo de montada. (Ilustración 2.3) Al día de hoy gran parte de la población de México y muchas personas fuera del país consideran los objetos o las formas ahí exhibidas el canon que representa lo mexicano. El derivado estético del conjunto de piezas que participaron en la exposición de arte popular mexicano se aprecia aún hoy como una sólida narrativa atemporal. El discurso que señaló a estas lozas, tompeates, sarapes, retablos, poemas, estampas y demás, como representantes de México tuvo



2.3 En 1921, la celebración del centenario de la consumación de la Independencia resultó el escenario ideal para presentar un programa enfocado a consolidar una identidad nacional. Roberto Montenegro, Jorge Enciso y el Dr. Atl trabajaron juntos el proyecto de la exposición *Las artes populares en México*. Distribuyeron los objetos como en una tienda de curiosidades.

su origen en la necesidad de consolidar una nación, de generar una narrativa común que permitió la identificación social. El análisis a la formación de los nacionalismos de Gayatri Chakravorty Spivak resulta de gran utilidad para aproximarse a la formación de la nacionalidad mexicana. La crítica y escritora explica la necesidad de establecer una narrativa común de la que se deriva la convicción de un sufrimiento compartido y superado; de grandiosas batallas de liberación que celebran la convicción de un nacimiento especial y provocan a su vez la sensación de ser únicos, por tanto mejores que los otros. De esta forma surgen las construcciones imaginarias que se tornan en narraciones ficticias y que nos enriquecen al ser comparadas.<sup>9</sup> Fue así como en 1921, la

---

<sup>9</sup> Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination* (London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2010), 18-20, 57.

celebración de la Consumación de la Independencia resultó el escenario perfecto para responder las preguntas de ¿qué significaba ser mexicano y qué características lo distinguen de las líneas narrativas de otras naciones?

Para el historiador James Clifford esta construcción no es sólo una labor interna, participan también individuos externos “los turistas (y antropólogos ) son integrales para la auto-definición étnica y el desarrollo local. La objetivación, intercambio y flexibilidad son momentos normales en las relaciones de la vida social.”<sup>10</sup> Cien años antes de los festejos del mencionado centenario, mexicanos y extranjeros comenzaron el camino hacia la construcción del concepto de arte popular mexicano.<sup>11</sup> Sin embargo, el conflicto que se genera a partir de la construcción de identidades, como señala también Chakravorty, surge porque “al institucionalizarse los nacionalismos se olvida su origen y se olvida que son imaginarios,”<sup>12</sup> se asumen como parte de un pasado eterno, situación que por supuesto ocurre también en torno a los conceptos de lo mexicano y el arte popular mexicano.

Son diversos los historiadores e historiadores del arte dedicados a comprender el proceso de construcción de identidad en México.<sup>13</sup> Coinciden en señalar que en la trama del tejido, el papel activo desempeñado por algunos norteamericanos fue crucial. En publicaciones y exposiciones que pretendieron el mejoramiento de las relaciones entre ambos países, reconociendo que un mejor conocimiento mutuo favorecería el comercio, las ventajas económicas bilaterales y unilaterales, la promoción turística y en teoría el respeto a la soberanía, además de otros temas relacionados que se fueron sumando a las razones para investigar, publicar o exhibir. Frances Toor, Anita Brenner, Frances Flynn Paine, Frederik Davis, René

---

<sup>10</sup> James Clifford, *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2013), 276-277.

<sup>11</sup> Entre las exposiciones previas se pueden contar a la de William Bullock, *México Moderno*, 1824 y la de Frederick Star, 1899, como muestras del inicio de este recurso como herramienta diplomática y comercial. James Oles, “Seducción o negocio. Las exposiciones de arte popular mexicano, 1820-1930” en *Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002), 31-32.

<sup>12</sup> Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination*, 57.

<sup>13</sup> Laura González Matute, Fausto Ramírez, Luis Marín Lozano, Rick A. López, Karen Cordero Reiman, Alejandro Ugalde, James Oles, Julieta Ortíz Gaitán, Renato González Mello, Helen Delpar, Dafne Cruz Porchini, Arturo López Rodríguez, Francisco Reyes Palma, Catha Paquette y muchos otros más. Muchos de los cuales también se han dedicado a comprender la urdimbre creada por la colaboración entre mexicanos y norteamericanos que conformaron una identidad cultural nacional.

d'Harnoncourt, William Spratling, Dwight y Elizabeth Morrow, Katherine Ann Porter, Edward Weston, Bertram Wolfe, Elyer Simpson, Waldo Frank, Frank Tannenbaum, de una u otra forma con su trabajo participaron en la transformación y consolidación de la identidad mexicana en la primera mitad del siglo XX. Con sus acciones fomentaron la transformación de la percepción de que México era un país violento y salvaje. Las múltiples actividades incluyeron la fundación de revistas, la promoción de artistas mexicanos, escribieron libros, sacaron fotos, produjeron, compraron, vendieron y expusieron obras, organizaron exposiciones y estudiaron México.<sup>14</sup>

El historiador de arte Fausto Ramírez señaló que al inicio del siglo XX existió en escritores y artistas de México el interés “por hallar la expresión justa ‘del alma nacional’.”<sup>15</sup> Es un periodo durante el cual el pensamiento relacionado con el mestizaje racial se sustituyó por el mestizaje cultural como elemento constituyente de la fundación de lo mexicano.

Para 1921, Roberto Montenegro y Jorge Enciso junto con el catálogo del Dr. Atl enaltecieron por primera vez en una exposición la artesanía mexicana desde su valor y aportación estética.<sup>16</sup> (Ilustración 2.4) Esta exhibición generó mercado, identidad y construyó el canon estético nacional de las subsecuentes



2.4 El Dr. Atl presenta como personaje central en la portada del primer volumen de su catálogo para la exposición *Las artes populares en México*, una vasija de barro de tres patas que ocupa casi la totalidad de la superficie. Las ondulantes líneas superiores nos permiten pensar en el copal y con ello Atl genera movimiento y algo de misticismo o magia. Genera un contraste entre la retícula azul y una suerte de oleaje cerúleo. Todo lo anterior sostenido por una tipografía negra, que en lo burdo de sus trazos quiere comunicar las labores manuales que presenta.

<sup>14</sup> Algunos de ellos inclusive vivieron y trabajaron en México por algún periodo. John Mason Hart, *Empire and Revolution. The Americans in Mexico since the Civil War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), 397-398.

<sup>15</sup> Algunos ejemplos son Pedro Henríquez Ureña en poesía, Manuel M. Ponce en música, Jesús T. Acevedo y Federico Marsical en la arquitectura, Germán Gedovius y Saturnino Herrán en pintura. Fausto Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano* (México: UNAM, IIE, 2008), 315-316.

<sup>16</sup> J. Oles, “Seducción o negocio.” 38-39.

exposiciones, entre ellas la misma exposición de máscaras de la SAM que se sumó al aprecio del valor plástico de los objetos y añadió su propio discurso. En la SAM les interesaba subrayar en su publicidad periodística que en la organización se habían invertido meses en la investigación y la localización de las piezas, dentro y fuera del país, con la intención de presentarlas con una



2.5 René d'Harnoncourt organizó para el MET la muestra *Mexican Arts* en 1930. Aunque con más espacio que la presentada en México nueve años antes, en esta se organizaron los objetos casi igual, como en tienda de curiosidades pero más grande.

nueva luz, a partir de una apreciación diferente con un mayor énfasis en sus cualidades estéticas, su aportación vernácula y pertenencia al arte contemporáneo. La manipulación sobre estos objetos resultó similar a la que se llevó a cabo en la exposición *Mexican Arts*, 1930 en el MET,<sup>17</sup> aunque el discurso fue un poco distinto. (Ilustración 2.5) La SAM también dio a entender que su trabajo se enriqueció a partir de sus relaciones con instituciones internacionales. Demostró así su interés en establecerse como una asociación vinculante entre el arte nacional y el ámbito del exterior. Ya para estas fechas sus miembros se sentían lo suficientemente confiados como para señalar que el mismo MoMA era su

---

<sup>17</sup> Alejandro Ugalde analizó profundamente esta exposición cuyo director fue René d'Harnoncourt por recomendación del embajador Dwight Morrow, ésta “manifestó la idealización de formas y motivos mexicanos [...] desechando las expresiones europeizadas, académicas y modernistas, que fueron excluidas por considerarlas intrusas e ilegítimas.” La sección de artesanías recibió el apoyo económico de la familia Rockefeller. Más adelante Dwight Morrow, Abby A. Rockefeller y otras personas más fundaron la *Mexican Arts Association* con la intención de fomentar el trabajo en favor de México. Frances Flynn Paine fue la operadora en muchas de estas actividades. Ugalde, “*The Presence of Mexican Art in new York between the World Wars*,” 206, 215-216 y 219.

“representante en los EE. UU.”<sup>18</sup> Me parece que sentían ya su relación con el MoMA como bastante cercana, de otra manera no se explica la tranquilidad con la que los señalan como sus representantes fuera de México. Encuentro las sutiles diferencias en las distintas cartas enviadas por Jorge Enciso como otra prueba de la fluida relación desde el inicio entre MoMA y SAM.<sup>19</sup>

La notas periodísticas también se ocuparon de destacar que las piezas “son de la más alta calidad estética; demuestran un grado de desarrollo artístico fácilmente comparable con el arte chino, egipcio, griego y demás pueblos de la antigüedad.”<sup>20</sup> Lo anterior nos lleva a comprender la intención de revalorización de estas máscaras específicas, al tiempo de impulsar la idea de igualdad entre estos objetos y otras piezas de la historia de arte universal, acentuando su equivalencia con el canon del gran arte occidental.<sup>21</sup> Las máscaras no se presentaron sólo como creaciones de origen popular, sino como objetos que además ejercían una influencia directa sobre los artistas contemporáneos. Eran máscaras contenedoras de su propia carga de valor estético. Las máscaras eran más bien vistas no como formas de arte popular, eran ya arte moderno, universal y contemporáneo.

El árbol genealógico del arte popular mexicano comenzó a escribirse con Roberto Montenegro, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma, Anita Brenner, Frances Toor, Adolfo

---

<sup>18</sup> Carta de Jorge Enciso a Carlos Chávez y Sra. México, D. F., abril 21, 1944. AGN, FCCH-6.

<sup>19</sup> Carta de Jorge Enciso a Carlos Chávez y Sra. Carta de Jorge Enciso al Lic. Vázquez Vela, México, D.F., mayo 12, 1944. Archivo Eusebio Dávalos, MNAH, INAH/BNAN. Col. Gonzalo Vázquez Vela, 17. 22. 2525. Año 12 mayo 1944.

<sup>20</sup> “La exposición de las máscaras mexicanas se abre el diez,” *El Universal*, febrero 6, 1945. 2ª Secc., 2. HNM-UNAM. Anita Brenner en su enfoque de lo popular e indígena también realizó una síntesis de la historia del arte. Ana Indych, “Entre mundos: Anita Brenner, identidad transcultural y arte mexicano en Nueva York” en *Anita Brenner. Visión de una época* (México: CONACULTA, Editorial RM, 2006), 48. Nació en México en 1905 debido a la Revolución su familia se trasladó a San Antonio, Texas. Ella fue una fuerte promotora de México como escritora, periodista, antropóloga, editora, traductora, amiga de intelectuales, escritores, alumna de Franz Boas y amiga de Jorge Enciso. En su libro *Idols Behind Altars* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1929) plantea que en ningún lugar el arte es parte tan integral y orgánica de la vida como en México. Ilustrado con obra de José Guadalupe Posada, Francisco Goitia, Siqueiros y fotografías de Edward Weston y Tina Modotti. *Internet Archive*, <https://archive.org/details/idolsbeltar00bren> . Consultado 3 de septiembre 2018.

<sup>21</sup> Una narrativa utilizada previamente por Anita Brenner para la valoración de las artes populares en México. Véase Anita Brenner y la genialidad del arte mexicano en: Ugalde, “*The Presence of Mexican Art in new York between the World Wars*,” 163. También José Juan Tablada en 1929 escribió que el arte antiguo mexicano podía relacionarse con las culturas china, persa, de la India y el Renacimiento italiano por considerarlo profundamente artístico. José Juan Tablada, (1929) “The Arts in Modern Mexico,” *Parnassus*, 1:3, 8-9. <https://doi.org/10.1080/15436314.1929.11467028> . Publicado en línea: diciembre 23, 2015. Consultado: agosto 10, 2018.

Best Maugard, Jorge Enciso y el Dr. Atl entre otros.<sup>22</sup> Los mismos autores que dieron inicio también a la construcción en cierto modo de su definición o indefinición; ya que al tiempo de tratar de explicar qué era, dejaban más dudas que certidumbre. Me refiero a que al mismo tiempo que definían y decidían qué formas, patrones, texturas, colores y piezas formaban parte del conjunto de objetos del arte popular mexicano, dejaban sin resolver las minucias y muchos detalles. Por ejemplo, todo el método Best Maugard (1923) ejemplificó y explicó los objetos que desde su perspectiva formaban parte del imaginario plástico nacional, contenedores de la cualidad de ser mexicano, en este caso se limitó a señalar la importancia de no cruzar las líneas, sin explicar el por qué.<sup>23</sup> Además Best Maugard apeló a la idea de que el mexicano, sólo por ser mexicano, comprendía esa lógica inventiva. Partiendo del análisis de dos textos de Gabriel Fernández Ledesma *Juguetes mexicanos* (1930) y *Calzado mexicano: Cactlis huaraches* (1930), Karen Cordero explicó que para el autor, pintor y grabador estos objetos contenían una pureza formal amenazada por las demandas comerciales del turismo y el gusto burgués. Fernández Ledesma vinculó “las características y el valor estético de las obras con su arraigo en el físico y la vida cotidiana del campesinado mexicano.”<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> La relación entre Jorge Enciso, el Dr. Atl, Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro se refuerza a partir de un interés compartido por la revaloración del arte popular. Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro* (México: UNAM, IIE, 1994) 60. López, *Crafting Mexico*, 65. Guerrero, Enciso, Atl y Montenegro pertenecieron en Guadalajara al Centro Bohemio. Marina Vázquez Ramos, “Zuno, un secreto a voces,” (Tesis de Maestría, Universidad Iberoamericana, México, 2002). Ya quedó establecido previamente que Enciso y Best eran cuñados, y de los cuatro aquí mencionados los únicos que pertenecían a la SAM. Enciso, Montenegro y Atl fueron compañeros en el Liceo de Varones en Guadalajara. Esperanza Balderas, *Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)* (México: Conaculta, 2000). 6. Los tres se formaron en la academia de Félix Bernardelli. Luis-Martín Lozano y Laura González Matute, *Félix Bernardelli y su taller* (México: INBA, 1996).

<sup>23</sup> Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México: SEP, 1923). La Dra. Julieta Ortiz Gaitán señala que el no cruce de las líneas resultó porque Best Maugard se basó en su análisis de la cerámica del Valle de Teotihuacán. El método de Best y sus clases fueron también uno de los vehículos para ingresar a México las ideas de Franz Boas. Una simplificación de su teoría podría reducirse a entender que “las diferencias culturales no son resultado de la raza o posición en una escalera evolutiva, si no son en cambio debido a factores históricos y psicológicos. Las personas son diferentes porque tienen distintas tradiciones culturales, ninguna de las cuales puede ser juzgada como superior a otras.” Aldona Jonatis, “Introduction for the 2010 Dover Edition”, Franz Boas, *Primitive Art* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2010), xii. Franz Boas(1858-1942) estableció la disciplina de antropología en universidades de Canadá y EE.UU., escribió diversos libros de etnología, lingüística, antropología y entre sus temas se contó lo conocido como arte primitivo. Contrató a Adolfo Best Maugard para la copia de vasijas prehispánicas.

<sup>24</sup> Karen Cordero Reiman, “Desconstruyendo la ‘Escuela Nacional’: Diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario,” *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, (México: UNAM, IIE, 1994), II, 637-646.

Comprender que el arte popular mexicano es una construcción cultural facilita entender que su definición se delimita a partir de quiénes y por qué arman esta estructura. El análisis de la definición o formación de este concepto no constituye el objeto de estudio de la presente investigación, no obstante repasar brevemente parte del proceso permite entender la aportación de la SAM.

Todos los involucrados en el proceso decidieron seleccionar una serie de objetos cotidianos y señalarlos como relicarios preservadores de la identidad mexicana, como parte del impulso postrevolucionario para reconstruir el país. Con ello forjaron la nueva identidad de la nación que surgió a la par de rescatar en parte un paraíso que se sentía perdido y conscientes de la intención de diferenciarse del arte europeo.

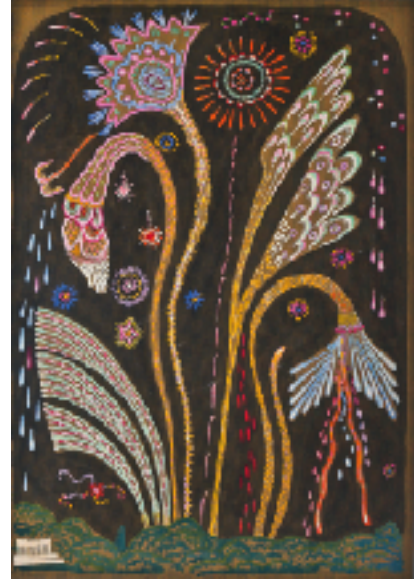
Por décadas, la relación entre los artistas mexicanos y la parte del concepto del arte popular que querían *rescatar* se fue enriqueciendo desde una diversidad de perspectivas. Se contaban los que veían estas piezas como objetos impregnados de la prueba material de las cualidades creativas congénitas del mexicano y de una pureza protegida por un invisible capelo de clase. La aproximación para clasificar a los objetos etiquetados como arte popular fue amplia y variada. Desde los interesados en subrayar que el valor de estas piezas radicaba en un diálogo íntimo entre creador y objeto creado, a los que lo valoraron por su riqueza formal; otros más se enfocaron en los valores sociales o en su carácter estilizado, y también pesó la aproximación de la política cultural que pretendió generar con su impulso un aumento en las fuentes de empleo a partir de su integración a la economía y comercialización internacional. Todo lo anterior es en el fondo la revaloración de la estética de determinados objetos producidos en lo que otrora era visto como industrias o técnicas manuales. A partir de la década de 1920, se consolidó la selección de ciertos objetos como elementos conformadores de identidad, una suerte de catálogo que desde la forma representaría la nacionalidad mexicana.<sup>25</sup> Será esta la base para la selección de las máscaras en las exposiciones subsecuentes.

Como ya se mencionó, el Centenario de la Consumación de la Independencia en 1921 resultó un punto de partida para la promoción y lanzamiento de este producto cultural dentro de

---

<sup>25</sup> Para un análisis crítico de la construcción ficcional del concepto del arte popular en México, véase Karen Cordero Reiman, “La invención y reinención de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI,” en *Imaginarios de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones* (México: Universidad Iberoamericana, 2015).

México. Como señaló Karen Cordero, las acciones del gobierno mexicano en ese momento estaban marcadas por “un intento deliberado y consciente para transformar los criterios estéticos de la clase media y como consecuencia para modificar sus prejuicios sociales.”<sup>26</sup> El comité organizador del Centenario contrató a Adolfo Best Maugard (más adelante miembro activo de la SAM) para realizar un magno festejo en el Bosque de Chapultepec. Best organizó *La noche mexicana*, con la intención de promover el nuevo vocabulario estético de la mexicanidad.<sup>27</sup> (Ilustración 2.6) El mismo comité contrató a Jorge Enciso (futuro presidente de SAM), Montenegro y Dr. Atl para extender el programa cultural de actividades y presentar en la Ciudad de México una exitosa exposición, con el título de *Las artes populares en México*.<sup>28</sup> Formaron esta muestra recolectando los objetos a exhibir de forma veloz, a lo largo y ancho de un territorio nacional, que apenas unos años antes padeció los estragos de la lucha armada. Este ejercicio de recolección se tornó más valioso por su intención unificadora y pacificadora.



2.6 Este gouache de Adolfo Best Maugard es una perfecta síntesis visual de las formas populares en el trabajo de los artistas mexicanos durante la celebración del centenario. Es su representación de la 'Noche mexicana'.

En el catálogo de la muestra, el Dr. Atl afirmó que: "no se ha hecho hasta hoy ningún libro para exponer, clasificar o determinar el valor de aquello que después de la pasión de las

<sup>26</sup> Karen Cordero Reiman, “La construcción de un arte moderno, 1910-1940” en James Oles, *South of the Border. Mexico in the American Imagination, 1914-1947* (Washington y London: Smithsonian Institution Press, 1993), 20.

<sup>27</sup> López, 69. Marina Vázquez Ramos, “El sentimiento mexicano: el hecho anterior de usar siete motivos fundamentales y no cruzarlos jamás,” *Adolfo Best Maugard. La espiral de arte* (México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Centro Cultural Jardín Borda, 2016), 81-99.

<sup>28</sup> La primera versión del catálogo es de septiembre de 1921 de Editorial Cultura. Se vendió en su totalidad y se publicó una segunda versión corregida y aumentada por el mismo autor. Aquí trabajo con la publicación facsimilar publicada en 1980. La edición más reciente tuvo la intención de que fuera una vez más una guía rectora de lo que se debía entender como arte popular mexicano, recomendando a los lectores que lo vieran como un espacio de "reencuentro con los diseños y formas tradicionales que se han perdido o devaluado con el devenir del tiempo.” María Teresa Pomar, en Dr. Atl. *Las artes populares en México* (México: Instituto Nacional Indigenista, 1980), XI. Es alrededor de estas celebraciones del centenario de la consumación de la Independencia que se comienza a vislumbrar la idea de crear una institución dedicada a salvaguardar un acervo de arte popular. Atl, Enciso, Montenegro y Covarrubias iniciaron sus colecciones. Justino Fernández. *Roberto Montenegro* (México: UNAM, 1962) 18.



revoluciones, es lo más mexicano de México: las artes populares.”<sup>29</sup> Así que, las reglas de lo que sería considerado valioso las estableció este grupo a partir de la museografía, la curaduría y la misma publicación de Atl que acompañaba las piezas. Este libro se convirtió en una especie de biblia dogmática que separó lo valioso de lo que se consideró entonces como banal en las producciones populares mexicanas.

Aunque según Atl, antes no se había hecho nada al respecto y presentaron ésta como la primera selección y como punto de partida de todas las exposiciones posteriores en el siglo XX dedicadas a la exaltación, definición, promoción, de lo "popular mexicano", con todo lo amorfo que esta idea pueda parecer, como se mencionó, ya se habían realizado algunas selecciones previas. Sin embargo, el impacto de la exposición y su catálogo fue cierto y certero. Las ideas aquí promovidas influyeron en lo sucesivo, en la nueva conformación de una identidad nacional en todos los ámbitos del país, en especial en las artes plásticas. Hasta la fecha, en algunos discursos que tocan este tema, aún se recupera o se recicla.

El catálogo de la muestra del Dr. Atl,<sup>30</sup> presenta 225 fotografías y 26 capítulos, ninguno dedicado a máscaras. Sin embargo, su relevancia en relación a la presente investigación, se centra en el inicio de la construcción de la denominación de las artes populares, en ellas manifiesta Atl: “están comprendidas todas las manifestaciones del ingenio y la habilidad del pueblo de México — las que tienen un carácter puramente artístico y las de carácter industrial.”<sup>31</sup> Quiero destacar, que el señalamiento habla de “todas”, sin delimitación específica, y como único límite se subraya a las que imprimen un “sentimiento popular [...] específicamente mexicano”. Esta generalización de “todas”, resulta un ejemplo más de lo que referí anteriormente como indefinición. La descripción más amplia de las obras, aclara: “llevan el sello del vigor de las

---

<sup>29</sup> A mediados del siglo XVII en Europa, surgieron los libros ilustrados de arte, el primero *Theatrum pictorium*. Estos “tenían la intención de presentar las pinturas, más que explicarlas con texto.” El curador Louis Marchesano, señaló que el primer catálogo con una “revisión sistemática, de una colección presentada cuidadosamente. Se publicó en dos volúmenes con textos e ilustraciones y el análisis de cada pintura.” La colección perteneció a Carl Theodor, heredero del archiduque Leopold Wilhelm. Inició el proyecto Valentine Green y lo continuó Nicolas de Pigage, arquitecto de la corte de Carl Theodore, por la década de 1770. Jessica Portner, “The First Modern Catalogue of an Art Collection: Q&A with Curator Louis Marchesano,” *The Iris. Behind the Scenes at the Getty*, <http://blogs.getty.edu/iris/the-first-modern-catalogue-of-an-art-collection-q-and-a-with-curator-louis-marchesano/> Publicado el 17 de agosto de 2011. Consultado 18 de marzo de 2018.

<sup>30</sup> Yo me aproximo a él desde la edición facsímil de 1980.

<sup>31</sup> Dr. Atl, 11.

razas indígenas,”<sup>32</sup> nada más. El texto de Atl es un ejemplo de continuidad en el trabajo del artista e intelectual de vanguardia en una búsqueda de identidad nacional iniciada inclusive antes de la Revolución.<sup>33</sup>

El texto de Atl nos encamina al planteamiento de más preguntas que respuestas. ¿Cuál es este sello? ¿Qué y cómo se define esta mexicanidad? No lo explica, no obstante seleccionó una amplia serie de objetos que sirvieron como inspiración para el resto de la población, tanto intelectuales como artistas y público en general. Estas exposición y publicación imprimieron un valor agregado a un conjunto de objetos de uso cotidiano. Se trató de una amplia selección de piezas, que aunque de diferentes características físicas, de manufactura, de origen regional y de época, se unificaron como una sola expresión de la cultura nacional. Objetos creados en un espacio definido por los límites geográficos e históricos de México, por productores en su mayoría anónimos.<sup>34</sup> Objetos recuperados para enriquecer y definir la cultura mexicana desde el filtro de las vanguardias europeas con las cuales Atl tuvo contacto, relación y conocimiento.

La exposición *Las artes populares en México* formó parte del discurso de reconstrucción unificador promovido por el gobierno postrevolucionario. La intención pretendió consolidar la idea de una sola nación, aglutinadora de una amplia diversidad de grupos que produjeron formas expresivas diversas. Para Francisco Reyes Palma los pintores lograron la revaloración de lo popular más acabada.<sup>35</sup> En breve, las máscaras formaron parte también de esta privilegiada selección.

---

<sup>32</sup> Dr. Atl, 11. Con una clara influencia del pensamiento de Franz Boas que afirmaba la igualdad entre todas las culturas, incluyendo el arte no occidental. A. Jonatis, “Introduction for the 2010 Dover Edition”, xv.

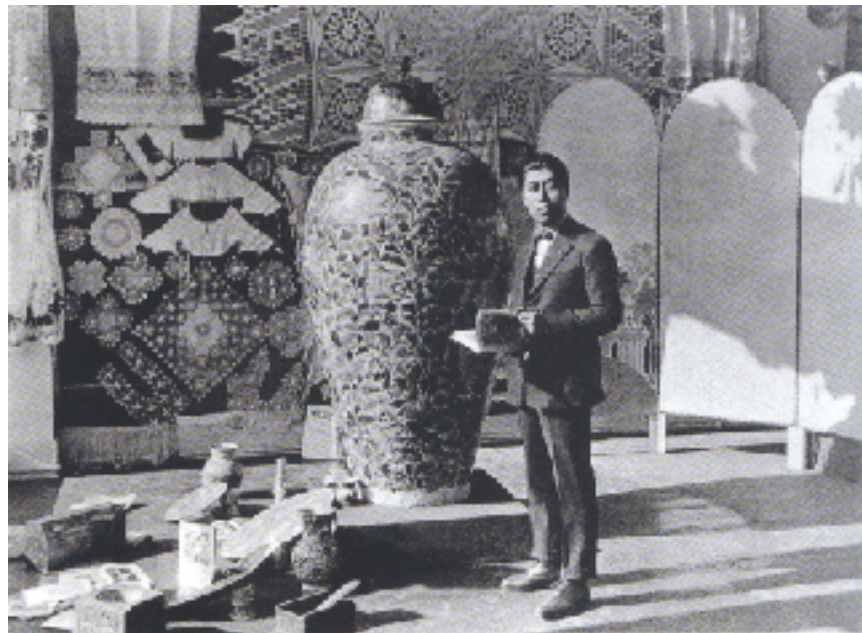
<sup>33</sup> Gerardo Murillo quien cambió su nombre a Dr. Atl., inició sus estudios en Guadalajara con Felipe Castro y posteriormente de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Viajó en 1896 a Italia. Fue un entusiasta pintor de vanguardia pero ante todo regresó como líder y promotor de cambios entre los jóvenes artistas de México. F. Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, 53. Carmen Ruíz-Funes Montesinos conoció al Dr. Atl sobre el mismo volcán Parícutín en 1943.

<sup>34</sup> La crítica al anonimato en la presentación del arte llamado “primitivo” surgió en una destacada exposición presentada precisamente en el MoMA, 1984. Este evento detonó una conversación que transformó la historiografía y el estudio de este tema, desde entonces a la fecha. *“Primitivism” in 20th Century Art. Affinity of the Tribal and the Modern*, (New York: MoMA, 1984).

<sup>35</sup> Luego Xavier Guerrero recibió la consigna de llevar la muestra a Los Ángeles, California. Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: Año Cero” en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960* (México: MuNal, 1991), 46.

Los diferentes gobiernos de México vieron la necesidad de lanzar campañas de difusión con la intención de mejorar la imagen del país. En ocasiones por política internacional, específicamente con EE.UU., en otras por situaciones económicas que desataban campañas de desacreditación a México o a sus gobiernos. Como parte de la estrategia de defensa se puso en práctica la organización de exposiciones que mostraran el alto desarrollo cultural del país. Bajo la premisa de que si se trata de una población civilizada, por lo tanto tiene un gobierno acorde, entonces debe de ser respetada. Baste recordar que al inicio del siglo XX, Porfirio Díaz inauguró la columna de la Independencia aseverando que México estaba listo para participar en el concierto internacional de las naciones civilizadas.<sup>36</sup> Más adelante los gobiernos postrevolucionarios se vieron en la necesidad de acentuar, mediante exhibiciones entre otros recursos, este alto nivel de civilización. Desde el inicio de la década de 1920 a casi finales de la de 1940 los sucesivos gobiernos mexicanos afectaron los negocios o propiedades de algunos de los ciudadanos norteamericanos más poderosos,<sup>37</sup> lo cual provocó descontento y enemistad que dio inicio a diversas campañas de desacreditación.<sup>38</sup>

Alejandro Ugalde ha estudiado con profundidad las exposiciones de arte



2.7 *Mexican Popular Arts Exposition, 1922* que se presentó en Los Ángeles. Xavier Guerrero al centro de la exposición nos permite comprender las dimensiones de los objetos presentados, incluso a la distancia se aprecia la calidad de los trabajos al hilo colocados sobre la pared.

<sup>36</sup> Ya en 1914 intelectuales como José Juan Tablada y Manuel Gamio valoraban las industrias populares como valor de genuina expresión de la cultura nacional. F. Ramírez, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, 61.

<sup>37</sup> J. Mason Hart, *Empire and Revolution*, 410.

<sup>38</sup> Una de estas campañas negativas fue encabezada por la Standard Oil de la familia Rockefeller.

dentro de este mejoramiento de imagen y relaciones mutuas entre México y los EE.UU. En “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos”<sup>39</sup> ejemplifica cómo cuatro presidentes impulsaron proyectos específicos: Álvaro Obregón, *Traveling Mexican Popular Arts Exposition*, 1922 (Ilustración 2.7); Plutarco Elías Calles, *Mexican Art*, 1928; Pascual Ortiz Rubio, *Mexican Art* en el MET y Lázaro Cárdenas, *Twenty Centuries of Mexican Art* en el MoMA, 1940. En todas las mencionadas el tema central giró en torno a exaltar la antigüedad y alto nivel de las cualidades estéticas de lo producido en México, ya fuera en las artes o en el arte popular.<sup>40</sup> Esta exaltación de lo nacional estuvo dedicada a subrayar que en las piezas se revelaba una esencia de valor universal en beneficio a todo el continente y que enriquecía el arte mexicano, por ende el de todo el hemisferio. A partir de que engrandecía América —el continente—, podíamos compartir entonces el orgullo de ser americanos.

De forma contundente se trató de la búsqueda de una solución diplomática a las dificultades políticas o económicas, a saber: regulaciones sobre el subsuelo, indemnización a los estadounidenses por los daños causados durante la Revolución Mexicana, incumplimientos de los tratados, regulación sobre el petróleo, Guerra Cristera y expropiación petrolera.<sup>41</sup> En cada caso, EE.UU también necesitaba mejorar su postura con México. En la última, la relacionada con el petróleo —y aunque entre las principales afectadas se contaron las industrias de la familia Rockefeller—, hubo que aceptar la postura del gobierno del presidente Roosevelt respecto a la urgencia en el mejoramiento de relaciones con México a partir de la Segunda Guerra Mundial. El gobierno mexicano acertó en su estrategia de seleccionar justo ese momento para enfrentarse a su poderoso vecino del norte. En cada caso también, el concepto de arte mexicano y popular se fue modificando en manos de los “expertos” correspondientes. Un ejemplo resultó la participación de Jorge Enciso, como parte del comité asesor de la exposición *Mexican Arts* en el

---

<sup>39</sup> Ugalde, “*The Presence of Mexican Art in new York between the World Wars*,” y “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos” en Alicia Azuela y Guillermo Palacios, *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945* (México: El Colegio de México, UNAM: 2009), 267-297.

<sup>40</sup> Ugalde, “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos,” 267-297.

<sup>41</sup> Ugalde, “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos,” 267-297.

MET, curada por René d'Harnoncourt, por recomendación del embajador Dwight Morrow, entre las piezas mostradas se incluyeron también máscaras contemporáneas.<sup>42</sup>

Cinco años más adelante de la publicación del catálogo de Atl, Roberto Montenegro publicó la primera monografía dedicada exclusivamente al tema de las máscaras. (Ilustración 2.8) Montenegro especificó en su texto que la intención principal para crear semejante selección se centró: “no en hacer un estudio etnológico, sino de mostrar las cualidades artísticas de nuestro pueblo en este ramo intenso y fecundo del arte popular mexicano.”<sup>43</sup> Las máscaras se relacionan más con los objetos seleccionados para la exposición de 1921 que con lo producido en una academia.<sup>44</sup> La intención fue presentar al público las Artes y las artes como objetos de igual valor.

El discurso enfatizó la grandeza del origen del arte popular mexicano, que se reforzó de inicio con el prólogo del mismo Roberto Montenegro. En el texto presentó un cierto recuento-resumen de la historia del



2.8 Las estilizadas letras engarzadas en la portada del libro de Roberto Montenegro de 1926, tienen la intención de transmitir la modernidad en las líneas y en los objetos que presenta en el interior.

<sup>42</sup> Ugalde, “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos,” 282.

<sup>43</sup> Roberto Montenegro, *Máscaras mexicanas. Roberto Montenegro* (México: Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1926), XI. Años más adelante Montenegro regaló a la Nación su colección presentada en: *Máscaras Mexicanas de Roberto Montenegro*, con la intención de que formara parte del acervo del mismo Museo de Artes Populares del Palacio de Bellas Artes. Valdría la pena profundizar en el estudio de las donaciones de colecciones que fueron constituyendo los acervos de los museos mexicanos. Roberto Montenegro fue un pintor relacionado con las vanguardias mexicanas y europeas. Señaló Justino Fernández sobre Roberto Montenegro que era primo hermano de Amado Nervo y desde 1908 se instaló en París donde conoció entre otros artistas a Juan Gris y a Picasso. Su primera exposición en México la presentó en la tienda de Frederick Davis *Sonora News* ubicada en la avenida Madero, misma donde trabajó René d'Harnoncourt y que vendía arte popular, como *curiosities* a los norteamericanos. J. Fernández. *Roberto Montenegro*, 11 y 13.

<sup>44</sup> Fernández, *Montenegro*, 19. Desde su apertura en 1934, Montenegro encabezó como director el Museo de Arte Popular de Bellas Artes. Roberto Montenegro donó su colección personal al Museo de Arte Popular ahora parte del acervo del INBA. Luis Martín Lozano me comentó que a la fecha algunas piezas se encuentran en el CENCREPAM, otras al Museo Regional de Guadalajara y unas más al MuNAL.

arte universal<sup>45</sup> y concluyó con la exaltación de las grandes cualidades estéticas de los objetos. La ubicación del tiempo y espacio de su objeto de estudio comenzó en Grecia, en la alta cultura y las Bellas Artes, como punto de origen primigenio de la estética clásica universal y la génesis de lo que desde su perspectiva valía la pena apreciar. Acto seguido Montenegro recorrió el desarrollo de las máscaras con los romanos, el Medioevo, la prohibición española del uso de las mismas, los carnavales de Venecia, África y Oriente. Finalmente cerró con el retorno geográfico a América. Todo el recorrido anterior con la intención de generar una suerte de relación dinámica, hereditaria en los objetos relacionados. (Ilustración 2.9)



2.9 Sin tomar en cuenta las letras capitulares, la primera imagen del libro de Roberto Montenegro (1926) es su propia obra *El Nahuatl*, como un ejemplo de la reutilización de las formas de las máscaras prehispánicas en una composición contemporánea.

El espacio dedicado al continente americano también lo organizó dentro de un tradicional orden cronológico partiendo del pasado prehispánico a la colonia y cerró con presentes rural y urbano contemporáneos, al igual que la construcción cronológica del Renacimiento Mexicano. Visto todo lo anterior desde una perspectiva histórica eurocentrista del siglo XX, casi no dejó rincones sin mencionar en tiempo y espacio que permitieran exaltar y legitimar la importancia de las máscaras mexicanas engarzadas en el ámbito de las artes universales.

A lo largo de la publicación de 1926, la máscara se transforma en una especie de cápsula de un alto concentrado de contenido estético. En la misma edición, Xavier Villaurrutia señaló que por sus características resulta: “imposible, incluirla entonces en los dominios de la pintura o

---

<sup>45</sup> Argumentación de la que fueron pioneros Anita Brenner y José Juan Tablada.

de la escultura. Si de ambas participa en ninguna puede inscribirse.”<sup>46</sup> Como si las máscaras pertenecieran a una especie de limbo estético y plantearan así una manifestación plástica distinta, un mundo aparte dentro de las artes. A través de los textos se ilustra la constante presencia de las máscaras en todas las etapas del arte universal —desde Europa—, y se enaltece la producción nacional, localizando puntos de encuentro y coincidencias que permiten a las máscaras mexicanas pertenecer a una narrativa de la historia del arte. Villaurrutia quiso subrayar el valor del objeto afirmando, sin explicar el por qué, que “la fuga del rostro hacia la máscara, es un síntoma de pura sangre estética.”<sup>47</sup> Una vez más, uno de los planteamientos del catálogo queda sin mayor explicación, sin cierre.

Existe, en todo este discurso de revaloración de las máscaras como elevados objetos de gran contenido estético, una clara influencia de las vanguardias europeas, que abrevan para enriquecer sus formas en el estudio del arte africano.<sup>48</sup> Al grado de que Villaurrutia afirmó que el valor de la calidad artística de la máscara aumenta en tanto que menos retrato es; es decir: a mayor abstracción mayor calidad. Sin embargo, en el siguiente texto del mismo libro, Ramón Mena afirmó exactamente lo contrario, enfatizando que el valor de algunas de estas piezas radica en sus cualidades retratísticas,<sup>49</sup> contradicciones que confunden el discurso.

Textos como el de Ramón Mena<sup>50</sup> parecen tener un fin didáctico para ayudar al público a comprender la importancia de la selección de estas piezas. El autor comenzó, como los anteriores, conectando a estos objetos a un glorioso y clásico pasado histórico para dar inicio a

---

<sup>46</sup> Villaurrutia en Montenegro, XVII.

<sup>47</sup> Villaurrutia en Montenegro, XVII.

<sup>48</sup> Desde 1906-1907 el interés por las esculturas de arte africano se sintió plenamente en las obras de Pablo Picasso. Luise Mahler, *et. al.*, “Wood Carving and the first Cubist Sculptures, 1907-1909.” En Ann Temkin y Anne Umland, *Picasso Sculpture* (New York: MoMA, 2015), 50. Paul Guillaume, el primer *marchand* especialista en el arte africano desde la década de 1920 en París, jugó un rol importante en la difusión de estos objetos, artefactos de culturas lejanas que enriquecieron los vocabularios estéticos de los artistas plásticos. El contacto con objetos africanos y de Oceanía fomentó el descubrimiento de nuevos lenguajes personales. En 1914, a través de Marius de Zayas, Guillaume envió un lote de esculturas a la galería de Alfred Stieglitz en Nueva York para la exposición *Statuary in Wood: the Roots of Modern Art*. Ralf Burmeister, *et.al.*, “Dada à la rencontre des Arts et cultures du monde” en *Dada Africa* (Paris: Musées d’Orday y de L’Orangerie, 2017), 17-22 y 79.

<sup>49</sup> Mena en Montenegro, XIX.

<sup>50</sup> Ramón Mena Issasi (1874-1957) Arqueólogo que trabajó junto con Alfonso Caso. Mediateca, INAH. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia:362789](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia:362789) Consultado 3 de septiembre 2018. Profesor de arqueología del Museo Nacional de México.

un listado de números y descripciones que en poco parecen auxiliar al objetivo pedagógico. En algunas ocasiones, la explicación es tan escueta y breve como por ejemplo: “41. Cabezas con corona, modernas.”<sup>51</sup> Aportando nada que el espectador no pueda ver con sus propios ojos. (Ilustración 2.10).

Imágenes y textos se presentan con un sólo objetivo específico final, señalar al público que estas piezas son importantes y se deben valorar, por su relación con el pasado clásico europeo a la par que con el glorioso pasado nacional. Son además de objetos religiosos y de uso cotidiano, piezas que recuerdan las formas seleccionadas como representativas y características del arte nacional. Llevan una doble carga de contenido, a partir del momento específico en que se les enmarca, época en la que reina la promoción de la reconstrucción nacional.

Entre los argumentos de Ramón Mena, puntualiza que el libro de Montenegro aporta “rumbos nuevos a este linaje de estudios, pero sin perder el carácter de vulgarización indispensable en un tópico de Arte Popular.”<sup>52</sup> Refiriéndose a una expresión que perteneció a la prensa mexicana del siglo XIX, que remite a la intención de llevar el conocimiento a toda la población, al vulgo.<sup>53</sup>

Aunque ni Montenegro,<sup>54</sup> ni Atl pertenecieron a la SAM, es claro sin embargo, que la exposición organizada en 1945 por Jorge Enciso, Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias tuvo una gran deuda con las anteriores, entre ellas: *Las artes populares* (1921), *Mexican Arts* (1930), *Twenty centuries* (1940) y con el libro *Máscaras mexicanas. Roberto Montenegro* (1926). En principio, el título mismo de la exposición de la SAM en 1945 es exactamente el mismo que el



2.10 Efectivamente, como se puede apreciar, es una máscara con corona. Mena no explica nada más sobre la lámina 41 del catálogo de Montenegro.

<sup>51</sup> Mena en Montenegro, XXI.

<sup>52</sup> Mena en Montenegro, XIX.

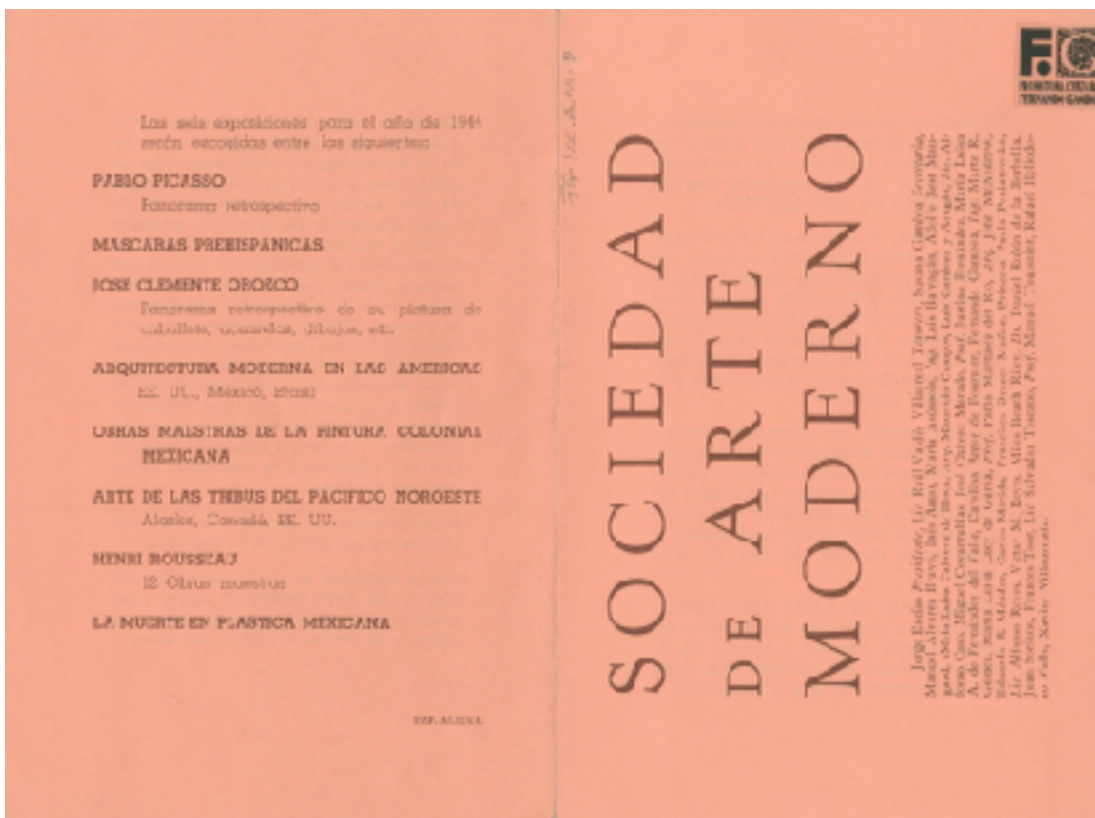
<sup>53</sup> Agradezco a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán la claridad en este punto. Al final, eso es lo mismo que pretendía el MoMA en la organización de sus exposiciones.

<sup>54</sup> Rick López señala que muy poco tiempo después de que Montenegro donó sus máscaras al museo, lo despidieron y además que el coleccionista-director lo percibió como una acción injustificada. Es posible que este sentimiento de injusticia se reviviera con la nueva exposición de máscaras.



libro de Montenegro. Habían pasado un par de décadas desde que los intelectuales, artistas y líderes culturales impulsaron una reconstrucción estética que pretendía incrementar la aceptación de una identidad fincada en un mayor nacionalismo. Como menciona Rick López, “algunos de los cuales validaban la estética vernácula como el corazón de la auténtica mexicanidad.”<sup>55</sup> El impulso a esta identidad nacionalista mexicana buscó consolidar la unidad en México a partir de una sola definición histórico-cultural.

La tarjeta promocional de la Sociedad de Arte Moderno<sup>56</sup> anunció como su segunda exposición para 1944, la muestra *Máscaras prehispánicas*. Para ese año, la promesa incluyó llevar a cabo seis de las siguientes ocho exposiciones: *Pablo Picasso*, *Máscaras prehispánicas*, *José Clemente Orozco*, *Arquitectura moderna en las Américas*, *Obras Maestras de la pintura*



2.11 Esta tarjeta distribuida de manera gratuita como promoción permite conocer los planes iniciales de la Sociedad o por lo menos sus intenciones.

<sup>55</sup> R. López, 15.

<sup>56</sup> Tarjeta color naranja promocional de la SAM. PCFG, FG-SOC.A.M.8.

*colonial mexicana, Arte de las tribus del pacífico noroeste, Henri Rousseau y La muerte en la plástica mexicana.* Al finalizar 1945, el público mexicano disfrutó la posibilidad de visitar las anunciadas, a la primera, *Picasso*, que ya fue abordada en el capítulo I del presente trabajo, a la de las máscaras, aunque no sólo prehispánicas, sino *Máscaras mexicanas*. Ambas muestras organizadas en Reforma #121, en el local de la SAM. El paso fue más lento de lo esperado y muchas, la mayoría, quedaron en promesa. Asumo que en su momento, tampoco fue fácil explicar la reducción del programa de la Sociedad a una sexta parte de lo prometido, a aquellos miembros que sí pagaron por su pertenencia a la SAM. No obstante a la disminución en el cumplimiento de su oferta, la agrupación promotora de arte continuó con otras exposiciones que analizo más adelante.

La tarjeta de propaganda para el ingreso a la Sociedad anunció *Máscaras prehispánicas* así, sin ninguna explicación que ampliara el enfoque o las ideas que se abordarían con ella. A diferencia de las de Picasso u Orozco, que prometían abordar panoramas retrospectivos o las de arquitectura y el Pacífico Norte que especificaban las regiones geográficas a tratar, la segunda exposición que promovió la Sociedad de Arte Moderno se dedicaría según su título original a las máscaras del pasado. Durante el proceso de su elaboración sufrió varias transformaciones que iniciaron con el cambio del título y como resultado final la presentación de *Máscaras Mexicanas* en enero 1945.

Considero que llevar a cabo un análisis comparativo con su antecedente temático más directo, el libro de máscaras de Roberto Montenegro permite claridad en la aproximación de los discursos, a partir de encontrar similitudes, diferencias, y establecer un diálogo entre ambos. Tomo ambas publicaciones: la de Montenegro y la SAM, como las fuentes necesarias para comprender los discursos promovidos. De inicio, se imprimieron igualmente en los Talleres Gráficos de la Nación,<sup>57</sup> dependiente entonces de la Secretaría de Educación Pública. Ambas contienen textos e imágenes. En la de 1926 escribieron, como ya mencioné: Roberto Montenegro, Javier Villaurrutia y Ramón Mena. En la publicación de la SAM, la introducción

---

<sup>57</sup> Los Talleres Gráficos de la Nación carecen de un archivo histórico propio para apoyar a la presente investigación debido a que han cambiado de razón social en varias ocasiones.

estuvo a cargo del Dr. Alfonso Caso,<sup>58</sup> con el fin de presentar los escritos por: Salvador Toscano, “El uso de las máscaras entre los antiguos mexicanos”; de Adolfo Best Maugard, “Funciones de la máscara” y de Miguel Covarrubias, “Máscaras mexicanas.” Este último participó además como director de la exposición, junto con Jorge Enciso y Fernando Gamboa, los tres miembros de la Comisión Organizadora de la Exposición.<sup>59</sup> Es probable que fuera el mismo Covarrubias el impulsor de la ampliación en el panorama de la muestra, como lo revela el título de su propio artículo.

En el libro de Montenegro se mencionan 47 piezas, de las cuales todas menos cinco aparecen ilustradas. La proporción entre las piezas ilustradas presentadas por la SAM es menor, ya que de 222 objetos sólo podemos ver 60; no obstante, me parece material suficiente para establecer una comparación visual entre las imágenes de las máscaras seleccionadas en ambos casos.

Destaco que ambas mantienen un orden cronológico en la organización de los objetos. Comienzan con las máscaras prehispánicas y concluyen con las populares contemporáneas, al igual que en la exposición presentada en el MoMA *Indian Art of the United States* (1941).<sup>60</sup> Resulta algo infructuoso tratar de establecer una comparación de la selección a partir de la confrontación de los listados en textos, ya que estaríamos revisando información insuficiente.

En el siguiente cuadro presento en la columna de la izquierda los datos del libro de Montenegro, en la derecha, lo que corresponde a la lista de obra de la exposición de la SAM. En la primera se señala de forma escueta el material y uno que otro dato más. La exposición posterior incluye un poco más de información, por ejemplo: las dimensiones, procedencia, material y la colección a la que perteneció. No obstante un análisis comparativo resulta imposible.

---

<sup>58</sup> Las relaciones de Alfonso Caso, Miguel Covarrubias y Manuel Toussaint con el MoMA eran cordiales y amistosas desde exposición *20 siglos de arte mexicano*, 1940. Sharon Zane, “Entrevista con Monroe Wheeler”. Agosto 13, 1987. The Museum of Modern Art Oral History Program. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript\\_wheeler.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/archives/transcript_wheeler.pdf). Consultado 19 de marzo 2018.

<sup>59</sup> *Máscaras mexicanas* (México: SAM, 1945), 7.

<sup>60</sup> *Indian Art of the United States* fue organizada por René d’Harnoncourt cuando ya trabajaba en el Indian Arts and Crafts Board, colaboraron con d’Harnoncourt Frederic H. Douglas, curador del Indian Art of the Denver Museum y el arquitecto Henry Klumb. *Indian Art of the United States* (New York: MoMA, 1941). MoMA, [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2998\\_300061960.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2998_300061960.pdf). Consultado 5 de septiembre 2018.

### Comparación entre el formato de lista de obra

1926 - Montenegro	1945 - SAM
Máscara. Mármol blanco. La mixteca.	Máscara. Barro. Procedencia desconocida. “Arcaica.” 130 x 135. Colección Frederick Davis.

Afortunadamente, ambas publicaciones contienen una amplia selección de ilustraciones fotográficas que permite realizar una revisión paralela entre los objetos. Sólo tomando en cuenta las imágenes publicadas encontré que tan sólo cinco piezas se seleccionaron ambas ocasiones.<sup>61</sup> Para mostrarlas incluyo a la izquierda la información proporcionada en el libro de Montenegro, al centro la fotografía incluida en la exposición de la SAM y continúo en la columna de la derecha con los datos que se proporcionaron en el catálogo de 1945.

---

<sup>61</sup> Con el fin de abreviar, sólo en esta cita me refiero con un M. y el número de lámina en el libro de Montenegro. SAM más el número de página del catálogo. M 9, XLV, SAM 31; SAM. 60, M 12, LI; SAM. 62, M 7, XLI; SAM. 66, M17, LXI y SAM. 68, M 19 LXV. La información presentada a izquierda y derecha de las imágenes es copia fiel de los textos de cada catálogo.

## Tabla comparativa entre las imágenes del libro de Montenegro y el catálogo de SAM.

2.12 Montenegro:  
Número 9. Exvoto  
Materia: Jade Chalchihuhuite  
Procedencia: Río Amacusac. [sic.]



SAM:  
MÁSCARA DE HOMBRE: Jadeíta gris. Papantla, Veracruz. Cultura "Olmeca". Poderoso en su sobriedad, realismo y solidez. Pulido y tallado con una sensibilidad y maestría no alcanzada por ninguna otra cultura americana.

2.13 Montenegro:  
Número 12. Máscara representativa de ceremonial.  
Materia: Cobre  
Procedencia: Nahua, Michoacán.



SAM:  
MÁSCARA QUE REPRESENTA AL DIOS XIPE-TOTEC.- Cobre con restos de dorado. Estado de Michoacán. Cultura Tarasca. 130 x 100 mm. **Col. Museo Nacional de Antropología.** Una obra excepcional inspirada por la sencillez de sus formas. Acentúa su belleza, el intenso gesto dramático de su rostro. La máscara de esta divinidad es de los pocos ejemplares de cobre que se conocen.

2.14 Montenegro:  
Número 7, Exvoto.  
Materia: Obsidiana verdinegra.  
Procedencia: Texcoco.



SAM:  
Nº 63. MÁSCARA DE HOMBRE.-  
Obsidiana. Procedencia desconocida.  
Azteca. 200 x 170 mm. **Col. Museo Nacional de Antropología.** De sobrio naturalismo y energético tallado en una frágil y difícil materia.

2.15 Montenegro:  
Número 17. Máscara Ehecatl, para danzas.  
Materia: Madera tallada.  
Procedencia: Capanatoyac, Gro.



SAM:  
Nº. 68. MÁSCARA DE MUJER VIEJA.-  
Siglos XVII-XVIII. Madera de aguacate policromada. Michoacán. 200 x 190 mm. **Col. Jorge Enciso.** Impresionante representación realista de un rostro de mujer parálitica, seguramente empleada en una danza humorística. Tiene la gran técnica de los escultores de la Colonia, y refleja sobre las españolas ciertas influencias chinas.

2.16 Montenegro:  
Número 19. Máscara policroma  
representativa para las danzas llamadas  
Pascola.  
Materia: Madera tallada.  
Procedencia: Yaqui.



SAM:  
Nº 70 y 71. MÁSCARAS MODERNAS DE  
HOMBRE.- Madera policromía y  
esgrafiada con incrustaciones de espejo  
y crines como cabello y barbas. Sonora.  
Tribu Yaqui. 175 x 135 mm. y 200 x 135  
mm. **Col. Miguel Covarrubias y Jorge  
Enciso.** Empleadas en la Danza de la  
Pascola o Venadito. Las porta el  
personaje que representa el cazador,  
llevándola sin cubrir el rostro sino en la  
parte lateral y posterior de la cabeza. El  
decorado corresponde a la decoración  
facial que empleaba el pueblo yaqui y  
que actualmente usa la tribu de los Seris.  
Muy primitivas, conservan la pureza de la  
tradicción. [En este caso la imagen  
pertenece a la 70].



2.17 Montenegro:  
Lámina 5. XXXVII. Número 5. Máscara adorno de  
incensario.  
Materia: Barro cocido.  
Procedencia: Nahuatl, Atzacapotzalco.



2.18 SAM:  
Nº 45. Fragmento de incensario, de barro policroma. 75 x 135  
mm. Col. Arq. Carlos Obregón Santacillia.

Estas dos máscaras incensario del final de la lista son bastante similares, ambas fotografías parecen tratarse de la misma pieza, muestran frente, ojos, nariz y orejeras similares. Sin embargo, a partir de una revisión detallada se observa que se trata de piezas diferentes. El incensario de Montenegro presenta faltantes de material en la esquina inferior derecha del rostro.

También es posible observar una dentadura con mayor definición. No descarto que algunas diferencias se acentúen debido a las sombras en esbatimento proyectadas sobre los objetos, como el caso de la boca de la máscara presentada por SAM. Se trata entonces de objetos muy similares, pero de piezas distintas. (Ilustraciones 2.17 y 2.18).

Los comentarios que acompañan las imágenes de la SAM destacan en especial las características formales de las piezas, como su sobriedad, realismo, sencillez de las formas, y sobrio naturalismo. Acentúan en el catálogo por qué consideran que se distinguen estas máscaras de otras, desde su perspectiva estas máscaras contienen una “sensibilidad y maestría no alcanzadas por ninguna otra cultura americana.” Reafirmando la narrativa nacionalista de exaltación a la sensación de ser únicos.<sup>62</sup> Pero no aclaran ¿por qué estas características deben considerarse como superiores?

Se sabe, por la información de la SAM, a qué colecciones pertenecían en 1945 estas máscaras pero como Montenegro no aclaró el origen, se desconoce si por ejemplo, Jorge Enciso compró la “máscara de mujer vieja,” antes o después del primer libro. Las imágenes repetidas en las publicaciones se distribuyen cronológicamente casi de manera equilibrada con una clara preponderancia de las máscaras prehispánicas.

A primera vista, ambas listas de selección parecen compartir más que un puñado de piezas. Sin embargo, en una observación minuciosa se aprecian una diversidad de detalles, distintos que revelan que entre uno y otro acervo existió un periodo de estudio y especialización en estos objetos. Se observa que la mayoría de las piezas de Montenegro presentan grietas, fracturas o faltantes, a diferencia de las de 1945 que se aprecian en mejor estado de conservación. Es posible especular que en el montaje de la SAM contaron con un mayor número de máscaras para su selección, lo cual posibilitó una elección de piezas en mejores condiciones y en superior estado de preservación.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> G. Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination*, 18-20.

<sup>63</sup> Aún no encuentro referencia de la reacción de Roberto Montenegro a la exposición de máscaras de la SAM. Parecería especialmente interesante conocer su opinión, si se toma en cuenta que es probable que algunas de las piezas presentadas en 1945, pertenecieron a su propia colección personal, ya que formaron parte del acervo que otorgó en donación.



Entre uno y otro conjunto, también se percibe un notable aumento entre las fuentes de recopilación de imágenes. Para su libro, Montenegro cita como origen: “Las máscaras arqueológicas proceden de las colecciones arqueológicas del Museo Nacional de Arqueología. Las demás pertenecen a colecciones particulares”<sup>64</sup> pero no especifica cuáles, ni de dónde, ni de quién fueron. Cuando se refiere a las últimas máscaras, el material de composición es: madera o papel y, resultan ser éstas las de producción más contemporánea. A diferencia del libro de Montenegro, el grupo organizador de la exposición de 1945, agradeció por su nombre a cada uno de los veintinueve coleccionistas particulares nacionales y extranjeros, muy al estilo MoMA. Entre ellos se cuentan a: Frederick Davis, Salo Hale, Carlos Mérida, Benjamín Peret, Carlos Pellicer, Jesús Reyes, Diego Rivera y William Spratling, con la clara intención de recalcar la importancia del papel de los coleccionistas en la formación de acervos que permiten presentar este tipo de exposiciones. La influencia de la publicación de Roberto Montenegro es palpable, aún si se desconoce si a Carlos Obregón Santacilia le regalaron su máscara o la compró por influencia de la publicación de 1926.

Las ya mencionadas se suman a las colecciones de las instituciones gubernamentales dedicadas a la preservación de un acervo nacional, en primer lugar, el Museo de Antropología y le siguieron el Museo de Toluca, el Museo de Arte Popular del Palacio de Bellas Artes (éste último preservaba el acervo que donó Montenegro) y el Museo de Teotihuacán. Una reunión de participantes tan diversa nos confirma el hecho de que durante dos décadas se produjo un significativo incremento en el interés en torno al tema específico de las máscaras, desde el campo del arte, la arqueología y la antropología. Lo anterior, permite considerar la probabilidad de que la selección elaborada por Montenegro en 1926, tuvo resonancia significativa entre el público interesado por las manifestaciones plásticas nacionales. En veinte años, además del interés por coleccionar, se incrementó también la especialización en el estudio de las máscaras. La diferencia de información entre ambos libros también resultó evidente por el mayor detalle y precisión en su análisis e información en el catálogo de la exposición de SAM.

El texto de Roberto Montenegro ubica a las máscaras mexicanas dentro de la historia del arte universal. El de Xavier Villaurrutia presenta una reflexión poética literaria de su uso,

---

<sup>64</sup> Montenegro, XXIII.

funciones y una breve reflexión del valor estético. El texto final de este libro, el de Ramón Mena, representó una aproximación más documentada respecto a las máscaras. Explica el origen de las piezas populares contemporáneas y su pasado arqueológico nacional, su procedencia religiosa y la influencia española en las mismas.<sup>65</sup> Como ya mencioné, continuó con la presentación de una breve descripción de las piezas, tan escueto que plantea más dudas de las que aclara. Como ejemplo cito otro fragmento: “La 21 es muy bien modelada y semeja una Gorgona mongoloide.”<sup>66</sup> Eso es todo. Ningún otro análisis, observación o reflexión. En 1945, los análisis y comentarios de Caso, Toscano, Best Maugard y Covarrubias parecen más profundos y amplios. Probablemente resulta una señal de que durante dos décadas se dio continuidad al interés y estudio de las máscaras mexicanas de diversas épocas.<sup>67</sup>

Además del incremento en el número de los coleccionistas, la información y el conocimiento del tema, encuentro una clara diferencia entre una y otra publicaciones en torno a su aproximación al objeto de estudio. En la primera, las máscaras son objetos del pasado u objetos contemporáneos que se conservan como ejemplo de la riqueza cultural racial;<sup>68</sup> son piezas que encapsulan la sabiduría popular a través de los siglos. En la exposición de la SAM, estos mismos objetos son además observados por los artistas contemporáneos, no sólo como fuente de inspiración vernácula sino como objetos que en sí mismos contienen valores estéticos modernos. Son estas máscaras contenedoras de “sus propios valores plásticos,”<sup>69</sup> como señala el texto de introducción del catálogo. En palabras de Covarrubias se trata de “ejemplares de gran

---

<sup>65</sup> Mena en Montenegro, XIX.

<sup>66</sup> Mena en Montenegro, XXI.

<sup>67</sup> Interés que continúa hasta la fecha como muestran la colección del British Museum *Masks. The Art of Expression* (London: The British Museum Press, 1994) con varias reediciones, la más reciente de 2013; el libro de Hans Belting, *Face and Mask. A doble History* (Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2017) y en México en Museo Rafael Coronel en Zacatecas con una amplísima colección de máscaras, anuncian más de diez mil. “Zacatecas, tierra de museos”, en *El Sol de Zacatecas*, julio 29, 2016. <https://www.elsoldezacatecas.com.mx/cultura/zacatecas-tierra-de-museos-1156959.html> . Consultado septiembre 5, 2018.

<sup>68</sup> Al terminar la revolución mexicana surgió un intento “por definir la mexicanidad en términos de ‘mestizaje’ o sea la mezcla racial y cultural producida por la combinación de elementos nativo y europeo.” Lo anterior se suma a una versión vasconcelista de supremacía cultural y espiritual mexicana frente a EEUU. Karen Cordero Reiman, “La construcción de un arte moderno, 1910-1940” en James Oles, *South of the Border*, 14 y 20.

<sup>69</sup> *Máscaras*, SAM, 8.



2.19 De entre las imágenes utilizadas para la difusión de la exposición seleccionaron este collar perteneciente a la colección de Rosa Rolanda- Covarrubias. Como muchas otras, la imagen es la reproducción de la fotografía que aparece en el catálogo.

calidad estética, tan fantásticos como emotivos.”<sup>70</sup> Esta es una de las características también en las exposiciones del MoMA, promover en el público la apreciación por las líneas, las formas y la capacidad de estimular una reacción emotiva particular en el espectador. (Ilustración 2.19).

La Sociedad de Arte Moderno pretendió con *Máscaras mexicanas* convencer al espectador de que “La exposición de un arte del pasado no es incompatible con un programa de

---

<sup>70</sup> Covarrubias en *Máscaras*, SAM, 23. Miguel Covarrubias perteneció al grupo de artistas en Nueva York entre 1920 y la década que inició en 1930 formado por una estética de modernidad emergente. Adriana Williams considera a Covarrubias como el artista mexicano más versátil del siglo XX. Adriana Williams, “Prólogo” en Robert A Kret, *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line. Georgia O’Keeffe Museum* (Austin: University of Texas Press, 2014), vii. Inició su vida profesional como caricaturista, diseñó escenarios, ilustró libros, realizó películas documentales, fue cartógrafo creativo e incursionó en la antropología, estudió las culturas autóctonas, escribió libros en inglés, contribuyó en exposiciones en Nueva York y México, además de promover la danza, el diseño de vestuarios y ser un entusiasta coleccionista. Entre sus libros se cuentan: *Island of Bali*, 1937 y *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec*, 1946. También colaboró con René d’Harnoncourt en la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, mayo-septiembre 1940 en el MoMA, y fue muy amigo de Adolfo Best Maugard a través del cual conoció a su esposa Rosa Rolanda.

arte moderno”<sup>71</sup> y que pueden coexistir de una manera armoniosa si se cuenta con un común denominador, en este caso, la exaltación de la composición formal. El mismo argumento con el que presentó Holger Cahill las piezas de la exposición *America Sources of Modern Art*, (1933) una década antes. Cahill señaló entonces, que: “El arte moderno, como todo lo demás en la cultura moderna, tiene una herencia compleja. Entre las diversas fuentes de las que abreva se cuenta el arte de las antiguas civilizaciones de América.”<sup>72</sup> Funcionaron las máscaras como fuente de inspiración en el desarrollo del arte moderno, como en las obras de Matisse y Picasso.<sup>73</sup> Estas colecciones de objetos son elaboradas de forma “históricamente fortuita y sujetas a la reapropiación local,” como señala James Clifford.<sup>74</sup> De la misma manera se recopiló el material para formar la colección que se presentó en la exposición de la SAM. En esta ocasión se presentó en el D.F. una nueva visión de las máscaras proyectando en ellas un nuevo valor. A partir de la desintegración del pasado o presente en el que se produjeron, se propone un nuevo destino común de estos objetos y quien los consume en la exposición.<sup>75</sup> De origen estas máscaras formaron parte de un escenario político cultural distinto al escenario al que llegó a visitarlas el representante del presidente Roosevelt.

Cuando Nelson A. Rockefeller llegó a la Ciudad de México para las Conferencias de Chapultepec, arribó a un lugar conocido y en el que se sentía bienvenido. Para entonces lo había recorrido por aire, por tierra y hasta por trajinera de Xochimilco. Su primera visita a este país, se llevó a cabo al aceptar una invitación de Rosa y Miguel Covarrubias, para conocer su colección de arte mexicano. Nelson y Mary Todhunter Clark Rockefeller conocieron a los Covarrubias cumpliendo una costumbre muy Rockefeller, emprender todos los caminos del conocimiento de la mano de los expertos. A su paso por Bali en su viaje de bodas, la madre de él había organizado

---

<sup>71</sup> *Máscaras*, SAM, 8.

<sup>72</sup> Holger Cahill, “American Sources of Modern Art” en *American Sources of Modern Art*, (New York: MoMA, 1933), 5. MoMAA, [https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2932\\_300061865.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2932_300061865.pdf) . Consultado septiembre 5, 2018.

<sup>73</sup> Ya Justino Fernández en *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días* (México: Porrúa, 1989), 19, señaló que el interés de Montenegro en las máscaras tenía su origen en “la revelación del arte africano para los artistas europeos.”

<sup>74</sup> James Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge y London: Harvard University Press, 1988), 10.

<sup>75</sup> Clifford, *The Predicament of Culture*, 13.

una reunión con el artista mexicano quien realizaba una investigación para su libro sobre la isla de Indonesia. Covarrubias era el experto. La misma Abby A. Rockefeller dispuso algunas actividades y citas en la primera visita de la nueva pareja Rockefeller a México en compañía de Frances Flynn Paine,<sup>76</sup> una apasionada promotora de los artistas mexicanos en Nueva York.<sup>77</sup>



2.20 Miguel Covarrubias, Rosa Rolanda de Covarrubias y Nelson Rockefeller, a mediados de la década de 1940; muy probablemente donde se inició el tema de la necesidad de la SAM. Ellos fueron sus anfitriones en su primer viaje a México.

A lo largo del tiempo, el vínculo de los Rockefeller con el arte mexicano llegó a mostrar toda la gama de emociones, desde el éxito de la exposición de Diego Rivera en el MoMA (1931-1932) hasta el serio conflicto de intereses en el que se transformó el mural de Rivera en el Rockefeller Center y lo mismo ocurrió con sus negocios.<sup>78</sup> A la larga, las altas y bajas fueron el resultado de un intento de equilibrio entre intereses financieros, políticos y pasiones personales. Además de sus compromisos políticos y económicos, Nelson A. Rockefeller parece genuinamente haber disfrutado del ambiente intelectual y artístico de México. La relación

---

<sup>76</sup> Abby A. Rockefeller llegó al tema del arte mexicano de la mano de Frances Flynn Paine, a quien la fundación familiar apoyó económicamente con el fin de impulsar la investigación sobre las artesanías mexicanas. Juntas habían fundado la *Asociación de Artes Mexicanas de Nueva York*, con la intención de promover un mejoramiento en las relaciones entre ambos países a partir del intercambio de las artes. Marion Oettinger, Jr., *Tesoros del arte popular mexicano. Colección Nelson A. Rockefeller* (México: Artes de México, 2009), 6. Paine trabajó como asesora de los Rockefeller en temas mexicanos desde 1928. También fue gestora de la exposición de Diego Rivera en el MoMA (1931) y de su mural en Rockefeller Center (1933). La primera visita de Nelson A. Rockefeller a México ocurrió en 1933, el último viaje en compañía de su familia fue a Oaxaca en 1978. Para un recuento de la relación entre Frances Flynn Paine y la familia Rockefeller ver: Ugalde, "The Presence of Mexican Art in new York between the World Wars," 225-234.

<sup>77</sup> R. López, 109.

<sup>78</sup> Catha Paquette, "El hombre en la encrucijada. Centro Rockefeller, Nueva York. Palacio de Bellas Artes, México" en Luis Martín Lozano y Juan Coronel eds., *Diego Rivera. Obra mural completa*, (Köln: Taschen, 2007), 350-369. Alejandro Ugalde enfatizó que Frances Flynn Paine no fue una persona muy querida y para mediados de la década que inició en 1930 perdió presencia en Nueva York, en parte debido al conflicto del mural de Rivera.

amistosa con intelectuales y artistas en el país, como fue el caso de Roberto Montenegro<sup>79</sup> y Rosa Covarrubias, fue larga y duradera. En el archivo de Nelson guardan varias cartas de ella, que demuestra que era invitada a bodas de hijos y nacimiento de nietos.<sup>80</sup>

Nelson A. Rockefeller y su esposa llegaron a México en 1933, —año del conflicto con Rivera— a disfrutar una rica e intensa agenda organizada por Paine bajo instrucciones de la madre de él. Visitaron mercados, iglesias, conocieron las colecciones de los Covarrubias y entablaron relaciones que perdurarían. (Ilustración 2.20) Este viaje marcó también el punto de partida de la propia colección de arte popular mexicano de Nelson A. Rockefeller. Coleccionar, encontrar, compartir los tesoros eran parte de su naturaleza, disfrutaba de recordar que: “desde mi primer viaje a México, en la década de 1930, he recibido algo poderoso, imaginativo y bello en sus artes populares, que he coleccionado y con las que desde entonces he vivido en mi casa.”<sup>81</sup> Su afán de coleccionar piezas de arte popular se basó en parte en este “rescate” y

---

<sup>79</sup> Oettinger, Jr., 16, 19, 22 y 24. “Roberto tuvo gran impacto sobre Nelson [...] Nelson se contagió del entusiasmo de Roberto y pronto empezó a reaccionar como él a las artes populares.” Entrevista a Mary C. Rockefeller, Nueva York, abril 1987. Citado en: Oettinger, 24. Las cartas entre Roberto Montenegro y Nelson A. Rockefeller presentan una clara relación amistosa y personal. En 1948, Nelson A. Rockefeller planeó un viaje a Honduras. Previamente consultó con Montenegro la posibilidad que la familia completa disfrutara una semana tal vez en Cuernavaca, Taxco, Acapulco, Páztcuaro, Guadalajara o el Parícutín y posteriormente Mary y los niños permanecieran paseando en la Ciudad de México, acompañados por Montenegro, mientras Nelson Rockefeller regresaba de Sudamérica. NAR a Montenegro, mayo 20, 1948. RAC, NAR. Personal Papers. Trips Mexico 1939-1940 Files. Series A. (FA338). Caja 145. Folder 1584.

<sup>80</sup> Carta de Nelson A. Rockefeller a Rosa Covarrubias, junio 17, 1943. RAC, NAR. Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1943. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 5. Cartas de agradecimiento, NAR a Miguel y Rosa Covarrubias, julio 7, 1948. RAC, NAR. Personal Papers. Trips Mexico 1939-1940 Files. Series A. (FA338). Caja 145. Folder 1584. Carta de Rosa Covarrubias explicándole a Nelson Rockefeller el difícil momento que atraviesa y manda felicitaciones a la hija de Nelson. Rosa Covarrubias a NAR, marzo 9, 1956. RAC, NAR. Personal Papers, Countries. Mexico 1939-1940 Files. Series E. (FA341). Caja 52. Folder 433. Carta de Rosa Covarrubias a NAR dando aviso de que están sacando ilegalmente de México tanto la colección de ella como la de su esposo. Rosa Covarrubias a NAR, marzo 10, 1958. RAC, NAR. Personal Papers, Countries. Mexico 1939-1940 Files. Series E. (FA341). Caja 52. Folder 433. Estos son algunos ejemplos de la correspondencia que se conserva.

<sup>81</sup> Nelson A. Rockefeller, “Prólogo por Nelson A. Rockefeller,” en Oettinger. xxix. Años antes, en su primera visita a México su madre también comentó que la habían enamorado “los paisajes, la gente y el arte.” Bernice Kert, *Abby Aldrich Rockefeller. The Woman in the Family*, (New York: Random House, 1993), 106. Al final de su vida, la colección de Nelson A. Rockefeller se componía de al rededor de 16, 000 objetos, de los cuales más de tres mil eran de arte popular mexicano. En ella se contaban piezas de origen africano, de Oceanía, también arte contemporáneo, tanto americano como europeo. Oettinger, xvi y 2. El 20 de febrero Nelson Rockefeller inauguró en Nueva York, a unos pasos del MoMA, su propio Museo de Arte Primitivo (1957-1976), manifestó: “No queremos establecer el arte primitivo en una categoría aparte, sino integrarlo... a lo que se conoce como artes del hombre.” Su hijo Michael (1938-1961), de 18 años en ese entonces, heredó su pasión por los objetos de arte. Su último viaje lo llevó a Papua, Nueva Guinea con la intención de recolectar objetos para la más grande exhibición de arte de Asmat jamás realizada, allí falleció. “What Really Happened to Michael Rockefeller” *Smithsonian*, marzo 2014. <https://www.smithsonianmag.com/history/What-Really-Happened-to-Michael-Rockefeller-180949813/> . Consultado septiembre 6, 2018. Agradezco a Francisca Ramos de V. el dato.

conservación de un estado idílico perdido o en camino a desaparecer con la llegada de la civilización y por otra parte, su interés por descubrir esos objetos contenedores de una estética moderna insertos en un escenario popular.<sup>82</sup> Él “estaba convencido que algunas piezas del arte popular mexicano poseían una complejidad estética que muy pocos de los mejores artistas contemporáneos alcanzan.”<sup>83</sup> Hacía eco al lamento de los trópicos arruinados de principio de siglo.<sup>84</sup>

Llegó al México que lo enamoró y lo apasionó para toda su vida. Fueron sus mercados, carreteras y pueblos, la gente y sus trabajos las que lo incitaron a repetir las expediciones para hallar tesoros, para descubrir, “las creaciones más raras y más bonitas.”<sup>85</sup> Gran parte del placer de coleccionar consistió en explorar, indagar, investigar. Todo lo anterior de la mano de las múltiples oportunidades de negocio que le ofrecía. Avon Neal señaló que “su máxima idea de la diversión, era pasearse por un mercado entre las coloridas multitudes que invaden las calles empedradas y plazas pueblerinas.”<sup>86</sup> Nelson Rockefeller llegó a un México previamente construido en su mente. El México de la exposición creada por Morrow y d’Harnoncourt en el MET, el promocionado por Paine, el pintado por Rivera. Nuestra relación con los objetos y las personas se modela a partir de los discursos que recibimos y hacemos en torno a ellos. La forma en la que nos explicamos su existencia, su razón de ser, su valor en la sociedad y en nuestras propias vidas, tiene que ver con los nombres que les damos, al nombrarlos existen en nuestra mente, al nombrarlos forman parte de nuestras propias categorías. A los lugares y objetos les

---

<sup>82</sup> Jack Flam coincide con Michael Bell en el punto del primitivismo como conflicto entre el colonizador y el colonizado. Jack Flam y Miriam Deutch, *Primitivism and Twentieth-Century Art* (Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2003), 11. Conversación telefónica con Annie O’Neill, junio 13, 2018.

<sup>83</sup> Nelson A. Rockefeller, “Prólogo por Nelson A. Rockefeller” en Oettinger. xxv. Esta declaración la escribió en octubre/noviembre de 1978. Aunque no se había presentado la exposición de *Primitivism* en el MoMA que detonó tantas conversaciones en torno al tema, ya el tratamiento era distinto al de 1930. Ya se había llevado a cabo la exposición de arte popular mexicano en 1968, con gran parte de su colección, en el *Museum of Primitive Art*, fundado por él mismo.

<sup>84</sup> J. Clifford, *The Predicament of Culture*, 5.

<sup>85</sup> Oettinger, Jr., xxvii.

<sup>86</sup> Avon Neal, “Introducción por Avon Neal”, en Oettinger, xi. Tal vez se trató de “comprender sus limitaciones y ‘procurar encontrar, en la alegría de la raza dominada, una más digna, esperando un lazo de unión más fuerte entre los gobernantes y los gobernados.” Como señaló Edward Said en *Orientalism* (New York: Vintage Books Edition, 1994), 36.

asignamos roles y significados para que adquieran validez, así separamos también lo que identificamos como lo “nuestro” y lo “suyo.”<sup>87</sup>

En su búsqueda por el tesoro en extinción Nelson Rockefeller entraba a una suerte de mundo paralelo. Hablaba español, así que el uso del idioma le permitió sentirse más cercano a este espacio distinto y lejano de su propio universo cotidiano. Para él como para otros, la apreciación por la manufactura popular se originó en la valoración de lo prehistórico, arcaico y primitivo, con una connotación clasista y racista tal vez inconsciente.<sup>88</sup> El descubridor se ve a sí mismo también como protector de lo puro, eterno y ahistórico. En esta búsqueda-rescate se resguardan los últimos objetos contenedores de un valor estético específico, un valor agregado que sobreestima la atemporalidad. Al no tener pasado este tipo de piezas tampoco poseen futuro, en contraste moderno inserto en un ciclo de innovación y renovación constante y casi repentina.

Nelson A. Rockefeller era más afín al gusto por el arte de su madre, aunque en general, todos los hijos de Abby eran más Aldrich que Rockefeller. Mientras John D. Rockefeller Jr. prefirió reunir tapices, porcelanas o promover el rescate de claustros medievales; Abby Aldrich Rockefeller coleccionó dibujos, apoyó a los artistas contemporáneos y decoró la casa de descanso con mobiliario colonial americano y arte de los indios de Nuevo México. Nelson A. Rockefeller reconoció en diferentes ocasiones, la fuerte influencia de su madre en su propio desarrollo como coleccionista.<sup>89</sup> Aunque en muchos otros aspectos se inclinó más al lado materno de la familia, por ejemplo su afición por la política. Nelson Aldrich Rockefeller resultó ser una muy equilibrada combinación Rockefeller-Aldrich.

Tanto John D. Rockefeller Jr., como sus hijos, contaban entre una de sus obsesiones, limpiar el nombre de su padre y abuelo: John D. Rockefeller Sr., al tiempo que el de toda la familia. Eran reservados en su vida privada y procuraban mantenerse alejados de la prensa. Desde pequeños les enseñaron a llevar sus finanzas de forma estrictamente organizada. Hasta la vida adulta el padre les revisó religiosamente las cuentas una vez a la semana, observando y

---

<sup>87</sup> Said en *Orientalism*, 55.

<sup>88</sup> Flam y Deutch, *Primitivism*, xv-xviii. López, 115. Oettinger, Jr., xxxvii.

<sup>89</sup> Nelson A. Rockefeller en “The Governor Lectures on Art,” *The New York Times Magazine*, abril 9, 1967. Citado en Oettinger, 4.



cuestionando cada uno de sus gastos. Debían cumplir tres reglas: no gastar en exceso, dar cuenta de cada centavo y dividir sus ingresos en tres partes: el ahorro, lo que podían gastar y el dinero dedicado a ayudar a los demás.<sup>90</sup>

La tradición filantrópica de la familia Rockefeller se originó en una conciencia religiosa, cívica y social rigurosa. El escritor John Enson Harr y el historiador Peter J. Johnson señalan que la llamada “conciencia Rockefeller” está rodeada

del mito de que todo inició como un ardid publicitario. Coincido con ellos en considerar que la piadosa y estricta formación bautista de John D. Rockefeller Sr., basada en la responsabilidad de compartir los bienes recibidos y evitar las exhibiciones públicas de riqueza, fueron gran parte del origen del sistema de filantropía familiar. Él fue una persona muy privada que no respondía a la crítica pública y junto a Andrew Carnegie “se le acredita la invención de la filantropía moderna.”<sup>91</sup> La familia Aldrich estaba vinculada con la política; sus normas de vida eran menos estrictas; eran más abiertos y progresistas, con una tolerancia absoluta por las costumbres y creencias de otros; compartían un serio interés en el arte y el coleccionismo.<sup>92</sup>

Con el tiempo la unión Rockefeller-Aldrich dio como resultado una pareja que enfrentó las causas sociales de forma muy peculiar, cuando un tema se volvía de su interés, lo abarcaban de manera total. Al momento que decidieron abocarse al problema de la educación de la gente de color en Estados Unidos, fundaron la *General Education Board* para fomentar mejoramientos en las instituciones educativas, “sin distinción de género, raza, o credo.”<sup>93</sup> Al visitar Jackson Hole en Wyoming y conocer el deterioro que sufría el paisaje y su posible destrucción debido a futuras



2.21 Abby y John D. Rockefeller Jr. Llegan a Versailles. Ayudar para su restauración fue un tema de interés compartido por la pareja. 1936.

---

<sup>90</sup> Kert, 62 y 143.

<sup>91</sup> John Enson Harr y Peter J. Johnson, *The Rockefeller Conscience An American Family in Public and Private*, (New York: Charles Scribner's Sons. Maxwell MacMillan International, 1991), 3-9. Kert, 100. Una de las grandes diferencias entre la sociedad norteamericana y la mexicana de aquella época radica en la aproximación al tema de ayudar por medio de la filantropía o la distribución de limosna.

<sup>92</sup> Kert, 39 y 93.

<sup>93</sup> Kert, 101.

construcciones, John D. Rockefeller Jr. compró miles de acres y las donó al gobierno federal para convertirlo en parque nacional.<sup>94</sup> En su visita a Versalles, al observar el deterioro del lugar decidieron pagar la restauración de la catedral de Reims, de los palacios de Versalles y Fontainebleau.<sup>95</sup> (Ilustración 2.21). Desde fines de la Primera Guerra Mundial, Abby A. Rockefeller se interesó en el problema de las desventajas laborales de la mujeres frente a los hombres y comenzó el *Bayway Community Center*.<sup>96</sup> Existen muchos más ejemplos como éstos, cada uno con su propia problemática. Con lo anterior me interesa ilustrar que se trata de un patrón familiar de acción y reacción. Su formación y su fortuna les permitió promover, involucrarse en proyectos enormes e impulsar grandes transformaciones.

Todos eran conscientes que en sus acciones y decisiones tenían la posibilidad de provocar un cambio en la vida de cientos de personas. Ejercer influencia a gran escala, a través de la educación, era una de las pasiones de John D. Rockefeller Jr., la cual compartió y transmitió a su familia. A pesar de que no le interesó en lo más mínimo el MoMA —obra de Abby y Nelson— resultó uno de los más claros ejemplos de la extensión de su influencia, le donó a lo largo de su vida grandes sumas de dinero y propiedades.



2.22 La portada del catálogo de *20 siglos de arte mexicano* permitió comprender al verla el guión curatorial de la exposición.

<sup>94</sup> Lisa Lednicer, “Rockefeller and the secret land deals that created Grand Teton National Park,” *The Washington Post*, dic 4, 2017. [https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2017/12/04/rockefeller-and-the-secret-land-deals-that-created-grand-tetons-national-park/?utm\\_term=.6fbfaed4c844](https://www.washingtonpost.com/news/retropolis/wp/2017/12/04/rockefeller-and-the-secret-land-deals-that-created-grand-tetons-national-park/?utm_term=.6fbfaed4c844) . Consultado febrero 17, 2018.

<sup>95</sup> “1924: The sponsorship of John D. Rockefeller saves Versailles,” *Versailles 3 D*, <http://www.versailles3d.com/en/over-the-centuries/xxe/1924.html> . Consultado febrero 17, 2018.

<sup>96</sup> Para 1945 atendía a 4,000 familias. “The Rockefeller. Abby Aldrich Rockefeller, 1874-1948,” RAC, <http://rockarch.org/bio/abby.php>. Consultado febrero 17, de 2017.

El MoMA presentó la exposición *20 siglos de arte mexicano* (1940)<sup>97</sup>, un antecedente directo para la formación de la Sociedad de Arte Moderno. Comparten discurso y algunos miembros participaron previamente en esta exposición. El arte mexicano se presentó embalado como un producto más en sintonía con toda una cadena externa de consumismo. Como parte de la presentación, el MoMA puso a la disposición del público una diversidad de productos, entre ellos postales, reproducciones enmarcadas, la lista completa de la obra en la exhibición y por supuesto el catálogo. Esta publicación permitió extender el consumo del discurso de la exhibición aún fuera del mismo museo, prolongando la vida de la exposición. Es hoy todavía uno de los principales materiales de consulta, como lo vaticinó Manuel Toussaint en su momento.<sup>98</sup> Esta publicación se imprimó en inglés y español como herramienta del mejoramiento en las relaciones bilaterales. Otro paso de acercamiento se aprecia en la escritura de la historia del arte mexicano por autores mexicanos, una de las exigencias del presidente Cárdenas. La portada enfatizó que se trató de una exposición totalizadora, que abarcó lo que se entendía entonces como toda la historia del arte de México. Una franja diagonal negra atraviesa la portada roja con los detalles de cuatro obras, rostros: prehispánico, colonial, de arte popular y arte moderno, anuncia el guión curatorial. (Ilustración 2.22). Una clara alusión a los colores patrios en la tipografía verde y roja que anuncia el título, las 175 láminas y veinte imágenes a color.

En sus catálogos el MoMA exalta sus actividades como logros, para esta ocasión enfatizó que: “Por primera vez en la historia de las exposiciones” ocurrió la mencionada muestra. Se establece a sí misma como institución generadora de hitos, constructora de momentos fundamentales en la historia del arte, al tiempo que participa de la construcción de la historia del arte de otro país. Enseña a propios y extraños cómo y qué se debe valorar del acervo presentado. “La plena apreciación de veinte siglos de arte mexicano, es pues, el resultado de nuevos modos de ver y de sentir,”<sup>99</sup> el MoMA elige y muestra el camino.

---

<sup>97</sup> Para un análisis minucioso y pormenorizado de la realización de la exposición del MoMA y su relación con el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas ver A. Ugalde, “*Twenty Centuries of Mexican Art at the Museum of Modern Art in the Context of the Mexican Oil Expropriation and World War II, 1939-1940*” en “*The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars*,” 396-459.

<sup>98</sup> Manuel Toussaint, “Veinte siglos de arte mexicano,” [http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/05\\_05-10.pdf](http://www.analesiiie.unam.mx/pdf/05_05-10.pdf) . Consultado febrero 23, 2018.

<sup>99</sup> Antonio Castro Leal, “Introducción,” *20 siglos de arte mexicano*, 18.

Esta exposición es el fruto de un trabajo conjunto entre el MoMA y el gobierno mexicano, lograda a partir de un acuerdo entre Nelson R. Rockefeller y el presidente Lázaro Cárdenas.<sup>100</sup> El discurso de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México subrayó que el arte era motivo de unión entre los países y reconoció que el esfuerzo del MoMA funcionó en favor del acercamiento entre México y EEUU.<sup>101</sup> Coincidió con la postura de la misma Abby A. Rockefeller, convencida del papel pacificador del arte.<sup>102</sup> Nelson A. Rockefeller anunció que los objetos populares se presentaban por ser testimonio “persistente y colorido de una parte de la vida de los mexicanos. [La exposición funcionaría según él, como] un telescopio, de ambos tiempo y espacio. De muchos siglos y muchos miles de millas,” para conocer a los mexicanos.<sup>103</sup>

También destacaron la importancia de la condición de vecinos, motivo que obligaba a “conocerse y estimarse mejor.”<sup>104</sup> El estado de las relaciones entre México y EEUU no era el óptimo, tan sólo habían pasado dos años del decreto de la expropiación petrolera, declaración que afectó directamente a la familia fundadora y principal motor del mismo MoMA. El evento que en México fue visto como el inicio de la independencia económica, para los dueños de las empresas petroleras significó un robo.<sup>105</sup>

En el catálogo enfatiza una perspectiva de “evolución cultural artística de nuestro país,” enfatizando la idea de un avance, de la mano y la influencia de Franz Boas, quien señaló que “el deseo de expresión era universal.”<sup>106</sup> En el texto “Preliminar del Museo de Arte Moderno” del director Alfred H. Barr y la “Introducción” de Antonio Castro Leal se encuentra el discurso

---

<sup>100</sup> Y como tal fue anunciada por el MoMA. Comunicado de prensa “Twenty Centuries of Mexican Art being assembled for the Museum of Modern Art,” febrero 21, 1940. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325182.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325182.pdf). Consultado febrero 24, 2018.

<sup>101</sup> *20 Siglos de arte mexicano*, 10.

<sup>102</sup> Abby Aldrich Rockefeller, *Cartas*, 12 de abril de 1923, 101, citado en Kert, 222. La madre de Nelson A. Rockefeller aún formaba parte del grupo de síndicos del museo en 1940.

<sup>103</sup> Comunicado de prensa “Twenty Centuries of Mexican Art being assembled for the Museum of Modern Art,” febrero 21, 1940. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325182.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325182.pdf). Consultado febrero 24, 2018.

<sup>104</sup> *20 Siglos de arte mexicano*, 10.

<sup>105</sup> Además se debe sumar el descontento previo provocado por la Reforma Agraria. Mason Hart, *Empire and Revolution*, 395.

<sup>106</sup> Franz Boas, *Primitive Art*, 356.

central de la exposición que se refiere a un México alegre, sereno y con sentido de dignidad humana,<sup>107</sup> a la par de sus contradicciones. Se trata del México pacífico con repentinos exabruptos sociales. Debe considerarse todo lo presentado como valioso, recuperando las formas y la modernidad en su tratamiento. Desde la escultura prehispánica hasta la obra mural, el MoMA promovió en su curaduría una línea continua, un lazo creativo permanente observable en los recursos expresivos, observables, según Castro Leal en la belleza formal y viva solidez, el manejo del equilibrio y las soluciones que sorprendían por su solidez, una continuidad en el discurso del Renacimiento Mexicano de los años veinte. Los objetos son eslabones en la larga cadena creativa mexicana que inició en el pasado prehispánico y continuó hasta el arte contemporáneo, como en: “La figura reclinada de Chacmool adelantó sus líneas a ‘Las montañas’ del escultor inglés Henry Moore.”<sup>108</sup> Este gran *fluir* de modernidad creativa del pasado al presente, parece interrumpirse sólo con “la tradición académica,” una suerte de camisa de fuerza europea de la que se libera con energía e intensidad al aparecer la pintura mural. Castro Leal señaló la importancia de la riqueza emocional expresada en las formas y símbolos de los muralistas.<sup>109</sup>

Destaca el impulso a relacionarse con las obras a partir de las emociones provocadas por las formas. No importa si la obra le gusta o le provoca rechazo, para así encontrar consumidores de la obra hasta en la gente que rechaza estos mismos trabajos. Además, si no es necesario un conocimiento previo la puede consumir cualquier persona. Al desvincular el valor del arte de su relación con el pasado europeo se fortalece el discurso de la modernidad como la búsqueda de nuevas formas.



2.23 Para ilustrar el apartado “Arte popular” incluyeron varias máscaras. Recortaron las siluetas de las siete en la página 128, para generar la sensación de que se encuentran sobre una pared con todo y los listones pendiendo de la máscara.

<sup>107</sup> Alfred H. Barr, “Preliminar del Museo de Arte Moderno,” *20 siglos de arte mexicano*, 13.

<sup>108</sup> Castro Leal, 18-20.

<sup>109</sup> Castro Leal, 19.

El texto de Roberto Montenegro también enfatizó las cualidades formales que ejemplifican una modernidad implícita y natural. Subrayó el “preciosismo y hábil ejecución, en las que el dibujo resalta mágicamente sobre el espacio negro [...] por la distorsión de sus formas y líneas, producen una sensación novedosa y moderna.”<sup>110</sup> Esta modernidad la extendió a las máscaras, señalando que se eligen para esta ocasión por tratarse de objetos que permiten observar una cierta continuidad desde la época prehispánica hasta ese momento. Son ejemplo de la amplia diversidad en el uso de los materiales, la expresividad de las formas, los colores y su misma función como objetos religiosos, festivos y cotidianos. (Ilustración 2.23) Vuelvo a subrayar lo extraño de su ausencia en la exposición de la SAM, dada su pasión por el tema.

Sólo pasaron cuatro años entre esta exposición y la fundación de la Sociedad de Arte Moderno. La reiteración en la lista de los nombres de los participantes, puede observarse como una prueba más de que el origen de la sociedad promotora mexicana bien pudo ser el éxito de la exposición mexicana del MoMA. Varios de los asociados de SAM participaron en forma activa en la muestra de 1940. Coinciden entre los miembros del Comité Organizador y posteriormente se relacionaron con la SAM: Alfonso Caso, Pablo Martínez del Río, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Miguel Covarrubias, John McAndrew<sup>111</sup> y también del Comité de Publicación Francisco Orozco Muñoz. En otras áreas de participación, igualmente se encontraban miembros de la SAM, en los agradecimientos, Ramón Beteta<sup>112</sup> Adolfo Best Maugard, Inés Amor, Alberto Misrachi y Lewis Riley.<sup>113</sup> Aún entre los coleccionistas que prestaron obra hubo futuros participantes de la SAM: Manuel Álvarez Bravo,<sup>114</sup> Miguel Covarrubias, Dolores del Río, Carlos Mérida, Alberto Misrachi, Adolfo Best Maugard, Juan Soriano, Inés Amor y Frances Toor. Unos años más adelante también Alfred H. Barr aceptó la invitación de Jorge Enciso a formar parte de la SAM. La ausencia de Nelson A. Rockefeller en las listas de la SAM también llama la atención.

---

<sup>110</sup> Montenegro, “Arte Popular,” *20 siglos de arte mexicano*, 112.

<sup>111</sup> Además de curador y director de la *Film Library*, colaboró muy activamente en el montaje de la exposición *Picasso* de la Ciudad de México.

<sup>112</sup> Quien además era subsecretario de Relaciones Exteriores de México.

<sup>113</sup> El último formó parte del grupo fundador del Club de Yates de Acapulco. Él no era miembro de la SAM, sino su hermano Miles Beach Riley.

<sup>114</sup> A su obra estuvo dedicada la tercera exposición de la SAM.

Parece evidente que debió estar relacionado con la formación de la SAM y la ayuda a sus exposiciones, su no inclusión me parece, cuando menos, interesante.

En su texto “Preliminar del Museo de Arte Moderno” Alfred H. Barr mencionó la gran ventaja de los mexicanos sobre los norteamericanos a partir de la fusión cultural entre “el imperio más grande de Europa y el imperio más poderoso de América,”<sup>115</sup> frente a la



2.24 El trabajo de los artistas frente al público era uno de los recursos del MoMA para acercar al público a las exposiciones, me parece que da la sensación de ser un zoológico.

pobreza cultural de los primeros colonos norteamericanos que se sumó a lo que calificó como “tribus casi en la edad de piedra.”<sup>116</sup> Un año más adelante el discurso del MoMA transformó a los herederos de esas tribus en representantes contemporáneos de sus tradiciones antiguas.<sup>117</sup> El director general del *Indian Arts and Crafts Board of the United States Department of Interior*, René d’Harnoncourt<sup>118</sup> organizó la exposición *Indian Art of the United States*. Con el tiempo d’Harnocourt se transformó en el “firme aliado de Rockefeller en la lucha por ganar reconocimiento y respeto para el arte primitivo y el arte popular.”<sup>119</sup> Esta exposición del MoMA y otras más, daban cuenta de ello.(Ilustraciones 2.24). La intención de la muestra consistió en ejemplificar los “logros artísticos de los indios de los Estados Unidos durante los últimos mil

<sup>115</sup> “Preliminar del Museo de Arte Moderno,” *20 siglos de arte mexicano*, 12.

<sup>116</sup> “Preliminar del Museo de Arte Moderno,” 12.

<sup>117</sup> Comunicado de prensa, “Indian Totem Pole arrives at the Museum of Modern Art,” [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325214.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325214.pdf) . Consultado febrero 24, 2018. Se trató de una muestra organizada por el *Indian Arts and Crafts Board* que pertenecía al Departamento del Interior del Gobierno de los Estados Unidos. Se presentó en el MoMA y viajó por EE.UU.

<sup>118</sup> También participaron en la organización de la exposición: Frederic H. Douglas, curador del *Indian Art of the Denver Art Museum* y Henry Klum, arquitecto. Comunicado de prensa para su distribución el 20 de enero, 1941. [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325213.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325213.pdf) . Consultado febrero 24, 2018. En su momento le enseñó mucho del llamado arte popular a Dwight Morrow, su esposa y al mismo Nelson Rockefeller. “The Museum of Modern Art Oral History Program” interview with: Monroe Wheeler (MW) Interviewer: Sharon Zane.

<sup>119</sup> Oettinger, 7.

quinientos años.”<sup>120</sup> El catálogo enfatizó la incompreensión y falta de valoración de estas obras subrayando que “en algunos aspectos el refinamiento estético se iguala a esas artes [refiriéndose a las producidas en México, Centro y Sud América] y de vez en cuando supera en vigor.”<sup>121</sup> Se pretendió con ella fortalecer la unidad hemisférica. Eleanor Roosevelt reconoció en esta exposición el pago de una cuenta pendiente, agradeciendo “no sólo con los indios de Estados Unidos sino con los indios de las dos Américas,”<sup>122</sup> como un ejercicio de valoración y unificación simultánea. El 20 de marzo de 1945, más de un mes después de la exposición *Máscaras mexicanas* de la SAM, se presentó en México una exposición que puede verse, en cierta medida, como derivada de *Indian Art of the United States*. Miguel Covarrubias organizó la del Distrito Federal con una museografía moderna, muy similar a las del MoMA.<sup>123</sup>

El MoMA se ofreció como instrumento para justipreciar estos objetos, que al tiempo de reconocerles el origen popular ponderó su “aportación inestimable a la vida y el arte moderno norteamericano.”<sup>124</sup> Lo mismo ocurrió en la exposición de *Máscaras mexicanas* de la SAM, con la diferencia de que dentro y fuera de México, las llamadas artes populares mexicanas y el arte prehispánico gozaban de una excelente reputación artística. En el caso de la exposición mexicana sólo se acentuó su calidad estética contemporánea. La exposición del arte indio en EE.UU. parecía hermanar a la población continental con la intención de generar coincidencias históricas

---

<sup>120</sup> Comunicado de prensa. “Exhibition of Indian Art of the United States Opens at Museum of Modern Art.” [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325212.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325212.pdf) . Consultado febrero 24, 2018.

<sup>121</sup> René d’Harnoncourt, *El arte del indio en los Estados Unidos* (Washington: The National Indian Institute, U. S. Department of the Interior, 1943). Esta es una publicación posterior que se imprimió un par de años después, utilizaron fragmentos del texto de 1941. En junio de 1958, en el 33 Congreso Internacional de Americanistas, esta publicación continuaba funcionando como obsequio de la Junta de Artes Indígenas del Departamento del Interior y del Servicio de Información de los Estados Unidos de América.

<sup>122</sup> Refiriéndose al norte y sur del hemisferio. “Exhibition of Indian Art of the United States Opens at Museum of Modern Art.”

<sup>123</sup> Aunque en el Coloquio de Estéticas sobre Miguel Covarrubias Daniel Garza señaló que es la primera instancia de este tipo de montaje, la exposición de la SAM se inauguró previamente. Ésta fue anunciada originalmente para presentarse en la SAM, y después cambió de ubicación al Museo Nacional de Antropología, 20 de marzo de 1945. Los recursos para su montaje fueron los mismos que los del MoMA. No habrá sido casualidad tanta similitud. Daniel Graza también presentó un interesante análisis entre las máscaras y las caricaturas de Miguel Covarrubias y su relación con la revista *Dyn*. “Coloquio Internacional ‘Miguel Covarrubias: encuentros entre antropología, geografía y arte,’” 23 y 24 de agosto de 2017. IIE, UNAM.

<sup>124</sup> D’Harnoncourt, *El arte del indio en los Estados Unidos*, 5, 8 y 11.



y artísticas continentales.<sup>125</sup> Se buscó toda la difusión posible para convencer a las poblaciones del Norte y Sur sobre el origen común y, por tanto, el presente y futuro también debía ser compartido. Ese fue uno de los compromisos de Nelson Rockefeller con el presidente Roosevelt, por ello tuvo a su disposición múltiples recursos e instituciones.

Cualquier medio de difusión fue útil para las campañas de Nelson Rockefeller: publicaciones de libros y guías de turistas, periódicos, revistas, programas de radio, clases de inglés, corto y largometrajes de cine, el tema central del discurso fue la unidad continental. Es así como el Pato



2.25 Donna Duck con atuendo mexicano visto desde la empresa Disney, con una peineta en la cabeza. El paisaje, también mexicanizado, con cactus, paredes agrietadas y piso empedrado.

Donald llegó a México acompañado de Pepe Carioca, unas semanas antes de la apertura de exposición de *Máscaras mexicanas* de la SAM. Desde los primeros días de febrero, al mes de abril de 1945, el calendario de la Ciudad de México se encontró plagado de actividades organizadas con la intención de mostrar y reforzar los estrechos lazos amistosos y culturales entre México y EEUU. Al momento de la fecha de inauguración de la exposición de máscaras, la película de *Los tres caballeros*, sobre la amistad de tres aves amigas americanas -en el sentido continental- llevaba siete semanas en cartelera; con frecuentes recordatorios en el periódico de su claro éxito en taquilla y con la sorpresa de que se estrenó primero en México.<sup>126</sup>

Existía el antecedente de otra película que Walt Disney realizó, donde el mismo Pato Donald visitó México: *Don Donald*.<sup>127</sup> En ella el pato conoció y se enamoró de Donna Duck, quien años más adelante se convirtió en el personaje de Daisy. Su nueva visita a México en 1945,

<sup>125</sup> D'Harnoncourt, *El arte del indio en los Estados Unidos*, 6.

<sup>126</sup> La película *Los tres caballeros*. 21 de diciembre de 1944. Teatro Alameda.

<sup>127</sup> Walt Disney Productions, *Don Donald*, 1937. Exposición *Walt y Disney. Un encuentro mágico*. Cineteca Nacional, 24 octubre 2017- 7 de enero 2018. Entre 1931 y 1968 Walt Disney ganó 32 premios Oscar. [waltdisney.org/blog/walt-disneys-oscars](http://waltdisney.org/blog/walt-disneys-oscars) . Consultado enero 12, de 2018.

también pareció relacionarse con amor y romance para el pato,<sup>128</sup> pero con un encargo mucho más preciso y de mayor alcance, lograr estrechar los lazos amistosos entre los países del continente. El Pato Donald fue el personaje de Walt Disney relacionado con las campañas de la Segunda Guerra Mundial. (Ilustraciones 2.25 y 2.26).

Al momento en el que pato norteamericano y el loro carioca tiran de los listones del moño de un regalo con el letrero de México, se abre el presente fugando las notas de una



2.26 El Pato Donald era uno de los personajes más utilizados por Walt Disney en su propaganda de la Segunda Guerra Mundial. 1943.



2.27 En el póster promocional se presenta en primer plano Pancho Pistolas, armado y listo para la defensa; el Pato Donald, mexicanizado con sombrero de charro de Disney; Pepe Carioca y Carmen Molina, vestida de veracruzana frente a Xochimilco.

---

<sup>128</sup> Parte de la continua idea de exotismo con la que se vislumbraba a México, también relacionado con la idea de lo primitivo. Hasta el día de hoy, en el parque de diversiones Epcot Center de Disney World, Orlando, el público puede visitar la atracción: *Gran Fiesta Tour Starring The Three Caballeros*. El tema central el enamoramiento de Pato Donald por las mujeres y los paisajes de México.

canción. Se libera el son de la música de mariachi interpretando: ¡Ay Jalisco no te rajes!,<sup>129</sup> que da entrada a Pancho Pistolas. A partir de la sonora bienvenida a sus nuevos amigos y la entrega de sus respectivos galoneados sombreros, comienzan su viaje por México. Pato Donald, Pepe Carioca y Pancho Pistolas el trío de aves amigas ataviadas de sombreros y sarapes, cantan su primera canción enfatizando que: “siempre estarán juntos” y que “donde va el primero van siempre los otros.” Se trata justo del discurso de unidad que se le pidió reforzar a Walt Disney. También cantaban alegremente que en unidad: los “guían las estrellas.”<sup>130</sup>(Ilustración 2.27). No considero que sea sobreinterpretar la letra si señalo que las estrellas que muestran el camino podrían referirse a los mismos Estados Unidos. Continúan los versos de la canción enfatizando que: “con rayos y centellas vamos siempre unidos,” señalando con vehemencia que la adversidad los acerca aún más, supongo por ejemplo y en este caso una guerra.

Una vez establecida la unidad y amistad entre los tres, recorren juntos México. Inician la visita con el rompimiento de una piñata, que suelta una diversidad de objetos y regalos para Donald Duck, con características de tipo popular mexicano, versión Disney. Entre las piezas liberadas destacan diversas máscaras, unas volando y otras en el piso, tal vez cabría pensar que se trata de una coincidencia.

Cuando la película de *Los tres caballeros* llevaba siete semanas de proyección se inauguró la exposición *Máscaras mexicanas* de la Sociedad de Arte Moderno, el día 9 de febrero a las 20 horas. Los periódicos que anunciaron la exhibición de objetos populares, reportaban de la misma manera que la salas de cine estaban llenas con el público que deseaba ver el nuevo largometraje de dibujos animados de la compañía de Walt Disney.<sup>131</sup>

Las noticias al momento no paraban. Unos días después, llegaron a México Rita Hayworth y Orson Welles quienes asistieron en compañía de Nelson Rockefeller a visitar la

---

<sup>129</sup> Manuel Esperón es autor de la canción original ¡Ay Jalisco no te rajes! Para la película *Los Tres Caballeros* la letra en inglés fue de Ray Gilbert (también autor de *Zip-a-Dee-Dee-Doo-Dah*, 1947) y en español de Ernesto Cortazar, también compositor de *Noches de Ronda*, 1943. <http://www.imdb.com/title/tt0038166/soundtrack> Consultado diciembre 22, 2017.

<sup>130</sup> Aunque las canciones en inglés y en español tienen pequeños matices diferentes, lo que más interesaba subrayar a la CIAA era el mensaje de unidad: “we have stars to guide us” y “stormy weather we stand all together.”

<sup>131</sup> “La muchedumbre se agolpa a las puertas del Orfeón ansiosa de adquirir boletos para ver el bello film de Disney, ‘Los tres caballeros,’ *El Universal*, marzo 14, 1945.

exposición de *Máscaras mexicanas*.<sup>132</sup> La nota periodística destacó los comentarios del director de *Ciudadano Kane* respecto a la exposición:

La Exposición de Máscaras Mexicanas tiene especialmente interés aún para el más casual y menos informado de los amigos de México. Como uno de los más ignorantes de éstos, quisiera decir que la maestría de su presentación crea la convicción inmediata de que aquí tenemos no un mero montón de basura maravillosa del oscuro pasado de América precolombina, sino más bien una exposición de lo violento y lo exquisito, de lo autorizado y lo inspirado, destinada a hacernos volver la espalda al mundo del Mediterráneo por el tiempo necesario para descubrir la grandeza de nuestras primitivas culturas.

No hay nada sobre el Nilo ni sobre el Sena que haga palidecer a esta colección. Está plena de alegría y terror sobretodo de auténtica nobleza. ¡Ha sido una gran experiencia!<sup>133</sup>

De las declaraciones de Orson Welles destaco que parecen unirse en una sola voz a los discursos promovidos en todos los eventos ocurridos en la Ciudad de México, al inicio de 1945. Explicó el director de cine que se trataba de una exposición de arte dedicada al público en general, aunque él no se consideró conocedor del tema. Sugirió que presentaba arte para que lo consuman todas las personas, independientemente de su preparación o falta de ella. Esta era una de las características de las exposiciones estilo MoMA. Señaló también la importancia de dejar de voltear los ojos a Europa para la inspiración artística, fortaleciendo el valor del dorado pasado histórico del continente americano. Además, su afirmación de “volver la espalda” la plantea en plural, estableciendo un vínculo de unidad con los otros espectadores de la muestra, coincidiendo así con las características de promoción de los proyectos de la CIAA.

¿Qué hacían Welles y Rockefeller juntos en este lugar? Orson Welles<sup>134</sup> logró a través de la producción del programa *The War of the Worlds* (1938) estremecer y paralizar a la población con la llegada de una invasión marciana. La psicosis que generó en los aterrados radioescuchas se multiplicó debido a que algunos estaban más convencidos de que se trataba de un ataque alemán que de la llegada de los habitantes de Marte. Estaban seguros que el locutor Orson Welles

---

<sup>132</sup> Rita Hayworth y Orson Welles llegaron a México el 11 de febrero 1945 y Nelson Rockefeller aterrizó en el entonces Distrito Federal, capital de la República Mexicana a la 12:45 de la mañana del 18 de febrero 1945.

<sup>133</sup> “Rockefeller y Orson Welles opinan sobre las máscaras,” *El Universal*, marzo 11, 1945, 3ª, 12. HNM-UNAM.

<sup>134</sup> Orson Welles (1915-1985) Director, productor, actor, escritor norteamericano. Aunque su filmografía es considerable, se señala al *Citizen Kane*, 1941 como su mejor película.

confundía un transporte aéreo tipo Zepelin nazi con una nave de Marte.<sup>135</sup> Nueva York era entonces el centro de la industria radiofónica donde Welles, en poco tiempo, tuvo gran demanda con su voz distintiva y comando de palabra,<sup>136</sup> sus talentos y cualidades fueron aprovechados por la CIAA.

Este era el momento en el que la radio se fortalecía como el nuevo medio de transmisión de noticias y la guerra entraba todos los días a las casas, ya no sólo vía papel periódico, sino también a través de la emisión de vivos sonidos. Todos escuchaban con extremo cuidado la resonancia en estos recientemente popularizados aparatos que les permitían una experiencia inmediata de cada suceso. En 1936, se escucharon por primera ocasión, las transmisiones en vivo de los disparos y bombas desde el frente en Irún, España. De manera continua, se podían oír de voz propia los discursos de Roosevelt, Churchill o Hitler. La meticulosa atención a las vibraciones sonoras obligaron a la BBC a cancelar las transmisiones en tiempo real de las campanadas del Big Ben, ya que el ejército alemán obtenía a través de las diferencias en el sonido el estado del clima que les permitía bombardear Londres.<sup>137</sup>

Durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, todos los medios que una u otra manera estimularan los sentidos fueron herramienta de propaganda: radio, periódico, cine, y como vemos en esta investigación, las mismas exposiciones de obras plásticas. Orson Welles y Walt Disney se presentaron en México y otros países del continente como *embajadores de buena voluntad* contratados por la CIAA de Nelson Rockefeller con la intención de mejorar las relaciones. La División Cinematográfica de la CIAA entregaba y apoyaba a la industria del cine con material para la realización de películas o cortos. A Welles y su empresa teatral *Mercury* se les contrató para realizar una película en Brasil; él mismo, realizó un corto sobre la Ciudad de México.<sup>138</sup>

---

<sup>135</sup> John Goslin, *Waging 'The War of the Worlds,'* (North Carolina y London: Mc Farland & Company, Inc., 2009), 73.

<sup>136</sup> Gosling, *Waging*, 28.

<sup>137</sup> Yuval Noah Harari, *Sapiens. A Brief History of Humankind* (New York: Harper Collins Publishers, 2015), 397.

<sup>138</sup> Rowland, *History of the Office of the CIAA*, 77. El estado de conservación de la copia de esta película en el RAC es tan malo que fue imposible revisarla.

La llegada de Welles a México causó gran revuelo, en parte por su conocida trayectoria profesional y además, un amplio sector de la población estaba más interesado en las historias del corazón. Él llegó en compañía de su esposa Rita Hayworth,<sup>139</sup> y en el mismo aeropuerto le preguntaron su opinión sobre: “la indisposición que sufrió su antigua prometida, Dolores del Río, cuando tuvo conocimiento de que Welles iba a casarse.”<sup>140</sup> Independientemente de la curiosidad mediática, habrá que recordar que Dolores del Río participó como *Asociado* de la SAM. Éste es un ejemplo más de la amplia diversidad profesional de sus miembros y también de la conformación de una especie de aristocracia.

La visita de Welles y Rockefeller a la exposición de *Máscaras mexicanas* fue documentada en los periódicos, señalando lo fugaz de la visita de Nelson Rockefeller, quien: “se escapó por una hora de sus importantes tareas en la Conferencia de Cancilleres para visitar la exposición *Máscaras Mexicanas*, cuya fama ha traspasado las fronteras del país.”<sup>141</sup> Los recorridos de Nelson Rockefeller por la Ciudad de México fueron ampliamente reportados. Para estas fechas era claro que Siqueiros buscaba un encuentro con él, su mural de *Cuauhtémoc contra el mito* estaba a unas cuantas cuadras de distancia. Me parece interesante señalar que



2.28 Las Conferencias de Chapultepec parecían su propia fiesta particular. Nelson A. Rockefeller era uno de los personajes que más llamaban la atención, si no es que el que más. Rafael Freyre lo presenta como las “Figuras de la Conferencia”, aunque el título es en plural ni en ésta, ni en otras dibujó a ningún otro personaje del evento.

<sup>139</sup> Su nombre real era Margarita Carmen Cansino y su padre era de un pequeño pueblo cerca de Sevilla, España.

<sup>140</sup> *El Universal*, febrero 12, 1945, 10. HNM-UNAM.

<sup>141</sup> *El Universal*, marzo 11, 1945, 12. HNM-UNAM.

quienes sí visitaron al muralista mexicano fueron Hayworth y Welles. De lo anterior deduzco dos posibles ideas: Primero, Nelson Rockefeller no estaba interesado en encontrarse con Siqueiros. Segundo, la que me parece más valiosa en este caso, que Rockefeller visitó la exposición de máscaras con la intención de darle cierto peso de importancia entre sus actividades, al tiempo de servir él mismo como elemento publicitario para la muestra.

Rockefeller tuvo la certeza de que sus movimientos eran observados y sus conversaciones grabadas. Ya le habían informado que había micrófonos instalados en las paredes de su suite presidencial del *Hotel Reforma*. Por la misma razón, Rockefeller advirtió a sus invitados precaución con sus conversaciones y “que evitaran las mesas sugeridas por el *maître d’hôtel* en el restaurante.”<sup>142</sup> Es seguro entonces afirmar que cada una de sus acciones estaban muy bien calculadas. La visita a la exposición de máscaras, en un viaje de tanto peso de política internacional, pudo obedecer a su propio y conocido interés por los objetos populares; sin embargo, resulta más factible que formara parte de un programa político bien establecido y armado desde la misma CIAA.(Ilustración 2.28).

Las Conferencias de Chapultepec se contaban como la razón principal de esta visita de Nelson Rockefeller a México. ¿Qué importancia tenían para EEUU, México y para el mismo Coordinador Interamericano? ¿Cuáles eran los antecedentes de dicha reunión?

El nombramiento de Nelson Rockefeller como coordinador interamericano surgió como idea y decisión del mismo presidente Roosevelt. Según Richard Norton, biógrafo de Nelson A. Rockefeller, él hubiera preferido, como lo manifestó al presidente, inscribirse de manera activa al servicio militar. Coincidió con su padre en que la idea de su permanencia como parte del gobierno podría ser malinterpretada.<sup>143</sup> Presentó su renuncia al presidente en un par de ocasiones, recibiendo como respuesta que: “recordara que el presidente de los Estados Unidos lo había seleccionado para el puesto que ocupaba y que él determinaría el mejor aprovechamiento de sus talentos.”<sup>144</sup> De cualquier manera, no se debe descartar el propio interés de Nelson en la política.

---

<sup>142</sup> A su vez Nelson A. Rockefeller mismo recibía información de los operativos instalados en la Ciudad de México por el FBI de J. Edgar Hoover, dato que omitía a sus invitados. Richard Norton Smith, *On His Own Terms. A Life of Nelson Rockefeller* (New York: Random House, 2014), 175.

<sup>143</sup> Norton, *On His Own Terms*, 168.

<sup>144</sup> Norton, *On His Own Terms*, 168.

Después de todo, recibió su propio nombre por hacer honor a su abuelo materno Nelson Wilmarth Aldrich (1841-1915), quien fue líder de Partido republicano y además un ávido coleccionista. Incluso físicamente Nelson Aldrich Rockefeller era más Aldrich que Rockefeller. Otro elemento para comprender la ruta profesional de Nelson y su interés por la política se derivó de la propia sucesión en la familia paterna. El liderazgo pasó de John D. Rockefeller Sr. a John D. Rockefeller Jr. y continuaría John D. Rockefeller, 3rd. Al terminar Nelson sus estudios, el hermano mayor ocupó suficientes puestos de sucesión como para buscar un camino alternativo. En este periodo comenzó a enfocarse en los negocios de América Latina, aprender español, concentrarse en el MoMA —espacio materno— y hacerse cargo del Rockefeller Center, donde enfrentó su primer gran crisis en la política y en escenario cultural.<sup>145</sup>

La relación entre Nelson Rockefeller, la cultura, sociedad y política de México no era nueva, ni siempre fácil. Sus empresas familiares se vieron afectadas por la expropiación petrolera. Ya se mencionó la campaña de desprestigio iniciada en contra de México por la Standard Oil, también señalé el conflicto con Diego Rivera y en contraposición, la exposición de *20 siglos de arte mexicano* en el MoMA y su pasión por el arte popular mexicano. En diversas ocasiones profesó su afecto por México, su estima y su directorio de contactos era amplio y se extendía a otros países del continente, por esta razón tenía mucho sentido su cargo de coordinador.

El 20 de abril de 1943, los mandatarios Roosevelt y Ávila Camacho acordaron reunirse en Monterrey. El motivo principal contemplaba consolidar un frente unido en contra de los países del Eje, establecer un marco de cooperación en la defensa de las fronteras y la seguridad mutua. María Emilia Paz observa que: “Desde el verano de 1943 Ávila Camacho se había percatado, que sólo los países que hubieran peleado en los escenarios de la guerra tomarían parte en las negociaciones de paz.”<sup>146</sup> En esa ocasión, dada la delicadeza del material a tratar, se buscó el apoyo de un traductor de confianza para las conversaciones privadas presidenciales,

---

<sup>145</sup> J. Ensor, *The Rockefeller Conscience*, 12.

<sup>146</sup> María Emilia Paz, *Strategy, Security and Spies. México and the U.S as Allies in World War II* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997), 221.



desconociendo que el mismo traductor era un agente nazi,<sup>147</sup> como señaló Juan Alberto Cedillo. Las redes de espionaje que funcionaban en México eran bastante amplias.

La reunión bilateral entre los presidentes mexicano y norteamericano fue considerada todo un éxito. A su regreso a Washington y con toda la intención de fortalecer aún más los lazos de cooperación nombró a Nelson Rockefeller para dirigir “una nueva Comisión México-americana para la Cooperación Económica. Al inicio de 1944, Rockefeller tenía veintidós proyectos listos para avanzar, con un presupuesto adicional listo de \$400 millones.”<sup>148</sup> Con ello se intentó colocar a México en un lugar privilegiado en la planeación económica de la posguerra. Buscarían algo similar para otros países del continente como Brasil. Nelson Rockefeller estaba convencido de que la CIAA debería establecerse como un organismo permanente. Consideraba indispensable unificar todas las actividades relacionadas con América Latina. Desde su perspectiva: “Cualquier cosa menor a eso validaría el argumento nazi de que la política del *Buen Vecino* era un mero expediente de la guerra.”<sup>149</sup>

A pesar de que Rockefeller coincidía con Roosevelt en torno a la postura que debía mantener EE.UU. con sus vecinos del sur, no todo el gobierno norteamericano estaba de acuerdo con su postura. El secretario de Estado Cordell Hull, se inclinaba por una resolución pacificadora universal. El congresista Sol Bloom, de Nueva York, consideraba que Rockefeller sólo complicaba las negociaciones internacionales.<sup>150</sup>

Entre el 21 de agosto y el 7 de octubre de 1944, en Dumbarton Oaks, Washington, se llevaron a cabo las conversaciones entre: EE.UU., Gran Bretaña, China y la URSS, para elaborar un plan de reorganización de la posguerra. Un proceso inicial, que dio lugar a las reuniones de San Francisco para la formación de las Naciones Unidas.<sup>151</sup> La Segunda Guerra estaba

---

<sup>147</sup> El traductor se llamaba Roberto Trauwitz Amezaga, “un hombre que colaboraba estrechamente con las redes de Georg Nicolaus y que incluso su hermana era líder de las Juventudes Hitlerianas en México.” Juan Alberto Cedillo, *Los nazis en México* (México: Random House Mondadori, 2010), 187-188.

<sup>148</sup> Norton, *On His Own Terms*, 166.

<sup>149</sup> Norton, *On His Own Terms*, 169. En Brasil sí se inauguraron dos museos de arte moderno, ambos con apoyo de Nelson Rockefeller.

<sup>150</sup> Norton, *On His Own Terms*, 167 -171.

<sup>151</sup> Conocidas formalmente como: *Washington Conversations on International Peace and Security Organization*. Norton, *On His Own Terms*, 171.

prácticamente en sus últimos momentos, para Roosevelt era claro una relación de entendimiento organizado con Stalin y de cooperación internacional entre ambos países.<sup>152</sup> Nelson Rockefeller consideraba indispensable fortalecer los lazos continentales, aunque la situación argentina lo complicaba. Rockefeller aceptó el ofrecimiento del nuevo secretario Edward Stettinius como Subsecretario de Asuntos Latinoamericanos, le permitiría fortalecer los lazos entre los gobiernos del continente. En los últimos días del año fue confirmado por el Senado,<sup>153</sup> su puesto en la CIAA lo ocupó Wally Harrison, todos continuaron con oficinas en el mismo edificio.<sup>154</sup>

De inmediato Rockefeller comenzó a poner en práctica su propia forma de diplomacia. Reunió a los representantes de los países del continente y comenzaron a cocinar una nueva estrategia de fortalecimiento hemisférico. Presentó a Roosevelt la idea de volver a utilizar un antiguo tratado de no agresión. Acordaron organizar una conferencia en México, y coincidieron en que la propuesta sería mejor recibida si la impulsaba Colombia. Organizar esta cumbre en la Ciudad de México era desde la perspectiva de Nelson Rockefeller, fortalecer el papel del continente desairado en Dumbarton Oaks, quería asegurar ante todo un pacto mutuo de seguridad.<sup>155</sup>

A ocho columnas en los periódicos nacionales, del miércoles 21 de febrero de 1945, anunciaron que a las 18 horas, en la Cámara de Diputados, el primer mandatario de la Nación, Manuel Ávila Camacho declaró inaugurada la *Conferencia de Chapultepec sobre los Problemas de la Guerra y la Paz*, reunida por invitación de él mismo. Manifestaron como objetivos centrales: “la cooperación económica de todos los pueblos del continente, la integración de un ideario sobre la creación de un Organismo Internacional encargado del mantenimiento de la paz y la aportación bélica de las naciones del Hemisferio, para acelerar la obtención de la paz.”<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Norton, *On His Own Terms*, 163.

<sup>153</sup> Norton, *On His Own Terms*, 167 y 171.

<sup>154</sup> Norton, *On His Own Terms*, 172.

<sup>155</sup> El llamado para la conferencia hemisférica surgió del ministro de Relaciones de México, Ezequiel Padilla. El expresidente Eduardo Santos propuso aprovechar el tratado de Wilson, 1915. Norton, *On His Own Terms*, 172-176. Muy poco tiempo después “totalitario” sería una palabra que abarcaría a nazis y estalinistas por igual. Agradezco a Renato González Mello la puntualización de este dato.

<sup>156</sup> “Comienza hoy uno de los actos más trascendentales de América,” *El Universal*, febrero 21, 1945, 1. HNM-UNAM.

Se esperaba que de estas reuniones resultara un fortalecimiento del espíritu de solidaridad continental y que “afianzara los vínculos entre las Repúblicas Americanas.”<sup>157</sup> El presidente de México, destacó la importancia en la unidad de las naciones del continente y señaló la amenaza de “la infiltración de propagandas conducidas por agentes totalitarios.”<sup>158</sup> Supongo entonces que las únicas campañas de propaganda aceptables eran las del bando de los Aliados. Finalmente, abogó en pro de “una América libre, fuerte, sana, próspera y culta [que] constituirá una inestimable promesa para el orbe civilizado.”<sup>159</sup>

Para el día 28 de febrero estaban todos listos para firmar un acuerdo calificado como trascendental. Proponían el empleo de las “armas como garantía de paz”, señalando que las Repúblicas Americanas se unirían para defender a otra de sus pares. Ello, no sólo en contra de un enemigo externo continental, sino en contra de otra nación americana que ejerciera un acto de agresión interno. La firma se detuvo debido a que la delegación norteamericana, específicamente el senador Warren R. Austin, solicitó esperar a la llegada del senador Tom Conally, Presidente de la Comisión de Relaciones del Senado.<sup>160</sup> La división entre una postura continental o un acuerdo mundial, dividía a la delegación norteamericana. Un sector consideraba que la defensa implacable de Rockefeller a los intereses de América Latina, podría poner en peligro mantener la paz global avanzada en Dumbarton Oaks.<sup>161</sup> Llegaron a exigirle a Nelson Rockefeller su regreso a Washington a pedir autorización para la firma del pacto. Richard Norton describe una discusión final que ilustra la fuerte división que existía:

Él ya tenía en su poder la única autorización que contaba, ondulando el documento que contenía las iniciales de FDR. [...] amenazó a Hiss y Pasvolsky con expulsarlos a menos que se guardaran su oposición. ‘Ustedes tienen su propia conferencia en San Francisco.’ Murmuró Nelson, refiriéndose a la venidera reunión de las naciones para inaugurar formalmente la ONU, Chapultepec era *su* show.<sup>162</sup>

---

<sup>157</sup> “Comienza hoy uno de los actos más trascendentales de América.”

<sup>158</sup> “El mañana no podrá establecerse sólo en la opinión de los poderosos,” *El Universal*, febrero 22, 1945. 1. HNM-UNAM.

<sup>159</sup> “El mañana no podrá establecerse sólo en la opinión de los poderosos.”

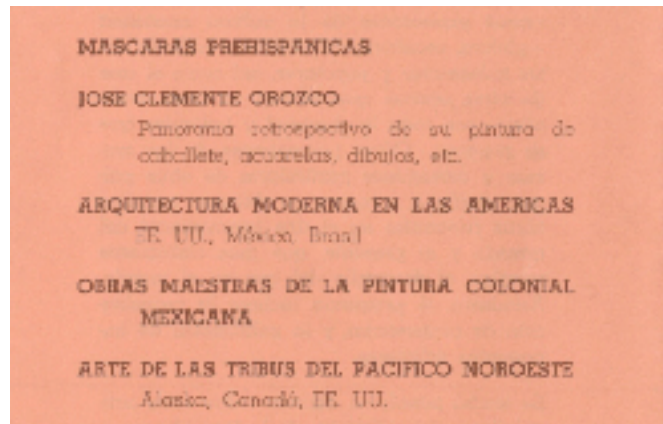
<sup>160</sup> *El Universal*, febrero 28, 1945. 1. HNM-UNAM.

<sup>161</sup> Norton, *On His Own Terms*, 176.

<sup>162</sup> Norton, *On His Own Terms*, 176-177. Alger Hiss y Leo Pasvolsky.

Norton enfatiza que la situación se complicaba para el subsecretario, ya que desde el periodo previo al “D-Day, el clima para llevar a cabo la ingeniería social se enfriaba. Más aún, para el verano de 1943 la mayoría de sus aliados en el gobierno habían dejado sus puestos.”<sup>163</sup> A pesar de ello se mantuvo firme en su postura en favor de una relación hemisférica más sólida. Con todo lo acontecido, cuesta trabajo pensar, que tanto la agenda de actividades de Nelson A. Rockefeller, como los eventos ocurridos en la Ciudad de México, no fueran calculados y organizados con anterioridad, con intenciones y objetivos claros y específicos.

La participación de los delegados de las Repúblicas Americanas fue todo un éxito, si se toma en cuenta que asistieron 15 cancilleres.<sup>164</sup> Para hablar de los participantes se impulsó el término República, promovido por EE.UU., con el fin de señalar una diferencia entre los países democráticos y los no considerados así y al mismo tiempo fortalecer un cierto tipo de unidad política. Se contempló revisar una amplia variedad de inquietudes y preocupaciones latinoamericanas, como ejemplo las del Caribe: la independencia de Puerto Rico, la solución a los problemas fronterizos entre Haití y República Dominicana y la desvinculación de las colonias europeas de sus colonizadores. Sugiriendo en este último caso, la sustitución de ellos tal vez por:



2.29 Detalle del promocional. Sociedad de Arte Moderno. FG-SOC. AM. 8. Al final de 1944, sólo la de Picasso se presentó conforme el anuncio.

Una comisión interamericana bajo la dirección de Estados Unidos por ser la nación más adecuada para ejercitar una función tutelar sobre estas colonias [...] Los Estados Unidos no son país de conquista ni de presa. Lo hecho recientemente con las Filipinas da la tónica del concepto que tiene de la libertad de los pueblos.<sup>165</sup>

<sup>163</sup> Norton, *On His Own Terms*, 166.

<sup>164</sup> “15 Cancilleres en la junta de Chapultepec,” *El Universal*, febrero 2, 1945. 1ª, 1 y 15. HNM-UNAM.

<sup>165</sup> Gonzalo de la Parra, “El Porvenir de América y la Conferencia de Chapultepec,” *El Universal*, febrero 2, 1945. 1ª, 3. HNM-UNAM.

Era un claro momento de negociación y aparente hermandad. Hoy la independencia de Puerto Rico no ha ocurrido, y me parece que Estados Unidos no se ve como un país tan benévolo. Se esperaba que el acuerdo continental trajera la paz al hemisferio, algunos consideraban que de no llevarse acabo aquí mismo comenzaría otra guerra. Las Conferencias de Chapultepec se veían a todas luces como una acción muy positiva.<sup>166</sup> Pensaban inclusive que coadyuvaría al fortalecimiento e igualdad económica continental.<sup>167</sup>

Ubicado en el corazón del centro que reunió alianzas, traiciones, amistades, espionaje, negociaciones abiertas y bajo la mesa con los representantes de las repúblicas americanas, conflictos que cuestionaron la cercanía de Rockefeller al presidente Roosevelt y su propia capacidad de construir la política internacional de su país, Nelson A. Rockefeller se tomó el tiempo de ir a visitar la segunda exposición de la SAM, en compañía de uno de sus embajadores de buena voluntad y frente a la prensa.

Una exhibición que comenzó con la idea de presentar la aportación de las máscaras prehispánicas mexicanas al arte moderno y se fue transformando durante el proceso de elaboración.

A pesar de que el título fue modificado a *Máscaras Mexicanas* no parecen haberse realizado grandes cambios al guión. (Ilustración 2.29) En su mayoría, las máscaras presentadas pertenecían sólo al periodo prehispánico y los textos del catálogo se dedican casi exclusivamente a las máscaras más antiguas, a excepción de lo escrito por Adolfo Best Maugard quien analizó otras máscaras contemporáneas. Los trabajos de Alfonso Caso, Salvador Toscano y Miguel Covarrubias se dedicaron principalmente al estudio de las máscaras más antiguas que predominaron también en la exposición. El anuncio previo señaló que: “Las piezas que se mostrarán suman 150, casi todas prehispánicas, salvo 4 máscaras coloniales y 15 modernas.”<sup>168</sup>

---

<sup>166</sup> “De Chapultepec saldrá la unidad continental. Así lo espera el expresidente Fulgencio Batista, quien arribará hoy en la tarde,” *El Universal*, febrero 8, 1945, 1ª, 1. “Chapultepec, base del futuro del continente,” *El Universal*, febrero 16, 1945, 1ª, 1. HNM-UNAM.

<sup>167</sup> “Chapultepec, base del futuro del continente,” *El Universal*, febrero 16, 1945, 1ª, 8. HNM-UNAM.

<sup>168</sup> “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944, 32. PCFG. FG-SOC.A.M.-103.

¿Cuál fue el objetivo de presentar esta exposición de objetos tan específicos dentro del discurso del arte moderno? Enfatizar la retórica que les quiso dar el valor agregado que las presentó como ejemplos de modernidad. Todo lo que las envolvió formó parte de un proceso de imposición de la nueva investidura. Dejaron de ser exclusivamente objetos pertenecientes a culturas fundadoras para convertirse en los relicarios de las formas vernáculas en las que abrevarían los contemporáneos, y a partir de las cuales el público reconocería una nueva modernidad, además dejaron de ser en este espacio arte popular.

El discurso impulsado por la SAM, en especial en las primeras páginas del catálogo, resalta la exaltación de las formas modernas de las máscaras antiguas. En una entrevista se citó a Susana Gamboa declarando: “Será una ocasión única —afirma la señora Gamboa— para admirar obras que son un digno antecedente de la escultura y la pintura mexicanas modernas. Las máscaras hablan el lenguaje prístino, indeformado de la raza.”<sup>169</sup> Susana Gamboa, la Secretaria de la SAM, se ocupó también de las labores de promoción haciendo eco de lo escrito en el catálogo.

En la esta nueva presentación de las máscaras las desprenden temporalmente de su característica de objetos populares para transformarlas en: “fuente de la plástica actual de México.”<sup>170</sup> Jesús Bal y Gay planteó en su columna que visitar la exposición sería muy útil para comprender cómo debe ser la experiencia estética nueva, no sólo refiriéndose a la plástica; decía que era aplicable a la apreciación musical. Y señaló: “allí, ante aquellas ‘feas’ máscaras, que nada tienen que ver con el arte europeo, creí descubrir el mejor razonamiento posible para convencer a esas gentes de lo que es la experiencia artística, la belleza y la verdadera ción[sic.] del Arte con mayúscula.”<sup>171</sup> Se trata de el mismo objeto, pero produce una experiencia innovadora. Se buscó el abandono de la categoría histórica o de cualidades antropológicas, el énfasis se centró en el valor de sus características estéticas formales. El mismo Jesús Bal explicó:

---

<sup>169</sup> “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944. 32.

<sup>170</sup> “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944. 32.

<sup>171</sup> Jesús Bal y Gay, “Reflexiones de un Músico Ante Unas Máscaras,” *El Universal*, marzo 16, 1945. 1ª sec. 3. HNM-UNAM.

si nos conmueven, es por sus cualidades netamente plásticas, por la calidad de su materia. La función para la que hayan sido creadas y lo que representan nos tiene muy sin cuidado. [...] Quien se conmueva y admire ante la máscara de guacamaya que encontramos a la entrada de la exposición, estará en condiciones de saborear un cuadro de Picasso o una música de Stravinsky. La función representativa está casi evaporada, aquello es un juego de líneas y un palpitar de la materia. Nadie le preguntará qué quiere decir. Y allí está para sorprendernos y subyugarnos definitivamente.<sup>172</sup>

La valoración de las características formales de la obra será uno de los puntos de encuentro entre las exposiciones *Picasso* y *Máscaras mexicanas*. Para disfrutar las obras de estas exposiciones a partir del nuevo planteamiento de la SAM no es necesario conocer o entender su historia, hay que permitir que la máscara nos emocione a partir de sus cualidades formales. Ésta era una de las ideas compartidas por Nelson A. Rockefeller. Estaba convencido, según dijo con sus propias palabras, de que algunas piezas de las consideradas arte popular mexicano: “poseían una complejidad estética que muy pocos de los artistas contemporáneos alcanzan.”<sup>173</sup> Como señalamos en un inicio la despolitización del arte fue una de las estrategias promocionales del MoMA.

El discurso en torno a las mismas máscaras cambió, al tiempo que las transformó, de ser el producto del “talento imaginativo popular,”<sup>174</sup> pasaron a ser reconocidas como: “arte indígena mexicano.”<sup>175</sup> En los textos que presenta el catálogo de la SAM, no aparece ni una sola vez la mención de “arte popular,” el cambio de categoría resulta un elemento muy significativo. Annie O’Neill me explicó que Nelson A. Rockefeller estaba convencido del valor estético de estos objetos.<sup>176</sup> En esta exposición se tuvo la clara intención de promover a las máscaras como obras muy valiosas de los indígenas del pasado y se subraya que, lamentablemente: “las fiestas religiosas indígenas han decaído considerablemente y el uso de las máscaras está en vías de

---

<sup>172</sup> Bal y Gay, “Reflexiones de un Músico Ante Unas Máscaras.”

<sup>173</sup> Nelson A. Rockefeller, “Prólogo por Nelson A. Rockefeller,” en Oettinger, XXV. Aunque hay que considerar que esta reflexión la escribió en octubre/noviembre de 1978, nada hace pensar que su opinión fuera distinta en 1945. Me parece que estudiar puntualmente las transformaciones en la apreciación del arte, a partir de sus textos, podría producir un mapa de cómo el MoMA iba transformando el pensamiento de su propio público; tomando en cuenta que Rockefeller mismo comenzó a gozar de algunas de las piezas que constituyeron el acervo de la institución antes de que existiera el museo.

<sup>174</sup> Montenegro, XI.

<sup>175</sup> Covarrubias, “Máscaras mexicanas,” SAM, 22.

<sup>176</sup> Conversación con Annie O’Neill, junio 13, 2018.

desaparecer.”<sup>177</sup> La reapropiación de los objetos dentro de los parámetros de la reorganización política, militar, económica y cultural produce ambigüedad y contradicción en los discursos generados. Las máscaras dejan de ser vistas como arte popular con la idea de sustituir la forma previa de clasificarlas e introducir un “nuevo régimen trascendente de autenticidad.”<sup>178</sup>

La Sociedad de Arte Moderno tuvo muy clara la integración de las máscaras como parte del repertorio del arte moderno mexicano. Anunció su exposición como: “una selección de obras de veinte siglos de una expresión escultórica mexicana”<sup>179</sup> y destacó que la modernidad se encontraba en las formas, en la manera en que se trabajan los materiales. Subrayaron en el catálogo que: “han sido los artistas modernos los descubridores de las bellezas.”<sup>180</sup> Ahí radicó su valor, en el rol de ser descubiertos.

Es así como las mismas máscaras y sus productores, se convierten en agentes pasivos, revaluados a partir de un tercero que los encuentra y señala su valor. Ya que, según la SAM, se trata de “esculturas maravillosas [...] prácticamente desconocidas.”<sup>181</sup> Es gracias a este paladín del arte que las rescata del decaimiento y el desuso, ya que “está en vías de desaparecer.”<sup>182</sup> Se refiere al artista moderno y toda la estructura que lo cobijaba en 1945. Es el héroe salvador de las esculturas indígenas que dejan de ser, de paso, artesanías populares.

Otro elemento fundamental en el proceso del *rescate* serán los coleccionistas. La SAM guardó siempre un lugar especial para ellos. El papel de los coleccionistas en la estructura del MoMA es hasta la fecha primordial; las tres mujeres coleccionistas que lo inician constituyen y perfilan el tema general de su colección. Más adelante otros coleccionistas enriquecen su acervo

---

<sup>177</sup> Covarrubias, “Máscaras mexicanas,” 23.

<sup>178</sup> J. Clifford, *The Predicament of Culture*, 10.

<sup>179</sup> *Máscaras mexicanas*, SAM, 8.

<sup>180</sup> *Máscaras mexicanas*, SAM, 8.

<sup>181</sup> *Máscaras mexicanas*, SAM, 7.

<sup>182</sup> Covarrubias, “Máscaras mexicanas,” 23. Alejandro Ugalde me recordó que algunos artistas mexicanos ya habían denunciado la manipulación de la arqueología por parte de EE.UU., por ejemplo: José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros con el mural *América Tropical* (1932) y su obra *Etnografía* (1939), además del cartón mismo elaborado por Miguel Covarrubias para *Vanity Fair* sobre la inauguración de *Twenty Centuries* del MoMA.

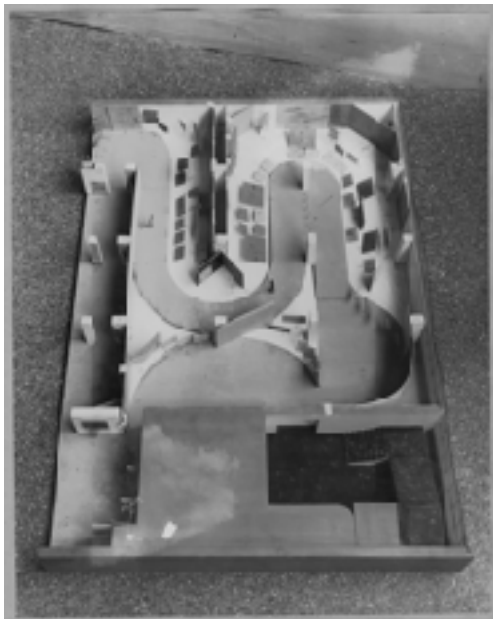


a través de la donación de sus propias colecciones, año con año y hasta la fecha.<sup>183</sup>

En el caso de la SAM resulta evidente que Jorge Enciso, Susana Gamboa y los demás involucrados en la organización de sus exposiciones, tenían claro la importancia de los coleccionistas para la realización de las muestras y para sostener organizaciones como ésta. Fernando



2.30 La exposición *Machine Art*, (1934) buscó destacar en los objetos industriales cotidianos su valor estético.



2.31 y 2.32 *Road to Victory*, (1942) buscó que cada uno de los norteamericanos se vieran a sí mismos como piezas indispensables para lograr la victoria en la guerra. Estas formaban parte de las exposiciones de propaganda de guerra y la museografía pretendía lograr que los ciudadanos comunes sintieran cercanía con los soldados. Buscaban con las fotografías a gran escala y el tipo de recorrido crear una sensación de inmersión.

Gamboa solicitó desde 1942 información sobre las actividades, la historia y las políticas del MoMA, lo que confirma que tenían conocimiento de sus procesos operativos.<sup>184</sup> Encuentro en lo

---

<sup>183</sup> Por formación o por incentivos fiscales es frecuente que los acervos de los museos norteamericanos sean el resultado de donaciones.

<sup>184</sup> Frances Hawkins, Secretaria de MoMA a Fernando Gamboa, agosto 26, 1942. PCFG, FG-USA/EUR-447.



2.33 y 2.34 El espacio museográfico creado por Fernando Gamboa resultó ser uno de los elementos que más eco parece haber causado en la prensa. La iluminación dramática, la pureza de las líneas del mobiliario e inclusive las plantas, imbuyeron a las máscaras de una esencia moderna.

anterior la justificación al reiterado agradecimiento en cada uno de los catálogos. La SAM, en el caso de la exposición de *Máscaras Mexicanas*, además de establecer la importancia del apoyo de los coleccionistas, subraya el valor de las mismas máscaras como objetos de colección, revistiéndolas de un sentido patrimonial.

Así, las primeras líneas del catálogo, muy al estilo MoMA, se dedicaron a valorar el rol de las colecciones y subrayar la nobleza de quien las compartió. Susana Gamboa agradeció efusivamente la respuesta de los coleccionistas y en su informe señaló que: “respondieron generosa y entusiastamente a la solicitud, dando por resultado la recolección de doscientas cuarenta obras.”<sup>185</sup> Este reconocimiento, primero a los coleccionistas particulares y después a las instituciones que también las conservan, tuvo el fin de enfatizar lo indispensables que resultan estos acervos para la elaboración de exposiciones. En la lista de coleccionistas la única mujer fue Rosa Rolando Covarrubias.

Se distingue que fueron los coleccionistas quienes tuvieron la precaución de resguardar y proteger los objetos una vez descubiertos, en este caso particular las máscaras. Se transforman en un nuevo objeto de culto, ahora no religioso sino estético. Se aprecian estos objetos al tiempo que se les otorga a quien los conserva un papel relevante en el proceso constructor de la historia del arte.

---

<sup>185</sup> Susana Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la Exposición de Máscaras Mexicanas,” México, D. F., mayo 2, 1945. AGN, FCCH-SAM.

Luis Lara Prado señaló en su artículo: “La lista de los coleccionadores que consintieron en prestar las piezas para la exhibición, es larga y comprende personas de gran cultura y a cuya cooperación ha de agradecer muchísimo al pueblo mexicano.”<sup>186</sup> Subrayando la deuda moral que adquiere la sociedad con quienes son reconocidos por descubrir la necesidad del rescate.

Existen otros elementos que permiten reconocer que la SAM seguía los pasos del MoMA. Uno de dos principios fundamentales de Alfred H. Barr para establecer la diferencia entre el MoMA y el resto de los museos era su particular estilo de exhibición;<sup>187</sup> no importó la variedad de los temas presentados, la constante era el sorprendente montaje, ejemplo de ello son: *Machine Art* (marzo-abril, 1934)<sup>188</sup> y *Road to Victory*, (mayo-octubre, 1942).<sup>189</sup> En ambas se aprovechó al máximo el espacio. No era tan importante el objeto a exhibir sino la forma en la que se mostró. El público al entrar al museo, se transportó a un espacio distinto, a un tiempo y geografía que existía sólo en el interior de la sala. Este nuevo paisaje le permitía no sólo ver el objeto expuesto, sino redescubrirlo a partir de nuevos valores intrínsecos. (Ilustraciones 2.31 y 2.32)

La lectura de los artículos publicados en la prensa en relación con el trabajo de Fernando Gamboa para la exposición de *Máscaras Mexicanas*, nos remite a una estrategia similar. Más de la mitad de la extensión de los textos de periódicos y revistas se enfoca en convencer al público de que vale la pena disfrutar de una experiencia diferente en términos de exhibiciones, la mayoría señala que es la primera vez que ven algo semejante en México. Especifican que la obra es sorprendente, pero que la museografía por sí misma vale la pena visitarse.

Jorge J. Crespo de la Serna asiduo asistente a las salas de la SAM comentó en un sus artículos:

La creación de este ambiente —este hábitat espiritual pudiéramos decir— es precisamente lo que más ayuda a ver como cosas nuevas ‘inéditas’, auténticas, estas

---

<sup>186</sup> Luis Lara Prado, “Máscaras mexicanas,” *Revista de Revistas*, febrero 1945. PCFG, FG-SOC. A.M.108 a 111.

<sup>187</sup> Suzanne Pagé, “Preface,” *Being Modern. MoMA in Paris*, (Paris, New York: Fondation Louis Vuitton, Paris, 2017), 11.

<sup>188</sup> *Machine Art*, MoMA marzo-abril 1934. Calendario de exposiciones MoMAA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1784?locale=en> . Consultada marzo 1, 2018.

<sup>189</sup> *Road to Victory*, mayo 21 - octubre 4 1942. Calendario de exposiciones MoMAA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3038> Consultadas marzo 1, 2018.

máscaras milenarias y aún aquellas que están más cerca de nosotros las que comenzaron a usar en la época colonial.<sup>190</sup>

Son varios los autores que relatan con sorpresa que se sienten transportados a un espacio nuevo, distinto, que los invita a una nueva valoración de las máscaras, en su mayoría ya conocidas. El mismo Crespo de la Serna, transmitió su emoción y entusiasmo al señalar: “Nos parece verlas por primera vez en la vida. Nos causan la emoción de la genuina sorpresa.”<sup>191</sup> (Ilustraciones 2.33 y 2.34) Señala de la Serna que la diferencia radica en que con esta museografía:

se les ha sacado de ese estatismo de catacumba, empolvado y caótico, en que generalmente las hemos contemplado. Nuestros museos han sido siempre cotos despojados de interés vivo y palpitante, especie de cementerios o ruinas de antiguas civilizaciones, que no invitan al público a estudiarlas.<sup>192</sup>

La emoción que le provoca el escenario creado por Fernando Gamboa para apreciar las máscaras de una nueva manera resulta una estrategia muy similar a la puesta en práctica por el mismo MoMA cuando exhibe objetos industriales que desea sean valorados por sus formas y diseño, como en *Machine Art*.

La exposición de máscaras causó una gran sorpresa y representó una novedad mayúscula cuando la descripción sobre el espacio museográfico ocupó casi más espacio que la misma obra. Una y otra vez, los artículos se refirieron a la grata sorpresa que provocó ver las mismas máscaras a través de una nueva luz.

Luis Lara Prado señaló refiriéndose al montaje de Fernando Gamboa que: “Es de lo mejor. No hay amontonamiento de objetos. Cada uno se destaca en su respectiva vitrina, a la altura de los ojos del visitante, que puede examinarlos a su sabor antes de pasar al siguiente.”<sup>193</sup> Sorprendió la organización, el mobiliario y la distribución. En otro artículo se señala: “De la

---

<sup>190</sup> Jorge J. Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas,” *Excelsior*, febrero 21, 1945. 3ª Secc. 8. HNM-UNAM.

<sup>191</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas.”

<sup>192</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas.”

<sup>193</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas,” *Revista de Revistas*, febrero 1945.

instalación, que presenta interesantes problemas de museografía, ya que los organizadores se han propuesto enseñar las obras en las mejores condiciones posibles de visibilidad,<sup>194</sup> así hablan del espacio y regresan a las máscaras. La museografía y la obra se funden para provocar una nueva lectura.

Ahora, ¿qué tanto fueron los mismos autores quienes se sorprendieron por la nueva forma de presentar las máscaras? Ese punto hay que observarlo con un poco de precaución. Sí, la museografía resultó interesante e innovadora, pero también debemos tomar en cuenta que por momentos las notas de prensa son demasiado parecidas e inclusive algunas son idénticas aunque publicadas en distintos periódicos; un ejemplo de la sistematización de la información.<sup>195</sup>

No hay duda de que la difusión en prensa fue parte de la estrategia para la promoción de las exposiciones. Incluyo como ejemplo dos fragmentos más:

Para mostrar con eficacia esta colección asombrosa de máscaras precolombinas, la Sociedad de Arte Moderno puso en juego todas sus fuerzas, consiguiendo un éxito pleno. Todo lo más lejano a una ‘reconstrucción ambiental’, a la falsedad de un ambiente artificiosamente impresionador, jugando con deleznable trucos. Se trata solamente, y nada menos, que de un subrayado racional, funcional, de un sobrio y noble encuadramiento, de conseguir que unos ilustres personajes —las dignas piezas exhibidas— rindan al máximo de sí, demostrado naturalmente la calidad de su abolengo.<sup>196</sup>

La siguiente nota me parece especialmente interesante, se trata de un artículo que, aunque anónimo, se publicó dentro de una revista dedicada a la arquitectura. Por lo tanto su descripción del espacio museográfico es más precisa y analítica. Este texto brinda detalles más específicos del montaje:

Pero lo que todavía no se había visto en México, lo que es una deslumbradora y total novedad, es la manera tan justa, tan lograda, tan refinada y tan bella de montar el precioso material; tanto que, en sí misma, esa perfección del montaje resulta una obra de arte, sin duda de lo más brillante en el continente y la pequeña parte del mundo que hoy tiene el privilegio de ocuparse del arte para exaltarlo, en lugar de para destruirlo.

El sentido primordial de la Exposición es puramente estético. Es un regalo a los ojos y al tacto que al final se vuelve un tónico del Alma Nacional.

Una circulación hábilmente resuelta, las justas proporciones del agrupamiento de las piezas y su espacio; la intimidad general lograda, como para ver joyas; la

---

<sup>194</sup> A.R., “Exposición de máscaras,” *Así*, diciembre 16, 1944. 54. PCFG. FG-SOC.A.M-104.

<sup>195</sup> Algunos de los escritores en prensa eran también amigos cercanos de los miembros de la SAM, como era el caso de Jorge Crespo de la Serna y P. Bosch-Gimpera. Trini, la hija del último, trabajó como secretaria de Susana Gamboa; con el tiempo la sustituyó Carmen Ruiz Funes Montesinos.

<sup>196</sup> “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno,” *Arte y Plata*, febrero 1945. 16. PCFG, FG-SOC.A.M. 106.



2.35 Las máscaras se colocaron en vitrinas que parecían cavidades en los muros formadas por una dramática iluminación. El fondo de estos receptáculos presentaba diferentes fondos que permitían resaltar aún más las formas de las máscaras. La vista del público paseaba por ventanas cargadas de formas y colores que más que resaltar su antigüedad enmarcaban su contemporaneidad formal.

asimetría en la composición; la iluminación cenagal dramatizando algunas de las piezas; su colocación; los colores de fondo, tomados de la paleta clásica indígena: almagre, cinabrio, naranja, negro, amarillos, magenta, azul turquesa, Blanco; la reiteración deliberada de algunos de los colores: el contraste de los valores táctiles de las superficies, como el de la tersura de algunas piedras lisas coloradas sobre lija; la insinuación de la ligereza del material, como en el caso de una máscara reposando sobre algodón, que no se hunde; las plantas tan armonizables en forma y color, sagazmente situadas; y el sutil trasunto de la arquitectura autóctona en la geometría de la estructura general del monta- [sic.]<sup>197</sup>

Todo este escenario parece dar forma a la mencionada ceremonia de investidura de modernidad de las máscaras. Se creó así un espacio en el que los mismos objetos como las máscaras, sin sufrir una modificación física sobre su materia, presentan una significativa diferencia: la museografía, el espacio que habitan altera en qué forma serán percibidas.

<sup>197</sup> “Exposición de máscaras mexicanas,” *Arquitectura y lo demás*, mayo 1945. PCFG, FG-SOC- A.M/128.

Las máscaras se presentaron rodeadas de alabanzas y gozo: “nos gustaría que todo México, que todo el mundo, participase de este profundo regocijo que nosotros sentimos frente al magnífico espectáculo que esta exposición representa.”<sup>198</sup> En otro periódico alababan “la brillante y moderna instalación.”<sup>199</sup> Coincidían en señalar que el montaje de Fernando Gamboa era para estar orgullosos y que además, gracias a ello, era posible que tanto mexicanos como extranjeros valoraran las máscaras:

todos los visitantes opinan que ‘esta es la exposición mejor preparada en México hasta nuestros días’. Miembros de museos extranjeros, norteamericanos y franceses, arquitectos y artistas que han visitado la impresionante Exposición, convienen que su montaje supera al que el Museo de Arte Moderno de Nueva York, dio en 1940 al lote precolombino de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, que con tanto éxito fue exhibida en aquella



2.36 Las luces, el mobiliario, las vitrinas con y sin bases, las plantas y la iluminación, todo generó un espacio alterno con la intención de transportar al espectador a un escenario moderno. Un ambiente eficiente para comprender una nueva manera de valorar las mismas piezas.

---

<sup>198</sup> “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno”, *Arte y Plata*, febrero 1945.

<sup>199</sup> “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras,” *El Universal*, México, D.F., febrero 20, 1945. 1ª secc. 15. HNM-UNAM.

ciudad y que hasta hoy era la mejor instalación que el gran arte antiguo mexicano había recibido.<sup>200</sup>

Salió a relucir inclusive, la comparación con la exposición del MoMA de *20 siglos de arte mexicano*. La transformación del espacio de las salas de la SAM debe haber seguido parámetros bastante similares a las exhibiciones presentadas en el MoMA, una relación clara al revisar la descripción del siguiente boletín de prensa: “efectos de luz dramáticos, fondos de brillantes colores e ingeniosos métodos de exhibición se están usando para presentar.” Se trata de un texto elaborado en el MoMA, con el fin de distribuirlo el 20 de enero de 1941, para promover la exposición *Indian Art of the United States*.<sup>201</sup> No sólo anunciaban los objetos que se presentaron, sino que enfatizaron la manera en la que los presentaron. La museografía parece bastante similar, por lo menos en cuanto a uso de luz y color se refiere. La cita que continúa es sobre la exposición *Máscaras mexicanas*: “En otra de las salas, de fondo rojo, montado con sobrias líneas geométricas e iluminada de suerte que parece la estancia de un templo prehispánico, se hallan las máscaras de la cultura teotihuacana.”<sup>202</sup>

Son varias las notas dedicadas a explicar con detalle el uso dramático de los colores sobre las paredes que resaltaron rasgos específicos en las máscaras: “La decoración general se ajusta a los caracteres de la arquitectura precortesiana, y los muros y separaciones están pintados con los tonos generales de las piezas expuestas.”<sup>203</sup>

También parece haber causado una sorpresa la forma de proyectar la luz sobre las máscaras: “Con motivo de esta curiosa manifestación artística se ensayará una nueva técnica de iluminación, para destacar lo más que se pueda el valor de las piezas instaladas.”<sup>204</sup> Luis Lara Prado apuntó: “El alumbrado es muy acertado.”<sup>205</sup> Y finalmente, aunque no son las únicas:

---

<sup>200</sup> “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras.”

<sup>201</sup> Comunicado de prensa para su distribución el 20 de enero, 1941. MoMAA [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325213.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325213.pdf). Consultado febrero 24, 2018.

<sup>202</sup> “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras.”

<sup>203</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas.”

<sup>204</sup> “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944. 32.

<sup>205</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas.”





2.37 La invitación, elaborada en una sola tinta amarilla, tal vez tenía la intención de preparar al espectador al colorido que envolvía en las paredes a las máscaras.

“dentro de un marco apropiado, con la luz requerida, con un fondo de color, que armonice con la naturaleza del material plástico, forma y tonalidad, etc.”<sup>206</sup>

Como ocurrió en el caso de la exposición *Picasso*, aquí también se celebró el uso de plantas y su relación con el tema, la presencia de los códices prehispánicos fue recibida como un muy buen recurso museográfico para contextualizar la importancia del uso de las máscaras en el pasado.<sup>207</sup>

Así las vitrinas están adecuadamente enmarcadas. Como decoración accesoria, plantas bellas y raras, propias de las regiones de donde proceden los objetos.

Hay una zarza que tiene cien años dentro de la misma maceta, y que todavía está robusta, iniciando una nueva floración.<sup>208</sup>

<sup>206</sup> A.R., “Exposición de máscaras.”

<sup>207</sup> “Arte,” *Tiempo*, 8 diciembre de 1944.

<sup>208</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas.”

La lectura de estos textos permite que parezca posible la reconstrucción de una visita a la exposición de *Máscaras mexicanas*. Experimentar, un poco de la mano de quienes la visitaron, las emociones provocadas. Los autores lograron textos bastante expresivos y descriptivos. El consenso general fue que tanto Fernando Gamboa, como todos los involucrados merecieron ser felicitados ampliamente: “‘Arquitectura y lo demás’ felicita a los dirigentes del Museo de Arte Moderno. Y especialmente al autor del montaje, señor Fernando Gamboa.”<sup>209</sup> Jorge J. Crespo



2.38 La repetición de las imágenes de las máscaras en exhibición fue una constante en las notas de prensa. Este artículo de la revista *Viga* es sólo un ejemplo de ello.

señaló lo siguiente: “el mérito de los organizadores y realizadores de esta exhibición, y por este esfuerzo eminentemente constructivo y educador, merecen nuestro agradecimiento y nuestra sincera admiración.”<sup>210</sup> Pere Bosch, coincidió: “La instalación hecha con todo el arte de la

<sup>209</sup> “Exposición de máscaras mexicanas”, *Arquitectura y lo demás*.

<sup>210</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas.”

moderna museografía, por el señor Fernando Gamboa, merece las más calurosas felicitaciones.”<sup>211</sup>

La distribución de las piezas se estableció a partir de un tradicional orden cronológico, en ello parece no haber existido gran novedad. No obstante lo encontraron interesante, claro y de gran ayuda al “advertir las diferencias de estilo de las diversas épocas o regiones. Divídese desde luego entre tres grandes secciones: las del periodo precortesiano; las de la época colonial, y las modernas, del México independiente. La división tiene su razón de ser, no únicamente cronológica.”<sup>212</sup> El montaje de “doscientas cuarenta obras prehispánicas, coloniales y modernas del más alto interés artístico,” coincidió con el retorno del acervo de *Picasso* a los coleccionistas de Nueva York.<sup>213</sup>

Así, con el trabajo distribuido y la segunda exposición lista, se inauguró la segunda muestra organizada por la SAM. Para la celebración de apertura, se enviaron invitaciones a los socios y algunos más. La cita fue a las 20:00 hrs., del viernes 9 de febrero de 1945, en Reforma #121.<sup>214</sup> La convocatoria recibió una entusiasta respuesta, 450 personas asistieron al evento, muy probablemente de clase alta y de la nueva clase media. A partir del día siguiente, quedó abierta para el público en general.<sup>215</sup>

---

<sup>211</sup> P. Bosch-Gimpera “Síntesis de veinte siglos de máscaras mexicanas,” *Vigía*, abril 15, 1945. 14-15. FG-SOC. A.M-125. Hubo muchas otros ejemplos de felicitación: “Exposición. Sigue el éxito de la de Máscaras Mexicanas,” *Excelsior*, marzo 1, 1945. 3ª Secc. 2. HNM-UNAM. Esta nota apareció exactamente igual en: “Continúa con gran éxito la exposición de máscaras,” *El Universal*, febrero 25, 1945. 3ª Secc. 4. HNM-UNAM. “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras,” *El Universal*, México, D.F., febrero 20, 1945. 1ª Secc. 15. HNM-UNAM. “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno,” *Arte y Plata*, febrero 1945. 16. PCFG, FG-SOC.A.M. 106.

<sup>212</sup> Luis Lara Prado, “Máscaras mexicanas.”

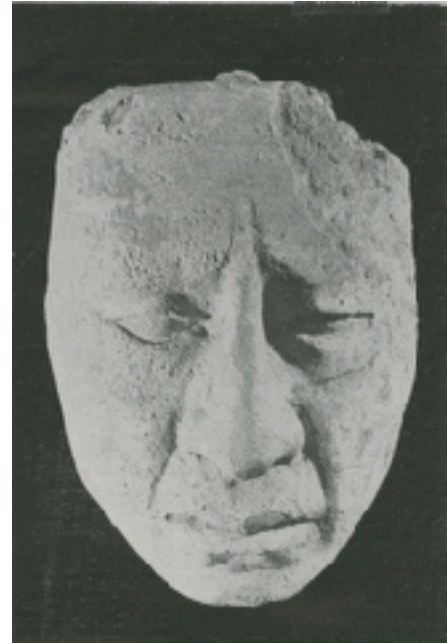
<sup>213</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la Exposición de Máscaras Mexicanas,” mayo 2 1945. A.R., “Exposición de máscaras”, *Así*, diciembre 16, 1944. “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras,” *El Universal*, febrero 20, 1945. 1ª Secc. 15. “Máscaras mexicanas,” *La Prensa*, febrero 7, 1945. 19. FHB. MVR.

<sup>214</sup> “Imagen interior de la invitación a la exposición *Máscaras Mexicanas*,” PCFG, FG-SOC.A.M-129. Entre el 4 y el 11 de febrero de 1945 se llevó a cabo la reunión entre Franklin D. Roosevelt, Winston Churchill y Josep Stalin para planear la conclusión de la guerra, se conoce como la Conferencia de Yalta o de Crimea. Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes, 1914-1991*, (Great Britan: Abacus, 2014), 234-236. Alan Axelrod, *the Real History of World War II. A New Look at the Past*, (New York, London: Sterling, 2008), 296-298. Richard Bessel, *Germany from War to Peace* (Great Britan: Simon & Schuster, 2009), 213-214.

<sup>215</sup> Susana Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la Exposición de Máscaras Mexicanas,” mayo 2, 1945. Susana Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 1. PCFG, FG-SOC.A.M-34. “Máscaras mexicanas,” *La Prensa*, febrero 7, 1945.

Uno de los objetivos de la SAM era funcionar como un vehículo de enlace entre el ámbito cultural mexicano y el resto del mundo, reducido entonces a Europa occidental y Nueva York. Entre los asistentes a esta exposición hubo algunos que estaban convencidos que después de la de Picasso, esta muestra de máscaras logró la integración de México al camino del “conocimiento o reconocimiento de lo esencial plástico del mundo.”<sup>216</sup> Para el mes de febrero de 1945, ese proyecto parecía aterrizado, todo indicaba que se habían tomado las decisiones y acciones correctas y que México se encontraba en sintonía con el arte moderno de la época, esta sería una modernidad establecida desde Nueva York.

La parte del discurso que mayor énfasis recibió en la prensa se enfocó en el “valor plástico”<sup>217</sup> de las obras, la cualidad de sus características formales, su “alta calidad estética,”<sup>218</sup> y subrayaron que estas obras “independientemente del [valor] puramente histórico” poseen sobretodo “un valor imperecedero.”<sup>219</sup> Existe en todo ello una narrativa de valoración de la morfología de una estética específica. La mayoría de las reseñas destacan la: “extrema estilización, de una simplicidad sintética [sic.] que llega hasta la abstracción. Son admirables por el vigor de la expresión y la fuerza plástica,”<sup>220</sup> explican que son los elementos dignos de tomar en cuenta, si se quiere comprender lo más significativo de la exposición de máscaras.



2.39 Uno de los recursos didácticos a los que se recurrió fue invitar a la gente a reconocerse a sí mismos o a alguna otra persona del presente o del pasado en las máscaras de la exposición.

---

<sup>216</sup> “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno,” *Arte y Plata*, febrero 1945.

<sup>217</sup> “Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno,” *Arte y Plata*, febrero 1945.

<sup>218</sup> Bal y Gay, “Reflexiones de un Músico Ante Unas Máscaras” *El Universal*.

<sup>219</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas,” *Excélsior*.

<sup>220</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas,” *Revista de Revistas*, febrero 1945.



2.40 La fachada presenta todo tipo de anuncios que invitan al peatón a visitar la exposición *Máscaras mexicanas* del primer piso.

Comprender el vocabulario formal más abstracto de las máscaras del pasado permite acercarse a la comprensión de las obras de artistas contemporáneos, y esa era la meta del discurso de la exposición. Para la selección la Comisión Organizadora tomó en cuenta “su gran importancia arqueológica y la influencia que como arte haya ejercido sobre la pintura moderna mexicana, sino esencialmente sus propios valores plásticos.”<sup>221</sup>

Susana Gamboa declaró estar convencida de que la exposición sería un gran éxito y que funcionaría además como una herramienta didáctica que permitiría al público comprender “el arte de nuestros jóvenes artistas, cuyo estilo refleja el pasado, ancestrales vivencias, por obra de un irreprimible instinto.”<sup>222</sup> Es este vocabulario plástico el que le interesa promover a la SAM.

---

<sup>221</sup> “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras,” *El Universal*.

<sup>222</sup> “Arte,” *Tiempo*, 8 diciembre de 1944.

Se trata de un vocabulario visual de mayor sintetismo, carente de una narrativa específica, y en apariencia ausente de una intención política. Como en el caso de la obra de Picasso les interesa crear la impresión que se trata de un acto no político. En un artículo de Francisco Colorado, publicado dos años después se habla de este tipo de exposiciones, así:

A pesar del abismo de cerca de dos milenios que se extiende entre los artistas de entonces y los de hoy, aquéllos lograron resultados estéticos semejantes a los que, en nuestro siglo, fueron tornados como el **dernier cri** del modernismo.

Está en este caso, el afán de síntesis —tan evidente en los artistas precolombianos del Occidente de México— y que ha constituido una de las mayores preocupaciones de los grandes artistas contemporáneos, tales como Matisse, Gauguin, Picasso y en México, Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo y otros.

También por la libertad de expresión, que les llevó a **expresar** la realidad con formas que pueden parecer arbitrarias, se identifican, o mejor dicho, se anticiparon nuestros primitivos escultores, a los artistas contemporáneos.<sup>223</sup>

El discurso de una plástica sintética, abstracta, presentada como libre y aparentemente apolítica, encuentra representatividad y continuidad en exposiciones como *Picasso y Máscaras mexicanas*.

Además, las notas de prensa pretendieron auxiliar al visitante para conectar esta forma de estilización de la figuración con su propia realidad cotidiana. Señalaron que las máscaras son un ejemplo de “riguroso o poderoso realismo,”<sup>224</sup> gracias a lo cual tal vez pretendían que el público pudiera verse a sí mismo o reconocer en las máscaras prehispánicas los rostros de los mexicanos del pasado y del presente, sus contemporáneos, como Benito Juárez o Dolores del Río. Tal vez un intento por generar algún tipo de empatía o curiosidad, promovido por la misma Susana Gamboa.<sup>225</sup>(Ilustración 2.39).

---

<sup>223</sup> Francisco Colorado, “Y, de arte en 1946, ¿Qué?” *Revista de América*, enero 4, 1947. 22. PCFGFG-SOC.A.M-75. El subrayado en negrillas es del texto original. En la maravillosa serendipia de la búsqueda en los archivos, a veces se encuentran documentos así. No se refiere directamente a la Sociedad de Arte Moderno, ni a sus exposiciones, y parece encontrarse fuera de su lugar. Sin embargo, si fue colocado ahí por alguno de los Gamboa o posteriormente, el texto sí sostiene el apoyo al mismo discurso plástico de la exposición de máscaras y además menciona el nombre de los artistas contemporáneos de referencia, por esta razón lo incluyo.

<sup>224</sup> “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944. Arq. Alfonso Pallares, “Máscaras: La realidad más oculta de mi ‘Yo’ ancestral,” *El Universal*, marzo 23, 1945. 1ª Secc. 4. HNM-UNAM.

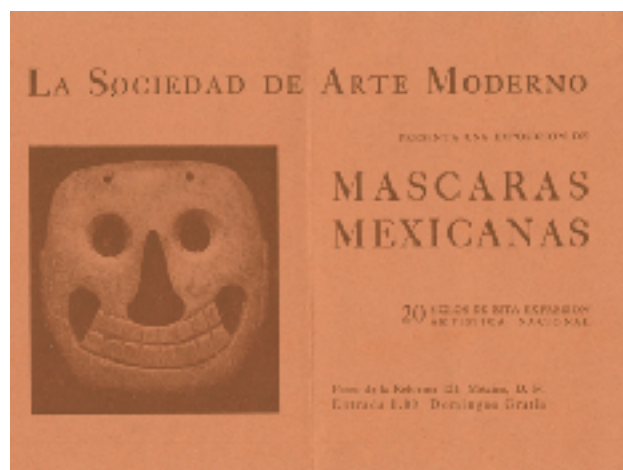
<sup>225</sup> Pallares, “Máscaras: La realidad más oculta de mi ‘Yo’ ancestral.” S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 1.

Al final, no resulta difícil encontrar un sistema organizado establecido con el fin de dirigir u organizar la información o las opiniones de la prensa, desde una sola fuente al estilo MoMA. Resulta muy evidente saber que Susana Gamboa se encargó de las campañas de difusión y tenía claro el discurso a destacar ella misma explicó los recursos utilizados para la difusión de la exposición (Ilustración 2.41):

La publicidad que se hizo a la Exposición consistió en gacetillas que aparecieron semanalmente en los periódicos y revistas, y 5,000 carteles fijados por toda la ciudad y 20,000 pequeños folletos distribuidos por correo y a mano en bibliotecas, hoteles, etc., y en la calle. Aparecieron en periódicos y revistas, hasta la fecha de clausura de la Exposición, 128 artículos comentando este evento.<sup>226</sup>

Al igual que en la de *Picasso*, con el fin de atraer más visitantes a la exposición, se instauraron días o categorías para que permitían disfrutar de una visita gratuita.

Las galerías de Reforma #121 permanecieron abiertas ocho horas, cada día, desde en las 10 de la mañana a las 9 de la noche, cerraban dos horas a medio día. (Ilustración 2.40). Al final, contaron:



2.41 En este cartoncillo de publicidad se recurre nuevamente a la impresión de una sola tinta, pero el color lo da el papel. La intención es la misma, darle colorido a la máscara.

Asistencia total	<b>11,710</b>
Visitantes que pagaron	2,544
Entradas gratuitas (alumnos de Primaria, Secundaria y domingos)	2,966 <sup>227</sup>

<sup>226</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 2. PCFG, FG-SOC.A.M-34. No he encontrado los 128 pero sí hay suficientes como para entender el proceso.

<sup>227</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas.”

En comparación, el Museo Nacional de Historia recibió durante un mes, ese mismo año: 24, 037 personas; me parece que los resultados de la SAM se antojan bastante positivos.<sup>228</sup>

Aunque la exposición *Picasso* contó con más venta de entradas que la de máscaras:

*Picasso* \$3, 863

*Máscaras mexicanas* \$ 2,544

Se debe considerar que en la venta de los catálogos ocurrió lo contrario:

*Picasso* \$2,841

*Máscaras mexicanas* \$4,349

La publicación recibió muchos comentarios a su favor. Se anunció con entusiasmo que se trataba de una edición realizada con mucho cuidado, “en sí una obra de arte, está cargo del pintor José Chávez Morado.”<sup>229</sup>

Según informó Susana Gamboa a los miembros de la SAM, la impresión del catálogo la realizó la Secretaría de Educación Pública, por esta razón no se erogó ni un peso y sí se obtuvo el beneficio de la venta. Es una muestra producida con apoyo del gobierno mexicano, cuando menos de la SEP. Hay que considerar que la aportación de la Secretaría fue doble, por un lado donó cada peso invertido en la producción, por el otro la SAM retuvo cada peso de su comercialización. En el tiraje se realizaron 2,000 ejemplares, los cuales se dividieron en: 1,500 para la SAM que a su vez regaló 235 entre los benefactores, patrocinadores, coleccionistas y periodistas. La SEP distribuyó 500 entre las bibliotecas y centros educacionales, otra muestra de la aprobación de su discurso.<sup>230</sup>

El libro elaborado por Chávez Morado se compone de 84 páginas, distribuidas entre “cuatro textos originales, ochenta y una reproducciones en blanco y negro y dos a colores.”<sup>231</sup>

---

<sup>228</sup> José de J. Núñez y Domínguez, Informe mensual correspondiente al mes de diciembre de 1945. Secretaría de Educación Pública. Museo Nacional de Historia. Dirección. Exp. 23 VIII-4/100/-1. Archivo Museo Nacional de Historia.

<sup>229</sup> A.R., “Exposición de máscaras,” *Así*. “Arte,” *Tiempo*, diciembre 8, 1944.

<sup>230</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 1.

<sup>231</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 1.



Participaron tres autores: Alfonso Caso, Salvador Toscano y Miguel Covarrubias, quienes dedicaron sus trabajos casi enteramente a explicar las cualidades, uso e historia de las máscaras. Subrayaron su igualdad en importancia o hasta superioridad de las piezas mexicanas frente a las de otras culturas. No quedó fuera establecer relaciones y comparaciones con el arte griego, egipcio, chino y demás categorías. Como resultado concluyen afirmando la superioridad. Únicamente Covarrubias mencionó un tipo de máscara más estilizada, casi abstracta.

El tercer texto lo escribió Adolfo Best Maugard. Dedicó su reflexión más que a las piezas presentadas en la exposición al análisis del rostro humano contemporáneo como otra máscara, un intento de introspección psicológica. Concluyó que no hay distancia entre el uso que se le dio a la máscara en el pasado y la forma en la que el hombre y la mujer contemporáneos cubren su rostro para transformar su aspecto. Explicó que el uso de anteojos, maquillaje, barba, bigote y hasta la cirugía plástica con el fin de presentar una falsa realidad, cumplen la misma finalidad de la máscara.<sup>232</sup>

Dos características del vocabulario usado por los autores llaman la atención, por un lado ni una sola vez se mencionan las palabras “arte popular”, así tal cual; las máscaras son más bien presentadas como esculturas de artistas de todas las épocas de la historia de México. Por el otro, hay una separación entre el discurso promovido por la SAM en la presentación del catálogo y las notas de prensa, que promueven la idea de modernidad, de síntesis de las líneas, abstracción; frente a los textos de los cuatro autores. En el catálogo sólo Toscano menciona lejanamente algo similar, al describir una “economía formal;”<sup>233</sup> y por el otro lado Covarrubias señala sobre “la



2.42 A diferencia de la portada de Montenegro, con letras engarzadas y estilizadas; la de Chávez Morado subraya a partir de un detalle el carácter prehispánico de la mayoría de las piezas. Utiliza letras claras y simples casi simétricas en el título. Una vez más en verde, negro y rojo como símbolo de mexicanidad.

<sup>232</sup> Adolfo Best Maugard, “Funciones de la máscara,” *Máscaras mexicanas*, SAM. 15-17.

<sup>233</sup> *Máscaras mexicanas*, SAM.11.

máscaras de Guerrero y Sultepec [que son] estilizadas sobremanera, casi abstractas.”<sup>234</sup> Absolutamente nada más sobre el tema.

Presenta el catálogo un largo relato y explicación de las máscaras desde la antropología, etnología, arqueología y hasta la psicología, pero elude completamente el tema promovido por la SAM, la relación de las máscaras con el arte moderno. La alta calidad de la selección de las máscaras, su superioridad parecen evidentes. La explicación de su modernidad, capacidad de síntesis, su influencia sobre la pintura o escultura contemporáneas, ni una palabra. Falta entonces la posibilidad de comprender “el más duradero testimonio de este significado acontecimiento cultural.”<sup>235</sup>

“El día 19 de abril de 1945 se clausuró la Exposición de Máscaras Mexicanas y cuatro días más tarde, el 23 de abril de 1945, se habían devuelto ya todas las obras a los coleccionistas particulares y las del Estado.”<sup>236</sup> También se aprovechó parte del mobiliario, que fue vendido por la cantidad de \$13,440.45 al Museo Nacional de Historia de Chapultepec para el Salón de Joyas, en el que el mismo Gamboa estaba trabajando.<sup>237</sup>

Los últimos días comenzó a promoverse en los periódicos la idea de que se instalara una exhibición similar en los museos del Estado.<sup>238</sup> Aunque no se llevó a cabo, se celebró el hecho de que el mismo Gamboa, “va a reorganizar y arreglar conforme a los cánones modernos, el Museo de Arqueología, ese ‘pedregal’ donde hoy están amontonados tesoros, entre abundante cascajo superfluo.”<sup>239</sup>

Tiempo después Susana Gamboa informó a los asociados de la SAM que:

---

<sup>234</sup> Covarrubias, *Máscaras mexicanas*, SAM.19.

<sup>235</sup> “Ha sido un éxito la gran exposición de máscaras,” *El Universal*.

<sup>236</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras mexicanas,” hoja 2.

<sup>237</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras mexicanas,” hoja 2.

<sup>238</sup> “Exposición de máscaras mexicanas,” *Arquitectura y lo demás*.

<sup>239</sup> Lara Prado, “Máscaras mexicanas,” *Revista de Revistas*. “El profesor Hernández Serrano y el Profesor Fernando Gamboa, continúan dirigiendo la instalación de las salas de exhibición que están por abrirse al público, [...] está por terminarse la ‘Sala de Joyas de la época colonial.’” José de J. Núñez y Domínguez, Informe mensual correspondiente al mes de diciembre de 1945. SEP. Museo Nacional de Historia. Dirección.



2.43 José Clemente Orozco acentúa el contraste entre los portadores y las máscaras a partir del uso del color, les son ajenas y sin embargo la expresión en los rostros les pertenecen.

El día 30 de abril, había sido totalmente desmontada la instalación de la Exposición y trasladada a Chapultepec, haciéndose entrega al subarrendador (Decor S. A.) del piso que ocupa la Sociedad, la que, a partir del día 1º de mayo abrió sus galerías en el piso siguiente,

superior, del mismo edificio, donde ya se procede a la instalación de la exposición de la obra fotográfica de Manuel Alvarez Bravo.<sup>240</sup>

Una vez analizado lo anterior vale la pena ponderar ¿a quién estaban dedicadas las exposiciones de la SAM? Valga como ejemplo un fragmento de la novela de Susan Smith, *The Glories of Venus. A Novel of Modern Mexico* (1931) y las muy interesantes imágenes elaboradas por José Clemente Orozco, juntos presentaban un discurso crítico en torno al consumo descontextualizado de las máscaras en México.<sup>241</sup>

“Estaré rápido,” Louise le dijo a él, dándole a la vieja mujer su dinero y tomando la máscara blanca.

La atención de Franklin ya era errante de ella, a los moros y changos.

“Debo tener máscaras,” él murmuraba.

“Debo de tener máscaras en la galería. Una hermosamente larga y rosa galería atrás del jardín.”

“A diez, señor,” dijo la anciana, apretando su *rebozo* negro un poco más.

“Piensa en eso. Máscaras como esas por diez centavos. Los pintores de Nueva York deberían ver eso. Rayos, deme diez de ellas, *señora*.”<sup>242</sup>

En esta novela de 1931, los turistas norteamericanos viajaban de una ciudad o pueblo mexicano a otro y compraban artesanías. Susan Smith construyó la escena en torno a la sorpresa de los personajes por el reducido precio de los objetos y la manera en que entusiasmados compran las máscaras casi a granel. Éstas ya no serán utilizadas para el Día de Muertos, sino resignificadas, de objetos producidos con una finalidad religiosa, festiva y popular, para convertirse en objetos decorativos valorados exclusivamente por sus cualidades estéticas.

*The Glories of Venus* contiene ilustraciones de José Clemente Orozco, dos de ellas relacionadas al tema de las máscaras también. La primera realizada a dos tintas, presenta a tres

---

<sup>240</sup> S. Gamboa, “Informe que presenta la Sociedad de Arte Moderno a sus Asociados, Benefactores y Suscriptores sobre la exposición de Máscaras Mexicanas,” hoja 2.

<sup>241</sup> Susan Smith escribió doce libros, varios de ellos sobre las artes y artesanías de diferentes países: México, Austria, Alemania, América, Francia, Inglaterra y Suecia. Trabajó como editora de una revista de decoración *Modes and Manners*. Ann Morrisay, “A Distinguished Family from Wiscasset,” Maine Women Writers Collection. *University of New England*, julio 3, 2012. <http://blog.une.edu/mwwc/tag/governor-smith/> Consultado septiembre 9, 2018.

<sup>242</sup> Susan Smith, *The Glories of Venus. A Novel of Modern Mexico*. Con dibujos en color de José Clemente Orozco (Nueva York, London: Harper & Brothers, 1931), 23. La traducción es mía. Las palabras que aparecen en español en el original, las presento en itálicas.

hombres y una mujer, vestidos con atuendos urbanos, modernos se puede decir. Ellos portan sombrero tipo *Fedora*, trajes con saco o abrigo largo, corbata e inclusive zapatos de agujetas. (Ilustración 2.43).

La única mujer en la escena, porta un sombrero tipo *Cloche*, un abrigo corto, por arriba de las muy marcadas rodillas —parece que era un elemento que el pintor deseó subrayar—, con piel de pelo largo al cuello, manga de puño con dos botones y zapatillas de tacón; viste a la última moda neoyorquina del inicio de la década de 1930. Por todo lo anterior, es fácil asumir, que los cuatro personajes pueden ser norteamericanos o muy relacionados culturalmente con la vida urbana del norte del continente. Los cuatro llevan puestas sobre el rostro máscaras, únicos objetos en color.

Las cinco máscaras resultan los elementos más expresivos del dibujo, por el color y la línea. Los ojos y las retorcidas e irónicas sonrisas, parecieran pertenecer más a los personajes, que a los objetos elaborados de papel periódico pintado. Las máscaras se convierten en sus propios rostros, pero al mismo tiempo les son ajenas, extrañas, como parte de un juego que contrasta con la sobriedad de sus atuendos. Un cerdo, un mono, un bigotón y un diablo indeciso que aún se podría transformar en cerdo forman un compacto conjunto aislado de lo que los rodea. El entorno simulado por unas tímidas sombras, es más bien un espacio vacío y ausente, y que sólo puede intuir el espectador; un observador externo ubicado en un espacio ligeramente inferior al grupo enmascarado.

Todo un conjunto creado a partir de una gran economía en el uso de las líneas, pero no por ello de reducida expresividad.

La segunda imagen resulta un poco más compleja, por la cantidad de elementos presentes, no por ello menos interesante frente a la que presenta economía lineal. (Ilustración 2.44) En un atiborrado mercado mexicano, decorado con papel picado y banderitas, Orozco reunió diez personajes, todos distintos. El espacio entre cada uno es casi inexistente, sólo parece ausente el aire. Realizado a cuatro tintas, que aprovechó Orozco para lograr el detalle y expresividad característica de su obra, presenta en el primer plano, una señora ataviada con un esponjado abrigo de piel de fondo azul, dibujado a partir de pequeños trazos con los que construye la forma y una suave textura que permite percibir la suavidad de cada pelo. La dama



2.44 La magnífica expresividad en el manejo de la línea por Orozco se comprende al observar todo el trabajo y cansancio de un ser humano representado en un pequeño trazo abajo del ojo de la vendedora.

muy combinada, con guantes blancos, zapatos de alto tacón cerúleo, a juego con el sombrero esmeralda. La pronunciada nariz, acompañada de rojos chapetes maquillados, se transforman en espejo de la cara de cerdo que le ofrece la vendedora.

Una mujer arrodillada con un rebozo esmeralda, sonríe suplicante a la marchanta y la observa con fijos y atentos ojos, enmarcados por pronunciadas ojeras —que denotan un evidente cansancio— en espera de una decisión positiva de venta. La dubitativa cliente, sostiene en su mano derecha los cuernos de un sonriente demonio cuya mirada se dirige a la del espectador. Otras máscaras, todas sobre el piso, observan al espectador como invitándolo a comprar. Una



2.45 Frida Kahlo logra un equilibrio de tensión entre lo tierno y lo espectral con esta niña que juega con la máscara y se acompaña de otra máscara que perteneció a la colección de Diego Rivera.



2.46 Es la máscara de la colección de Diego Rivera, compañera de juegos de la niña, presentada como un objeto de la estética moderna.

pequeña montaña de ojos, narices y bocas sonrientes, de calaveras, mujeres, bigotones y demonios que hacen eco del ambiente festivo que anuncia el papel picado.

La compradora parece acompañarse de un hombre trajeado, quien se prueba una máscara de cerdo y se distingue del resto de los señores, en especial por el *Stetson*, a diferencia de los sombrerotes del resto. La población del mercado, que rodea a la pareja, observa y tal vez, espera su turno para comprar la máscara.

La pareja quien pareciera fuera de lugar, se encuentra muy por el contrario, ocupada y concentrada seleccionando máscaras de su interés. Toda la escena denota un instante de reflexión para elegir exactamente la máscara deseada. Coincide con la imagen literaria creada por Susan Smith, los norteamericanos observan con detalle la manufactura, el diseño y la creatividad y se sorprenden por el ínfimo precio. Se detiene Orozco en el momento en el cual, un objeto cotidiano para la población mexicana, se convierte en un objeto de valor a partir de sus formas. Una pieza

que se traslada de ser valorada para un festejo o momento de culto y se transforma en un representante de la aportación vernácula a la modernidad del lenguaje plástico. Esto ocurrió en 1931.

Siete años más adelante en 1938, Frida Kahlo realizó un óleo muy interesante. Una pequeña niña sostiene con mucha delicadeza una flor amarilla entre sus dedos, quieta, tranquila, como posando para alguien ya conocido. Los negros ojos brotan por las oquedades en la máscara, como asomándose por dos pequeñas ventanas. El rostro de la nena resulta, entre tierno y macabro, por el contraste entre su corta edad y la imagen de la muerte. En México, es posible que se perciba como parte de los juegos del Día de Muertos, en otro lugar, podría sentirse más bien una imagen terrorífica, convertida en niña/muerte. La máscara sobre el suelo que la acompaña, su compañera de juegos, formó parte de la colección de Diego Rivera y esta misma pieza participó en la exposición de la SAM.

Esta niña aparece en la vida de Frida Kahlo en un periodo muy prolífico, cuando trabajó intensamente para la exposición de Julien Levy, el galerista de Nueva York. Las obras del periodo dialogan unas con otras a través del paisaje, la presencia de objetos prehispánicos o su tamiz surrealista. Resulta toda una obra de una gran calidad plástica, muy internacional, poco narrativa, de vanguardia y con una doble preocupación que indaga al mismo tiempo entre el internacionalismo y su mexicanidad. Terminó casi treinta obras en un periodo de dos años<sup>243</sup> y esta obra *Niña con máscara de muerte* (1938) la pintó para uno de los miembros de la futura SAM, Dolores del Río.

Las obras de Orozco y Frida aquí presentadas revelan varios niveles de valoración de las máscaras.<sup>244</sup> Para un grupo, forman parte de sus juegos, su vida cotidiana, comercio y religiosidad. Para otro, las máscaras se tornan en elementos alegres y curiosos, decorativos, recuerdo turístico y hasta objetos de colección. Queda claro también que para los artistas mexicanos, jóvenes y maduros, eran piezas conocidas e integradas en su vocabulario visual. Entonces, ¿a quién se dedicaba específicamente la exposición?

---

<sup>243</sup> Conversaciones con el Profr. Luis Martín Lozano.

<sup>244</sup> Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros (*Etnografía*, 1939) son entre otros artistas mexicanos que también trabajaron el tema de las máscaras, al cual se podría dedicar toda una investigación completa.



La Oficina de la Coordinación, envió un documento interno que explicó el proceso de administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas en el continente. En él señalaron: que dichos institutos se crearon “en teoría” como “un deseo espontáneo entre los habitantes de esos países, para un mejor conocimiento y aprecio de los EE.UU. La mayoría de las instituciones existentes surgieron de hecho, en esa forma.”<sup>245</sup> Así, en teoría, fue un grupo de personas locales quienes se reunieron de manera voluntaria para promover el conocimiento. Así, de manera intuitiva parece la fundación de la Sociedad de Arte Moderno en México.

Señala también que los institutos deben ser “solventes y legalmente reconocidos,”<sup>246</sup> como lo era la SAM tal como lo anunció a la prensa Fernando Gamboa y además tendrán como apoyo “fondos de la Oficina del Coordinador para permitirles ofrecer un ambiente favorable de comprensión mutua entre los habitantes del país y los residentes norteamericanos.”<sup>247</sup> Entre los miembros de la SAM, se contó con mexicanos y estadounidenses, trabajaban con coleccionistas, instituciones y museos de ambos países.

También aclara este texto de la Coordinación a qué destinaban las instituciones el apoyo que recibían: “Los gastos de ayuda se aplican a la compra de mobiliario, pago de la renta o



2.47 Es una fotografía de la fachada de la Biblioteca Benjamín Franklin, Ave. de la Reforma #34. Como señala el pie de foto original, es una de las imágenes que enviaba la CIAA a la prensa para promover la institución.

---

<sup>245</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944). NAR, Personal Papers. CIAA. Cultural Relations. 1940-1944. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 5. Folder 35.

<sup>246</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>247</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

renovación y adecuación de espacios, y el salario del personal necesario.”<sup>248</sup> Una de las condiciones del MoMA para el préstamo del acervo fueron exigirlas características específicas del espacio que ocuparía la exposición de Pablo Picasso.

En relación con las ofertas de los institutos culturales, explicaron que: “en cada instituto se ofrece un programa de actividades para sus miembros y para atraer el interés de otras personas.”<sup>249</sup> La SAM y en especial Susana Gamboa, dedicó mucho esfuerzo a la promoción y a atraer otras personas para que pertenecieran a este grupo. Salvador Novo escribió sobre su constante insistencia.<sup>250</sup> Subraya el mencionado documento de la Coordinación sobre la importancia de “alentar la autosuficiencia de los institutos a partir de cuotas de socios y matrículas por clases.”<sup>251</sup> No querían que se convirtiera en una dependencia económica permanente, pero sí les interesaba que esta red de instituciones culturales perdurara.

El mismo documento aclara a quién estaban dirigidos y quién daba la orden final, señala: “es también un reflejo de la tendencia del Departamento de Estado de pensar en un programa de relaciones culturales sólo en términos de los ‘mejores elementos’.” Consideraban que la mejor manera de influir en las decisiones del país, era enfocar sus esfuerzos a un sólo grupo social, por lo menos en este tipo de programas específicos, así explicaban: “Ha sido una característica del programa, que ha sido administrado para atraer principalmente a los nacionales de clase alta.”<sup>252</sup>

En la red de instituciones con apoyo de la CIAA y destinadas a un fragmento élite de la sociedad mexicana se cuentan el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales y la Biblioteca Benjamín Franklin, ambas impulsadas por la Coordinación dependiente del Departamento de EE.UU. Comprender el proceso de formación de este tipo de instituciones, nos

---

<sup>248</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>249</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>250</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (México: INAH, CONACULTA, 1994), 300.

<sup>251</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>252</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

permite entender el mecanismo de influencia de un grupo de poder sobre otro grupo de poder.

En la lista que señala a qué instituciones de América Latina apoyó la CIAA, y que acompaña a la “Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944),”<sup>253</sup> mencionan en México específicamente al Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales y la Biblioteca Benjamín Franklin. (Ilustración 2.47) El documento que señala a las mencionadas instituciones aclara que no son las únicas, comprender la fundación y funcionamiento de la biblioteca puede ayudar a generar paralelismos con el establecimiento de la SAM.

Gracias a una beca que otorgó la CIAA a la American Library Association, el presidente Manuel Ávila Camacho inauguró el 13 de abril de 1942, la ‘Biblioteca ‘Benjamín Franklin’ en la ciudad de México. En su discurso inaugural, se refirió a ella como “una embajada permanente de la buena voluntad Panamericana.”<sup>254</sup> Para esa fecha, el presidente aún no promulgaba la

declaración de estado de guerra, de tal suerte que, aunque el gobierno mexicano había dado indicios de su apoyo a los Aliados, aún no era oficial.



2.48 El Presidente Manuel Ávila Camacho y su esposa, leyendo el discurso inaugural frente a los micrófonos de XEQ y CBS, la frontera ya no era el límite.



2.49 Se ve un grupo de tres adultos y seis niños, todos entrando de manera armónica a la biblioteca. Bien podría tratarse de una imagen promocional.

<sup>253</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>254</sup> “Table Talk,” *Bulletin of the Pan American Round Tables of Texas*, octubre, 1944. México declara su Estado de Guerra el 1 de junio de 1942.

También dejó claro en su discurso que, más que una biblioteca era una trinchera de defensa cultural:

La lucha emprendida por los actuales imperialismos se dirige contra lo más luminoso y más puro del ser humano. Es nuestra conciencia, espontánea, auténtica y libre, la que intentan sojuzgar los regímenes opresores. Y es nuestra conciencia, fuerte, enérgica y decidida la que nos permitirá afrontar la responsabilidad que nos incumbe y conservar el legado de honor de nuestro hemisferio. [...] Museos dispersos, bibliotecas incendiadas, templos destruidos, colegios bombardeados [...] Este es el espectáculo que han provocado, en Europa y en Asia, las dictaduras totalitarias. Ese, es sin duda, también el ejemplo del ‘nuevo orden’ que quisieran imponer a la humanidad.<sup>255</sup>

Se le dio una gran importancia a este evento. Al día siguiente todos los periódicos reseñaron paso a paso la inauguración. El público pudo leer, quién asistió, quién cantó, qué comió y qué dijeron. El discurso presidencial se imprimió completo. En algunos medios fue nota de primera plana a ocho columnas. Se llevaron a cabo “arreglos para transmitir la inauguración por radio, tanto a México como a EEUU.”<sup>256</sup>

Como se esperaba que ésta no fuera sólo una biblioteca común, se buscó que además de ofrecer un espacio a la “investigación y estudio [que funcionara también, como] un lugar de reunión para actividades sociales y culturales. Diversas organizaciones americanas serán alentadas a converger en la biblioteca hacia la meta de que se convierta en un centro americano en la capital de México.”<sup>257</sup> Para desarrollar esta más que biblioteca, se buscó una persona altamente calificada: Harry M. Lyndberg, quien fungió anteriormente como director de la Biblioteca Pública de Nueva York.<sup>258</sup> La Biblioteca Benjamín Franklin operó inicialmente bajo la supervisión de un junta de directores compuesta por tres miembros mexicanos y seis representantes de organizaciones norteamericanas que actuaban activamente en México.<sup>259</sup> El

---

<sup>255</sup> “Solemne Inauguración de la ‘B. Benjamín,’” *Excélsior*, abril 14, 1942. Archivo Biblioteca Benjamín Franklin. “Defensa integral de América. Instituciones y cultura peligran ante la agresión,” *El Nacional*, abril 14, 1942. ABBF. “También la cultura de la América está amenazada. Así lo expresó el Presidente en la Biblioteca Franklin,” *Novedades*, abril 14, 1942. ABBF.

<sup>256</sup> Curtis Vinson, “New Benjamin Franklin Library in Mexico Is to Be an Example of Cultural Good Will,” *Dallas Morning News*, enero 18, 1942. ABBF.

<sup>257</sup> Vinson, “New Benjamin Franklin Library in Mexico Is to Be an Example of Cultural Good Will.”

<sup>258</sup> “Intercambio cultural con los E. Unidos,” Va a ser instalada en esta Capital una biblioteca pública sobre asuntos sociales y culturales americanos, *El Universal*, octubre 14, 1941. ABBF.

<sup>259</sup> “Intercambio cultural con los E. Unidos,” *El Universal*.

señor Harvey A. Basham, como Presidente del Consejo de la biblioteca y como el vicepresidente el Dr. Pablo Martínez del Río, formaron la mesa directiva inicial de la biblioteca.<sup>260</sup>

La CIAA ofreció su apoyo económico para que los establecimientos de ese tipo ofrecieran un ambiente agradable de reunión en el cual convivieran tanto los nacionales como los residentes norteamericanos.<sup>261</sup> Para acoger la biblioteca se buscó una antigua y buena residencia en Paseo de la Reforma # 34.<sup>262</sup> A escaso un mes de su apertura, ya era también la dirección de la Mexican-American Institute of Cultural Relations, cuyos objetivos iniciales se anunciaron como:

estimulará el intercambio de maestros, estudiantes, y publicaciones entre las personas de las Américas y también un intercambio de artículos de periódicos y traducción de libros. Organizará viajes de estudio de grupos, conferencias y discusiones y buscará coordinar todos los asuntos de naturaleza similar en la parte de otras instituciones.<sup>263</sup>

La primera actividad pública del Instituto México-Norteamericano consistió en el envío de veintitrés estudiantes mexicanos que ganaron becas de estudio a universidades de Estados Unidos.<sup>264</sup> Esto era parte de su apoyo a asociaciones y grupos que promovieran la cultura. Un par de años más adelante también se llevó a cabo la inauguración de la Asociación de Artistas Mexicanos, A.C.<sup>265</sup>

Se ha señalado varias veces en esta investigación que en parte, los programas desarrollados fueron una forma de contraataque a ofertas alemanas similares; ésta no era la excepción. En aquella época, en la ciudad de México se impartían ya clases de alemán de manera gratuita; por ello, al anunciar los nuevos programas se enfatizó que se esperaba que “la

---

<sup>260</sup> “Solemne Inauguración de la ‘B. Benjamín,’” *Excelsior*. Vinson, “New Benjamin Franklin Library in Mexico Is to Be an Example of Cultural Good Will.” El Dr. Pablo Martínez del Río también fue miembro de la SAM y tenía una relación amistosa con Nelson A. Rockefeller.

<sup>261</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944). NAR, Personal Papers. CIAA. Cultural Relations. 1940-1944. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 5. Folder 35.

<sup>262</sup> “Table Talk” *Bulletin of the Pan American Round Tables of Texas*.

<sup>263</sup> “Mexican-American Group,” *Among Us*. Junio, 1942. ABBF.

<sup>264</sup> *Excelsior*, octubre 24, 1942. ABBF. “Invitación,” El Instituto Mexicano- Norteamericano de Relaciones Culturales, octubre 24, 1942. ABBF.

<sup>265</sup> “Asociación de Artistas Mexicanos, A.C.,” Invitación, Biblioteca Benjamín Franklin, abril 9, 1943. ABBF.



2.50 Frida Kahlo asistió a una de las exposiciones en la biblioteca, participó con su obra en varias ocasiones.



2.51 Diego Rivera, Florence Arquin y Walter Pach. El primero escribió el texto de presentación para el pequeño catálogo.

Biblioteca llegue a ser el centro en el que los mexicanos puedan aprender inglés de los norteamericanos y éstos español de los anteriores.”<sup>266</sup> Varias instituciones que llevaban décadas impartiendo clases de inglés, vieron en estas sesiones gratuitas una competencia desleal.<sup>267</sup>

Además de las clases de inglés, los libros y las revistas, la biblioteca también quería ofrecer en un futuro: “una buena cantidad de música grabada, música escrita, pinturas, fotografías, lecciones de idiomas en discos y películas educativas que también contribuyan al aprendizaje de las dos lenguas.”<sup>268</sup> Por el momento, la oferta se extendía a cuentos y libros para niños, libros en *braille* y exposiciones.

Las exposiciones se observan de dos tipos y se alternaban indistintamente. Las que la biblioteca organizaba con instituciones mexicanas, por ejemplo la UNAM; iban de la mano de una tímida cobertura mediática. En los periódicos salía una breve nota que mencionaba el nombre del pintor, fecha día y hora de la inauguración; como fue el caso de la exposición de Manuel González Serrano.<sup>269</sup>

Por el contrario, las exposiciones organizadas a la par con una institución norteamericana, disfrutaban de una coordinada campaña en medios que incluía notas periodísticas antes, durante

---

<sup>266</sup> “Biblioteca ‘Benjamín Franklin’ en México,” *Novedades*, octubre 21, 1941. ABBF.

<sup>267</sup> “Thin Ice,” *Mexico City Post*, marzo 7, 1942. ABBF.

<sup>268</sup> “Biblioteca ‘Benjamín Franklin’ en México,” *Novedades*, octubre 21, 1941. ABBF.

<sup>269</sup> “Manuel González Serrano,” Inauguración de exposición, Biblioteca Benjamín Franklin, septiembre 9, 1943. ABBF.



2.52 Una escena durante la inauguración de *Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942)*. En primer plano, esquina inferior derecha se puede observar a Rosa y Miguel Covarrubias conversando con Roberto Montenegro.

y después. Es claro que se entregaban a los periódicos boletines de prensa, catálogos, fotografías; en ocasiones se imprimía lo mismo o casi lo mismo en dos periódicos. Se concertaban entrevistas, organizaban conferencias y hasta visitas guiadas. Toda una estructura de difusión clara, organizada y definida que resulta muy similar a la puesta en marcha dentro de la SAM.

Presentaron en la biblioteca, exposiciones individuales y colectivas. Entre las individuales se cuenta la de Florence Arquin.<sup>270</sup> El texto de presentación del pequeño catálogo lo escribió Diego Rivera, el cual entre otras ideas subrayó el discurso de unidad hemisférica que se buscaba impulsara esta institución. Decía Rivera: “Entre los artistas norteamericanos de valor, cuyo trabajo en si mismo acerca y liga a los Estados Unidos con México, Florence Arquin es uno de los mejores y más simpáticos. [...]esta artista es uno de los mayores luchadores por el arte moderno.”<sup>271</sup>

---

<sup>270</sup> “Florence Arquin,” Invitación marzo 23, 1943, hasta 17 de abril. Reforma # 34. ABBF.

<sup>271</sup> Diego Rivera, *Florence Arquin*, (México: Biblioteca Benjamín Franklin, 1943). ABBF.

En algunas de las exposiciones de 1943 y 1944, es claro el apoyo de la CIAA, varias de ellas colectivas. Estas muestras estaban organizadas por el MET, el MoMA o el mismo Fernando Gamboa se encargó de ellas. La primera que destacó en este sentido fue una exposición colectiva que reunió retratos realizados por una amplia diversidad de pintores mexicanos, la organizó Fernando Gamboa. Inaugurada el 14 de enero de 1943, se llamó *Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942)*. En ésta se presentaron los trabajos de Estrada, Bustos, Anónimos de Veracruz, Anónimos de Puebla, Anónimos de México, Clavé, Monroy, Pina, Cordero, Rebull, Landesio, Gedovius, Herrán, Ruelas, Pacheco, Rosas, Orozco, Montenegro, Rodríguez, Rivera, Lozano, Siqueiros, Orozco Romero, Tamayo, Castellanos, Castillo, Izquierdo, O’Gorman, Kahlo, Peña, Anguiano y Soriano.<sup>272</sup>

Esta muestra se promovió como “uno de los actos más selectos de sus relaciones culturales con México,”<sup>273</sup> y como todas la que entraban en este rubro, fue promovida de manera profusa. Continuó con las pautas que serán características más adelante en las exposiciones de la SAM, otorgando un lugar primordial en el agradecimiento a los coleccionistas. En este caso se trataba de las Galerías de pintura del Palacio de Bellas Artes de la Dirección de Educación Estética, Inés Amor, María Asúnsolo, Crispiniano Arce, Raúl Anguiano, Mario da Cunha e Silva, Gabriel Fernández Ledesma, Joaquín Gallo, Alfredo Gómez de la Vega, Salo Hale, Xavier Icaza, Emiliano Lavin, César Martino, Alfonso Noriega Jr., Francisco Orozco Muñoz, Elena Fowler de O’Gorman, Feliciano Peña, y Manuel Rodríguez Lozano. Algunos de ellos, más adelante miembros también de la Sociedad de Arte Moderno.

La biblioteca enviaba también información de estas actividades a los periódicos de otras ciudades de México, como Monterrey y Chihuahua.<sup>274</sup> En cuanto a la difusión de las obras, se subrayaba la modernidad en el lenguaje plástico de los artistas mexicanos,

Con los artistas que en el orden de la exposición se le suceden se verifica netamente la tendencia moderna del retrato, que consiste fundamentalmente en dar una visión interna

---

<sup>272</sup> “Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942),” Invitación. Biblioteca Benjamín Franklin. Abierta enero 14 al febrero 6, 1943. ABBF.

<sup>273</sup> *Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942)*, (México: Biblioteca Benjamín Franklin, 1943). ABBF.

<sup>274</sup> “Exposición pictórica de Un Siglo del Retrato en México,” *El Porvenir*, Monterrey, N.L., enero 18, 1943. ABBF. “Exposición Pictórica de ‘Un Siglo del Retrato en México,’” *La Voz de Chihuahua*, Chihuahua, enero 20, 1943. ABBF.



del ser tratado, y el ambiente de su existencia, al contrario de algunos retratistas de antaño que se dejaban absorber por la minuciosa descripción de lo superficial.

Así vemos, uno tras otro, los retratos de Rodríguez Lozano, de Rufino Tamayo, de Julio Castellanos, de Orozco, del mismo Rivera, de María Izquierdo, Frida Kahlo quienes rodean a sus modelos de un ambiente psicológico que denuncia su alma o su estado de espíritu.<sup>275</sup>

El MET organizó para la biblioteca otra muestra con un objetivo similar, en este caso, fortalecer la idea de unidad continental a través de *La era de las exploraciones del Metropolitan Museum of Art, New York*, su apertura se anunció a partir del 3 de junio de 1943.<sup>276</sup>

Señalaron al público que el museo “atento a los esfuerzos de sincera y leal amistad internacional que unen a nuestros países vecinos, [envió] el acervo que forma esta interesante demostración documental de los siglos décimoquinto y décimosexto.”<sup>277</sup> En los periódicos se copiaron una y otra vez fragmentos del catálogo que explicaban que la historia de la humanidad surgió de “la exploración del mundo y no puede adscribirse a un determinado periodo de la historia; ha sido una serie continua de descubrimientos y olvidos; una cadena de relaciones que se han ido formando y rompiendo; relaciones de conquista, relaciones comerciales y de cultura.”<sup>278</sup> Las obras que aquí se presentaron daban cuenta de ello.

También, la ya mencionada exposición de carteles de guerra, organizada por la CIAA, se presentó en la Biblioteca Benjamín Franklin. (Ilustraciones 2.53,54 y 55). En ella la promoción en prensa se concentró además de los carteles, en la manera en que se exhibieron. Se explicó que:

[...]con una magnífica armonía de colores, estos carteles no pueden menos que llenar su cometido y llevar a la mente de todos los que los contemplan la necesidad, imperiosa inaplazable, de cooperar en todo lo posible al triunfo de las Naciones Unidas, representativas de la causa de la justicia y de la libertad.

El salón que alberga esta exhibición ha sido decorado con muy buen gusto, utilizando los colores rojo, azul y blanco para hacer resaltar los trabajos expuestos. El visitante es guiado gráficamente por estos carteles, que explican muda pero

---

<sup>275</sup> “Una semana de arte. El retrato mexicano desde J.M. Estrada hasta hoy,” *Así*, enero 30, 1943. ABBF.

<sup>276</sup> “La era de las exploraciones del Metropolitan Museum of Art, New York,” Invitación. junio 3, 1943. ABBF.

<sup>277</sup> “La era de las exploraciones,” *El Universal*, junio 2, 1943. ABBF.

<sup>278</sup> “La era de las exploraciones,” *El Universal*. “Fue inaugurada una exposición,” *Novedades*, junio 5, 1943. ABBF.



253, 54 y 55. Tres vistas distintas de la exposición carteles de guerra. Algunos con texto en inglés, otros en español, pero todos formaban parte de una campaña publicitaria que apuntaba a la necesidad de apoyar el esfuerzo de la guerra de diferentes formas.

elocuentemente, los principios que las naciones unidas están defendiendo en esta lucha sin cuartel contra las potencias totalitarias.<sup>279</sup>

Los trabajos se mostraron aparentemente con la intención de subrayar el esfuerzo conjunto del trabajo de varias naciones al unísono. Sin embargo, una museografía con paredes en rojo, blanco y azul, no puede remitir más que al liderazgo de una nación sobre las otras. Ese era el discurso central; sí todos unidos, pero los EE.UU. decían hacia dónde era el camino.

Como parte del mismo programa de exposiciones Fernando Gamboa presentó la *Exposición del niño en la plástica mexicana* (febrero 11, 1944), se trató de una exhibición bastante similar a la del retrato, ambas reunieron en una exposición colectiva los trabajos de

<sup>279</sup> “Una exposición de carteles de guerra,” *Excélsior*, agosto 25, 1943. ABBF. Exactamente las mismas palabras se repetían en los otros periódicos. “Exposición de carteles,” *Universal*, agosto 25, 1943. ABBF.

artistas mexicanos, algunos se repitieron en ambas.<sup>280</sup> El tema fue el sentimiento de esperanza futura que se logra en la contemplación de un niño. Manifestaron el “gran honor [que representó para] la Biblioteca Benjamín Franklin, [participar como la sede de] uno de los más distinguidos actos de sus relaciones culturales con México.”<sup>281</sup> Y así de directo engarzaron en el catálogo los discursos políticos relacionados con el conflicto bélico contemporáneo y la inocencia infantil, como esperanza futura, conectaron el tema de la exposición con el discurso político en un ejercicio de curaduría algo forzado, pero así la presentaron:



2.56 Esta es una de las notas de prensa que incluye imágenes de las fotografías expuestas. Tres son fáciles de localizar y por ello decidí incluir una versión de más calidad, con la intención de dejar más claro el discurso. Entre los retratos de dos artistas modernos, reconocidos por el MoMA, y por muchas personas; se incluye la imagen del líder de la causa pro independencia polaca, en la Primera Guerra Mundial y las dos mujeres mayores en las calles de París. Es una curaduría de imágenes sencilla, que remite de inmediato a la guerra del momento.

<sup>280</sup> Escultores olmecas tarascos. Anónimos de México del siglo XVIII. Anónimos jaliscienses, poblanos, oaxaqueños, veracruzanos, mexicanos del siglo XIX, José María Estrada, Hermenegildo Bustos, José Justo Montiel, David Alfaro Siqueiros, Raúl Anguiano, Fernando Castillo, Olga Costa, Jesús Guerrero Galván, María Izquierdo, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Guillermo Meza, Carlos Mérida, Roberto Montenegro, Nefero, Pablo O’Higgins, Feliciano Peña, Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Juan Soriano, Tebo y Angel Zárraga.

<sup>281</sup> *Exposición del niño en la plástica mexicana*, Catálogo. Organizada por Fernando Gamboa en la Biblioteca Benjamín Franklin. febrero 11 a marzo 17, 1944. ABBF.

Desechando en esos prejuicios raciales y de clase de los bárbaros que han deformado la mente de varias generaciones de niños y asesinado sus vidas en muchos pueblos, esos artistas, hasta los más jóvenes, a celosos del contenido de su gran tradición, se ocupan con amor del niño y lo pintan dentro de las concepciones estéticas más libres, diversas y personales, con la misma pasión de los mexicanos en otras épocas.<sup>282</sup>

Resaltan las ideas de los prejuicios raciales, la destrucción de la guerra provocada por bárbaros y todos los daños y peligros de la población más vulnerable, frente a una oferta de libertad personal presente, aparentemente, en toda la historia de México.

Una a una, como gotas que se suceden, las exposiciones que promovía la CIAA en toda América y con las que pretendían convertir su discurso en un pensamiento permanente se fueron sumando. Estas exhibiciones también se reforzaban con la prensa escrita, la publicación de catálogos, folletos, y también de conferencias. Para ello, se invitaba a prestigiados ponentes como: Xavier Villaurrutia, Walter Pach, Dr. Pablo Martínez del Río, Dr. Agustín Aragón Leyva, Lic. Salvador Toscano, Prof. Federico Gómez de Orozco, Prof. Justino Fernández, Prof. Manuel Toussaint y John McAndrew,<sup>283</sup> muchos de ellos ligados también a la Sociedad de Arte Moderno.

A poco menos de un mes de que se inaugurara en la SAM la exposición *Picasso*, la Biblioteca Benjamín Franklin presentó otra de sus ambiciosas exposiciones colectivas que mostraban un siglo de producción artística. En este caso se trató de una exposición organizada y exhibida el año anterior en el MoMA. A partir del 15 junio y hasta el 30 de julio de 1944, el público pudo visitar: *100 años del retrato*.<sup>284</sup> (Ilustración 2.56). Esta muestra iba acompañada de todos los elementos que una exposición de la CIAA o del MoMA requerían: la aportación de cierto elemento de innovación, prensa apoyada en material de difusión organizado por la exposición, incluyendo imágenes; promoción con una oferta para conocedores y público en general, un evento inicial privado para un grupo selecto y el resto de los días ofertas e invitaciones a diferentes grupos y público en general, conferencias, y una lista de nombres de artistas conocidos, que al tiempo impulsaban a los nuevos valores, incluyendo artistas locales.

---

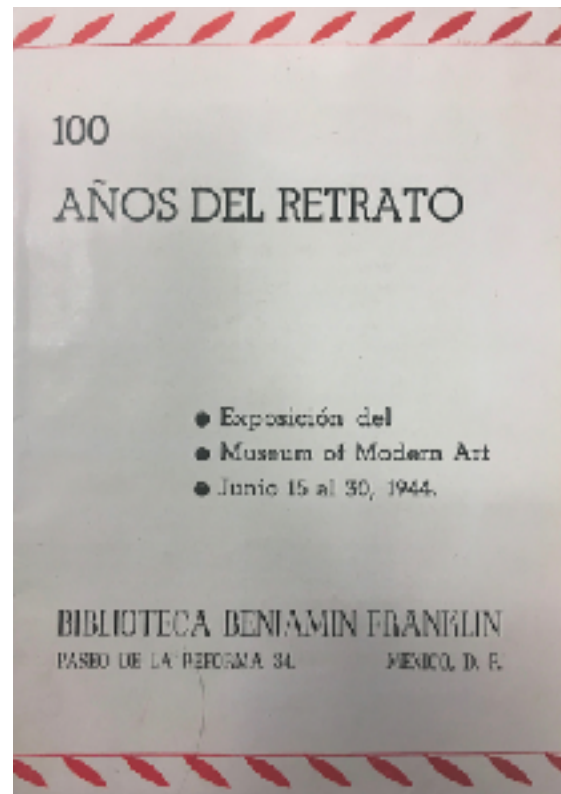
<sup>282</sup> *Exposición del niño en la plástica mexicana*.

<sup>283</sup> “Conferencias,” *Excelsior*, enero 14, 1943. ABBF. “Era de las exploraciones,” Ciclo de Conferencias. Invitación, junio 1943. ABBF. *Novedades*, sección en inglés, enero 29, 1944. ABBF.

<sup>284</sup> *100 años del retrato*, Portada de lista de obra. Exposición del MoMA, junio 15 al 30, 1944. Biblioteca Benjamín Franklin. ABBF. Invitación. *100 años del retrato. Exposición retrospectiva del retrato en la fotografía*. Biblioteca Benjamín Franklin. ABBF.

Poco más de seis meses antes, el Museo de Arte Moderno de Nueva York inauguró su nuevo local del Centro Fotográfico, con esta misma exhibición. Una muestra de retratos en la técnica que promovían como: el medio más popular y democrático de los últimos cien años.<sup>285</sup> Anunciaron que se presentaría en la biblioteca: “La más notable colección de retratos que se conoce en el mundo será expuesta al público mexicano.”<sup>286</sup> Muy al estilo MoMA, ya que sus colecciones modernas siempre las presumían como las más completas. Al tiempo que, la Benjamín Franklin lamentaba que el tiempo de exhibición sería corto, tan sólo “tres semanas pues se proyecta enviar la valiosa colección ya mencionada a otros países del Continente, con el fin de que ellos tengan ocasión de conocerla y admirarla.”<sup>287</sup>

Se mostraron entonces: 68 fotografías, divididas en seis secciones: a) Influencia de la pintura; b) Técnicas nuevas, c) Retrato a distancia corta, d) Comentarios sociales, e) Personalidades y g) Sección mexicana. Entre las fotografías destacaron las obras de Edward Steichen, Julia Cameron, Man Ray, Lotte Jacobi, Rogi-Andre, Alfred Stieglitz, Berenice Abbott, Paul Strand, Henri Cartier-Bresson, Edward Weston. En la sección mexicana comenzaron con un trabajo anónimo y además, la obra de: Cruces y Campa, Vallete, E.G. Lobato, David Silva [con lápiz escribieron Gustavo, tal vez lo confundieron con el

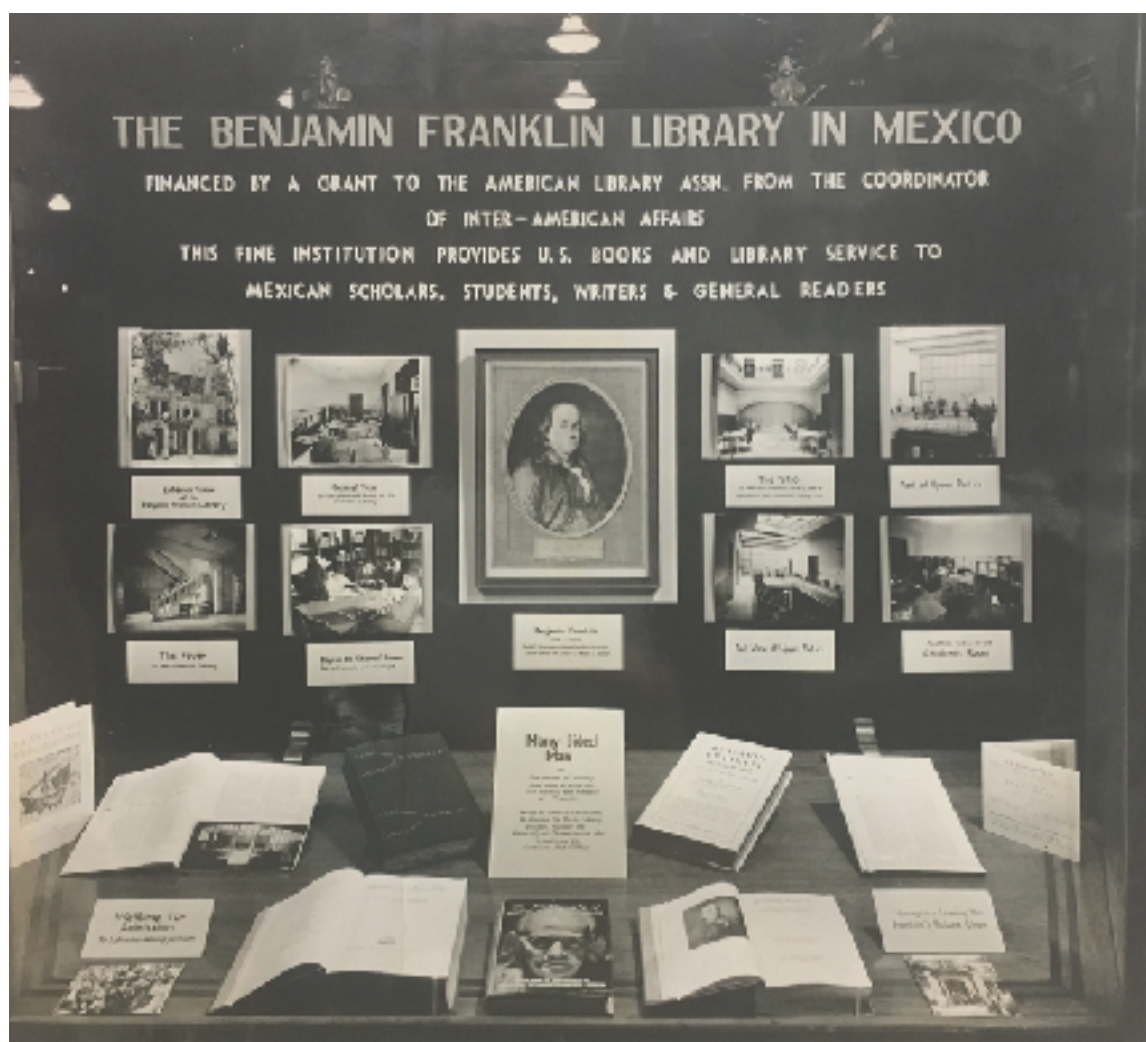


2.57 Lista de obra de la exposición 100 años del retrato.

<sup>285</sup> “Exposición,” *Universal*, recorte en archivo. s.f. ABBF. “Extraordinaria colección de fotos en México,” *Novedades*, junio 21, 1944. ABBF.

<sup>286</sup> “100 años del retrato’ viene a la metrópoli,” *Universal*, junio 13, 1944. ABBF.

<sup>287</sup> “‘100 años del retrato’ viene a la metrópoli,” *Universal*.



2.58 Vitrina de exhibición de libros en la Biblioteca Benjamín Franklin. Se explica institución que el financiamiento de la institución proviene de la oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos.

actor], Agustín Jiménez, Rafael García, Ricardo Razetti, Luis Márquez, Manuel Álvarez Bravo, Ignacio Millán y Lola Álvarez Bravo.<sup>288</sup>

En los distintos periódicos celebraban:

[la] lente fotográfica, lejos de ser un medio reproductor, y servil, se presta a la interpretación de la personalidad artística, cuando es manejado por personas de viva imaginación.

A través de estos retratos que cubren un siglo de arte fotográfico puede captarse a maravilla la evolución que ha experimentado este arte, hasta llegar a ser

<sup>288</sup> 100 años del retrato, Lista de obra. Exposición del MoMA, junio 15 al 30, 1944. Biblioteca Benjamín Franklin. ABBF.

lo que es ahora, o sea una rama de las artes plásticas tan importante como las demás.<sup>289</sup>

Un tema que hoy nos parece tan cotidiano como la fotografía dentro de los museos, fue impulsado en el continente por el MoMA, en específico por Barr. Esto va de la mano de sus estudios del arte medieval y la Bauhaus, en donde todas las manifestaciones humanas se aprecian por su mismo valor de alta calidad estética en el diseño.

En esta exposición organizada por el MoMa se destaca la inclusión del trabajo de Manuel Álvarez Bravo, la participación de un artista local genera cercanía entre el público y la obra. Este fotógrafo mexicano sustituyó a Tina Modotti en su trabajo de la revista *Mexican Folkways*.<sup>290</sup> La exposición de la biblioteca se presentó en junio de 1944 y un año después en julio de 1945, se inauguró la tercera exposición de la SAM dedicada al trabajo del mismo Manuel Álvarez Bravo en una exhibición individual.

La Biblioteca Benjamín Franklin y la SAM eran casi vecinas, las dos se ubicaban sobre la principal avenida de la ciudad de México, Avenida Paseo de la Reforma # 34 y 121, respectivamente. Hasta ese momento, también compartían: público, prensa, el apoyo de ciertos personajes de la sociedad mexicana y norteamericana; además de la tutela de los gobiernos de ambos países.

Hasta ese momento, habían realizado esfuerzos para dar seguimiento al plan para mejorar el intercambio cultural entre ambas repúblicas con el ánimo de “ofrecer un ambiente favorable de comprensión mutua entre los habitantes del país [en este caso los mexicanos] y los residentes norteamericanos.”<sup>291</sup> En ambos casos también se realizaban actividades para cumplir con el requisito de: “atraer principalmente a los nacionales de clase alta.”<sup>292</sup> Ambas instituciones eran al

---

<sup>289</sup> “Atrayente exposición de fotografías en la Biblioteca Benjamín Franklin,” *Novedades*, julio 16, 1944. ABBF.

<sup>290</sup> *Manuel Álvarez Bravo*, Asociación Manuel Álvarez Bravo, A.C., <https://www.manuelalvarezbravo.org/espagnol/Biografia.php> . Consultado abril 7, 2018.

<sup>291</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>292</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

mismo tiempo receptoras de un ejercicio de poder, que intentaba promover un discurso de pensamiento específico y al mismo tiempo ejercían su propio proceso sobre un tercer grupo.

La Benjamín Franklin era un espacio de lectura e intercambio cultural, constituido abiertamente como parte de las bibliotecas formadas y promovidas por la CIAA y dependientes del Departamento de Estado. La SAM era de los institutos creados, según un documento operativo interno: “en teoría [como] un deseo espontáneo entre los habitantes de esos países, para un mejor conocimiento y aprecio de los EE.UU.”<sup>293</sup> En ambos casos, el fin del sistema que les había dado origen estaba cerca.

Las Conferencias de Chapultepec el último gran evento panamericano habían concluido. A partir del 8 de marzo de 1945, inició la salida de la ciudad de México, todos los participantes regresaron a sus cancillerías o ministerios en el continente. Se fueron también Rita Hayworth y Orson Welles, después de que el último acudiera a las conferencias del Castillo.<sup>294</sup> El subsecretario Rockefeller viajó a Washington en compañía de Stettinius el 9 de marzo. Al término de la reunión de Chapultepec, se esperaba la de San Francisco. El guión de la próxima ya se había trazado en Yalta y en Dumbarton Oaks por parte de EE.UU, un arreglo mundial por encima del acuerdo hemisférico.

Los países de América Latina pensaban buscar una distinta forma de votación para los acuerdos entre las naciones.<sup>295</sup> Miguel Alessio Robles consideraba que las Conferencias de Chapultepec eran una respuesta a Hitler, en la que se presentaban los “principios más altos y nobles de la Humanidad” frente a la “ruina y derrota de Alemania.” Veía esta cumbre como un ejemplo de éxito, que permitiría que: “La agresión a un país americano debe ser considerada como una agresión a todos los del Continente y como tal castigada.”<sup>296</sup> Justo uno de los puntos que más preocupó a la delegación norteamericana que no apoyaba a Rockefeller, ya que de esta

---

<sup>293</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>294</sup> “Se inicia el éxodo de los delegados,” *El Universal*, marzo 9, 1945. 2ª, 14.

<sup>295</sup> Miguel Alessio Robles, “La Sociedad de las Naciones y el Consejo de Seguridad,” *El Universal*, marzo 19, 1945. 1ª, 3.

<sup>296</sup> Miguel Alessio Robles, “El acta de Chapultepec,” *El Universal*, marzo 5, 1945. 1ª, 3. Norton, *On His Own Terms*, 176.



manera, tampoco se permitirían agresiones independientes entre los mismos países firmantes, es decir, limitaba las acciones norteamericanas en el continente.

El 16 de marzo, Nelson Rockefeller entró a la Oficina Oval de la Casa Blanca para informar a su jefe el éxito de sus Conferencias de Chapultepec. “Roosevelt le expresó su confianza en un futuro liderazgo global como base para el Nuevo Mundo.”<sup>297</sup> Alcanzaban poco a poco algunas de las metas trazadas por ellos mismos para el tema hemisférico. “Cuando la guerra en Europa entraba en su fase final, la persistencia de Rockefeller con Argentina parecía validada. En la última semana de marzo, los coroneles de Buenos Aires declararon la guerra al Eje.”<sup>298</sup> Ese 16 de marzo, fue la última vez que Nelson A. Rockefeller platicó con Franklin D. Roosevelt. El presidente falleció en 12 de abril de 1945.

A partir de las 3:35 pm., hora de *Warm Springs*, Georgia, comenzó el proceso para investir a Harry S. Truman como nuevo presidente norteamericano; y pareció que el mundo comenzó a girar más rápido que nunca antes. Albert J. Baime lo resume de manera fantástica:

Los primeros cuatro meses de la presidencia de Truman vieron el colapso de la Alemania nazi, la fundación de las Naciones Unidas, el bombardeo de ciudades japonesas en las que fallecieron miles de civiles, la liberación de los campos de concentración nazi, el suicidio de Adolf Hitler, la ejecución de Benito Mussolini, y la captura de grandes criminales de guerra los número dos de Hitler, Hermann Göring; el jefe nazi “lobo solitario”, Ernst Kaltenbrunner. Ocurrió la caída de Berlín, la victoria de Okinawa (a la cual el historiador Bill Sloan llamó ‘la campaña más mortal de conquista jamás llevada a cabo por el ejército americano’), la Conferencia de Potsdam, durante la cual el nuevo presidente se sentó a negociar en la mesa con Winston Churchill y Joseph Stalin en una Alemania ocupada por los soviéticos, en el intento de crear el mapa de un nuevo mundo. La humanidad vio la primera explosión atómica, la destrucción nuclear de Hiroshima y Nagasaki, la alborada de la Guerra Fría, y el inicio de la carrera armamentista nuclear.<sup>299</sup>

La gran falla de la presidencia de Roosevelt consistió en siempre mantener al vice presidente al margen de todos los sucesos, en especial los grandes cambios en política internacional. El presidente Truman comenzó su gobierno completamente en blanco, sabía que el

---

<sup>297</sup> Norton, *On His Own Terms*, 179.

<sup>298</sup> Norton, *On His Own Terms*, 179.

<sup>299</sup> Albert J. Baime, *The accidental President. Harry S. Truman and the Four Months that Changed the World* (Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017), x.

presidente anterior sostuvo reuniones con los jefes de gobierno ruso e inglés, pero desconocía el contenido de las conversaciones.<sup>300</sup>

El 17 de julio de 1945, “Truman conoció a Joseph Stalin. Discutieron el alarmante deterioro de las relaciones soviético-americanas. Comenzaron oficialmente las históricas Conferencias de Postdam.”<sup>301</sup>

El mismo 17 de julio de 1945, a las 8 de la noche, en Paseo de la Reforma # 121, en México, D.F.,<sup>302</sup> entraron al local de la SAM, “dos desconocidos, de aspecto un tanto descuidado y con la barba bastante crecida,”<sup>303</sup> se encontraban todos los invitados reunidos para inaugurar la primera exposición individual, de un fotógrafo mexicano, organizada por la SAM; que ahora ocupaba un nuevo piso, con un nuevo y más amplio salón. (Ilustración 2.56) La SAM parecía crecer, sólida y con calma. En México ocurrían una serie de conflictos sindicales, uno de ellos “en los estudios CLASA, con motivo del grave conflicto intersindical de los cinematografistas.”<sup>304</sup> Los dos individuos de



2.59 Orgullosos y alegres disfrutaban del magnífico montaje de la exposición, elaborado por Fernando Gamboa. Jorge Enciso, Susana Gamboa y Adolfo Best Maugard en la exposición de Manuel Álvarez Bravo.

“desaliñada y indumentaria”, eran el director cinematográfico Julio Bracho y el fotógrafo

---

<sup>300</sup> Baime, *The accidental President*, 34.

<sup>301</sup> Baime, *The accidental President*, xvi.

<sup>302</sup> Invitación. *Manuel Álvarez Bravo*, julio 17, 1945. PCFG, FC-SOC.A.M-137.

<sup>303</sup> “Arte. Fotografías,” *Tiempo*, julio 27, 1945. 38. PCFG, FG.SOC.A.M-146.

<sup>304</sup> “Arte. Fotografías,” *Tiempo*.

Manuel Álvarez Bravo. Este último sólo permaneció brevemente en la celebración de su propio trabajo, estaba comprometido para hacer guardia en los estudios de cine.<sup>305</sup>

En su lugar permanecieron, como orgullosos anfitriones Jorge Enciso, el presidente de la SAM; Susana Gamboa, la secretaria de la Sociedad y Adolfo Best Maugard, miembro de la asociación. También se encontraba presente Fernando Gamboa, quien una vez más había creado un espacio moderno y espectacular, para enmarcar la exposición de fotografías. Todos orgullosos y felices de que la prensa reconocía su gesto generoso: “el grupo de personas que forman la sociedad, han hecho realidad una bella obra, un noble anhelo: hacer algo porque México aprenda a conocer y a estimar sus propios valores artísticos, cuantas veces mejor conocidos y mejor estimados en el extranjero.”<sup>306</sup> Ninguno sospechaba aún, que el camino de la historia modificaría completamente su rumbo y con ello el recorrido de la misma agrupación.



2.60 El guardia uniformado, con las iniciales de la SAM en el saco y el sombrero, toma entre los dedos de la mano derecha un boleto para entregarlo al visitante. Sobre la mesa, además de unas rosas casi desfallecidas, la oferta de los tres catálogos de las exposiciones de la Sociedad.

Hasta ese 17 de julio de 1945, todo parecía centrarse en continuar los esfuerzos educativos, dirigidos a un sector específico de la sociedad mexicana, enseñarles la gramática de leer cada objeto presentado como parte del nuevo moderno. La SAM siguió sus pasos con el fin de poco a poco convertirse en el MoMA mexicano. A la entrada, igual que en el museo de Nueva York, se daba la bienvenida al público con una oferta de productos relacionados con las exposiciones: catálogos, reproducciones de obra a color y membresías. Un austero y gran letrado, decoraba el muro a espaldas del guardia-custodio-taquillero-vendedor; hacía juego con el mobiliario de lisas líneas

<sup>305</sup> “Arte. Fotografías,” *Tiempo*.

<sup>306</sup> “Presente y Pasado,” *Mapa*, junio 1945. PCFG, FG.SOC.A.M-139.

horizontales y perpendiculares, sin más adorno que la veta de la madera que revelaba su moderna sobriedad.

Esta fotografía, como todas las que aquí se presentan sobre la exposición de Manuel Álvarez Bravo, fueron tomadas por él mismo. Eso las convierte en documentos mucho más ricos aún, ya que es el mismo artista quien decide, qué y cómo queda archivado este evento para la posteridad. El mismo Álvarez Bravo elaboró la memoria visual que nos permite setenta y tres años más tarde recorrer ese espacio con él, elaborando un registro que produce así una nueva obra. En conversaciones con Teresa del Conde, unos años más adelante Manuel Álvarez Bravo, comentó: “Una fotografía sí es un contenido, pero una exhibición de fotografías es un conjunto de contenidos que conforma otro distinto.”<sup>307</sup> A ese conjunto de contenidos es al que me referiré aquí, más que a las fotografías individuales del maestro.

Al igual que las de *Picasso* y *Máscaras mexicanas*, esta exposición contó con un equipo encargado de llevarla a buen puerto, y la SAM les agradece desde la primera página del catálogo:

al señor Fernando Gamboa, quien proyectó y dirigió el montaje e instalación del exposición; al señor Gabriel Fernández Ledesma, la maqueta y dirección artística del catálogo; a los señores Antonio Acevedo Escobedo y Julio Prieto por su ayuda en la realización del catálogo y a este último por el diseño y realización del cartel; a los señores Diego Rivera, Xavier Villaurrutia y Gabriel Figueroa, eminente cinematógrafo, por sus artículos sobre la obra de Manuel Álvarez Bravo; al Sr. Dr. Walter Deemer y a la Sra. Dra. Consuelo Díaz, por su ayuda técnica en la realización de los rayos X, a la Compañía Kodak Mexicana; y a Imgeno, Tacuba 18, por el equipo eléctrico usado en la exposición.<sup>308</sup>

No era la primera vez que agradecía la SAM a la empresa Imgeno su apoyo, pero en esta ocasión se trató de un reconocimiento más sentido. Fernando Gamboa puso especial cuidado en seleccionar la iluminación. Ahora el dramatismo no se logró a través de luces y sombras, al contrario, se proyectó una luz amplia y diáfana. La teatralidad se buscó en el diseño de los mismos reflectores, y en la construcción de mobiliario que permitiera el uso de diferentes fuentes de luz, como señalaron en el periódico: “la iluminación general y las lámparas, diseñadas

---

<sup>307</sup> Conversaciones de Teresa del Conde con Manuel Álvarez Bravo, en: Juan Antonio Rodríguez, “Los años decisivos,” *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945*. Exposición homenaje. (México: MAM, INBA, 1992), 17.

<sup>308</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, (México: SAM, 1945).

especialmente para esta exposición, son una interpretación de la lámpara que emplea el fotógrafo.”<sup>309</sup> Es evidente, que el mismo Manuel Álvarez Bravo consideró éste un factor lo suficientemente interesante como para dejar un claro registro de la relación formal que se establecía entre, la retícula rítmica de sus fotografías y los movimientos zigzagueantes y ondulados creados por las tubulares líneas industriales, era otro ejemplo del lenguaje de modernidad compartido con el MoMA. También construyeron cajas de luz para sobreponer algunas imágenes, como negativos gigantes iluminados por detrás. Al mismo tiempo ocultaron focos con medios muros, proyectando la luz de abajo hacia arriba, la cual unida a la emanada de las lámparas del techo, disminuyó las sombras en esbatimiento del espacio.



2.61 “Dos factores han contribuido al éxito de esta exposición fotográfica: la hermosura de sus obras y la importancia de su montaje e instalación.” *El Nacional*. Se trata esta de una fotografía especialmente oscura, pero al mismo tiempo muy interesante. Manuel Álvarez Bravo fotografió la exposición en el reflejo de un vidrio con ello logró una visión de 360 grados de la sala, se trató de un recurso fantástico. Foto: Manuel Álvarez Bravo.

---

<sup>309</sup> “La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes,” *El Nacional*, septiembre 12, 1945. Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.



2.62 Al fondo se aprecia una caja de luz. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo Manuel Álvarez Bravo.



2.63 Recurren para la iluminación a un medio muro que proyecta luz de abajo hacia arriba.

La imagen 2.61 tomada sobre el reflejo en un vidrio, sobrepone como espectros fantasmales bancas, plantas y otras obras, que permiten tener la sensación de una mirada periférica, de poder girar a ver todo lo que nos rodea, y con ello coincidir con la prensa en el hecho de que son: “dos [los] factores que han contribuido al éxito de esta exposición fotográfica: la hermosura de sus obras y la importancia de su montaje e instalación.”<sup>310</sup>

En la primera exposición de la SAM los muros fueron claros y el montaje muy dramáticamente limpio. En la segunda exposición los colores de las paredes hacían eco a las máscaras de la exhibición, se utilizó una llamativa paleta cromática que resaltó las características formales de la obra. Para esta ocasión crearon mayor dramatismo, los fondos sobre los que se colocaron las fotografías se crearon a partir “de formas rectas y precisas, pintados de los colores de la misma fotografía —blancos, negros, grises.”<sup>311</sup>

El montaje de esta exposición presentó muchas más plantas que las de *Picasso* y *Máscaras mexicanas*. Ahora, más que un significado iconográfico, funcionan como señalización del recorrido, dan forma a un pequeño laberinto, cierran espacios para transitar, sin que sea necesario colocar un muro completo que ahogue al público. Algunas también parecen “descanso



2.64 Las plantas parecen marcar el camino al visitante. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo Manuel Álvarez Bravo.

---

<sup>310</sup> “La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes,” *El Nacional*.

<sup>311</sup> “La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes,” *El Nacional*.



2.65 y 66. Estos son dos detalles en los que se observa, cómo las plantas y las bases sobre las que se colocan establecen distancia entre el espectador y las fotografías: *Sed pública*; *Obrero en huelga, asesinado* y dos más que no alcanzo a identificar.

visual del visitante”<sup>312</sup> o generan distancia entre el espectador y la obra. ¿Será acaso la temática de algunas fotografías la razón para establecer este alejamiento? como en *Retrato de lo eterno* y *Obrero en huelga*. (Ilustraciones 2.65 y 66).

La variedad en las dimensiones y superficies de las impresiones fotográficas, también llamó la atención de la prensa. “La exposición



2.67 El alarde de modernidad tecnológica por medio de los Rayos X, su uso se había vuelto más común a partir de la Primera Guerra Mundial. Foto: Manuel Álvarez Bravo. Archivo Manuel Álvarez Bravo.

<sup>312</sup> “La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes,” *El Nacional*.





2.68 “Álvarez Bravo. ‘Cuando los ojos ven lo que nunca vieron el corazón siente lo que nunca sintió.’ Gracian”

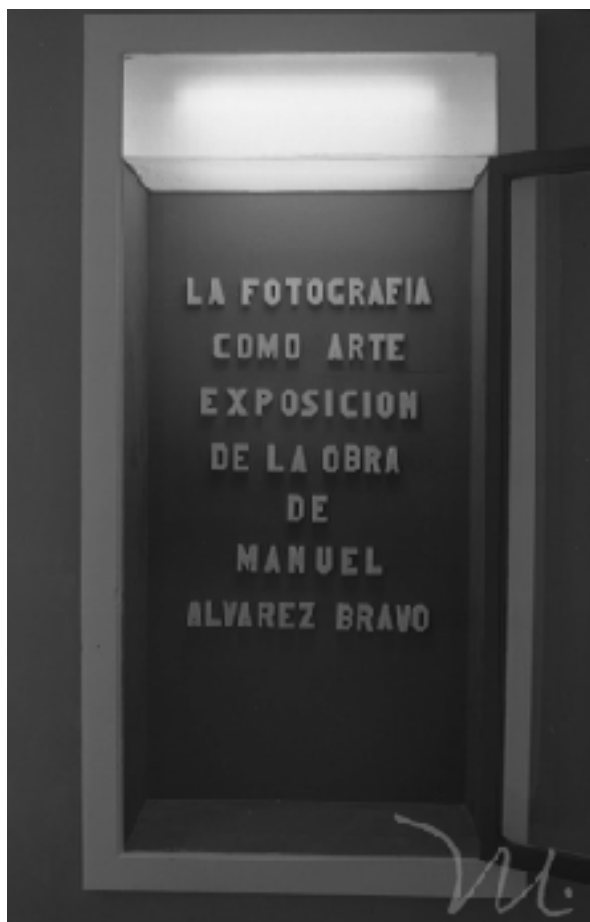
actual está formada por 109 fotografías, algunas de ellas sobre cristal transparente y las más sobre papel blanco, brillante, pegado sobre cartulina blanca. Algunas transparencias son negativas.”<sup>313</sup> Esta diversidad de formatos, generó ritmos de lectura muy ricos e interesantes. Se pasaba de una fotografía pequeña a una enorme; de las apaisadas a las verticales; alternado y compartiendo los espacios con textos informativos o frases célebres relacionadas con el tema. La fuente de los textos fue el mismo catálogo. (Ilustración 2.67).

La tipografía se creó con letras de madera colocadas sobre las paredes o con “las cédulas



2.69 Texto de Xavier Villaurrutia reproducido *fotostáticamente*, un recurso innovador, industrial y moderno.

<sup>313</sup> “Arte. Fotografías,” *Tiempo*.



2.70 Al principio se manejó *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo*, como título de la exposición, poco a poco se redujo. Manuel Álvarez Bravo tuvo el cuidado de registrar cada rincón de la exhibición.

explicativas, fotostáticamente a grandes tamaños,<sup>314</sup> presentando además un uso práctico de la misma técnica. En cada explicación colocada sobre la pared o el papel, se cumplió con la función educativa de difusión social del nuevo moderno, que encarnaba como misión propia la Sociedad de Arte Moderno. (Ilustraciones 2.68 y 69).

Desde un principio, la exposición y el catálogo llevaron el nombre de: *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. Así se presentó en el catálogo, las invitaciones y en las primeras notas de los periódicos. Poco a poco, se fue transformando, comenzó repitiendo el enunciado completo que aparece en este hueco iluminado en la pared, que parece una ventana, ya que tiene una especie de marco abierto hacia la derecha. En algunas notas comenzaron a anunciar la muestra como: *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo*.

Al cabo de las ocho semanas, era tan sólo: “Continuará hasta fines de mes la exposición ‘Fotografía como Arte,’”<sup>315</sup> eliminando el nombre del artista. (Ilustración 2.70).

Un elemento museográfico que resultó especialmente interesante e innovador se encuentra en el diseño del mobiliario. Una vez más, la Sociedad produjo muebles específicos y espectaculares, con la única intención de generar un espacio que facilitara un mejor y más apropiado consumo de la obra. El diseño de las líneas de estos muebles, hablan también de

<sup>314</sup> “La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes,” *El Nacional*.

<sup>315</sup> “Continuará hasta fines de mes la exposición ‘Fotografía como Arte,’” *Universal Gráfico*, septiembre 17, 1945. PCFG, FG-SOC.AM 155.



2.71 - 72 Las imágenes se presentaron en muy diversos formatos, soportes y superficies. Recurrieron a las cajas de luz, marialuisas blancas o negras y una multiplicidad de dimensiones.



2.73 - 74 Mueble que sostenido con cables pende del techo y carece patas, con doble altura para disfrutar de las fotografías. Un diseño verdaderamente ingenioso seguramente de Fernando Gamboa.

modernidad.

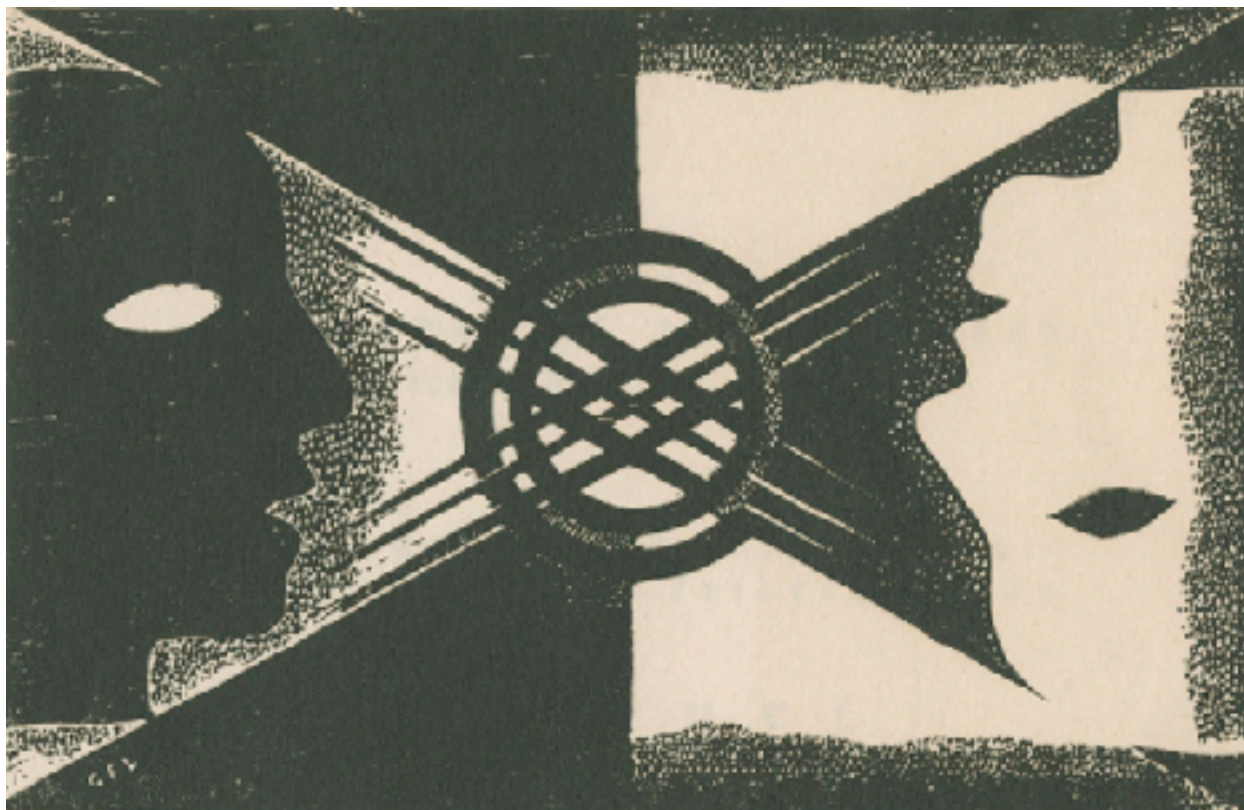
Del techo bajan unas tensas líneas de acero de las que penden unas superficies inclinadas, que más bien parecieran volar, ya que nunca tocan el piso. Sobre las superficies inclinadas descansan series de fotografías, con amplias marialuisas blancas cubiertas con vidrio protector. Forman un marcado camino, presentando imágenes por dentro y por fuera, que quedan a una altura cómoda para disfrutar, diferente de cada lado. La misma falta de rigidez y soporte en el piso protege a las obras, ya que evita que el público descansa o se recargue sobre ellas. Las escuadras que forman estos muebles, aunado a las plantas, cédulas, luces, tarimas y letreros, señala una ruta fija para caminar por la exposición, aumenta la superficie de exhibición y permite dinamismo en el trayecto. (Ilustraciones 2.71-74).

Todo fue diseñado para hablar de modernidad e integrar la fotografía al ámbito de las artes. La invitación, diseñada por Gabriel Fernández Ledesma, reproduce un grabado que crea y explica al mismo tiempo el proceso más elemental de la fotografía, de la cámara oscura. Dos rostros frente a frente, en negativo y positivo, se invierten a partir de las líneas de luz que se cruzan en un lente-obturador que se encuentra en el centro de la imagen. Las imagen a dos tintas, alterna fondo y figura indistintamente. Las sombras y las texturas se producen a partir de pequeños puntos blancos, sobre fondo negro o a la inversa. Es al mismo tiempo un diálogo entre el retratado y su propia imagen. El mismo Gabriel “Fernández Ledesma hizo la maqueta y se encargó de realizar artísticamente el catálogo.”<sup>316</sup>

La imagen de la contraportada del libro, diseñada por Fernández Ledesma, también se utilizó para la promoción de la exposición. A manera de invitación como hoja volante, elaboró Gabriel Fernández Ledesma, un cartoncillo impreso a una sola tinta color sepia, con tipografía que destaca los nombres de la SAM y el fotógrafo, señala el lugar y la hora. Incluye como única imagen la fotografía de un ojo formada a partir de pequeños puntos, los más grandes o más juntos forman las sombras; los más separados, las luces; recordando la trama minúscula de la impresión de fotografías en periódicos o revistas. Un recurso que, utilizado de otra forma y más adelante, hará famoso el trabajo de Roy Lichtenstein hasta la década de los años sesenta con el Pop Art.(Ilustración 2.75 y 76.).

---

<sup>316</sup> “Arte. Fotografías,” *Tiempo*.



2.75 El Diseño: Gabriel Fernández Ledesma para la exposición *La fotografía como arte. Exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo*, 1945 es un ejemplo de diseño gráfico fantástico. Los rostros invertidos son a un tiempo retratado y retrato, luz e impresión de luz.

La difusión fue muy similar a las dos exposiciones previas de la SAM. Recurrieron, para promover la asistencia del público al envío de una invitación además de carteles, hojas volante y una campaña de prensa organizada. Una vez más, regalaron catálogos a los periódicos y funcionaron, otra vez las publicaciones como boletines de prensa. Una vez más, dos o tres periódicos tenían exactamente el mismo contenido y los mismos textos, coma por coma. Sin embargo, ya eran menos las notas de esta muestra en comparación con las exposiciones anteriores. Es probable que ante la gran cantidad de noticias en materia de política nacional e internacional, se contara con menos espacio para cubrir exposiciones.

Cada nuevo dato era suficiente para que en la SAM vieran otra oportunidad de difusión. Por ejemplo, el 23 de junio recibieron una carta de doctor, Henri Lehman, felicitando a Fernando Gamboa por la reciente exposición:

Se lo digo francamente: es la mejor exposición de fotografías, desde le punto de vista museológico, que he visto hasta ahora. La manera de presentarlas, la diferenciación de los diferentes planos, la transparencia de ciertos motivos, la

coloración de las paredes en los salones, todo está hecho con un gusto y tacto en todo exquisito.

Poco antes del cierre de la exposición usaron esta información en la prensa para difusión, consideraron esta carta como suficiente pretexto para crear una noticia nueva, con el fin de atraer al público. Ya para esa fecha, el título de la exposición en prensa se había transformado a: *La fotografía, como arte*, y el énfasis se marcaba en la importancia de la museografía. Así se leyó la nota en *El Redondel*: “El doctor, Henri Lehman, del Museo del Hombre de París, que se halla en México, dijo que es ésta la exposición de fotografía mejor instalada que ha visto.”<sup>317</sup>

Las notas en prensa comenzaron igual que en el catálogo, explicando las razones por las que un medio industrial, como la fotografía, podía ser considerada como una pieza de valores artísticos digna de una exposición. Señalaban en una revista: “La fotografía en México —bien lo



2.76 Cartoncillo promocional para la exposición de Manuel Álvarez Bravo elaborado por Gabriel Fernández Ledesma. Ingeniosa construcción de la imagen a partir de la trama de puntos de impresión sobre un cartón que proporciona el llamativo color.

<sup>317</sup> “Está Siendo muy Visitada la Exposición de ‘La fotografía, Como Arte,’” *El Redondel*, septiembre 16, 1945.

apunta Susana Gamboa— ocupa el último lugar en la concepción artística, siendo tan importante, sin embargo, como manifestación moderna.”<sup>318</sup> Esta idea de que la fotografía es el producto artístico de los tiempos, resultará un argumento recurrente, así lo subrayaron en la presentación del catálogo. Acentuaron en este texto que la fotografía era: una “expresión moderna de las inquietudes y progresos del hombre y del mundo actual, [que] exige ya de la atención pública su seria consideración y estudio.”<sup>319</sup>

Del catálogo de la exposición de Manuel Álvarez Bravo, se editaron mil ejemplares; ciento quince de ellos, numerados y que incluyeron tres copias de fotografías originales.

Al igual que los dos anteriores, estos libros se imprimieron en los Talleres Gráficos No. 1, de la Secretaría de Educación Pública.<sup>320</sup> Presentaron la obra con los siguientes textos: “El arte negro” por Manuel Álvarez Bravo, “Manuel Álvarez Bravo” por Diego Rivera, “Manuel Álvarez Bravo” por Xavier Villaurrutia y “La fotografía como arte” por Gabriel Figueroa. (Ilustración 2.77).

El primer texto del catálogo lo escribió el mismo Manuel Álvarez Bravo, se trató de una línea de tiempo con “Notas sobre la invención de la fotografía.” Inició con la “Cámara oscura” y Aristóteles en el siglo IV a.C., continuó hasta 1894, para llegar a la patente de Eastman, señalando el adelanto de “usar el celuloide como base, en sustitución del papel” en 1894.<sup>321</sup> Me



2.77 Para su tercera exposición la SAM ya tenía una estructura de contenidos que parecía fija: lista de miembros, agradecimientos y la presentación de diversas voces en torno al tema.

<sup>318</sup> “Presente y Pasado,” *Mapa*, junio 1945. PCFG, FG.SOC.A.M-139.

<sup>319</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías* (México: SAM, SEP, 1945), 15.

<sup>320</sup> “Datos biográficos,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, SAM.

<sup>321</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, SAM, 14.



parece significativo el que incluya bibliografía ya que en los dos catálogos anteriores de la SAM, no pareció necesario. Tal vez aquí era importante recalcar un antecedente académico del estudio de la fotografía.

Diego Rivera describió la obra de Álvarez Bravo de la siguiente manera:

No se trata nunca de una descarga electrónica instantánea y violenta.  
Ni chispa ni relámpago, ni blancos ni negros violentos, ni líneas luyentes [sic.] a toda velocidad.  
Es una lluvia tenue, continua y menuda que empapa paulatinamente nuestros nervios y penetra hasta la médula de nuestros huesos.<sup>322</sup>

Diego Rivera apeló a la búsqueda del valor poético de las imágenes de Álvarez Bravo. En el texto de la presentación y de la mano de los otros autores, compartieron el objetivo central de convencer al público del valor plástico y estético de las fotografías expuestas en julio de 1945. Le piden al espectador ignorar sus propios cuestionamientos y que observe “con el respeto y la profundidad que tan vigorosa creación humana reclama.”<sup>323</sup>

En su rol de educadores en el arte, los involucrados especifican que el aprecio artístico de la fotografía no radica en el objeto o la técnica en sí. Según Xavier Villaurrutia: “Sólo en manos del artista un instrumento que con soberbia infantil llamamos científico, sigue siendo un objeto mágico.” Según Villaurrutia, sólo en manos de alguien con la capacidad técnica y artística de Manuel Álvarez Bravo, la cámara se convierte en “un vehículo de expresión artística.” Afirma Villaurrutia, que Álvarez Bravo se distingue porque: “trabaja con el cerebro en las manos.”<sup>324</sup>

También el mismo Manuel Álvarez Bravo señaló en el texto de su autoría, que la fotografía contiene su propio vocabulario, igual que ocurre con “la música, la pintura, la poesía y la escultura [que] tienen cada una sus ojos, sus oídos, su tacto”<sup>325</sup> La especificidad del vocabulario expresivo de las artes exige según Rivera, el dominio de una técnica rigurosa y

---

<sup>322</sup> Diego Rivera, “Manuel Álvarez Bravo,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías* (México: SAM, SEP, 1945), 18.

<sup>323</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, SAM, 15.

<sup>324</sup> Xavier Villaurrutia, “Manuel Álvarez Bravo,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías* (México: SAM, SEP, 1945), 21.

<sup>325</sup> Manuel Álvarez Bravo, “El arte negro,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías* (México: SAM, SEP, 1945), 16.

precisa, lo cual Álvarez Bravo logra sin sacrificar sensibilidad.<sup>326</sup>

Gabriel Figueroa invita al lector a reflexionar que trabajos como los que se presentaron en esta ocasión, son los que ganan para la fotografía “un lugar entre las artes representativas existentes.”<sup>327</sup>

Junto al valor estético de la obra de Manuel Álvarez Bravo, aquilatan otra cualidad específica de su trabajo, su naturaleza mexicana. El o los autores de la “Presentación”, señalaron que este atributo es observable en “su temario, su luz, su composición y su alto sentido poético y dramático.”<sup>328</sup> No aclaran cómo, ni por qué de estas afirmaciones. Rivera, apunta que la mexicanidad en la fotografía de Manuel Álvarez Bravo es “por causa, forma y contenido, en ella la angustia es omnipresente y la atmósfera está sobresaturada de ironía.”<sup>329</sup> La angustia y la ironía, como señales distintivas de una obra mexicana, pero tampoco quedan claros los elementos que le dan forma.

Dividen a los fotógrafos en diversas categorías. La primera bifurcación entre fotógrafos, según Villaurrutia se encuentra entre los que registran imágenes de: “ciencia, de la actualidad, de la moda o de periodismo” o aquellos que crean objetos de valor artístico.<sup>330</sup> Álvarez Bravo se encontraría en los segundos.



2.78 Esta fotografía de Manuel Álvarez Bravo, no participó en la exposición de la SAM. El libro sobre Picasso, al fondo como base de la columna, tal vez fue el mismo que lo adentró en el arte.

<sup>326</sup> Rivera, “Manuel Álvarez Bravo,” 18.

<sup>327</sup> Gabriel Figueroa, “La fotografía como arte,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. (México: SAM, SEP, 1945), 24.

<sup>328</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, SAM, 15.

<sup>329</sup> Rivera, “Manuel Álvarez Bravo,” 19.

<sup>330</sup> Villaurrutia, “Manuel Álvarez Bravo,” 21.

Gabriel Figueroa también organiza el estudio de la fotografía en México a partir de dos parámetros: la llamada “fotografía de estudio”, señalando a Vallejo, Clarke, Lange y Ortiz como parte de este grupo y por otro lado a “la nueva escuela de Weston y su discípula Tina Modotti. Artistas de trazo firme, fuerza en su composición y positivo valor creador que, marcando una nueva etapa, señalaron la ruta firme a seguir en la técnica fotográfica.”<sup>331</sup> Manuel Álvarez Bravo aparece como heredero de Weston y Modotti. Por lo anterior, define a Figueroa y su trabajo como: “poseedor de una gran sensibilidad artística, y que ha logrado un estilo cálido, tranquilo y penetrante, sencillez en su composición y un profundo conocimiento de la iluminación; su trabajo es admirablemente sincero.”<sup>332</sup>

Todos los argumentos de los textos apuntaban a la reivindicación de la fotografía como técnica digna de valoración estética. Sólo habían pasado cinco años de la creación del primer Departamento de Fotografía en un museo. El MoMA comenzó en 1936 a organizar una exposición de fotografía. Barr le encargó a Beaumont Newhall este proyecto, en 1940; sería el primer director.<sup>333</sup> La obra de Manuel Álvarez Bravo era ya parte de este acervo, como se mostró en la exposición organizada por el MoMA para la Biblioteca Benjamín Franklin. Se establecía una fluida continuidad discursiva entre las instituciones.

Era sólo cuestión de tiempo —más la difusión, campañas publicitarias y exposiciones— para que el público mexicano comprendiera que la fotografía era, como lo señalaban desde el inicio del catálogo, una: “expresión moderna de las inquietudes y progresos del hombre y del mundo actual [...] una manifestación del arte moderno.”<sup>334</sup> Una nueva técnica que permitiría, según señaló Manuel Álvarez Bravo, que a partir de asegurar “el dominio sobre la materia por medio de la química, se podía entregar ya en la obra el documento mismo de la emoción.”<sup>335</sup>

---

<sup>331</sup> Figueroa, “La fotografía como arte,” 24.

<sup>332</sup> Gabriel Figueroa, “La fotografía como arte”, en *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. (Sociedad de Arte Moderno, SEP: México, 1945). 24.

<sup>333</sup> Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr, Jr. Missionary for the Modern*, (Chicago, Nueva York: Contemporary Books, 1989), 138.

<sup>334</sup> *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*, SAM, 15.

<sup>335</sup> Álvarez Bravo, “El arte negro,” 17.

La SAM estaba convencida de su capacidad didáctica y de difusión que permitió ir formado al público para alcanzar a comprender que esta exposición demostraba la siguiente afirmación:

La buena fotografía, como la buena pintura y la buena poesía, no es producto fácil ni barato, aunque, como éstas, se produzca con cierta abundancia. La obra de Manuel Álvarez Bravo es buena fotografía, de la más fina calidad, digna de exhibirse como superior manifestación del arte moderno.<sup>336</sup>

Con esta exposición se cerraron una serie de círculos. Manuel Álvarez Bravo señaló en algún momento su gran admiración por Picasso y deposita en la obra del pintor un papel decisivo en su propio proceso artístico. Frente al trabajo de Pablo Picasso encontró nuevos caminos que lo enfrentaron a una realidad distinta. Un libro de Picasso que compró en la librería de don Pedro Robledo, lo acercó a las artes.<sup>337</sup> Manuel Álvarez Bravo fotografió su propia exposición y también registró la exposición de Pablo Picasso. En sus imágenes Frida Kahlo y Susana Gamboa, posaron en las salas de exhibición frente a la obra. Con *Picasso* comenzó la colaboración entre el MoMA y SAM; la exposición de Álvarez Bravo parece ser la última.

A la muerte de Franklin D. Roosevelt el 12 de abril de 1945, Nelson A. Rockefeller preparó y entregó su renuncia, como una cortesía acostumbrada para el nuevo mandatario, aunque ese no era el deseo real del subsecretario de Estado. A nivel personal y laboral tenía mucho interés invertido en sus proyectos latinoamericanos. Antes de las Conferencias de San Francisco le comentaron que su renuncia sería aceptada. No importó que manifestara que en realidad él deseaba mantener su puesto. En la misma Oficina Oval expresó al presidente la trascendencia de su papel y su interés por continuar pero Truman no cambió de opinión.<sup>338</sup>

---

<sup>336</sup> Manuel Álvarez Bravo. *Fotografías*, SAM, 15.

<sup>337</sup> José-Miguel Ullán, "Ráfagas" en el catálogo *Manuel Álvarez Bravo*, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 22. Citado en Juan Antonio Rodríguez, "Los años decisivos," *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945*, 13.

<sup>338</sup> Norton, *On His Own Terms*, 185-188.

Nelson A. Rockefeller dejó entonces todos sus cargos en el gobierno, además del de subsecretario.<sup>339</sup>

En la misma reunión se anunció el cierre de la CIAA para el 31 de diciembre de 1945<sup>340</sup> y se transfirieron sus corporaciones al Departamento de Estado.<sup>341</sup> Año y medio más adelante, el Congreso canceló de manera tajante todo el programa.<sup>342</sup> Todo el apoyo económico y diplomático se desvió a la reconstrucción europea, en especial Alemania.

A partir de su renuncia, no voluntaria, Nelson A. Rockefeller regresó a Nueva York. Su padre le escribió una carta en la que reconoció el valor de su trabajo durante la guerra. “Has agregado un nuevo lustre al nombre familiar. Estamos muy orgullosos y muy honrados...Tu posición como Presidente del Centro te espera. Tu regreso a la oficina será un día muy feliz para mí.”<sup>343</sup> Reanudó entonces a su vida en Nueva York. Su relación con México y América Latina volvió a ser temporalmente un asunto sólo de interés personal.

A partir de la obligada y aceptada renuncia de Nelson Rockefeller y su retorno a Nueva York, en unos cuantos días retiraron de sus oficinas de Washington cuadros, mobiliario y archivo. Los presupuestos de los programas de Latinoamérica se fueron adelgazando y desaparecieron. Por unos cuantos años y hasta la mitad de 1945, se habían llevado a cabo acciones conjuntas y sincronizadas de recopilación de información, al tiempo que se buscaba cierta integración cultural en las poblaciones de las Repúblicas Americanas.

---

<sup>339</sup> Nelson A. Rockefeller al Institute of Inter-American Transportation, agosto 27, 1945. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1945. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 7. “Mr. Rockefeller’s Service,” *New York Times*, agosto 31, 1945. Recorte fotocopiado, archivado en: NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1945. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 7.

<sup>340</sup> Nelson A. Rockefeller a Matthew J. Connelly. Secretario del Presidente. Casa Blanca, septiembre 29, 1945. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1945. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 8.

<sup>341</sup> Carta de Harold B. Gotaas, Director de la OIAA a NAR. Washington, D.C., mayo 16, 1946. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1946. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 8. Carta de Harold B. Gotaas, Director de la OIAA a Francis A. Jamiesson. Washington, D.C., mayo 16, 1946. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1946. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 8.

<sup>342</sup> Carta de William Benton a: Rockefeller, Rosenberg, Francisco, Whitney, Harrison, Jamieson y Ruml. Washington, marzo 15, 1947. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1946. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 1. Folder 8.

<sup>343</sup> Norton, *On His Own Terms*, 189.

Se había buscado la integración de identidades continentales y la modificación de usos y costumbres en la población. Se promovió el “american way of life” como canon de vida ejemplo de modernidad y progreso. Se difundieron estas ideas entre la población en general a través de programas de radio y películas como *Los tres caballeros*. La coordinación de Nelson A. Rockefeller comenzó también otro proyecto con el objetivo específico de influir directamente sobre los grupos de élite social y económico. Se consideró que la transformación de las ideas de este sector tendría repercusión sobre la toma de decisiones políticas y económicas del país. Si esto se lograba, por extensión, se influiría sobre el resto de la población.

El plan parecía sencillo, favorecer y alentar la formación de los mexicanos para llevar a cabo programas que promovieran las ideas y forma de vida estadounidense, sin que fueran percibidas como una imposición de un vecino no tan querido. La SAM y la Biblioteca Benjamín Franklin trabajaron en forma sincronizada y al unísono para hacer eco de los programas del MoMA.

Las máscaras dejaron de ser objetos de la historia y la vida popular de México para transformarse en obras de arte moderno, *ahora son de todos*, era la idea. La obra de Manuel Álvarez Bravo ya era internacional porque pertenecía a la colección del MoMA, así que nos enseñan sus imágenes como objetos representativos de la modernidad de Nueva York, son también obras de arte moderno. Tanto las máscaras como las fotografías de Manuel Álvarez Bravo son objetos de uso cotidiano que se resignifican y se transforman a partir de las nuevas construcciones imaginarias y ficticias que buscan sustituir el nacionalismo mexicano por un nacionalismo de identidad y consumo continental.

Se terminó la guerra y con ello concluyó el peligro inminente que percibía EE.UU. Se terminó el gobierno de Roosevelt y finalizaron los presupuestos que sustentaban sus planes. La SAM comenzó a sentir el abandono casi de forma inmediata. Inauguró todavía dos exposiciones más: *Obras maestras de la pintura europea en México* y *México visto por los pintores. Escenas de Campo y Ciudad*.

### Capítulo III

**La Sociedad de Arte Moderno se diluye entre: *Obras maestras de la pintura europea en México y México visto por sus pintores. Paisajes. Escenas de campo y ciudad (siglos XVIII, XIX y XX)*. El fin, 1948.**

Después de la precisión y sincronización en la formación, museografía y difusión de las tres primeras exposiciones de la SAM, sorprende la diferencia en la organización de las subsecuentes. En diciembre de 1945 presentó *Obras maestras de la pintura europea en México*, la última en Reforma #121. Un año después en diciembre de 1946, en uno de los jardines del Bosque de Chapultepec, con una exposición al aire libre, se mostró: *México visto por sus pintores. Paisajes. Escenas de campo y ciudad (siglos XVIII, XIX y XX)*. Ninguna de las exhibiciones logró continuidad con los discursos promovidos previamente. Los guiones curatoriales y la museografía se sienten forzados e improvisados.

En el texto de la presentación de *Obras maestras de la pintura europea en México*, Manuel Toussaint justifica la razón de su existencia señalando: “esta exposición, desconoce límites de tiempo, y tan moderno, por eterno, es un buen primitivo flamenco, como una obra de nuestro tiempo. La prueba de los siglos es, si no infalible, sí un factor determinante para juzgar una obra de arte.”<sup>1</sup> Si la suma de los siglos valida la obra ¿en dónde quedó la valía de la pintura de Pablo Picasso, las máscaras mexicanas contemporáneas o la más reciente exposición, la fotografía de Manuel Álvarez Bravo?

El criterio de selección para *Obras maestras de la pintura europea en México* se amplió tanto, que en los pocos comentarios publicados en prensa hubo referencia a ello. En la revista *Arte y Plata*, José María Dragonne observó que la oferta de la promotora pareció un repertorio zigzagueante en los temas y las épocas y puso en duda si se trató de “un plan preconcebido, o es

---

<sup>1</sup> Manuel Toussaint, “Presentación,” *Obras maestras de la pintura europea en México*, (México: SAM, 1946), 13.

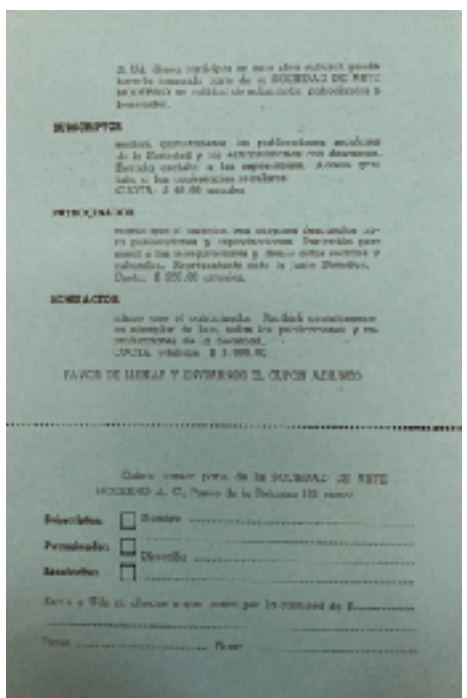
el resultado de una serie de circunstancias imprevistas.”<sup>2</sup> La elección temática de las exposiciones, pareció percibirse como un acto accidental y repentino. El guión de la curaduría de esta exposición provoca pensar que se trata de un suceso incidental. La mismas obras carecían de una temática compartida. El parámetro de selección de las *Obras maestras de la pintura europea en México* no presenta un límite temporal, las piezas no coinciden en tiempo, espacio o autor. Su amalgama radicó en ser europeas, anteriores al siglo XX y pertenecer a colecciones mexicanas. La justificación manifiesta por parte de la SAM enfatizó la importancia de “familiarizar al público de México con el buen arte de otros países y otros tiempos que, en este caso tiene el interés especial de formar parte de colecciones mexicanas.”<sup>3</sup>

En el anterior enunciado encuentro el verdadero argumento que justifica la razón de la existencia de la exposición y no se trata de la calidad del arte de los países de Europa Occidental, ni en la excelencia en la manufactura de pinceles centenarios. *Obras maestras de la pintura europea en México* se creó con el fin de promover las colecciones mexicanas entre los mexicanos. Un ejercicio de “quién es quién” en el coleccionismo nacional. El fin de la guerra y los albores de la Guerra Fría llevaron a las potencias económicas y políticas a dividir sus intereses y presupuestos de otra forma. La reconstrucción de Alemania tenía prioridad. El apoyo económico a proyectos culturales en México tomó un lugar al final de la fila. Para sobrevivir, la SAM debió buscar recursos en nuevos benefactores y carecía de una estrategia para ponerlo en práctica.

Año y medio después de la exposición de *Picasso*, los “Benefactores” originales de la SAM eran los mismos Salo Hale, Bruno Pagliai, Alberto R. Pani y Eduardo Villaseñor, no se

<sup>2</sup> José María Dragonne, “Exposición de obras maestras de la pintura europea en México,” *Arte y Plata*, diciembre 1945. 38.

<sup>3</sup> “Presentación,” *Obras maestras de la pintura europea en México*, 12.



3.1 Tarjeta de pago e inscripción a la SAM con los tres niveles de participación: Suscriptor, patrocinador y benefactor.



sumó uno más. Para ser reconocido con este nivel de participación se entregaba una cuota vitalicia de \$5,000 pesos mexicanos. Ninguno de ellos pagó en 1945; si tampoco añadieron otro benefactor, entonces tampoco se incrementó el ingreso. Además, en los otros dos niveles también desaparecieron de la lista algunos como Emilio Azcárraga, Gunnar Beckman y Salvador Toscano. (Ilustración 3.1) Por lo anterior, resultó indispensable establecer una nueva campaña de recaudación. Premiar a los coleccionistas de obra de arte antiguo extranjero con la exhibición de su acervo podría entusiasmarlos para apoyar las actividades de la SAM.

Inés Amor dueña de la principal galería de arte en México del siglo XX, señaló en sus memorias que exceptuando un pequeño grupo de personas, el coleccionismo de arte moderno en México creció lentamente y con desconfianza. Señaló que para la apertura de la Galería de Arte Mexicano en 1934 “el panorama del arte contemporáneo se presentaba como un verdadero desierto.”<sup>4</sup> Especificó Amor que “durante los cinco primeros años de la galería, el 95 por ciento de la sociedad educada de la ciudad de México negaba el valor del arte moderno.”<sup>5</sup> La labor promotora de la SAM inició entonces como un ejercicio primordial con sus tres primeras exposiciones: *Picasso*, *Máscaras mexicanas* y la *fotografía de Manuel Álvarez Bravo*. Esta asociación pareció tener una ruta trazada para la promoción del nuevo arte moderno. Decidieron inaugurar como una cuarta exposición, trabajos de la Escuela de Tot Gint Jans Geertgen (*ca.1465 - ca 1495*), de Giordano Luca (1634-1705) y Guido Reni (1575-1642).<sup>6</sup>

La repercusión directa de la exposición resulta prácticamente imposible de medir, sin embargo Inés Amor señaló de manera contundente que: “En 1946 comenzó el gran auge del coleccionismo en México.”<sup>7</sup> Seguro se debió a una multiplicidad de factores como el buen momento en la economía mexicana, el fin de la guerra, el cambio de presidencia. Sin embargo, es innegable que esta exposición y las tres anteriores, tuvieron certera influencia en el público mexicano.

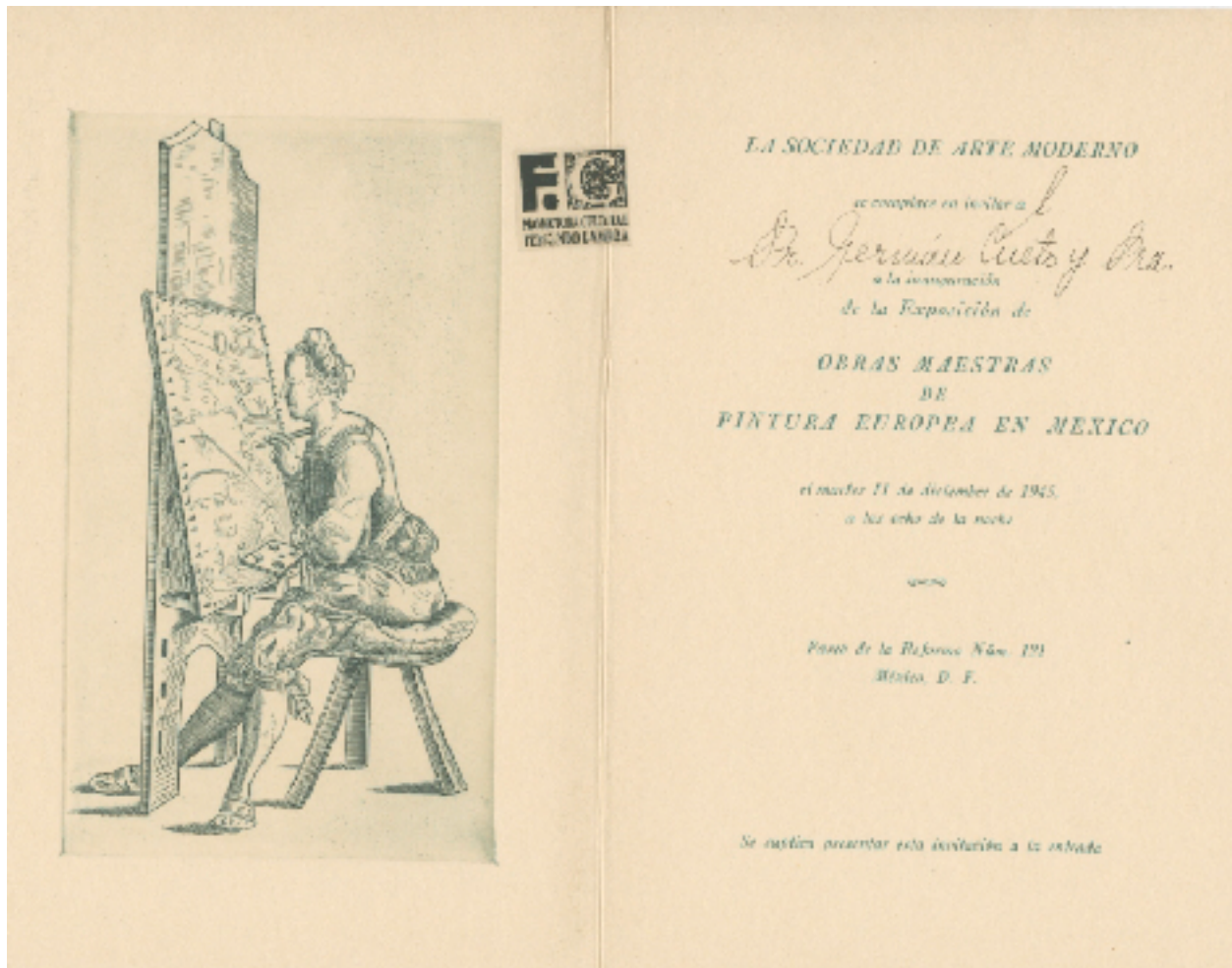
---

<sup>4</sup> Manrique, *Una mujer en el arte mexicano*, 260.

<sup>5</sup> Manrique, *Una mujer en el arte mexicano*, 260.

<sup>6</sup> *Obras maestras de la pintura europea en México*, lista de obra, IV Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. (México: SAM, 1946), 27.

<sup>7</sup> Manrique, *Una mujer en el arte mexicano*, 262.



3.2 La invitación dirigida a Germán Cueto y Sra. para *Obras maestras de la pintura europea en México* la diseñó Carlos Alvarado Lang.

Probablemente ignoraban que esta exposición representó la despedida del local, pero como era costumbre enviaron las invitaciones para convocar al público el 11 de diciembre a las ocho de la noche. Carlos Alvarado Lang realizó un grabado original con buril en cobre. La composición presenta a un pintor sentado sobre un banco de tres patas concentrado en su trabajo frente al caballete, sobre el lienzo dibuja un paisaje con animales. (Ilustración 3.2).

La SAM presentó en esta exposición su lista más corta de obras. En tres breves renglones la prensa resumió la muestra: “Las 37 pinturas que integran esta exposición en una cuidadosa selección de cinco siglos de gran arte europeo, han llegado a México en el curso de los últimos doscientos años por muy diversos y a veces muy accidentados caminos, a formar parte de

colecciones oficiales y particulares.”<sup>8</sup> Como en las tres exposiciones anteriores, la SAM publicó un catálogo para acompañar esta muestra. Sin embargo en esta ocasión no estuvo listo para la fecha inaugural, su impresión se realizó dos meses más tarde.

El libro mide 38 x 23 cm., contiene 89 páginas en las cuales reproducen en blanco y negro 29 imágenes de las 37 obras expuestas, su selección más corta. También es diseño de Gabriel Fernández Ledesma. Manuel Toussaint dirigió la publicación y escribió la presentación y el único ensayo.<sup>9</sup> Junto a cada fotografía se presentó un breve comentario elaborado por Abelardo Carrillo y Gariel. Jorge Enciso seleccionó la obra junto con Toussaint e Ignacio Bernal y García Pimentel. La museografía y el montaje dependió del trabajo de Victor M. Reyes y Fernando Gamboa. Toussaint señaló en el catálogo que la importancia de esta exposición radicó en demostrar que “siempre ha existido en México un enorme interés por la gran pintura europea.”<sup>10</sup>

Diversos factores en el catálogo y la prensa apuntan al interés por animar a los coleccionistas a participar. La SAM carecía de una colección propia, enfatizar la importancia de un acervo colectivo nacional por medio de la suma de los estatales y particulares parece una solución práctica e inmediata. Para aprovechar la gran calidad de obras reunidas hasta entonces, el primer paso lo representó este catálogo beneficioso para registrar el acervo artístico de México y por ello “tendrá gran utilidad para los estudiosos mexicanos, como para los de otros países, que se interesan por la pintura. Será igualmente útil para los directores de los museos europeos, quienes seguramente ignoran la existencia de esos lienzos.”<sup>11</sup> Los catálogos se proponen como la herramienta indispensable para conformar el inventario patrimonial del país y con esa información disponible, elaborar nuevas exposiciones.

---

<sup>8</sup> “La exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*, enero 1, 1946. PCFG, FG.SAC.A.M-170.

<sup>9</sup> En el Archivo Histórico del IIE Manuel Toussaint se encuentra el borrador final de los textos del autor. Sólo presenta dos cambios mínimos, eliminó el anuncio de la participación de la obra *Retrato de Doña Mariana de Austria*. Como tampoco aparece en la lista del catálogo asumo su ausencia de la exhibición. También agregó en la página 22, el pequeño párrafo que se refiere a la colección de Francisco Pablo Vásquez. El resto del texto publicado es idéntico al que se encuentra en resguardo. Agradezco a la Dra. Julieta Ortiz Gaitán la localización de dicho documento.

<sup>10</sup> *Obras maestras de la pintura europea en México*, SAM, 25

<sup>11</sup> “Arte. Maestros Europeos en México,” *Tiempo*.

En cada ocasión la SAM otorgó un papel preponderante a quienes prestaron sus obras, los poseedores de un acervo digno de admirar. Esos coleccionistas eran su única fuente para obtener material. En ello radicó continuar con la rutina de agradecimiento, sin su apoyo la labor de exhibir sería imposible. Perdida la ayuda extranjera, el papel de los coleccionistas mexicanos resultó trascendental. Una de las dificultades que enfrentaron los organizadores era la falta de costumbre para el préstamo de colecciones, según manifestaron a la prensa.<sup>12</sup> Lo anterior apunta a que el coleccionista mexicano no compraba para que sus obras se mostraran públicamente, sino para su gozo privado.

La tradición del coleccionismo en México siguió una ruta distinta al coleccionismo estadounidense. El texto de Manuel Toussaint para el catálogo resultó trascendental para brindar luz al conocimiento del tema de las colecciones nacionales. Su objetivo consistió en establecer una especie de abolengo histórico en la fundación de colecciones mexicanas. Señalar a través de sus líneas y de las piezas ejemplificadas, el alto nivel de las obras europeas en las colecciones mexicanas. Toussaint aquilató con sus ejemplos la envergadura de ejercicio de acopio en México.

Para Ana Garduño, las colecciones se originan por “la búsqueda de la jerarquía social, en la mayoría de los casos.”<sup>13</sup> Me parece que la acumulación de obras de arte y otros objetos se puede atribuir a eso, sí, pero también existen otras razones como que sean vistas como objetos de culto, que se utilicen como elementos decorativos o que pasen de generación en generación y se establezca con ellos una relación afectiva familiar. Ello explica que el concepto de coleccionista que acumula un acervo por su valor estético-económico y que buscará su participación en exhibiciones públicas resultara un concepto relativamente nuevo.

Este consumidor requiere asesoría. Para Toussaint, el papel del crítico se resume en el ofrecimiento de información en torno al pintor y su obra, “y dejar que el contemplador inteligente saque las deducciones de su propia experiencia frente a cada fenómeno pictórico.”<sup>14</sup> Toussaint valora la propia experiencia, la vivencia personal frente a la obra. El argumento en

---

<sup>12</sup> “Arte. Maestros Europeos en México,” *Tiempo*, 14 de diciembre de 1945. PCFG, FG-SOC.S.A.M-169.

<sup>13</sup> Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, (México: UNAM, 2009), 53. Cita a Pomian, Krystof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. Gustav Rossler, (Berlín: Klaus, Wagenbach, 1986).

<sup>14</sup> Toussaint, “Pinturas europeas en México,” *Obras maestras de la pintura europea en México*, 14.

favor del valor de la experiencia personal del espectador en contraposición con la erudición, se enfatizó en cada una de las exposiciones previas de la SAM.

Manuel Toussaint estableció Nueva España como inicio del ingreso de obra europea y religiosa. Señaló un incremento de “cultura y gusto por las artes plásticas, [a partir de] la reorganización de la Academia de San Carlos, [...] en 1843.”<sup>15</sup> Aunque señala un decremento en el acopio de pinturas durante el porfiriato se debe recordar como el inicio del coleccionismo de arte mexicano. Comienzan las colecciones de la obra de Julio Ruelas, Germán Gedovius y Saturnino Herrán. El autor continuó enumerando los nombres de los coleccionistas y las características y periodo del proceso de acopio, como el Conde de Xala, el Marqués de Sante Fé de Guardiola, el Conde de la Cortina y de Castro, el Conde de Valenciana y la galería de pinturas de don Francisco de Fagoaga. Continuó la lista y concluyó con la mención de coleccionistas contemporáneos Luis Montes de Oca, Mauricio de la Arena y los tres últimos miembros de la SAM, Alberto J. Pani, Franz Mayer y Salvador Ugarte.

Algunas de las colecciones mencionadas desaparecieron con el tiempo y parte de sus obras terminaron en acervos públicos. Esta exposición se presentó como una gran oportunidad para disfrutar ambos lados del coleccionismo, el que aún se encontraba en pinacotecas personales y el que por diversas razones había ingresado como patrimonio del Estado, que tampoco contaba con espacios de exhibición.

Se percibe una clara disminución en la cobertura de periódicos y revistas, y parece evidente la ausencia del apoyo de la CIAA. Aunque recurrieron al mismo sistema de difusión con invitaciones, publicaciones y cartel publicitario, el impacto resultó menor. Feliciano Peña elaboró un grabado en madera para el *folder*; inspirado en la obra de *El Arcángel Miguel*, atribuida en el catálogo a Juan Spagnuolo (Giovanni de Pietro). Incluyó el marco como parte de la imagen que entonces era parte de la colección de Salomón Benín. (Ilustraciones 3.3 y 4).

Aunque son pocos los comentarios sobre la exposición, en general éstos son positivos. Para entonces había concluido ya el interés de promover un intercambio o conocimiento hemisférico entre las poblaciones, había terminado con ello el impulso al intercambio de acervos internacionales. Permaneció sin embargo, la necesidad local de crear y fortalecer instituciones

---

<sup>15</sup> Toussaint, “Pinturas europeas en México,” 18.

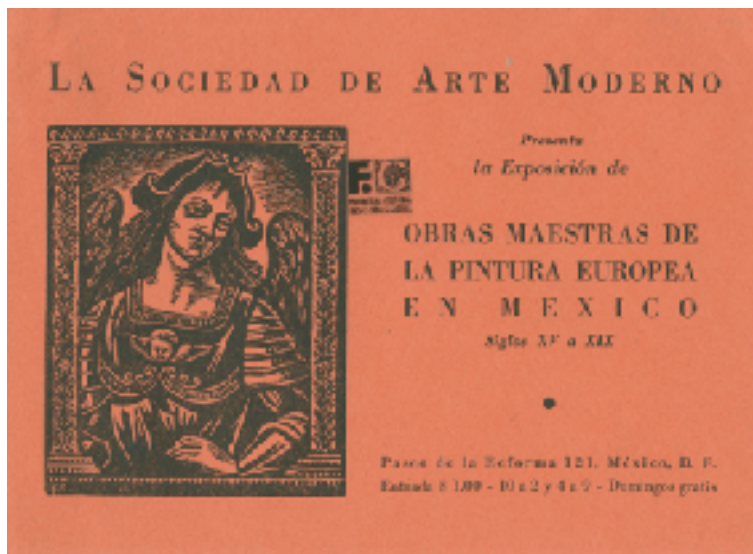


3.3 En el catálogo observan que el autor de esta obra es conocido como el de “La Adoración de los Magos” que está en Berlín.

que impulsaran el estudio o interés por el arte en México, y la formación de colecciones era uno de los pilares.

Señalaban las publicaciones periódicas que la exposición era un éxito y que el público asistió en gran número,<sup>16</sup> sin explicar o aclarar cantidades. Enfatizaron que se trataba de una oportunidad única de conocer tesoros de la pintura en México y resultaba difícil volver a verlos, “sea porque forman parte de colecciones privadas a las que el público no tiene acceso, o bien a museos de arte que, por circunstancias diversas, reciben escasos visitantes.”<sup>17</sup>

Cabe señalar que aunque algunas de estas obras europeas pertenecían a la SEP no tuvieron un espacio de exhibición hasta 1968 en que el Museo de San Carlos ocupó el antiguo palacio del conde de Buenavista.<sup>18</sup> Por la falta de un recinto específico, las obras no eran muy conocidas. Como se había convertido ya en costumbre, la información anterior era señalada en el mismo catálogo para



3.4 Feliciano Peña Para tomó como modelo: *El Arcángel Miguel*, atribuida a Juan Spagnuolo (Giovanni de Pietro) de la Colección de Salomón Benín, para el grabado en madera.

<sup>16</sup> “La exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*.

<sup>17</sup> Luis Lara Prado, “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo,” *Revista de Revistas*, enero 1946. PCFG, FG-SOC.S.A.M-176. “Arte. Maestros europeos en México,” *Tiempo*, diciembre 14, 1945. PCFG, FG-SOC.S.A.M-169. “La Exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*, enero 1, 1946. *Obras maestras de la pintura europea en México*, SAM, 1946.

<sup>18</sup> Museo Nacional de San Carlos, Guía, (México: INBA, 2000), 22.



3.5 En el catálogo la presentaron como: Anónimo de la Escuela Milanese, *Las siete virtudes*, Óleo / tabla. 89 x 94 cms. Galerías de Pinturas de la SEP. Ahora pertenece al Museo de San Carlos y se le atribuye a Pieter de Kempener, Buselas, ca. 1505-1580. El título es el mismo y la fecha en ca. 1550.

utilizarse como fuente de texto e imágenes a los periodistas.

La obra que más atención provocó a la prensa *Las siete virtudes* era entonces anónima y ahora se atribuye a Pieter de Kempener. (Ilustración 3.5). Los periodistas repiten casi de manera íntegra la información proporcionada por Manuel Toussaint y Abelardo Carrillo y Gariel en el catálogo. Ejemplo, en *El Popular*, apareció así: “Esta magna obra, pintada al principio del siglo XVI y actualmente propiedad de las Galerías de Pintura de la Secretaría de Educación Pública,

fue considerada en un principio como realización de Rafael.”<sup>19</sup> En el catálogo “Esta magnífica tabla, joya de primera categoría, pertenece a las Galerías desde 1785, cuando llegó a México desde España, y se la consideraba entonces como obra de Rafael,”<sup>20</sup> así continúa la similitud en los textos. Una vez más, casi palabra por palabra.

La mayoría de las notas se dedicaron a lo mismo, a repetir las explicaciones en el catálogo sobre la importancia de ciertas obras.

Fernando Gamboa se encargó de nuevo de la museografía, ahora junto con Víctor M. Reyes. El resultado llamó suficiente la atención como para recibir mención impresa:

Nada de numeraciones ni amontonamientos. Un aprovechamiento del espacio llevado hasta sus más remotas posibilidades, gracias a ingeniosas combinaciones de tabiques y mamparas; inteligente iluminación, colocación la más apropiada y guía para los visitantes en las notas que acompañan a cada cuadro y en el catálogo hecho con arte y acierto.<sup>21</sup>

Celebraban la sobriedad de la presentación en los colores de las mamparas, la iluminación y el mismo orden en el que se exhibieron las piezas.<sup>22</sup> Inclusive llegaron a señalar que era la “mejor exposición del año y una de las muy buenas que en los últimos tiempos se han visto en México.”<sup>23</sup> Todo eran halagos y felicitaciones; ninguna duda, ninguna queja. Eran sin embargo, un puñado de comentarios, que casi parecían favores personales hacia Gamboa o Enciso. Una más, “todas ellas, presentadas con el cuidado y buen gusto que caracteriza la dirección de los señores Gamboa, que son, hoy por hoy, quienes mejor han sabido entender las exigencias de cada una de las exposiciones que han organizado.”<sup>24</sup> Luis Lara Prado señaló: “Como todas las que han preparado y organizado los esposos Fernando y Susana Gamboa, es una obra maestra de

---

<sup>19</sup> “La Exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*, enero 1, 1946. Varias publicaciones seleccionaron esta obra como ejemplo principal: Lig, “Arte,” *La Nación*, enero 1946, éste es otro caso.

<sup>20</sup> *Obras maestras de la pintura europea en México*, SAM, 1946. 64.

<sup>21</sup> Lara Prado, “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo,” *Revista de Revistas*, enero 1946.

<sup>22</sup> “La Exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*, enero 1, 1946.

<sup>23</sup> Lig, “Arte,” *La Nación*, enero 1946.

<sup>24</sup> Lig, “Arte,” *La Nación*, enero 1946.





3.6 Vista de una área de la sala de exhibición. Las lámparas son las mismas que en alguna sección de la exposición de Álvarez Bravo. En esta ocasión las plantas no parecen cumplir ninguna función específica, como sí ocurrió en ocasiones previas.

presentación.”<sup>25</sup> Así, poco a poco, “los Gamboa” comenzaron a ocupar el primer plano en el escenario.

El montaje fue descrito como “sobrio y con una maestra presentación.” Reyes y Gamboa lograron “crear para cada una de ellas un ambiente de color y de iluminación que hacen resaltar notablemente sus grandes cualidades pictóricas.”<sup>26</sup> Al parecer, el diferente color en las paredes, que permitió resaltar el de las obras y resultó uno de los recursos museográficos más llamativos.<sup>27</sup> (Ilustración 3.6).

El resto de la museografía se percibe un poco más tradicional, no se distingue en las

<sup>25</sup> Lara Prado, “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo,” *Revista de Revistas*, enero 1946.

<sup>26</sup> “La Exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital,” *El Popular*, enero 1, 1946.

<sup>27</sup> Lig, “Arte,” *La Nación*, enero 1946.

fotografías si la distribución obedeció a un orden específico. Se aprecia que las obras de mayores dimensiones se alternan con las pequeñas. Junto de algunas piezas se colocaron pequeñas cédulas, y en otras no tenían a un lado ni la ficha técnica. Las mismas plantas que otrora realizaban una función específica ocuparon ahora una esquina sin distinción.

Los comentarios en prensa reconocieron también la dificultad y complejidad del trabajo de la Comisión Organizadora, que presidía Jorge Enciso, junto con los otros miembros Manuel Toussaint e Ignacio Bernal y García Pimentel, quienes hicieron la selección y recopilación de las obras, que no pretendieron exhaustiva.<sup>28</sup> Los felicitaron por los resultados, por la maravilla de las obras y sin embargo, sorprendió la escasez del número de piezas. Uno de los textos señaló: “No aceptamos que México no haya logrado acumular, excepción hecha de las obras que figuran en las pinacotecas de todos, sino una docena de pinturas de autenticidad verdadera y de importancia relativa.”<sup>29</sup> Explicaron algunos que no eran todas las seleccionadas, que algunas no cupieron por las diferencias entre las dimensiones del espacio y las obras, pero de cualquier manera, se trató de una selección de seis meses de trabajo, que ofreció como resultado menos de cuarenta obras.<sup>30</sup>

El número de notas resultó significativamente menor en comparación con las exposiciones previas. Un par de ellas fueron de extensión considerable, pero también las hubo, donde las *Obras maestras* quedaron cobijadas entre el concurso de la “Sirena de México” y el deseo de Jesús Acuña de fundar, aquí en México, una Academia Interamericana de Ópera.<sup>31</sup> Así, se fue desdibujando la intención de establecer el origen de las colecciones mexicanas y formar el gusto de la clase alta, alentando el interés por obras de arte de gran calidad.

El objetivo se reorientaba para que el público reconociera que “esta exposición permite darse cuenta de que existen en México joyas artísticas de inmenso valor, y porque seguramente los poseedores de tesoros no salidos hoy a la luz se animarán a permitir que todo el mundo los

---

<sup>28</sup> “Arte. Maestros europeos en México,” *Tiempo*, diciembre 14, 1945. Lara Prado, “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo,” *Revista de Revistas*, enero 1946. *Obras maestras de la pintura europea en México*, SAM, 1946.

<sup>29</sup> Dragonne, “Exposición de obras maestras de la pintura europea en México,” en *Arte y Plata*, diciembre 1945. 40.

<sup>30</sup> Lig, “Arte,” *La Nación*, enero 1946.

<sup>31</sup> Armando Barullo, “Chispitas,” *Nuevo Mundo*, septiembre 1945. PCFG, FG-SOC.A.M.157.

conozca.”<sup>32</sup> Tal vez entre el descubrimiento de nuevos acervos y nuevos coleccionistas, la SAM podría tener algún tipo de viabilidad.

Como la selección de las obras fue más bien el resultado de las oportunidades localizadas, el resultado final, como ya mencioné, fue bastante variado. Sin embargo, me parece interesante presentar un breve análisis de unas cuantas obras, que permitan entender un poco el tipo de piezas que llegaron a los muros de la exposición de la SAM.

El estudio y comprensión de los estilos resulta un punto de encuentro entre el texto del catálogo de la exposición *Obras maestras de la pintura europea en México* (1946) y *Style* (1953) de Meyer Schapiro, con sólo siete años de distancia entre sus planteamientos. Ambos autores consideran que valorar las características formales de una obra permite al mismo tiempo valorar y conocer mejor el trabajo. “El estilo se refiere a la constante en la forma”<sup>33</sup> y cuando en el catálogo de la SAM se refiere al conocimiento de las grandes obras del pasado, se enfoca de manera exclusiva en la forma, no tanto en la historia social o psicológica de lo ahí expuesto. Para Toussaint, como señalé previamente, la labor del crítico “consiste en situar al artista en el tiempo, y proporcionar todas las enseñanzas de técnica que puedan sacarse de la obra.”<sup>34</sup> El conocimiento formal de las grandes obras del pasado permite a los nuevos artistas “la base de su propia modernidad al forzarlas a buscar nuevas formas más afines a la sociedad y sensibilidad de su época.”<sup>35</sup> La experiencia del artista, según el autor, difería de la del espectador común.

Para el presente trabajo analizo cuatro obras. Mi criterio de selección consistió en buscar de entre los trabajos expuestos en la muestra de la SAM: *Obras maestras de la pintura europea en México*, las pinturas a las que pudiera tener hoy acceso, como las que pertenecieron a las Galerías de la Secretaría de Educación Pública que ahora se ubican en el Museo de San Carlos. De veintinueve en el catálogo, sólo cuatro se encuentran hoy sobre los muros del museo:<sup>36</sup> de

---

<sup>32</sup> Lara Prado, “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo,” *Revista de Revistas*, enero 1946.

<sup>33</sup> Meyer Schapiro, *The Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society* (New York: George Brazier, 1994), 51.

<sup>34</sup> *Obras maestras*, SAM, 15.

<sup>35</sup> *Obras maestras*, SAM, 12.

<sup>36</sup> Marzo 30, 2016

Jacopo Robusti, (Tintoretto), *Retrato de hombre con pelliza de pieles*, s.f.;<sup>37</sup> el anónimo, *El pecado original, la creación de Eva y la expulsión del paraíso*, s.f. (Ilustración 3.7); de Jean-Auguste Dominique Ingres, *San Juan Bautista niño*, ca.1885<sup>38</sup> y de Pieter de Kempener, *Las siete virtudes*, ca.1550.<sup>39</sup> El enfrentamiento físico al objeto de estudio resulta indispensable para



3.7 Este tríptico anónimo es una obra de gran maestría en la composición. Anónimo alemán, *El pecado Original. La creación de Eva. La expulsión del Paraíso*, siglo XVI, óleo / tabla, 66.5 x 93.5 cm. Col. Museo de San Carlos.

el análisis. Al observarlo de manera directa, es posible entonces lograr “aislar y definir los elementos de la obra que son componentes o partes, y estudiarlos como los bloques de construcción usados para crear una obra de arte.”<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Óleo/tela, 53.5 x 48.5 cm.

<sup>38</sup> Óleo/tela, 156 x 82 cm. Col. Museo de San Carlos.

<sup>39</sup> Óleo/tela, 112x 110.5 cm. Col. Museo de San Carlos.

<sup>40</sup> “Elements of Art,” *The J. Paul Getty Museum*, [http://www.getty.edu/education/teachers/building\\_lessons/formal\\_analysis.html](http://www.getty.edu/education/teachers/building_lessons/formal_analysis.html) . Consultada abril 5, 2016.

Estudiar con cuidado las cualidades formales de una obra permite conocer a profundidad el trabajo. Gracias al análisis de las imágenes tanto en el catálogo de SAM, como en la *Guía del Museo de San Carlos*, pudieron con certeza determinar que el tríptico: *El pecado original, la*



3.8 y 9 A a la izquierda Eva surge de la costilla de Adán. A la derecha, Dios Padre.

*creación de Eva y la expulsión del paraíso*, aunque anónima es una obra originaria del norte de Europa, muy probablemente de Alemania. Una prueba de ello sería la forma de representar el “paisaje panorámico, utilizado como fondo en las pinturas”<sup>41</sup> y otro elemento, para sustentar la idea que recae en la aparición del “concepto germánico de Dios Padre”<sup>42</sup> el cual se presenta ricamente ataviado con la intención de subrayar

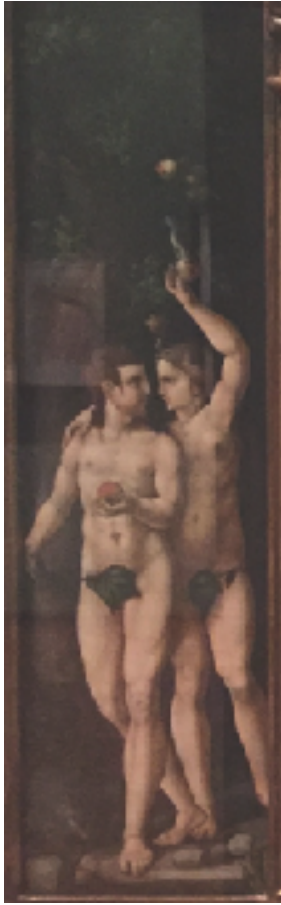
su alta jerarquía.

Este óleo sobre tabla resulta de especial interés por tratarse de tres obras que al final conforman una sola, algo así como una Santísima Trinidad, asunto que seguro no era casual. La lectura se inicia a partir del panel central, dividido en dos escenas por un eje horizontal que atraviesa la línea del horizonte. Sobre la superficie inferior, se observa en primer plano un hombre dormido sobre el piso: Adán, por lo tanto, la mujer que parece emerger de su costado derecho debe ser Eva. A ella la toma de la mano derecha, como ayudándola a salir, un hombre mayor, barbado, coronado y con decoradas vestimentas, quien sería Dios Padre, al cual un coro de ángeles le sostienen las vestiduras. Las cabezas de Dios y Eva se encuentran enmarcadas por un arco de luz creado con un rompimiento en las nubes del cielo, casi en forma de aureola que se repite en la parte superior. La alta ventana al cielo se distingue por su cambio en la paleta cromática con más claridad y por una cruz que porta una banderola, representación de Jesucristo crucificado. Ésta sirve como arma a uno de los ángeles, para expulsar del paraíso a los ángeles del mal, a los pecadores, es así como cae del cielo una múltiple formación de figuras antropo y

---

<sup>41</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos* (México: Museo Nacional de San Carlos, INBA, Artes de México, 2000), 42.

<sup>42</sup> *Obras maestras*, SAM, 34.



3.10 Adán y Eva tomando el fruto prohibido.

zoomorfas, bestias humanas que reciben su castigo.

El panel de la izquierda presenta en una escena posterior a los mismos Adán y Eva ligeramente cubiertos con pequeñas hojas, justo al momento de tomar las frutas del árbol de la Sabiduría. Al mismo tiempo ella abraza con la derecha a su compañero y con la izquierda toca otro fruto, y coincide en el espacio con las fauces de la serpiente, quien los incitó a este acto de desobediencia. El último panel, el de la derecha, presenta al arcángel San Miguel quien levanta su espada para expulsar a la pareja original del Paraíso Terrenal como castigo por su desobediencia. Adán y Eva son entonces conscientes de la desnudez de sus cuerpos y se cubren horrorizados.

Es una obra que pertenece al periodo Renacimiento y es fácil ver en ella un claro manejo del estudio anatómico y matemático “en el proceso creativo para instituir las medidas del cuerpo humano como base de cualquier proporción.”<sup>43</sup> La relación entre el cuerpo y las cabezas es clásico, pero lo más interesante en esta obra se ubica en el tratamiento que se da al espacio. El pintor elaboró los paneles como si fuera una sola figura, los trazos de la sección áurea nos permiten observar cómo la

distribución de los elementos compositivos coinciden con la ubicación de los ejes que establece la matemática de la superficie, inclusive al mínimo detalle como las cabezas de Dios y Eva. Toda la obra se une a partir de una composición triangular. Para los pintores con preparación académica en el Renacimiento “las reglas matemáticas de la perspectiva, los secretos de la anatomía científica, el estudio del movimiento humano, [son su principal herramienta] todo con el objetivo de lograr representaciones realistas de la figura y el espacio.”<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Guía Museo Nacional de San Carlos*, 42.

<sup>44</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos*, 43. Este cuadro que presenta la firma de Ingres ingresó a la antigua Academia de San Carlos, de ahí al acervo de la SEP y más tarde al museo Nacional de San Carlos. Empero la atribución al pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) no ha sido aceptada del todo por expertos del pintor francés. Varias obras en el museo de San Carlos fueron atribuidas con cierta ligereza. Conversaciones con Luis Martín Lozano.



3.11 Atribuido a Jean Auguste Dominique Ingres, (1780-1867), *San Juan Bautista niño*, ca., 1855, óleo / tela, 156 x 82 cm. col. Museo de San Carlos.

Este pintor anónimo logra mediante la sección áurea establecer un espacio común en cuatro escenarios y tiempos distintos, sin que afecte la posibilidad de que el espectador, con cierta preparación cristiana, comprenda la imagen en un instante. Ese mismo público comprendería en forma inmediata la obra que se presentó como de Ingres, *San Juan Bautista Niño*, pintada a siglos de distancia, aunque le extrañaría verlo de esa edad, ya que generalmente se representa como un infante o un adulto.<sup>45</sup> Un excelente ejemplo del conocimiento del pintor en relación al dibujo y al uso de la paleta, en el catálogo lo destacaron como “el más grande de los pintores franceses,”<sup>46</sup> o por lo menos uno de ellos, el cual “manifestó predilección por la línea, más que por el color.”<sup>47</sup> En este óleo “ejemplifica cómo practicaba Ingres su teoría de que ‘el color es uno de los ornamentos de la pintura’, donde lo básico, a su juicio es el

dibujo.”<sup>48</sup> Ciertamente la calidad del trazo de esta obra se conserva aún si se observa la imagen en blanco y negro; no pierde ninguna cualidad expresiva, ni plástica.

Otra característica que resalta en este *San Juan Bautista*, recae en su manejo de las luces

---

<sup>45</sup> Agradezco traer a mi atención este dato, a la Dra. Ana Ortíz Islas.

<sup>46</sup> *Obras maestras*, SAM, 58.

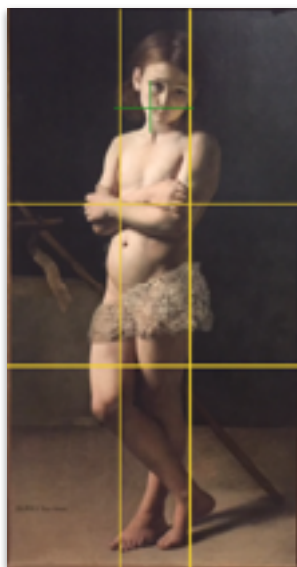
<sup>47</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos*, 166.

<sup>48</sup> *Obras maestras*, SAM, 58.

y las sombras. Presenta una imagen con una definida fuente de luz que se encuentra en el exterior de la obra, en una proyección superior izquierda a derecha, logrando así iluminar en especial un lado del torso del niño, proyectando desde los pies sombras en esbatimiento. De manera curiosa



3.12 y 13, (Detalles) La piel de cordero tiene un estupendo trabajo de textura. La distribución de los pesos y espacios de la obra genera equilibrios maravillosos con la luz y las sombras.



la cruz del segundo plano, recargada sobre el cubo, no produce ninguna sombra. El rostro del niño es también un elemento que requiere una observación más detallada. Aunque al igual que el cuerpo la iluminación es desde la izquierda, el otro lado de



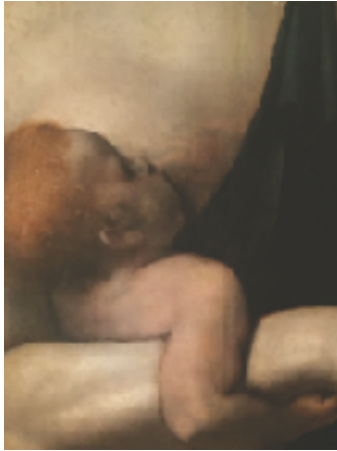
3.14 y 15 A pesar de la firma los expertos de la obra de Jean Auguste Dominique Ingres no están del todo convencidos. De cualquier manera, la suavidad y expresividad en el rostro generan una gran dulzura.

la cara no es más oscuro, se encuentra cubierto por una capa de pequeñas pinceladas doradas que crean la sensación de que la fuente de luz es interna, aunado a la precisión de la proporción matemática aplicada a la anatomía de la faz.

La ficha del catálogo de la SAM comenta que: “La obra fue adquirida para las Galerías de Pintura probablemente en 1857, pues figuró en la 10ª exposición de Bellas Artes, y formó parte del grupo de pinturas que fueron robadas el 17 de julio de 1914 y que prontamente se recuperaron.” Aunque ello no tiene relevancia desde la metodología del análisis de la imagen, es de suma importancia en relación con el estudio de la curaduría en la exposición de la SAM, ya que la intachable procedencia de las obras resulta un valor agregado cuando se trata del tema de coleccionismo y sin embargo, su atribución es hoy cuestionada.



Como el claro objetivo de la exposición es enseñar a nuevos o potenciales coleccionistas la importancia de conocer el origen de las piezas, saber de dónde provienen, la apreciación de las obras se incrementa en ocasiones por conocer a quién le perteneció. En otras es el nombre del autor el que aumenta el peso. *Las siete virtudes*, (Ilustración 3.17) llegó a Nueva España en 1785



3.16 y 17. A la izquierda se encuentra un detalle que permite observar la modificación a la imagen.

De izquierda a derecha: Fe, Prudencia, Justicia, Esperanza, Fortaleza, Templanza y Caridad.



considerada como obra de Rafael y en el catálogo explican que, más adelante “con un deseo evidente de adjudicarla al propio Leonardo da Vinci”<sup>49</sup> se buscó una nueva autoría. Finalmente se reconoció al verdadero autor: Peter Kempeneer. Las incorrectas atribuciones ocurrieron debido a las características del estilo del trabajo del pintor,<sup>50</sup> ya que aprendió “pintura de los grandes maestros renacentistas: Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, siete años después se trasladó a

---

<sup>49</sup> *Obras maestras*, SAM, 64.

<sup>50</sup> Meyer Schapiro, *The Theory and Philosophy of Art*, 51 y 54.

Sevilla,<sup>51</sup> en ello radica el parecido estilístico.

Este óleo también representa un tema cristiano: *Las siete virtudes*.<sup>52</sup> Se dividen en virtudes teologales: fe, esperanza y caridad,<sup>53</sup> que se encuentran en el primer plano; y virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.<sup>54</sup> Se les conocen y distinguen por sus atributos, la figura central es la Caridad representada como una madre que cuida generosamente a sus tres hijos, amamantando a uno de ellos, su vestido suele ser rojo. Si se observa con cuidado el seno que alimenta, se distinguen los ligeros trazos de una pequeña mano, tal vez un *pentimento*. A su lado la Fe porta una gran cruz, y la Esperanza vestida de verde, mira al cielo a donde dirige las palmas de sus manos. En segundo plano a las virtudes cardinales se les distingue en esta obra por llevar sus atributos en forma de corona. En el extremo izquierdo la Fortaleza lleva dos leones; la Prudencia porta un espejo, es la única que dirige su mirada al espectador, tal vez haciendo una referencia a enfrentarse al conocimiento de uno mismo; la Justicia está coronada por un ángel con los ojos vendados y la Templanza con una jarra que sirve agua hacia el vino, para calmar la excitación que pueda provocar.

La obra llegó a la escuela de artes con fines pedagógicos por sus características plásticas y temáticas de corte académico. Debido a lo anterior “existen varias copias del cuadro [...] ejecutadas por los alumnos de la Academia de San Carlos, que estudian en ella el proceso de veladuras policromas sobre *grisalla*.”<sup>55</sup> La precisión y sutileza con la que Kempener trabajó cada detalle provoca admiración, como ocurre con su tratamiento del cabello.

A su vez es un excelso ejemplo de la sección áurea como instrumento de distribución de los elementos sobre la superficie de la obra, los rostros, las manos, la dirección de las miradas, la

---

<sup>51</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos*, 72.

<sup>52</sup> La virtud es una disposición habitual y firme de hacer el bien. Permite a la persona no sólo realizar actos buenos, sino dar lo mejor de sí misma.” *Catecismo de la Iglesia Católica*. Tercera parte. La vida en Cristo. Primera Sección. La vocación del hombre: La vida en el espíritu. Capítulo Primero. La dignidad de la persona. Artículo 7 Las virtudes. [http://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/p3s1c1a7\\_sp.html](http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p3s1c1a7_sp.html) . Consultado 6 de abril de 2016.

<sup>53</sup> “Arte e iconografía,” <http://www.arteiconografia.com/2011/05/las-virtudes-teologales.html> . Consultado abril 6, 2016.

<sup>54</sup> “Arte e iconografía,” <http://www.arteiconografia.com/2011/05/las-virtudes-teologales.html> . Consultado abril 6, 2016.

<sup>55</sup> *Obras maestras*, SAM, 64.

disposición de los cuerpos da continuidad perfecta a la espiral áurea. Otro elemento que permite valorar el academicismo en la obra, se observa en el niño ubicado en la esquina inferior derecha, trabajado con un claro escorzo que da la idea de que el personaje sale de la superficie de la obra con su brazo recargado sobre una borda. (Ilustración 3.18).



3.18 Trazo de la sección áurea sobre la obra *Las siete virtudes*.

Igualmente académico resulta el *Retrato de hombre con pelliza de pieles* de Tintoretto, un retratista tan excelso que al parecer fue retomado casi cien años después por Anthony Van Dyck como fuente de creación

en una de sus obras tempranas, el *Retrato de un hombre de setenta años*, 1613.<sup>56</sup> (Ilustración 3.19). Tintoreto trabajó siempre como “un pintor escrupuloso empeñado en la representación rigurosa no sólo de la fisionomía de su cliente, sino también de su posición social,”<sup>57</sup> como es el caso de la representación fina y detallada de la pelliza.<sup>58</sup> Con gran precisión genera la definida textura de una prenda que sólo podría portar una persona de poder socioeconómico alto, como es el caso de este personaje, que aunque anónimo destaca por su personalidad y la fuerza de su mirada.

Las arrugas sobre la frente, el brillo y expresividad en los ojos, la definición en los vellos de la barba y los pelos del abrigo nos enfrentan a un pintor “con un profundo conocimiento de la anatomía y la perspectiva, aunado a los violentos contrastes lumínicos y un movimiento pleno en las figuras.”<sup>59</sup> (Ilustración 3.20). Aunque sentado, el retratado refleja corporeidad y movimiento

<sup>56</sup> Van Dyck. *The Anatomy of Portraiture* (New York: The Frick Collection, Yale University Press, 2016), 57.

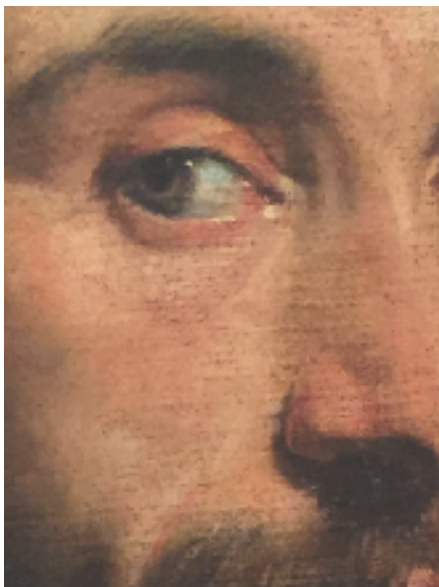
<sup>57</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos*, 88.

<sup>58</sup> Pelliza. La “chaqueta de paño azul con las orillas, el cuello y las bocamangas revestidos de astracán,” *Real Academia Española*. <http://dle.rae.es/?id=SPALxUk>. Consultado abril 6, 2016.

<sup>59</sup> *Obras maestras*, SAM, 68.



3.19 Jacopo Robusti, (el Tintoretto), (ca.1018-1594), *Retrato de hombre con pelliza de pieles*, s.f., óleo / tela, 53.5 x 48.5 cm. Col. Museo de San Carlos.



3.20 Jacopo Robusti, (el Tintoretto). Es sorprendente el detalle de luminosidad y expresividad en el ojo.

con una sutileza que asombra. Es un hombre en reposo, quieto, pero con la mirada nos aclara que está detenido para alguien, para algo, para ser captado por los trazos del pintor, un artista autodidacta, aunque por un tiempo trabajó en el taller de Tiziano y que “siempre anheló dibujar como Miguel Ángel y dominar el color como su maestro.”<sup>60</sup>

En cuanto al manejo de la paleta, Tintoretto trabajó casi toda la superficie: el fondo, el abrigo y casi hasta la barba, en colores fríos, lo que implica en términos de la percepción el retroceso del objeto. Sin embargo, elaboró el rostro trabajado en tonos claros y cálidos con lo cual además de destacar la faz, subraya la volumetría,

transformándola de una manera sutil en un contundente primer plano. La acción anterior se fortalece aún más con la utilización del recurso de la proporción divina que guía la dirección completa de los trazos mayores, coincidiendo con los ejes primarios de la imagen.

El recuento de las características plásticas y formales de las obras analizadas nos permite afirmar que la selección de las piezas para la exposición *Obras maestras de la pintura europea en México* realizada por Enciso, Toussaint y Bernal y García Pimentel es el resultado de una cuidadosa y acuciosa búsqueda de objetos significativos y representativos de la alta calidad plástica, ejemplo de los trabajos que albergaban las colecciones públicas y privadas

<sup>60</sup> *Guía. Museo Nacional de San Carlos*, 88



3.21 El espacio y distancia entre las obras parece algo desequilibrado. La iluminación parece tener sólo la finalidad de aclarar la habitación de manera general. A diferencia de las anteriores exposiciones, en esta ocasión, las plantas y la banca no aportan nada en especial.

de México a mediados del siglo XX. Son piezas que no están unidas por características temáticas, estilísticas o cronológicas; destacan por su manejo de la paleta cromática, su maestría en el uso de las proporciones divinas, el conocimiento del autor en torno al manejo del estudio anatómico matemático, su cercanía a los grandes maestros de la historia del arte o su posición como uno de ellos.

Señalar que eran ejemplos de modernidad parece ante todo forzado. Es seguramente la justificación más simple que encontraron para explicar las razones que los llevaron a conformar una exposición que tuvo la intención central de atraer a coleccionistas de arte. La ausencia de colecciones de arte moderno en México dificultaría preparar otro tipo de exposición en un breve tiempo. Inés Amor sólo menciona inicialmente a dos coleccionistas en México: Marte R. Gómez



y Salomón Hale, ambos socios de la SAM. Y siguiendo consejos del primero, se iniciaron otros: Morillo Safa y la familia de Enrique Corcuera. Sin embargo, el periodo de la guerra afectó el ánimo de la compra, que volvió a repuntar hasta ese 1946.<sup>61</sup>



3.22 - 24. El espacio, la iluminación y el piso son distintos. En esta exposición no hay ni plantas ni bancas, pero ante todo se incluye una cocina poblana y el *Retrato de Miguel Arochi y Baeza*, de José María Estrada.



A *Obras maestras de la pintura europea en México* sólo la cubrieron brevemente con unas cuantas notas. Provocó muy poca resonancia y a la larga, se diluyó de tal forma que no

<sup>61</sup> Manrique, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, 262.

existe historiografía al respecto. Sólo un libro se ocupa de ella como parte de una presentación del trabajo de Fernando Gamboa, lo que demuestra el desconocimiento y falta de interés provocado por este evento. En el libro *Las ideas de Gamboa*<sup>62</sup>, Mauricio Marcín presenta una sección dedicada a esta exposición. Incluye varias imágenes, algunas a doble página. En la selección no le llamó la atención que el piso, los muros y la iluminación no se asemejan a las otras imágenes de la museografía. En la selección tampoco se percató que entre las obras mostradas en esas paredes se pueden ver un bodegón de *Cocina poblana* o el *Retrato de Miguel Arochi y Baeza* pintado por José María Estrada. (Ilustraciones 3.23 a 25). No percibieron elementos que distinguieran las imágenes de una exposición con otra. Además de un error de catalogación o de selección, que sucede en ocasiones. Esto demuestra que se trató de una exposición habitual carente de la sorpresa y creatividad de las tres que la precedieron.

Al cierre de la exposición de *Obras maestras del arte europeo en México*, el panorama debió ser menos alentador. Se trataba de un escenario social y político completamente distinto al que le había dado origen y razón de ser a la Sociedad de Arte Moderno. Aunque algunos de los personajes fueran los mismos, la situación cambió completamente. El 14 de noviembre de 1946, el Oficial Mayor envió el oficio número 07561 al director general de educación estética de la SEP en el cual autorizó el préstamo de 31 óleos y acuarelas, con el fin de que se mostraran en la próxima exposición de la SAM, *México Visto por sus Pintores - Escenas de Campo y Ciudad*. La entrega contemplaba una salvedad, “la devolución de estos cuadros se realizará precisamente el día 2 de diciembre del corriente año, a menos que la nueva Administración conceda prórroga.”<sup>63</sup> El documento tendría una vigencia de poco más de quince días y correspondía al sucesor tomar la decisión de seguir adelante.

Al día siguiente, 15 de noviembre, la SAM envió una solicitud de impresión al Departamento de Publicidad de la SEP que los apoyó con los cuatro catálogos previos. Para esta nueva exposición, requerían los siguientes materiales impresos: 1,500 catálogos, en papel couché, con portada en dos colores y 30 grabados. 1,000 invitaciones. 10,000 carteles, tamaño

---

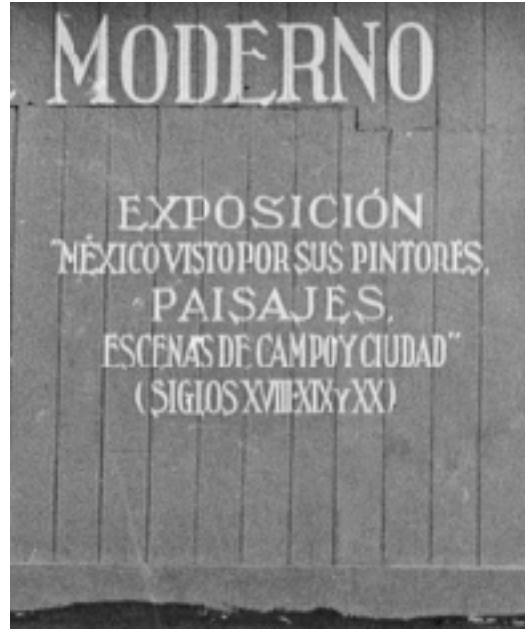
<sup>62</sup> *Las ideas de Gamboa*, (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013), 193.

<sup>63</sup> Acuerdo SAM- Lic. Ernesto Enriquez Jr., Oficial Mayor. SEP., al Director Gral. de Educación Estética. Préstamo de obra, noviembre 14, 1946. Oficio 07561. Oficialía Mayor, SEP. Con copia a Jorge Enciso. PCFG, FG-SOC.A.M-24.

cuádruplo, a dos colores. 10,000 folders, en cartoncillo de colores. A mano, en tinta azul, Fernando Gamboa escribió: “Grabados por cuenta de la Sociedad.”<sup>64</sup> El material estaba listo para entregarse a las imprentas. Carmen Ruíz Funes trabajó con cuidado en su máquina de escribir para elaborar la lista de obra por encargo de Susana Gamboa. (Ilustración 3.26) Jorge Crespo de la Serna la asistió en este primer ejercicio de registrar: autor, título, técnica, soporte, alto, ancho.<sup>65</sup>

De las cinco exposiciones de la Sociedad de Arte Moderno, *México Visto por sus Pintores - Escenas de Campo y Ciudad*, fue la única que careció de catálogo, *folder* y cartoncillos de colores. El clima sí cambió.

Desde la renuncia de Miguel Alemán a su cargo como Secretario de Gobernación, inició abiertamente la carrera por la gran silla, unos meses antes enfrentaba sólo dos obstáculos. El primer impedimento era Maximino Ávila Camacho, hermano del presidente. Además de querer el puesto para sí mismo, al parecer comentó a Gonzalo N. Santos que mataría a Alemán antes de que llegara a ser presidente.<sup>66</sup> Empero, Maximino Ávila Camacho falleció unos días antes de las Conferencias de Chapultepec, el 17 de febrero de 1945. Por cierto, siete días después de la inauguración de *Máscaras mexicanas*. La segunda obstrucción la representó el interés del Secretario de Relaciones Exteriores, Ezequiel Padilla en busca del mismo puesto. Aunque Alemán había hecho bastante para bloquear su trabajo, el ministro mexicano brilló durante las



3.25 Letrero del anuncio exterior para la exposición: *México Visto por sus Pintores - Escenas de Campo y Ciudad*, en el Bosque de Chapultepec.

<sup>64</sup> Solicitud de impresión de la SAM al Departamento de Publicidad de la SEP. México, D.F., a 15 de noviembre de 1946. PCFG, FG-SOC.A.M-33.

<sup>65</sup> Entrevista con Carmen Ruiz Funes Montesinos, octubre 2, 2013. Desde ese momento a la fecha hemos sostenido infinidad de conversaciones formales e informales respecto a este y muchos temas más.

<sup>66</sup> María Emilia Paz, *Strategy, Security, and Spies. Mexico and the U.S. as Allies in World War II*, (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997), 237 y 240.



Conferencias de Chapultepec primero, y en las de San Francisco más adelante; pareció contar inclusive con el voto del gobierno norteamericano.<sup>67</sup>

Una vez concluida la guerra, la defensa hemisférica unida perdió sentido. La relación bilateral se transformó más en ver a México como un posible socio comercial que como un aliado incondicional. En los albores de la Guerra Fría, la única percepción de amenaza continental tenía más que ver con un tema ideológico que con defensa territorial o el suministro de materia prima. En su cosecha de éxitos internacionales, Ezequiel Padilla cometió el error de brillar más que Manuel Ávila Camacho, olvidando que en México, el presidente es el único operador de las relaciones exteriores del país. Además careció del apoyo popular como el de la CTM, a diferencia de Alemán.<sup>68</sup>

Para el inicio de 1946, era evidente que EE.UU. y la Unión Soviética se encaminaban a un enfrentamiento. Para asegurar su alianza con Estados Unidos, Miguel Alemán se distanció de Lombardo Toledano y sus seguidores; manifestó su apoyo completo al país del norte. El gobierno de Truman comenzó a valorar que tal vez Alemán no sería tan mala opción para sus propios intereses. Una clase media fortalecida era vista como la mejor defensa frente al comunismo.<sup>69</sup>

El cambio de presidentes Roosevelt-Truman, Ávila Camacho-Alemán trajo consigo además de cambios en la política, un equipo humano distinto. El relevo burocrático modificó programas, proyectos, presupuestos y metas. La Secretaría de Educación saliente le prestó la obra, pero ya no extendió la erogación presupuestal del material impreso. Por primera ocasión, la SAM presentó una exposición sin catálogo. Por primera ocasión también publicaron en el periódico las tarifas de los pagos por pertenecer a la asociación.

Edmundo Muñuzuri, en *El Nacional*, señaló que la SAM se sostenía de las cuotas mensuales de: 100 suscriptores a \$40; y 60 patrocinadores a \$250; más 16 benefactores que pagaban \$5,000.<sup>70</sup> A menos que hubieran multiplicado los precios por doce, en los últimos dos

---

<sup>67</sup> Paz, *Strategy, Security, and Spies*, 237. Reporte de cena organizada en honor de Ezequiel Padilla. "Report on Hospitality." Mrs. William A. Barber. OCIAA. Marzo y abril, 1942. NAR, Personal Papers. Washington, D.C. Files. General, 1942. Series O. Subseries 1: CIAA. (FA350). Caja 1. Folder 3.

<sup>68</sup> Paz, *Strategy, Security, and Spies*, 233, 236, 237 y 238.

<sup>69</sup> Paz, *Strategy, Security, and Spies*, 235 y 243-244.

<sup>70</sup> Eduardo Muñuzuri, "México visto por sus pintores," *El Nacional*, enero 22, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-88. Los datos no eran del todo exactos

años, el dato era equivocado; el ingreso de la SAM era mucho menor. Los subscriptores y patrocinadores pagaban eso, pero en un pago anual y para los benefactores la cuota era vitalicia.<sup>71</sup> Sin embargo, el hecho de que se convocara así, públicamente, a través de un periódico, deja claro que el tema del dinero era ya una preocupación seria en la SAM.

En estas fechas, la SAM se encontraba “ya de capa caída”, según lo percibió Carmen Ruiz Funes, la secretaria de Susana Gamboa. Además de elaborar la lista de obra, entre sus responsabilidades se encontraba llevar y traer muchos documentos a Bellas Artes, a Inés Amor, a casa de Jesús Reyes Ferreira y más lugares.<sup>72</sup>



3.26 Carmen Ruíz Funes Montesinos, secretaria de Susana Gamboa. Foto de la época de la SAM.

La Sociedad de Arte Moderno perdió su local de Reforma #121. Susana y su secretaria trabajaron a partir de entonces desde el departamento de los Gamboa, y desde ahí organizaron la última exposición. La prensa ya consideraba que era una institución que vivía de milagro y sacrificio.<sup>73</sup> En la documentación, su nueva dirección apareció como: Ave. Morelos # 87-7.<sup>74</sup>

El 5 de diciembre de 1945 se abrió al público la exposición *México Visto por sus Pintores. Paisajes y escenas de campo y la ciudad. (Siglos XVIII, XIX y XX)*. A diferencia de las cuatro anteriores, en esta ocasión la prensa no mencionó un sólo detalle de la inauguración. El único rastro que queda del suceso es una invitación en archivo, que no parece haber tenido destinatario. (Ilustración 3.27 y 28). También la fecha quedó pendiente de designar, sólo señalaba que la cita era a las 6:30 de la noche. La ubicación de la convocatoria era “en los pabellones a la

---

<sup>71</sup> Tarjeta de inscripción, Sociedad de Arte Moderno. PCFG, FG-SOC.A.M-9.

<sup>72</sup> Entrevista con Carmen Ruiz Funes Montesinos, 2 de octubre 2013.

<sup>73</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.”

<sup>74</sup> Recibo de obra. Juan M. Pacheco y Fernando Gamboa. febrero 3, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-26.



PROMOTORA CULTURAL  
FERNANDO GAMBOA

LA SOCIEDAD DE ARTE MODERNO

*se complace en invitar a usted*

*a la inauguración  
de la Exposición*

MEXICO VISTO POR SUS PINTORES

— PAISAJES Y ESCENAS DE CAMPO Y CIUDAD —  
(Siglos XVIII, XIX y XX)

El \_\_\_\_\_ de 1916

*a las 6.30 de la noche*

*en los pabellones a la entrada del Bosque de Chapultepec, en  
la calzada de Reforma, frente al monumento a Bolívar*

3.27 y 28. Invitación: *México visto por sus pintores -Paisajes y escenas de campo y ciudad- (Siglos XVIII, XIX y XX).* No indica destinatario ni fecha.

entrada del Bosque de Chapultepec, en la calzada de Reforma, frente al monumento a Bolívar.”<sup>75</sup>  
La prensa da cuenta de ello, pero todos los datos extra que presentan tejen una red interesante de caos y confusión.

Convocan al público a asistir a la 5ª exposición que la Sociedad de Arte Moderno ha inaugurado en:

- “los locales de que disponen a la entrada del Bosque de Chapultepec.”<sup>76</sup>
- “en los salones de la entrada del Bosque de Chapultepec, frente al Monumento a Bolívar,”<sup>77</sup>
- “Terrenos del Bosque de Chapultepec, detrás del Invernadero. Puerta a la glorieta del Libertador Bolívar. Local: acondicionado y prestado indefinidamente.”<sup>78</sup>
- “Justamente frente a la nueva estatua ecuestre de Simón Bolívar, en el Bosque de Chapultepec, en unos pabellones levantados ex profeso.”<sup>79</sup>
- “en pleno bosque de Chapultepec y en pabellones de carácter más o menos provisional.”<sup>80</sup>
- “es una nueva exposición que se lleva a cabo en el Pabellón de Agricultura del Bosque de Chapultepec.”<sup>81</sup>
- “en uno de los extremos del Parque de Chapultepec, donde la misma entidad diera aquella su pretendida Exposición de Arte Bizantino, que fue un verdadero bizantinismo.”<sup>82</sup>

---

<sup>75</sup> Invitación. *México Visto por sus Pintores. Paisajes y escenas de campo y la ciudad. (Siglos XVIII, XIX y XX)*. FG-SOC.A.M-47. Carátula del acuerdo dirigido al Director de Educación Estética, Palacio de Bellas Artes, de parte de el Oficial Mayor. s/f PCFG, FG-SOC.A.M-32.

<sup>76</sup> “México Visto por sus Pintores,” “Arte”, *Tiempo*, diciembre 13, 1943. PCFG, FG-SOC.A.M-56.

<sup>77</sup> “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje,” *El Popular*, enero 19, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-86 y 86.

<sup>78</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.”

<sup>79</sup> Julio Samuel Morales, “Punto de Mira,” *Prensa Gráfica*, diciembre 6, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M.-53.

<sup>80</sup> Juan Almagre, “Notas de arte,” *Últimas noticias*, diciembre 6, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M.-54.

<sup>81</sup> “Art,” *Week End*, enero 1947. 25. PCFG, FG-SOC.A.M.-84. Revista en inglés.

<sup>82</sup> Juliano, “México visto por sus pintores,” *España Nueva*, enero 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-87.



3.29 México Visto por los Pintores - Escenas de Campo y Ciudad. - (Siglos XVIII. XIX y XX.) en el Bosque de Chapultepec.

- “Fue necesario que el antiguo Ministro de Agricultura cediera los Jardines del Museo”<sup>83</sup>
- “La Sociedad de Arte Moderno ha inaugurado su nuevo local de exposiciones”<sup>84</sup>
- “abierta en el Museo de la Flora que la Secretaría de Agricultura sostiene en Chapultepec.”<sup>85</sup>

En estas reseñas los pabellones eran al mismo tiempo permanentes, construidos ex profeso, de carácter más o menos provisional, prestados, acondicionados y prestados indefinidamente; de la SAM, de la Secretaría de Agricultura, del Museo de la Flora, y donde

<sup>83</sup> Fernando Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX,” *La Propiedad*, enero 11, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-52.

<sup>84</sup> “Fernando Gamboa en la Sociedad de Arte Moderno,” en “de Arte en el Círculo de Bellas Artes,” *La Propiedad*, diciembre 28, 1946. 9 y 11. PCFG, FG-SOC.A.M.-67.

<sup>85</sup> Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX.”



3.31-32 La obra se exhibió prácticamente al aire libre, en Bosque de Chapultepec. Al parecer ese se cuenta como uno de los puntos que más alabó la prensa.

previamente al parecer la SAM presentó una Exposición de Arte Bizantino del cual no tengo absolutamente ningún dato. ¿Por qué tanta confusión? ¿Por qué la información se contradice entre una nota y otra cuando en exposiciones anteriores todos parecían escribir en sincronía? Son varios los elementos que distinguen a ésta de las otras cuatro. Ya quedó claro que ésta es la primera fuera del local de Reforma # 121, tampoco se distribuyó un boletín de prensa y lo más significativo no contaron con el catálogo. En las exhibiciones previas, la publicación funcionó siempre como la principal fuente de información de textos e imágenes. Por consiguiente ni la divulgación, ni las opiniones fueron similares. No existió escritura sincronizada.

Lo que presento en adelante es el resultado de armar la imagen total de esta muestra como un gran rompecabezas, aclaro que no todas las piezas ajustan, pero se logra conformar una idea general bastante completa. Abordo esta exposición a través de las fotografías de la PCFG, periódicos, revistas y Carmen Ruiz Funes como testigo presencial.



3.33 Los paisajes del siglo XVII y XIX a pleno rayo del sol.

Durante siete semanas a partir del 5 de diciembre y hasta el 26 de enero de 1947, permaneció abierta mañana y tarde,<sup>86</sup> una exposición desde el inicio peculiar. La entrada era totalmente gratuita, pero el público nunca *entraba*, las obras se encontraban en el exterior, “al aire libre, en condiciones que no son las acostumbradas en estos casos.”<sup>87</sup> Sorprendió y al mismo tiempo pareció lógico, por tratarse de un tema de paisajes, que las obras se “incorporar[an a] la magnificencia natural de una de las más bellas.”<sup>88</sup> “Tiene la exposición [...] un espléndido marco de frondas y flores, muy propio del tema que exalta y del propósito que persigue.”<sup>89</sup> Así sin más, les pareció tan lógico y claro que las pinturas de paisajes del siglo XVIII al XX se colgaran a la

---

<sup>86</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores,” 3 y 7. “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje,” *El Popular*, enero 19, 1947. Recibo de obra. Juan M. Pacheco y Fernando Gamboa, febrero 3, 1947.

<sup>87</sup> Juan Rejano, “Cristal de México. Pintura de Tres Siglos,” *El Popular*, diciembre 14, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M-86.

<sup>88</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México,” *Hoy*, diciembre 14, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M.-60.

<sup>89</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.”

intemperie, bajo un medio techo, idea que resultó lo más aplaudido de la exposición. A nadie le pareció ni extraño ni riesgoso visitar las pinturas en pleno Bosque de Chapultepec. Lo consideraron tan apropiado, que aún no terminaba ésta y ya sugerían hacer otras exposiciones de



3.34 El catálogo y las cédulas a las que los tenía acostumbrados las SAM se transformaron en enormes letreros con el mínimo de información.

de pintura, grabado y escultura, establecer un local de carácter permanente.<sup>90</sup> Inclusive comenzaron a impulsar la idea de la construcción de un Museo de Arte Moderno en Chapultepec.

Esto es lo que propuso Clemente Orozco, cuando sugirió que el Museo de Arte Moderno se construyera en el bosque de Chapultepec, en el local del Club de Golf por ejemplo, que nadie se explica por qué ocupa un espacio que debería estar a la disposición del público en general y no de un grupo privilegiado de practicantes de deporte aristocrático y extranjero.<sup>91</sup>

El entusiasmo por el espacio iba de la mano de la queja y el descontento por la falta de catálogo. Algunos coincidieron en señalar que al desmontar la exposición desaparecería un ejemplo muy interesante de la evolución del paisaje en la pintura mexicana; otros extrañaban la falta de información específica sobre las obras. Hubo quien lo consideró “una desatención para el público, [el cual] para seguir las obras expuestas y tiene que recurrir a las notas colocadas a lado o debajo del cuadro, para saber de quién es y qué es lo que representa.”<sup>92</sup> A otros les pareció lamentable. El hecho es que sí se tenía contemplada la publicación del catálogo, pues se solicitó la impresión de éste ante la SEP. Sin embargo, faltó el libro catálogo e informar a la prensa la razón por la cual no existió. (Ilustración 3.34).

Otra consecuencia de la falta de catálogo o boletín consistió en la variación en el número de obras participantes. Se señaló que la selección inicial comenzó a partir de 600 cuadros.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Francisco Colorado, “Alrededor del Arte,” *Revista de América*, enero 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-92.FG-SOC.A.M.-97.

<sup>91</sup> Francisco Colorado, “Alrededor del Arte.”

<sup>92</sup> Juliano, “México visto por sus pintores,” *España Nueva*, enero 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-87.

<sup>93</sup> “México Visto por sus Pintores,” “Arte,” *Tiempo*, diciembre 13, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M.-56.





3.35 *Paisaje zapatista* de Diego Rivera, resultó una de las obras más repetidas, sola o como en este caso, a un lado de *Plaza Mayor* de Rafael Ximeno y Planes y José Joaquín Fabregat. En el periódico señalan que el grabado pertenece a José María Fernández, ejemplo de la confusión que existió.



3.36 Para Fernando Benítez “el único cuadro verdaderamente extraordinario de esta escuela.”

Entonces con ellos comenzó la clasificación y el número final oscilaba entre 175 y 230 dependiendo el artículo consultado.<sup>94</sup> Surgieron quejas por las obras que se quedaron y también por las que faltaron. Juan Rejano consideró que algunas “saldrían sobrando de la exposición.”<sup>95</sup> Mientras que Juliano se quejó de que omitieron la obra de Saturnino Herrán, lo que considera una falta grave.<sup>96</sup> Ahora bien: en el recibo de obra solicitada a la SEP, la SAM requiere específicamente *La Criolla del Rebozo*, óleo de Saturnino Herrán,<sup>97</sup> que al parecer regresó unos días después.<sup>98</sup> Lo que desconocemos es qué se consideró. Se pidió y

<sup>94</sup> “México Visto por sus Pintores,” “Arte,” *Tiempo*. “Art,” *Week End*, enero de 1947. 25. PCFG, FG-SOC.A.M.-84. Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX.” Juan Almagre, “Notas de arte,” *Últimas noticias*.

<sup>95</sup> Rejano, “Cristal de México. Pintura de Tres Siglos,” *El Popular*.

<sup>96</sup> Juliano, “México visto por sus pintores,” *España Nueva*.

<sup>97</sup> Se solicitaron en al mismo tiempo: 1 paisaje de “Chimalistac,” óleo de Eugenio Landesio; 4 paisajes, óleos de Luis Coto; 2 paisajes, óleos de Carlos Ribera; 2 paisajes de Francisco Jiménez, óleos; 1 paisaje en óleo de Mateo Saldaña; 1 paisaje en óleo, “Valle de México,” de José María Velasco; paisaje en óleo de Ignacio Rosas; 3 paisajes, óleos de Mateo Herrera; 3 paisajes (2 óleos, 1 acuarela), de Francisco Goitia; 2 paisajes, óleos, de Joaquín Clausell; 2 paisajes, acuarelas de Diego Rivera; 3 paisajes acuarelas, de Gonzalo Argüelles; 3 paisajes óleos, de Romano Guillemin; 2 paisajes óleos de Juan M. Pacheco y “Madre Proletaria,” óleo de David Alfaro Siqueiros. Recibo de obra. Juan M. Pacheco y Fernando Gamboa, febrero 3, 1947. FG-SOC.A.M-26. Además diciembre 13, 1946 se pidió: un paisaje, acuarela, de Francisco Goitia, y un ‘Valle de México’ óleo, de José María Velasco. Recibo. Fernando Gamboa, diciembre 13, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M-25. Recibo de las Galerías de la Secretaría de Educación Pública.

<sup>98</sup> Junto con ésta se entregaron también de regreso a las Galerías de la SEP: ‘La Ola Azul’ de Joaquín Clausell, ‘Paisaje de Niza,’ de Ignacio Rosas, ‘Paisaje de San Jacinto,’ de Mateo Herrera, ‘Convento,’ de Eugenio Landesio y ‘Paisaje,’ acuarela de Diego Rivera. Recibo de obra. Juan M- Pacheco, Fernando Gamboa, diciembre 10, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M-27.

se la entregaron a la SAM, pero ¿cuál fue el criterio de su exclusión y por qué la devolvieron sin exhibir?

También hubo las favoritas. Varias obras fueron comentadas de manera favorable en mayor número de ocasiones, por diferentes autores. Destacaron como es normal, los trabajos de: José Paez, José María Velasco, Dr. Atl, Diego Rivera —en especial *Paisaje zapatista*—, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Fernando Castillo. También surgieron casos, como el de la obra de Manuel Rodríguez Lozano o Roberto Montenegro, que lo mismo la colocaron en la lista de las grandes obras mexicanas<sup>99</sup> o la criticaron porque:

el tema o pretexto para ensayar colores ajenos, cielos ajenos, luces ajenas, sensibilidad ajena, en una palabra. Sus cuadros no tienen de mexicano sino el tema —cuando lo tienen— y ni su mentalidad ha podido penetrar en la esencia de México, ni el país parece haber hecho en su mente huella más profunda.<sup>100</sup>

De entre los cientos de pintoras, participaron tres: Frida Kahlo, Olga Costa y María Izquierdo. Escribieron de ellas poco o más bien nada. De María Izquierdo tan sólo agregan su nombre a una larga lista de los pintores contemporáneos.<sup>101</sup> A Olga Costa la mencionan en tres ocasiones en la misma lista que a Izquierdo; cuando hablan de su esposo y señalan: “los de Chávez Morado y los de su mujer, Olga Costa tan graciosos y personales.”<sup>102</sup> Y por último cuando critican su trabajo junto al de “Chávez Morado, Frida Kahlo y Olga Costa muestran en esta exposición trabajos ya vistos con anterioridad, o que siendo nuevos no logran añadir ningún valor que subrayar a sus anteriores trabajos.”<sup>103</sup> De tal suerte que según la prensa, sus trabajos son o graciosos y personales o no aportan nada.

---

<sup>99</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.” Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX.” Jorge J. Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Ritos de Arte transitorio en nuestra historia plástica,” *Excélsior*, enero 19, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-85.

<sup>100</sup> Humberto Olguín Hermida, “México ante sus pintores. Comentarios a una exposición,” *Hoy*, 59. PCFG, FG-SOC.A.M-89.

<sup>101</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.”

<sup>102</sup> Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX.”

<sup>103</sup> Gabriel García Maroto, “México visto por sus pintores,” en *Arte y Plata*, enero 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-80.

El caso de Frida Kahlo resulta más claro respecto al poco interés que se tenía por entender o valorar el trabajo de cualquiera de las pintoras. Además de que a Gabriel García Maroto le pareció que no aportaba nada, Humberto Olguín Hermida señaló lo siguiente:

O bien, la mismísima Frida Kahlo, para quien México ni siquiera existe: sus cuadros se refieren solamente a ella misma; ni roza ni entra en lo mexicano, porque su mundo interior es mucho más importante que todo lo demás. Vive ante un espejo, y no percibe más imagen que la suya propia.<sup>104</sup>

La utiliza como ejemplo para establecer una extraña metáfora de las personas egoístas que viven en México en diversos ámbitos laborales.



3.37 La obra ya está sobre las mamparas al tiempo que se terminan de escribir los nombres de los participantes. Aquí señalan que la exposición la organiza el Museo de Arte Moderno. Un ejemplo más de la confusión reinante.

Así encontramos reflejado a México en sus pintores. Hay en todos los campos, ciertamente, miles de gentes que corresponden a las percepciones denunciadas por los pintores mexicanos: hay muchos Fridas Kahlos, lo mismo en la política que la literatura, que la cátedra y hasta en su propio hogar; entes a quienes solamente interesan sus propios problemas y su propia vida, sus propios dolores. Negado les está obtener de su experiencia algo que ofrecer a los demás para su bien.<sup>105</sup>

---

<sup>104</sup> Olguín Hermida, "México ante sus pintores. Comentarios a una exposición."

<sup>105</sup> Olguín Hermida, "México ante sus pintores. Comentarios a una exposición."

No les interesaba ni verlas, ni entenderlas, ni darle el más mínimo valor al trabajo de ninguna de las tres. Tanto a Olga Costa como a Frida Kahlo la crítica mayor que se refiere a su obra es la temática personal; nunca se mencionan los títulos y mucho menos incluyeron fotografías de ellas. Sin la lista desconocemos con qué obra participaron.

Se reprodujeron las que se consideraban ejemplares, la obra de los mismos pintores ya felicitados a la par de muchos trabajos anónimos. También se publicaron fotografías de la exposición. Ellas nos permiten observar algo de lo que brevemente se hace mención, el resguardo de las obras en cuanto al

clima era prácticamente nulo. Fernando Gamboa colgó las obras sobre unas mamparas, al parecer todas pintadas en blanco, que estaban bajo un medio techo inclinado. Estos “pabellones” eran en realidad unos patios centrales, rodeados de pasillos con medio techo. Se aprecia perfectamente la vegetación del Bosque de Chapultepec y el cielo. Supongo que a más de una obra le pegaron los rayos del sol de manera directa, ya fuera por lo menos en el amanecer o atardecer.



3.38 *De español y mestizo, Castizo*. Cuadro del siglo XVIII, que se encontró en el convento de Churubusco.”.

Fernando Gamboa organizó la obra en “riguroso orden cronológico,”<sup>106</sup> “conforme a las fechas de nacimiento de los artistas.”<sup>107</sup> Dividió los trabajos de “tres siglos de pintura mexicana, con esta connotación: paisajes, escenas de campo y ciudad —siglos XVIII, XIX y XX,”<sup>108</sup> instalando los cuadros en tres salones que dividían todo en tres grupos generales, con la intención

---

<sup>106</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.”

<sup>107</sup> Luis Lara Prado, “Exposiciones,” *Revista de Revistas*, 39, enero 5, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-78.

<sup>108</sup> Jorge J. Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Nuestra tradición en pintura,” *Excelsior*, enero 22, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-66.

de mostrar la evolución artística mexicana en el tiempo.<sup>109</sup> Algunos cronistas la dividieron en cuatro salas; ahí está otra discrepancia: a) Anónimos de los siglos XVIII y XIX. b) Gualdi, Arrieta, Ruguendas, anónimos y pintores populares del s. XIX. c) Gualdi, Landesio, Coto, Velasco, Álvarez, Serrano, Carlos Rivera, José Jiménez, Cleofas Almanza, Mateo Saldaña y siglo XX.<sup>110</sup>

Alardo Prats señala que: “La primera sala está dedicada a los pintores del siglo XVIII. En realidad el paisaje de México en los cuadros que se exhiben, no pasa de ser un simple fondo de temas religiosos.”<sup>111</sup> Le sigue la sala de los pintores del XIX,



FEDERICO Gualdi, artista mexicano del siglo XVIII, pintó este cuadro del Bosque de Chapultepec. Gran espacio de cielo para dar atmósfera al dibujo del castillo

3.39 - 41. Varias fotografías en prensa presentan al público observando la obra con atención.



"ARTE Cotidiano" cuadro de Ruguenda, de momento vive en las costumbres de la época y que se observó con suma atención por un visitante extranjero.



DOS jóvenes amantes del arte, otomanas e hispanas, mirando por un cuadro mexicano del siglo pasado los costosos procesos de selección paratiópicos

el paisaje ya no es un recurso, si no un fin. Se puede decir, que aquí empieza la escuela mexicana del paisaje. El italiano mexicanizado Gualdi, y el alemán Mauricio Rugendas,

<sup>109</sup> “México Visto por sus Pintores,” “Arte”, *Tiempo*, diciembre 13, 1943. Olguín Hermida, “México ante sus pintores.”

<sup>110</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores,” 3 y 7.

<sup>111</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.”

el poblano José Arrieta son los que abren resueltamente las ventanas de la pintura a la Naturaleza.<sup>112</sup>

Se encuentran en esta sala también las obras de José María Velasco<sup>113</sup> para dar paso a la siguiente sección de la exposición, los pintores del siglo XX. Juan Rejano señaló que:

en las obras realizadas en nuestros días, lo mexicano aflora con su trazo amigo vigorosísimo —tipos y paisajes, ciudades y acontecimientos—, aunque a veces espoleando por un irreprimible impulso demagógico o un afán de innovaciones formales, que a fin de cuentas es otra manera de remedar lo europeo.<sup>114</sup>

Subrayar la intención de separarse de lo europeo alejándose de las enseñanzas de la academia y en la búsqueda de las aportaciones de lo vernáculo, se presenta como características que van surgiendo a través de esta historia “evolutiva” de la pintura mexicana. Una y otra vez subrayan que la exposición y la forma como están presentadas las obras, permiten entender “cuáles son las raíces e influencias de la pintura moderna, y cuál es ese carácter rotundo, claro, vigoroso, que distingue y sustantiva a la producción plástica nuestra, a lo largo del tiempo.”<sup>115</sup> Aunque no explican en qué radicarón estas ayudas para comprender la obra, lo que es evidente es la ausencia de los novedosos montajes presumidos en las tres primeras exposiciones de la SAM. El nivel de profesionalismo y calidad museográfica decayó.

Señalan algunos que todos estos avances no son resultado de la improvisación, sino de un organizado y concienzudo estudio del arte, gracias a lo cual Orozco y Rivera logran los resultados que revelan el dominio del oficio.<sup>116</sup> Recomendaban a quienes quisieran dedicarse a pintar aprender del ejemplo de los grandes maestros. Criticaban algunos a quienes consideraban artistas improvisados, ya que: “Se lanzan a pintar monigotes deformes, con la dolosa idea de que siendo ‘pintura moderno,’ se pueden hacer toda suerte de porquerías a pretexto de que ‘así lo

---

<sup>112</sup> Fidel Andía, “México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno,” *Nosotros*, diciembre 1946. 32-33. PCFG, FG-SOC.A.M.-69 y 70.

<sup>113</sup> Lara Prado, “Exposiciones.”

<sup>114</sup> Rejano, “Cristal de México.”

<sup>115</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Nuestra tradición en pintura.”

<sup>116</sup> Olguín Hermida, “México ante sus pintores.”

siento' o 'así lo veo.'"<sup>117</sup> No menciona a quién se refiere en su crítica, pero es un ejemplo de que no todo lo expuesto en esta última parte gustó a todos y que continuó cierto conflicto con el arte contemporáneo mexicano. El área del siglo XX era la más grande.



3.42 Fernando Gamboa ante la obra la entrada del Virrey a la Ciudad de México.

De imprimirse el catálogo seguramente la lista de agradecimiento a los coleccionistas habría sido significativa. Una vez más se reunió obra de acervos particulares y públicos, algunos eran propiedad de los mismos artistas.<sup>118</sup> Mencionaron que la exposición era una síntesis de más de cuarenta a cincuenta colecciones particulares y oficiales en México.<sup>119</sup> También la muestra, permite reflexionar que si el mayor número de obras presentadas eran del siglo XX y pertenecían a un número proporcional de acervos, entonces el coleccionismo de arte moderno no surge a partir de 1946, como mencionó Inés Amor, sólo se hizo visible. Aunque es probable que un número significativo pertenecieran a los mismos pintores. Los nombres de los coleccionistas o colecciones son: la Pinacoteca Nacional de Bellas Artes, el Museo Nacional de Historia, la Secretaría de Educación, la colección del convento de Churubusco, los museos de Guadalajara, Morelia y Jalapa, a la Universidad de Xalapa, Ver. En cuanto a los coleccionistas particulares: el Sr. Gaspar Peza Castaños, doña Amalia Solana viuda de Pérez Salazar, doctor Carrillo Gil, señor Frederic Davis, Frances Toor, la familia Clausell, el poeta Carlos Pellicer, el ingeniero Marte R. Gómez, Inés Amor, don Eduardo Cuevas Lascuráin, doña Ignancia R. viuda de Revueltas, la familia Corcuera y Alcázar; la señora María Cervantes.<sup>120</sup> Me saltan de inmediato el nombre de

<sup>117</sup> Olguín Hermida, "México ante sus pintores."

<sup>118</sup> "México Visto por sus Pintores," "Arte", *Tiempo*, diciembre 13, 1943. Rejano, "Cristal de México."

<sup>119</sup> Fidel Andia, "México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno," *Nosotros*, diciembre de 1946. 32-33. PCFG, FG-SOC.A.M.-69 y 70.

<sup>120</sup> Fidel Andia, "México visto por sus pintores." Alardo Prats, "Paisaje de México." Lara Prado, "Exposiciones," *Revista de Revistas*, 26, 27 y 30. diciembre 29, 1946. Lara Prado, "Exposiciones," *Revista de Revistas*, 39. enero 5, 1947. "Art," *Week End*.

las cinco las mujeres que se presentaron como coleccionistas, me parece un número bastante significativo, en especial si recordamos la caricatura de la exposición de Picasso en la que se señalaba que a las mujeres, de pintura, sólo les interesaba Max Factor.

En esta exposición se observa una muy marcada diferencia en el proceso de la organización. Para las cuatro exhibiciones previas el papeleo y la documentación eran siempre con papelería de la SAM firmada ya sea por Jorge Enciso, en su calidad de Presidente, o en otras ocasiones por Susana Gamboa, como Secretaria. En la documentación de *México visto por sus pintores. Escenas de campo y ciudad*, ninguna de las notas de prensa volvió a mencionar a Jorge Enciso. ¿Salió de la Sociedad? ¿renunció? No se sabe nada. Susana sí continuó trabajando; varias notas hablan de su labor, aunque más la presentan como la energética esposa americana Susanna,<sup>121</sup> subrayan sobre todo eso, su calidad de esposa, más que la de Secretaria de la SAM.<sup>122</sup> No obstante, ella dejó de firmar los documentos relacionados con la exhibición.

En *México visto por sus pintores* sólo creció una figura: Fernando Gamboa. Fernando Gamboa firmó todos los documentos.<sup>123</sup> ¿le dejó de interesar al resto participar en la SAM? ¿Le interesó demasiado destacar sólo él? ¿Él solo organizó toda la exposición? No creo. En la revista *Hoy* mencionan que lo apoyó un grupo de discípulos, aunque no daban ningún nombre en específico.<sup>124</sup> Carmen Ruiz Funes explicó que por esas fechas Trini Bosch, anterior secretaria de Susana Gamboa, era alumna de Fernando Gamboa en la licenciatura de museografía; tal vez era parte del equipo de apoyo.<sup>125</sup>

En la mayoría de las reseñas se agradece y felicita sólo a Fernando Gamboa. Se le reconoce su “improba labor [de] reunir una sorprendente”<sup>126</sup> exposición. Se le menciona no sólo

---

<sup>121</sup> “Art,” *Week End*.

<sup>122</sup> Crespo de la Serna, “Artes Plásticas. Nuestra tradición en pintura,” *Excelsior*, enero 22, 1947. Lara Pardo. “Exposiciones,” *Revista de Revistas*, 26, 27 y 30, diciembre 29, 1946. Lara Prado, “Exposiciones,” *Revista de Revistas*, 39, enero 5, 1947.

<sup>123</sup> Recibo de obra. Juan M. Pacheco y Fernando Gamboa, febrero 3, 1947. Solicitud de impresión de la SAM al Departamento de Publicidad de la SEP, noviembre 15, 1946. Recibo. F. Gamboa, diciembre 13, 1946.

<sup>124</sup> Alardo Prats, “Paisaje de México.”

<sup>125</sup> Entrevistas y conversaciones con Carmen Ruiz Funes Montesinos a partir de octubre 2, 2013.

<sup>126</sup> “Fernando Gamboa en la Sociedad de Arte Moderno,” “de Arte en el Círculo de Bellas Artes,” *La Propiedad*, diciembre 28, 1946. 9 y 11. PCFG, FG-SOC.A.M-67.



como el organizador, sino como “el alma de la Sociedad de Arte Moderno,”<sup>127</sup> como “su director plástico, crítico, animador, orientador, concertador, montador, arreglista, organizador, husmeador de colecciones.”<sup>128</sup> Él sólo era además, el fundador de la SAM.<sup>129</sup> ¿Dónde quedaron todos los demás socios y miembros? En las otras cuatro exposiciones participaron organizados en equipos, en comités; en esta ocasión la SAM sólo tuvo un miembro activo y su esposa de asistente.

En cuanto al éxito de *México visto por sus pintores. Escenas de campo y ciudad*, varias crónicas y comentarios resolvieron que la muestra se podía calificar como un auténtico éxito. Por un lado por su contribución al conocimiento de la pintura mexicana y su aportación a la vida cultural del país.<sup>130</sup> Por otra parte, por conjuntar esfuerzos públicos y privados para lograr el objetivo.<sup>131</sup> Además se consideró un gran *acierto* lograr exhibir juntas obras que en su mayoría pertenecían a colecciones particulares o se encontraban en salas de museos poco visitadas.<sup>132</sup> En la *Revista de América* consideraron que el verdadero éxito se podía medir en el público, en “la cantidad y calidad de personas que han visitado esta exposición: obreros, campesinos, indígenas, niños, gente de clase media.”<sup>133</sup> No tengo claro cómo supieron qué tipo de público asistió, o si realizaron algún tipo de encuesta o conteo. Otras publicaciones mencionaron la gran cantidad de participación. *El Popular* señaló que “continúan acudiendo a ella centenares de personas cada día entre semana y millares los domingos.”<sup>134</sup> Sólo conozco un testigo presencial de la exposición, la secretaria de Susana Gamboa, quien durante la estancia de las obras en el Bosque de Chapultepec también trabajó como única custodia de la obra, acompañada de un sólo guardia. Recuerda con claridad que el único cigarro que fumó en su vida fue en ese lugar, en esa exposición, de tan

---

<sup>127</sup> Benítez, “En la Sociedad de Arte Moderno.”

<sup>128</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.”

<sup>129</sup> “Art,” *Week End*.

<sup>130</sup> “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje,” *El Popular*, enero 19, 1947. PCFG, FG-SOC.A.M-86 y 86.

<sup>131</sup> “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje.” *El Popular*.

<sup>132</sup> Rejano, “Cristal de México. Pintura de Tres Siglos,” *El Popular*, diciembre 14, 1946. PCFG, FG-SOC.A.M-86.

<sup>133</sup> Francisco Colorado, “Alrededor del Arte,” *Revista de América*, enero 1947. PCFG, FG-SOC.A.M.-92.FG-SOC.A.M.-97.

<sup>134</sup> “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje.” *El Popular*.

aburrida que estaba porque ahí no se paró nadie.<sup>135</sup> Ahora, ella no estuvo absolutamente todos los días, los cientos de visitantes pudieron acudir los días que Carmen no trabajó, pero a ella tampoco la pusieron a contar la asistencia del público. ¿Quién contó entonces a los cientos de visitantes? A diferencia de las cuatro exposiciones anteriores de la SAM de ésta no se realizó ningún tipo de informe.

Ante el éxito declarado en varios artículos de esta exposición, una pregunta recurrente era la viabilidad de la SAM. Se preguntaban si seguiría adelante. Era ya público “el problema [de] falta de apoyo financiero para cubrir los gastos generales de transportación, embalaje y seguros.”<sup>136</sup> Se mencionaba que se trataba de una institución que vivía de milagro<sup>137</sup> y se



3.43 Fernando y Susana Gamboa saliendo de la exposición *México visto por sus pintores. Escenas de campo y ciudad, (Siglos XVIII- XIX y XX)* en el Bosque de Chapultepec.

---

<sup>135</sup> Entrevistas y conversaciones con Carmen Ruiz Funes Montesinos a partir de octubre 2, 2013.

<sup>136</sup> “Art,” *Week End*.

<sup>137</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.”

reconocía que había contado con el apoyo del Estado para llevar a cabo sus metas.<sup>138</sup> Por primera vez se publicaron las cuotas de los miembros, aunque con errores significativos en los precios.<sup>139</sup> Se mencionó la cooperación de los miembros, las ayudas financieras para sacar adelante las publicaciones y lo complicado y caro que resultaba ahora la solicitud en préstamo de la obra. Se acreditaba a la SAM como innovadora en materia de organización de exposiciones, ya que había introducido el seguro para las obras. “Desde que la Sociedad tiene la obra en sus manos, hasta que se regresa está completamente cubierta por el seguro.”<sup>140</sup> Esa fue la condición inicial del MoMA para el préstamo de Picasso y la SAM dio continuidad a la práctica. “Toda esta labor de la Sociedad se ha realizado a costa de grandes sacrificios.”<sup>141</sup> Y sin embargo, hasta ahora parecieron cosechar éxito tras éxito, en las cinco exposiciones. Durante la exhibición de *México Visto por sus Pintores* se recordaron constantemente los éxitos pasados y se anunció que dado que “el catálogo de Picasso, del cual se imprimieron 5,000 copias, está agotado. Una de las librerías de la capital está vendiendo el catálogo de 8 pesos, en 40. Ya que el catálogo se considera ahora una pieza de colección, en breve se imprimirá la segunda edición.”<sup>142</sup> Nunca se volvieron a imprimir catálogos de la Sociedad de Arte Moderno, nunca se logró ni la primera impresión de *México Visto por los Pintores - Escenas de Campo y Ciudad*, menos aún, la segunda edición de *Picasso*. ¿Cómo llegaron hasta aquí?

Dejé para el final explicar el proceso interno de la Sociedad, la manera que operaba, sus finanzas y las características de algunos de los integrantes. Me parece que hacerlo ahora permite continuidad para comprender el cierre de ella.

Desde marzo 17 de 1943, Susana Gamboa participó a Henry Clifford que ya daban los primeros pasos en camino a formar un “verdadero centro de arte moderno en México organizado por John [McAndrew], [José] Chávez Morado, Inés [Amor], [Juan] Soriano, Fernando, [Carlos] Mérida, Malu Cabrera, Fernando [Gamboa], otros cinco más” y también Susana Gamboa. Le

---

<sup>138</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.”

<sup>139</sup> Muñuzuri, “México visto por sus pintores.” Cupón de subscripción. PCFG, FG-SOC.A.M-9. “Art,” *Week End*.

<sup>140</sup> “Art,” *Week End*.

<sup>141</sup> Benitez, “En la Sociedad de Arte Moderno.”

<sup>142</sup> “Art,” *Week End*.

transmitía la emoción y entusiasmo compartidos. Consideraban que “eran las bases para el Museo de Arte Moderno.”<sup>143</sup>

Ya quedó establecido el trabajo de la Sociedad, pero ¿quiénes la integraban? ¿Cómo se convocó a este grupo a partir de un aparente “deseo espontáneo entre los habitantes de”<sup>144</sup> México, por formar una sociedad promotora de la cultura. Esta “espontaneidad” fue uno de los requisitos señalados en el comunicado interno de la CIAA. ¿Cómo llegaron ahí? ¿Cómo lograron “atraer principalmente a los nacionales de clase alta”<sup>145</sup>? Finalmente, ¿quiénes formaron este grupo compuesto por recomendación del Departamento de Estado con “los mejores elementos”<sup>146</sup>?

Resulta bastante probable que John McAndrew formara parte del ejercicio “espontáneo” de fundación. Por otra parte, ¿qué hay de la cuestión económica? Una de las recomendaciones en el mismo texto de la CIAA consistió en planear actividades “para intelectuales y clases económicamente favorecidas.”<sup>147</sup> La CIAA y el MoMA tenían prácticas en términos de finanzas muy similares a la Rockefeller Foundation, establecida por el abuelo de Nelson A. Rockefeller. En principio no se entregaba dinero de manera directa a un individuo independiente y la distribución de fondos se llevaba a cabo siempre a través de instituciones establecidas. Así que el primer paso para la SAM consistió en constituirse legalmente, ante el notario licenciado don Raúl Valdez. Inició el grupo con 18 socios fundadores, entre ellos Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard, Inés Amor y los Gamboa. Fernando Gamboa anunció a la prensa su constitución legal, sin embargo, aún no aparece ningún documento que lo sustente.<sup>148</sup> El segundo paso, contemplaba

---

<sup>143</sup> Susana Gamboa a Henry Clifford, marzo 17, 1943. PCFG, FG-USA/EUR-323.

<sup>144</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944). RAC. NAR, Personal Papers. CIAA. Cultural Relations. 1940-1944. Series O. Subseries 1: CIAA. O (FA350). Caja 5. Folder 35.

<sup>145</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>146</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>147</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).

<sup>148</sup> Dirección de acervos registrales y certificados. Número de entrada P-176094/2018 de fecha 23 de marzo 2018. Registro Público de la Propiedad y Comercio. México.

establecer las pautas para lograr la autosuficiencia económica. Desde un inicio Fernando Gamboa declaró que era indispensable conseguir “el apoyo decidido de cinco o diez mexicanos pudientes que con una clara visión del porvenir artístico de nuestro país, se resuelvan a ser nuestros patrocinadores.”<sup>149</sup> La búsqueda comenzó de inmediato; en cuanto concluyeron los tratos para el envío de la obra de Pablo Picasso a México, inició la distribución de las cartas-invitación. En ellas se explicaban los objetivos y las metas. Cada una iba firmada al calce por Jorge Enciso, en su calidad de Presidente. Con ellas anunciaron la próxima apertura de la exposición *Picasso* y se aprovechó para señalar que se trataba de un programa completo y continuado, con un equipo que preparaba ya la segunda de *Máscaras Prehispánicas*. Explicaban las misivas que los trabajos de la primera se llevaban en sincronía con el “Museo de Arte Moderno de Nueva York -nuestro representante en los EE.UU.”<sup>150</sup>

Sin duda Enciso debe haber recibido autorización para anunciarlo así, porque si se trataba de atraer a cierto sector económico del país, ligarse al prestigio de la institución norteamericana que presidía la familia Rockefeller resultaba una excelente carta de presentación, digamos un buen señuelo.

Junto con las cartas que anunciaban el programa de actividades, también se incluyó un cartón promocional manifestando los fines que dieron lugar a la fundación de la SAM y dos destacaban como objetivos centrales: “La educación artística del pueblo mexicano y la elevación de su nivel cultural general, así como el fomento y estímulo a la creación del arte nacional.”<sup>151</sup> Según explicaron en el mismo cartón, la situación de la guerra contemporánea creó una oportunidad para que México demostrara su “gran vitalidad artística e inconfundible personalidad.”<sup>152</sup> Era ésta la ocasión de transformarse en un “centro de la cultura artística mundial.” Se explicó, que todo ello sería posible a partir de un programa de exposiciones y actividades que muestren:

---

<sup>149</sup> Angel Sol, “El intercambio musical contribuirá a una mejor comprensión interamericana,” *El Correo de Parral*, septiembre 10, 1944. PCFG, FG-SOC. A.M-11. Se ha buscado sin éxito el acta constitutiva de la SAM que menciona Fernando Gamboa en la entrevista.

<sup>150</sup> Jorge Enciso a Carlos Chávez y Sra., abril 21, 1944. AGN.FCCH.SAM-6.

<sup>151</sup> Promocional de la SAM enviado a Carlos Chávez, abril 21, 1944. AGN.FCCH.SAM-2.

<sup>152</sup> Promocional de la SAM enviado a Carlos Chávez, abril 21, 1944.

las diversas expresiones de la cultura mexicana —pintura, escultura, arquitectura, grabado, artes industriales y populares, así como el arte de otras épocas que forman su gran tradición— con toda la dignidad y brillantez que se merecen. Otras, provenientes de los museos y colecciones particulares de otros países, darán a conocer en México aquellas obras relevantes en el arte internacional del pasado y el presente, que más claramente enseñan el desarrollo del arte en el mundo. Asimismo, el programa incluye la organización de conferencias y la publicación de importantes ediciones.<sup>153</sup>

Para comenzar se necesitaba dinero. La propuesta consistió en formar parte del exclusivo grupo de promotores de las artes en México a partir de elegir uno de los tres niveles de participación. El Benefactor gozaba de mayores beneficios, al tiempo de que se comprometía a pagar la cuota más alta, con \$5,000 pesos mexicanos, y tenía carácter vitalicio. Me parece que no pensaron muy bien este punto, a todas luces un error de cálculo económico. Sí, definitivamente se trataba de una cantidad considerable, pero una vez pagada la cuota el beneficiario no requería aportar nunca nada más, ni trabajar en favor de la Sociedad, ni promover el ingreso de nuevos benefactores, ni comprometerse con nada. Es decir, que a partir de recibir una sola vez este pago, la SAM se vería obligada a buscar otra persona interesada en apoyarlos con dinero. El primer año consiguieron cinco, pero a partir del siguiente se verían obligados a buscar otros cinco nuevos, para por lo menos tener el mismo presupuesto que el año anterior esto no ocurrió. Además, el número de Benefactores, podría aumentar cada año, al tiempo que el ingreso disminuía. Se comprometían de por vida a entregar un ejemplar de lujo de todas las publicaciones y reproducciones de la Sociedad, su otra fuente de ingreso; a ello habría que aumentar que al Benefactor le sumaban los beneficios de los otros dos tipos de socios. Es decir los gastos se sumaban, los ingresos no. Se encaminaron desde el día uno a un callejón económico sin salida.

Encabezan la lista de miembros el presidente Jorge Enciso pintor, diseñador, museógrafo. Participó en la exposición de pintores mexicanos del Centenario de la Independencia, ayudó a organizar la de artes populares en 1921 y además estaba casado con Emma Best Maugard, hermana de Adolfo. De Susana Gamboa (Susana Steel Leibowitz) se tienen pocos datos. Era norteamericana de origen judío, fue promotora y regresó en el barco *Sinaia* con los refugiados

---

<sup>153</sup> Promocional de la SAM enviado a Carlos Chávez, abril 21, 1944.

españoles al parecer representando al gobierno de México. En el trayecto organizó un periódico cultural entre los pasajeros.<sup>154</sup>

Los primeros Benefactores en lista, mencionados en el catálogo de *Picasso*, fueron: Salomón Hale, Bruno Pagliai, Alberto R. Pani, SALA Furniture y el Lic. Eduardo Villaseñor. ¿Cuáles eran las características del grupo? Asumo que SALA Furniture fue la empresa que los apoyó con el mobiliario, y supongo que la cuota ascendía a esa cantidad, pero sólo apareció en la lista del catálogo de *Picasso*. Los otros cuatro estaban ligados de una u otra manera al o los presidentes de México, eran personas con altos ingresos económicos.

Inés Amor conoció bien a Salomón Hale, un inmigrante polaco que llegó joven a México y “pronto se integró a la comunidad judía” del país. También fundó el Club de Leones, desempeñándose laboralmente como peletero.<sup>155</sup> Su sobrino, Alberto Hale explicó que era “invitado frecuente en eventos de los Presidentes Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán Velasco.”<sup>156</sup> Visitó desde 1935 la Galería de Arte Mexicano para formar su propia colección. Según palabras de la galerista: “le gustaba mucho regatear”. Inés Amor consideraba que tenía grandes cualidades para apreciar el arte. Su colección era amplia y variada, contenía obra de artistas mexicanos y extranjeros.<sup>157</sup> Con varios de los artistas mexicanos mantuvo una relación amistosa. Perteneció a su acervo el aguafuerte de Picasso, *Tres desnudos, ca. 1921*, de la primera exposición de la SAM, una de las pocas aportaciones de coleccionistas mexicanos a esta muestra.

Bruno Pagliai fue inmigrante de origen italiano. Un año antes de la inauguración de la exposición de *Picasso*, se le autorizó iniciar su inversión en el Hipódromo de las Américas, en la Ciudad de México.<sup>158</sup> También parece haber tenido cercanía con el presidente Manuel Ávila

---

<sup>154</sup> Francisco Agramunt Lacruz, “La intelligentsia’ en armas. Artistas mexicanos en la guerra de España, *Los Heraldos Negros*, septiembre 10, 2017. <http://heraldosnegros.org/artistas-mexicanos-en-la-guerra-de-espana/> Consultado septiembre 1, 2018.

<sup>155</sup> Salomon Grimberg, *et. al.*, *Two Frida Kahlo Portraits: One Found, One Confirmed*. IFAR, Journal, 2013. Vol. 14, no 3. 3. Consultado en línea mayo 3, 2018.

<sup>156</sup> Grimberg, *et. al.*, *Two Frida Kahlo Portraits: One Found, One Confirmed*.

<sup>157</sup> Manrique, *Una mujer en el arte mexicano*, 261.

<sup>158</sup> “Acuerdo que faculta a la Secretaría de Agricultura y Fomento para intervenir en el cumplimiento de las obligaciones contraídas con el señor Bruno Pagliai, en la explotación del Hipódromo de las Américas”, *Diario Oficial*, julio 14, 1943. [http://dof.gob.mx/nota\\_to\\_imagen\\_fs.php?cod\\_diario=196159&pagina=3&seccion=0](http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?cod_diario=196159&pagina=3&seccion=0) . Consultado 4 de mayo 2018.

Camacho y participó como socio en la empresa *Tubos de Acero* con el Presidente Miguel Alemán. En años más adelante, en 1962 formó parte de los miembros fundadores del Consejo Mexicano de Hombres de Negocios.<sup>159</sup>

De Alberto R. Pani, se sabe poco. Para la inauguración de la SAM, habrá tenido treinta y cinco años. Era el hijo de Alberto J. Pani. Su padre participó en la Revolución Mexicana desde el inicio y fundó el Banco de México cuando se desempeñó como Secretario de Hacienda del Presidente Plutarco Elías Calles.<sup>160</sup>

Finalmente el Lic. Eduardo Villaseñor, estuvo ligado al exilio español. En 1934 junto con Daniel Cosío Villegas fundó la revista *El Trimestre Económico*, que contaba con el patrocinio de Alberto Misrachi.<sup>161</sup> El presidente Cárdenas nombró a Alfonso Reyes presidente de la Casa de España y Eduardo Villaseñor estaba entre los miembros del patronato. A partir de 1940, se construyó El Colegio de México.<sup>162</sup> Colaboró en el Servicio Exterior, fue subsecretario de Hacienda y director general del Banco de México.

Estos cuatro personajes fueron siempre los únicos Benefactores, y con su aportación la SAM recibió \$20,000 más los muebles. Una cantidad considerable, que seguramente ayudó a despegar las operaciones del primer año. Las dos exposiciones iniciales se beneficiaron de este ingreso, pero ya no requirieron aportar el siguiente año. Supongo, que se esperaba que unos Benefactores atrajeran a otros, pero no ocurrió. Es evidente por sus trayectorias, que estaban ligados a los sectores del poder político y económico de México, pero no, nadie más se sumó.

Los Asociados o Suscriptores; junto con el nivel intermedio, Patrocinadores eran mayoría. En total, sí formaba una suerte de caleidoscopio de la sociedad mexicana -intelectuales, artistas, personas con dinero y de gobierno-, además de los norteamericanos sumados al proyecto. Esta es la primera lista completa de miembros como se publicó en el catálogo *Picasso*:

---

<sup>159</sup> Marcela Briz Garizuriteta, *El Consejo mexicano de hombres de negocios: surgimiento y consolidación*, (México: UNAM, 2002), 75 y 82.

<sup>160</sup> “Semblanza histórica,” *Banco de México*, <http://www.banxico.org.mx/acerca-del-banco-de-mexico/semblanza-historica.html> . Consultado mayo 1, 2018.

<sup>161</sup> “El Trimestre Económico,” *Fondo de Cultura Económica*, <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/trimestre/historia.aspx> . Consultado 1 de mayo, 2018.

<sup>162</sup> “La historia del Colegio de México,” *El Colegio de México*, <https://www.colmex.mx/es/historia> . Consultado mayo 1, 2018.

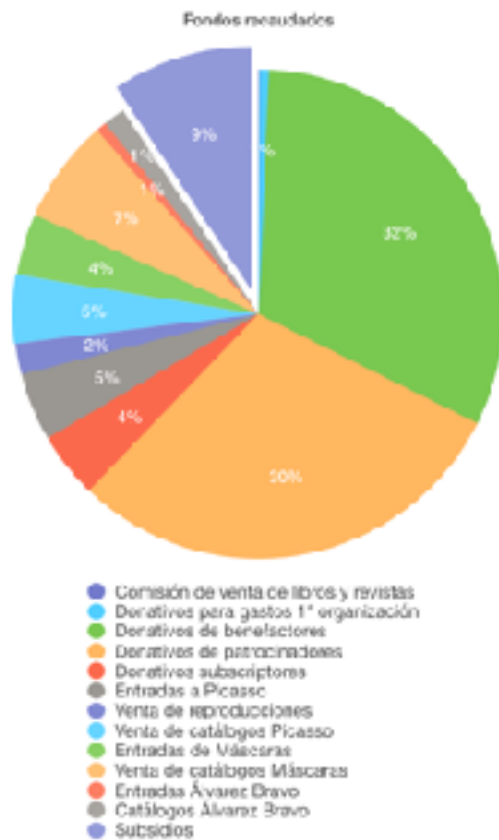


Como Asociados: Jorge Enciso (Presidente), Lic. Raúl Valdés Villarreal (Tesorero), Susana Gamboa (Secretaria), Manuel Álvarez Bravo, Inés Amor, María Asúnsolo, Alfred H. Barr, Ing. Luis Barragán, Adolfo Best Maugard, Arq. Mauricio Campos, María Luisa Cabrera de Block, Luis Cardoza y Aragón, Dr. Alfonso Caso, Henry Clifford, Miguel Covarrubias, Carlos Chávez, José Chávez Morado, René d'Harmoncourt, Prof. Justino Fernández, María Luisa A. de Fernández del Valle, Carolina Amor de Fournier, Fernando Gamboa, Ing. Marte T. Gómez, María Luisa Lacy de Gurza, Prof. Pablo Martínez del Río, Arq. John McAndrew, Eduardo R. Méndez, Carlos Mérida, Francisco Orozco Muñoz, Carlos Pellicer, Princesa Paula Poniatowska, Lic. Alfonso Reyes, Prof. Víctor M. Reyes, Miles Beach Riley, Dr. Daniel Rubín de la Borbolla, Juan Soriano, Frances Toor, Lic. Salvador Toscano, Prof. Manuel Toussaint, Rafael Heliodoro Valle, Xavier Villaurrutia. Benefactores: Salo Hale, Bruno Pagliai, Alberto R. Pani, SALA Furniture, Lic. Eduardo Villaseñor. Patrocinadores: Emilio Azcárraga, Ing. Luis Barragán, Frederick Beckman, Lic. Ramón Beteta, Archibald Burns, Lic. Luis Carral, Pedro Corcuera, Antonio Cortina, Lic. Joaquín Cortina, Frederick Davis, Dolores del Río, Aksel Faber, Juan Gallardo Moreno, Francisco González de la Vega, Paxton Haddow, Dr. McKinley Helm, Elena Iturbe de Lima, Teodoro Kuhnhardt, Marjorie Lewis, Aline Louchheim, Raymond Loewy, Lic. Adolfo Martínez Montaña, Estela Aguirre de Matute, Franz Mayer, Alberto Misrachi, David B. Outcalt, Wolfgang Paalen, María Rodríguez Vda. de Pesqueira, Lic. Carlos Prieto, Margaret Riley, Ing. Jorge Rubio, Ralph Smith, Col. Harry Stewart y Salvador Ugalde. A este grupo se sumaron otros en las siguientes exposiciones, pero también otros se dieron de baja. (ver anexo 1)

Representaban un amplio tipo de actividades profesionales. Varios estaban dedicados a la venta del arte, como Nicholas M. Acquavella, Alberto Misrachi, Inés Amor, Frederick Davis. Coleccionistas como Jesús Reyes Ferreira, el Dr. Alvar Carrillo, Franz Mayer, Dr. Josué Sáenz, Bruno Pagliai. Del ámbito de los negocios Emilio Azcárraga, entonces dueño de XEW; Juan Gallardo Moreno con ingenios de azúcar; Gunnar Beckman, de Teléfonos de México. Arquitectos e ingenieros como Luis Barragán que inició entonces con Jesús Reyes Ferreira, el proyecto de Jardines del Pedregal, Enrique del Moral unos años más adelante involucrado en el proyecto de Ciudad Universitaria. Del mundo de la cinematografía Dolores del Río, Julio Bracho, Ernesto Santos Galindo, Archibaldo Burns. Varios Secretarios o embajadores entre ellos

Lic. Ramón Beteta, Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, Luis Padilla Nervo, Rafael Padilla Nervo, Marcos Kohly y Llanes; Constantin A. Oumansky. Sólo menciono algunos, porque así ya la lista suena interminable, pero sí parece ser una muestra de un grupo con influencia política y económica de la ciudad de México con uno que otro norteamericano y ruso.

Visto desde el proyecto de Nelson Rockefeller, el grupo de mexicanos que se organizaron “espontáneamente” con el fin de promover el arte en México, se conectarían a una cadena de instituciones similares. Estas organizaciones culturales recibirían apoyo y materiales, que les permitiría ejercer influencia sobre los discursos promovidos. Un ejemplo inmediato resultó la primera exposición, *Picasso*. Los miembros de estas asociaciones eran por un lado quienes tomaban las decisiones políticas y económicas del país y que podrían favorecer dada su posible identidad cultural interamericana, una posición pro norteamericana. Por ello era fundamental, “atraer principalmente a los nacionales de clase alta.”<sup>163</sup> Ahora también se consideraba



Movimiento de los fondos recaudados por la Sociedad de Arte Moderno, A.C., en el periodo comprendido del 25 de agosto de 1943 al 31 de Agosto de 1945.

Fondos recaudados	
CONCEPTO	INGRESOS
Comisión de venta de libros y revistas	38
Donativos para gastos 1ª organización	400
Donativos de benefactores	20,000
Donativos de patrocinadores	18,815
Donativos suscriptores	2,744
Entradas a Picasso	2,342
Venta de reproducciones	1,291
Venta de catálogos Picasso	2,541
Entradas de Máscaras	2,566
Venta de catálogos Máscaras	4,358
Entradas Álvarez Bravo	405
Catálogos Álvarez Bravo	607
Subsidios	5,300

indispensable la necesidad de alentar “la autosuficiencia de los institutos a partir de cuotas de socios y matrículas por clases,”<sup>164</sup> que no fue el caso de la SAM.

Además del pago mensual de los socios, recibieron en los dos primeros años una cantidad considerable en subsidios de los que no aclaraban el origen en su informes. Este es el panorama de sus ingresos entre 1943 y 1945. Después del 31 de agosto del 45, no volvieron a presentar informes financieros, ni conteos de público, hasta que rindieron cuentas con el cierre. Entonces los subsidios representaron el 9% de su ingreso; sumado esto al pago único de los cuatro benefactores, que representa el 41 %. Al dejar de recibir este dinero, y sin mayores apoyos la



SAM estaba condenada a cerrar.

La exposición de Picasso, que como ya demostré se pagó casi seis meses antes de la llegada de la obra, consumió la mayor parte de su ingreso; y eso que para la de Manuel Álvarez Bravo se construyó mobiliario específico, con el montaje de iluminación especial.

Casi parece innecesario ilustrar la gran diferencia entre la cantidad de dinero que recibían, contra la que salía. Sin embargo, en los dos años y medio de verdadera actividad

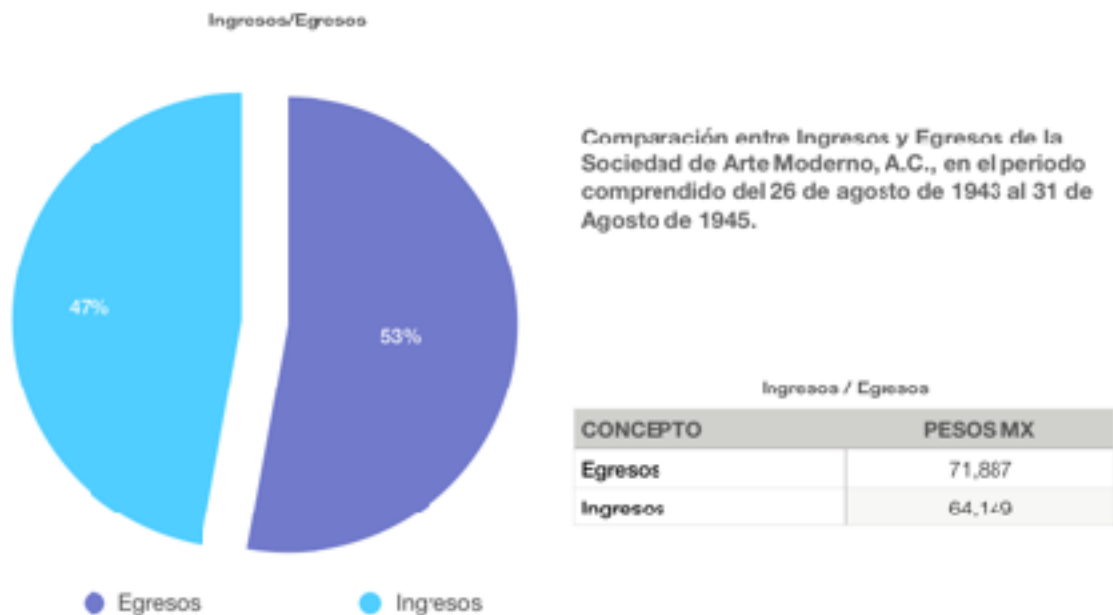
<sup>164</sup> Memoranda de la administración de institutos culturales y programa de bibliotecas americanas (1940-1944).



3.44 Manuel Gual Vidal, Secretario de SEP; Miguel Alemán, Carlos Chávez, Director del INBA y Alfonso Caso, Secretario de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa.



3.45 "El primer magistrado inaugura el Museo de Artes Plásticas", ESTO, 20 de septiembre de 1947, 8.



operativa, no cambiaron ninguna de sus políticas, tampoco desarrollaron otras actividades que les hubieran permitido recibir un ingreso extra, como conferencias. Además, desde el principio subrayaron que la venta de arte no estaba entre sus actividades, entonces esa no era una posibilidad.

Sumado a lo anterior el 18 de septiembre de 1947, el presidente Miguel Alemán Valdés inauguró el nuevo Museo Nacional de Artes Plásticas. En el discurso pronunciado por Carlos Chávez, también asociado de la SAM, se entretienen ideas muy similares a las de la promotora de arte. Señala Chávez que el presidente cumplía, con este museo, una de sus promesas de campaña: la de impulsar las artes. Consideraba que el arte tenía una profunda significación social, creía que con el tiempo y al paso de los siglos, lo único perenne de una sociedad era lo producido por los artistas. Para el nuevo director del INBA, “el arte era una de las formas superiores de la cultura, y el medio más efectivo de la vinculación de los individuos a la colectividad,”<sup>165</sup> por medio del arte podía fortalecerse la “personalidad nacional.” Encuentro que aquí se sustituyó la identidad cultural hemisférica interamericana, por la de México y su modernidad artística por la nueva

<sup>165</sup> “Discurso pronunciado por el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes,” maestro Carlos Chávez, en la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes, septiembre 18, 1947. *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas* (México: INBA, 1949).18.

moderna mexicanidad.<sup>166</sup> Señaló que a través del arte se podía lograr la mayor penetración posible. El discurso suena casi idéntico a los proyectos alemán y norteamericano que expuse al inicio de la presente tesis. Me parece que fue una lección muy bien aprendida del periodo de la guerra, la importancia y el peso que tenían el arte en los procesos de pensamiento de la sociedad. La trascendencia colectiva y política que se producía generando identidad.

En marzo de 1948, comenzaron a correr las cartas anunciando el cierre de la SAM. Dos argumentos justificaban a cancelación de este proyecto promotor: las dificultades económicas y la reciente creación del Museo Nacional de Artes Plásticas, argumentando que esta novel institución “está realizando, brillantemente, un programa de actividades perfectamente identificado con el que la Sociedad de Arte Moderno se propuso desarrollar al iniciar su vida.”<sup>167</sup> Resulta fácil encontrar los símiles, sólo se requiere sustituir en el discurso la importancia de la relación interamericana por el valor del nuevo México moderno.



3.46 Fernando Gamboa durante el montaje de una exposición en el nuevo museo.

---

<sup>166</sup> “Discurso pronunciado por el Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes,” maestro Carlos Chávez, en la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas. Palacio de Bellas Artes, septiembre 18, 1947. *Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas* (México: INBA, 1949).12-27.

<sup>167</sup> Carta de Jorge Enciso y Susana Gamboa a Salo Hale, noviembre 15, 1948. Archivo Luis Martín Lozano.

El estudio y la planeación del nuevo Museo estuvo en manos de los Jefes Técnicos del Departamento de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes: el pintor Julio Castellanos y Fernando Gamboa. El primero falleció poco tiempo después y la Sociedad de Arte Moderno donó al INBA los recursos que quedaron a su cierre para la compra de su última obra, su autorretrato.<sup>168</sup>

---

<sup>168</sup> “Se destinará íntegramente a la compra de obras de arte para el Museo Nacional de Artes Plásticas, así como la suma de \$4,765.32 como ayuda a la adquisición para las colecciones permanentes del mismo Museo, del ‘Autorretrato’ de Julio Castellanos, última creación artística de ese gran pintor mexicano.” Carta de Jorge Enciso y Susana Gamboa a Salo Hale, noviembre 15, 1948.

## Conclusiones

“Las bicicletas alemanas son pequeñas, ligeras y baratas.”<sup>1</sup>  
“Los mexicanos preferían los productos alemanes porque los consideraban mejores que la mercancía americana.”<sup>2</sup>

Esta tesis es un ejemplo de lo mucho que falta por hacer aún en México en materia de recuperación de fuentes primarias. Este es un trabajo de investigación que inició rondando en torno a un tema escasamente mencionado en la historiografía del arte en México, pocos autores lo mencionaban y ninguno lo analizaba. Las fuentes documentales no parecían ser sólo escasas, sino más bien nulas. Hoy es un trabajo que demuestra que la historia del arte mexicano es compleja y que su estudio permite comprender de manera enriquecedora la historia de México y sus habitantes.

El presente trabajo se enmarca a partir del cruce de dos tiempos, de dos ritmos de andar. Por un lado, el lento proceso de modernización de México, por el otro el voraz crecimiento de expansión impulsado por Washington y Nueva York. Revelar una imagen más afable y familiar de los americanos, mostrar que “amaban ‘sus hogares, sus familias, que tenían sentido del humor, y disfrutaban del arte de la música y la poesía,’”<sup>3</sup> idealizar la democracia y el estilo de vida norteamericano fue una de las consignas a los anunciantes estadounidenses en México y una meta de la CIAA durante la Segunda Guerra Mundial.

Shifra M. Goldman expuso en 1977 cómo durante la Guerra Fría, la Agencia Central de Inteligencia (CIA), de la mano de otras corporaciones multinacionales en Latinoamérica

---

<sup>1</sup> John Bankhead, diciembre 1939, USNA, Rg 151, Records of the Buereau for Foreign and Domestic Commerce, Records realting to Commercial Attachés, Reports, Mexico City, Assistant Trade Commissioner, General records, box 1144, citado en J. Moreno, ¡Yankee Don't Go Home!, 55.

<sup>2</sup> Wallace Harrison a E. Dadley Jr., marzo 14, 1942w, USNA, RG 229, OIAA, General Records, Commercial and Financial, box 194, citado en J. Moreno, ¡Yankee Don't Go Home!, 55.

<sup>3</sup> “Confidential Memo regarding Information of American Advertisers in Latin America,” agosto 12, 1942, USNA, RG 229, OIAA, General Records, Information, Radio, Script Material, Advertising and Publicity, box 289, citado en J. Moreno, ¡Yankee Don't Go Home!, 73.



trabajaron de manera encubierta apoyando proyectos culturales. Como ejemplo manifestó su “penetración entre 1955-1965, culminando con el Salón Esso en 1965 del Museo de Arte Moderno, y cierto grado de involucramiento con los miembros de Nueva Presencia.”<sup>4</sup> Señaló que el inicio este tipo de actividades en México ocurrió durante la Segunda Guerra Mundial, a través de la relación entre el MoMA, Nelson A. Rockefeller y la CIAA.<sup>5</sup> Apuntó que se enviaron exposiciones pero no da cuenta de cómo, ni de cuáles. Ésta tesis se inserta precisamente ahí. Con el presente trabajo queda comprobado que fue a mediados de los años cuarenta cuando comenzó la transformación de la sociedad mexicana, la americanización del arte en México.

Del interés por influir en los imaginarios colectivos que construyen el propio origen<sup>6</sup> resultó la promoción del establecimiento “espontáneo” de instituciones locales. En Brasil se materializó esta idea con la fundación del *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) y el *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM) ambos ejemplos de instituciones iniciadas a partir de las “aspiraciones de las elites locales de crear una cultura moderna y cosmopolita en la ciudad”, más el apoyo de Nelson Rockefeller.<sup>7</sup> En México tardó veinte años más en fundarse el Museo de Arte Moderno, pero desde 1944 se inició la Sociedad de Arte Moderno.

La minuciosa revisión de un amplio e inédito acervo documental permite demostrar que la SAM surgió del interés por “influnciar el comportamiento de otros para lograr resultados que” alguien más deseaba. La SAM fue una herramienta de la lucha para definir quién tenía el poder.<sup>8</sup> Todas las exposiciones involucradas en este proceso son parte de un capital cultural, que desde la perspectiva de Pierre Bourdieu se puede convertir en un recurso de poder. No importa si se trató de las organizadas por el gobierno nacional socialista o las promovidas por el nuevo

---

<sup>4</sup> Shifra M. Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981), 29-30.

<sup>5</sup> Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, 31.

<sup>6</sup> Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination*, 18-19.

<sup>7</sup> Zueler R. M. M. Lima, Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de Sao Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM). <http://rockarch.org/publications/resrep/lima.pdf> [Consultado 2 de enero de 2018]. El fundador del Museu de Arte de Sao Paulo (MASP) fue Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, empresario con un conglomerado de medios. El fundador del Museu de Arte Moderna de Sao Paulo (MAM), 1948 fue Francisco Matarazzo Sobrinho.

<sup>8</sup> Joseph S. Nye Jr., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, (New York: Public Affairs, 2004) Versión Kindle. Loc. 158.

Museo Nacional de Artes Plásticas de México inaugurado por el presidente Miguel Alemán Valdés; todas son ejercicios de poder.<sup>9</sup>

Para entender este episodio, casi olvidado, pero no fugaz del arte mexicano utilicé una aproximación metodológica interdisciplinar de las fuentes para llegar desde la historia del arte a comprender la gran amplitud de temas vinculados con la americanización del arte en México. Recurrí tanto a la historia social, a los estudios de género, como al análisis formal con el fin de acercarme a las cartas, fotografías, caricaturas y demás documentos de primera mano que comenzaron con la idea de exhibir el *Guernica* en el Distrito Federal. La obra de Pablo Picasso vino a México acompañada de una estruendosa campaña mediática que incluyó una sonora detención en la aduana. Es claro que la planeación para la difusión en la prensa resultó tan importante como el guión curatorial o la museografía. Se entregaron boletines de prensa cuidadosamente escritos y se distribuyeron fotografías específicas de la obra, seleccionadas para subrayar el discurso de la exposición; hubo gran cuidado en la elaboración de catálogo. Todos estos documentos fueron aquí estudiados.

La importancia de la exposición no se encontró tanto en la llegada de los trabajos de Pablo Picasso a México, sino en el por qué y para qué se les trajo. No se dejó nada al azar. Se mostraba con esta exposición una nueva forma de relacionarse con la obra, un parámetro profesional con rigor y criterio museístico, una nueva manera de consumir el arte, el consumo del arte al estilo MoMA. A partir de las tres primeras exposiciones de la SAM se estableció un nuevo modelo para hacer y usar las exposiciones. Doy cuenta de que se trató de un proyecto impulsado para las élites con la finalidad de influir en la clase media.

El presente trabajo demuestra que es el surgimiento de una nueva clase media, más preparada, donde comienza la transformación de la sociedad mexicana abandonando en cierto modo los discursos de la Revolución y adoptando esta modernidad impulsada desde EE.UU.

*Picasso, Máscaras mexicanas y La fotografía como arte. La obra de Manuel Álvarez Bravo* muestran ejemplos de producción, presentación, promoción y objetivos similares. Las unió esta intención de fomentar en la ciudad de México una cultura contemporánea y

---

<sup>9</sup> David Swartz, *Culture & Power*, (London, Chicago: The University of Chicago Press, 1997). Versión Kindle. Loc. 791.

americanizada de consumo e impulso al arte estilo MoMA. Existió el interés de crear una sociedad hemisférica que compartiera la forma de consumo cultural, económico y hasta de defensa.

Las SAM formó parte de la infraestructura de propaganda que difundió el credo de guerra del gobierno de Roosevelt donde la mejora y los beneficios de Latinoamérica estaban ligados a su unión con EE.UU., que los salvaría de los planes de dominación del Eje y por encima de todo las grandes ventajas de abrazar la forma de vida americana. El objetivo principal: una nueva identificación colectiva como americanos, en especial dirigida a Brasil y México. Todos unidos como defensores de la democracia reconociendo en EE.UU. al único líder. Todo este discurso pretendió redefinir lo americano,<sup>10</sup> al tiempo que transformó a la sociedad mexicana.

Tengo claro que el plan de la CIAA a través de la SAM contempló desplazar el “gusto legítimo” con origen en los gustos europeos por uno nuevo basado en la retórica de la nueva historia del arte escrita en el MoMA y a la par el gusto medio y popular. El material que presento comprueba que la CIAA buscó imponer un nuevo capital heredado de la familia y un nuevo capital escolar transmitido a partir de los institutos de enseñanza, a través de acciones de inculcar e imponer otros valores y también una nueva forma de relacionarse con los museos de arte.<sup>11</sup> A partir de las experiencias provocadas con la guerra, se pudo elaborar y presentar un nuevo presente glorioso comunitario que ofreciera rememoración de sufrimientos y glorias compartidas, transformando la historia en memoria cultural compartida.<sup>12</sup> Compartir vínculos de gozo e identificación a través de esa forma de disfrutar o apreciar las obras de Picasso, las máscaras, las fotografías de Álvarez Bravo, las películas de Disney o ir de compras a Sears Roebuck & Co. buscó hacerlos más americanos.<sup>13</sup>

El sistema parece haber funcionado, por lo menos lo suficiente como para que casi de forma inmediata desearan replicarlo. En 1946, el Departamento de Estado organizó la exposición *Advancing American Art*. Joseph LeRoy Davison seleccionó y adquirió 152 obras que reflejaran

---

<sup>10</sup> M. Rankin, *¡México, la Patria!*, 163-164.

<sup>11</sup> P. Bourdieu, *La distinción*, 19 y 26. Tomkins, *Merchants and Masterpieces*, 17.

<sup>12</sup> Chakravorty Spivak, *Nationalism and the Imagination*, 20.

<sup>13</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 12 y 13.

la “exaltación de la individualidad creativa y la libertad de expresión,” le interesaba mostrar el multiculturalismo norteamericano.<sup>14</sup> Comenzó su recorrido partiendo del MET y casi de inmediato interrumpieron la agenda establecida. Los tiempos y los intereses políticos habían cambiado. Los cambios que afectaron a la SAM hicieron lo mismo con *Advancing American Art*.

Estoy convencida de que el punto de quiebre para la continuidad del proyecto ocurrió con el fallecimiento del presidente Franklin D. Roosevelt, el papel de Rockefeller dentro de la Casa Blanca se alteró completamente. Su participación en las reuniones de San Francisco se redujo y poco tiempo después se terminó su contrato. Con su remoción del puesto de coordinador terminó también su apoyo, el del personal extra que trabajaba para él, la infraestructura de los museos ligados a Rockefeller, editoriales, productores de cine y otros enlaces. Muchos de los proyectos patrocinados o promovidos por la CIAA cayeron en el franco desamparo y algunos comenzaron a diluirse.

El presidente Harry Truman consideraba que los nuevos artistas modernos estadounidenses eran perezosos y locos. Relacionaba al arte abstracto como “degenerado y con impulsos subversivos.”<sup>15</sup> A la mitad de su primer periodo presidencial se llevaron a cabo elecciones para el Senado de EE.UU., en las que el partido republicano obtuvo la mayoría en el congreso. Entre los republicanos se contaba a Gerge Dondero quien consideraba a “todo el arte moderno comunista” y logró la cancelación de la exposición en 1947 por considerarla no americana.<sup>16</sup> También llegó como senador Joseph McCarthy, de Wisconsin, quien pronto fue reconocido como “el rostro más feroz de la campaña en contra de la llamada influencia comunista.”<sup>17</sup>

El despido de Rockefeller, a raíz de la nueva presidencia de Truman, provocó como consecuencia un abandono a las políticas en favor de los países latinoamericanos. Los recursos del presupuesto se desviaron hacia la reconstrucción europea, en especial la alemana. Además de

---

<sup>14</sup> Denis Harper, “Advancing American Art. LeRoy Davidson’s ‘Blind Date with Destiny’” en *Art interrupted. Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy* (Georgia: Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2012), 8- 9, 17-18 y 30-31.

<sup>15</sup> J. Moreno, *Yankee Don’t Go Home!*, 252.

<sup>16</sup> J. Moreno, *Yankee Don’t Go Home!*, 256.

<sup>17</sup> D. Harper, “Advancing American Art. LeRoy Davidson’s ‘Blind Date with Destiny’,” 20.

comenzar el camino a la Guerra Fría con una persecución a todo lo que pareciera o fuera comunista, lo que afectó en forma directa al arte y a los artistas mexicanos. Al grado que los coleccionistas norteamericanos particulares o instituciones que poseían este tipo de obra comenzaron a deshacerse de ella.<sup>18</sup> Cuando en otro momento para la exhibición, promoción y compra de la obra de los artistas mexicanos en Nueva York su filiación comunista no fue impedimento para el éxito, en este momento se tornaban en una evidencia peligrosa de traición ante la inclemente persecución.

Las campañas de promoción cultural americana habían sido un éxito probado. Sin embargo, como el Senado no lo permitió, se recurrió a la CIA para dar continuidad, sólo que ahora de forma aún más encubierta.<sup>19</sup> Julio Moreno cita al crítico de arte Philip Dodd para subrayar que “la CIA tomó el arte muy en serio.”<sup>20</sup> Pero los lazos entre la CIAA, el MoMA, Nelson A. Rockefeller y la CIA resultaron perversamente estrechos.

Rockefeller continuó recibiendo reportes de las actividades encubiertas. Durante la presidencia de Dwight D. Eisenhower (1953-1961), además de subsecretario fue nombrado consejero especial en la estrategia de la Guerra Fría. Sus amigos o colaboradores cercanos trabajaron con o para la CIA como John ‘Jock’ Hay Whitney,<sup>21</sup> William H. Jackson,<sup>22</sup> William Paley<sup>23</sup> y René d’Harnoncourt a quien Julio Moreno señala como el principal contacto entre el MoMA y la CIA.<sup>24</sup>

En mi opinión, el modelo de la SAM, aunque no la asociación misma, resultó un éxito para la estrategia política de EE.UU. en el marco de la Segunda Guerra Mundial. La diferencia entre las tres primeras exposiciones *Picasso*, *Máscaras mexicanas* y *La fotografía como arte. La obra de Manuel Álvarez Bravo* su difusión, curaduría y montaje frente al resultado de *Obras*

---

<sup>18</sup> Conversaciones con Luis Martín Lozano.

<sup>19</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 256.

<sup>20</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 259.

<sup>21</sup> Presidente y fideicomisario del MoMA, amigo de Nelson Rockefeller, supervisó la película *Saludos Amigos*, 1942. Productor: Walt Disney por contrato con la CIAA.

<sup>22</sup> Subdirector de la CIA, amigo cercano de Nelson Rockefeller, parte del Psychological Strategy Board.

<sup>23</sup> También fideicomisario del MoMA, ligado a la CIA.

<sup>24</sup> J. Moreno, *Yankee Don't Go Home!*, 261 y 262.

*maestras de la pintura europea en México y México Visto por sus Pintores. Paisajes y escenas de campo y la ciudad. (Siglos XVIII, XIX y XX)* hacen patente que surgieron de equipos, intereses y estímulos distintos. También demuestra que funcionó para los fines creados si se observa que la CIA replicó más adelante el mismo modelo creado por Nelson Rockefeller.

En México, el presidente Miguel Alemán tenía su propio proyecto. El Estado mexicano acabaría ocupando esta posición de mecenas desde su propio discurso del poder con la misma formación y control de los discursos nacionales y replicó en parte la fórmula puesta en marcha en la SAM. El gobierno de Alemán se apropió del método de promoción de la CIAA y dio rienda a su propia narrativa con una nueva forma de vida, de higiene, de consumo y de producción.<sup>25</sup> La promoción al arte se convirtió en promesa de campaña, se fundó el Museo Nacional de Artes Plásticas y el Instituto Nacional de Bellas Artes; ampliando sí la infraestructura para la difusión del arte, pero aumentando el poder del gobierno en el ámbito de la difusión de los discursos del arte. El gobierno absorbió a los miembros activos de la SAM y también puso en práctica el uso de la cultura como un recurso de poder. La SAM resultó una asociación que inició con una gran explosión mediática y que se disolvió en breve del horizonte al desaparecer el entramado político y económico que le dieron origen.

Deduzco que en parte el problema de apreciación del periodo de Manuel Ávila Camacho se debe a que se encuentra entre dos presidentes de figuras históricas agigantadas. En los estudios del arte ocurre lo mismo, existe un énfasis en enfocarse en ambos periodos. Sin embargo, considero que lo hasta ahora ocurrido con temas como el de la SAM, es un ejemplo del valioso material que se ha ido sumergiendo entre las grietas generadas por el excesivo trabajo con fuentes de segunda mano, una constante en la escritura contemporánea de la historia del arte en México.

---

<sup>25</sup> Seth Fein, "Everyday Forms of Transnational Collaboration. U.S. Film Propaganda in Cold War Mexico" en Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Salvatore eds. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U. S.-Latina American Relations*, (Durham, London: Duke University Press, 1998), 405.

Esta investigación ilustra que durante la presidencia de Manuel Ávila Camacho ocurrió la transformación de la definición y construcción de la identidad compartida y frente al individualismo promovido por el *American way of life*, se estableció el *Mexican way of life*.<sup>26</sup>

Al privilegiar la apreciación de la forma, una lectura emocional y personal de la obra de arte, al desprender una obra o un objeto de su iconografía, de su contexto, de la intención narrativa para la que fue creada, se obtienen recipientes vacíos que pueden ser llenados con el nuevo discurso que el curador, museógrafo, patrocinador o institución que las presente desee promover. Al despolitizar el arte se puede transformar en un arma más compleja para ejercer el poder. Todo protegido por el velo de la libertad y derecho del espectador a disfrutar de su propia experiencia personal. Considero que exposiciones como la de *Picasso* introdujeron en México la “nueva” plástica europea, pero transformada a partir de la novedosa versión norteamericana del trabajo de Pablo Picasso. La naciente aproximación al cubismo maximizó lo estético y minimizó el aspecto político de las obras. El MoMA/CIAA presentaron así en México una versión muy ligera de las vanguardias. Así se pretendió diluir la exacerbada politización del arte en México.

Profundizar en la formación y breve existencia de la SAM permitió la aproximación a una gran cantidad de temas paralelos, sin embargo aún queda mucho por comprender, quedan abiertos muchos caminos por andar. Entre ellos me pregunto, ¿qué relación existe entre el cierre de la SAM y la apertura el 16 de noviembre de 1949 del Salón de la Plástica Mexicana, bajo la dirección de Susana Gamboa? Me parece que es momento también de realizar investigaciones serias y más profundas del papel de las mujeres como promotoras del arte en México. Inés Amor, Susana Gamboa y las actividades de Malú Cabrera, María Asúnsolo o Dolores del Río merecen una amplia cantidad de aproximaciones de investigación. También queda abierta la posibilidad de estudiar en forma más contundente el impacto que imprimió en la obra de los artistas de México. Por ejemplo, ¿influye en su trabajo como pintor el papel de asociado de Juan Soriano? En alguna ocasión Susana Gamboa le ayudó para que el MoMA le enviara unos colores específicos, pero más allá de obtener material de trabajo ¿qué representó para él participar en la

---

<sup>26</sup> Julieta Ortiz Gaitán vincula la promoción del *American Way of Life* con una “nueva actitud social [en la cual] se consolidan los valores asociados con el consumo, los cuales determinarán la pertenencia a un estrato social moderno privilegiado. El *confort* adquiere un nuevo impulso sobre los lujos y refinamientos tan apreciados por las élites de finales del siglo XIX.” En Julieta Ortiz Gaitán, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)* (México: UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003), 181.

SAM? ¿Qué reflexiones provocó en Frida Kahlo y cómo influyó en su trabajo su visita a la exposición *Picasso* documentada por Manuel Álvarez Bravo? ¿Tuvo algún impacto en su obra las críticas que recibió al participar en la exposición de paisajes? Y en el trabajo mismo del fotógrafo Álvarez Bravo, él manifestó que desde un inicio la obra de Pablo Picasso fue trascendental en su propia formación. ¿Existió algún vínculo con otros procesos clave de internacionalización del arte en México, como la Exposición Internacional Surrealista de 1940 en la Galería de Arte Mexicano? También queda abierta la posibilidad de analizar el impacto comercial que la misma SAM tuvo sobre las galerías la GAM, la de Misrachi o la de Davis, por ejemplo. La misma Shifra Goldman apuntó al marcado incremento en la adquisición de obras y posterior proliferación en la apertura de galerías en México.<sup>27</sup> ¿Qué pasó con la relación de René d'Harnoncourt, una vez nombrado director del MoMA no le interesó que continuara un proyecto así en México? ¿Los apoyó en algún momento? Finalmente, en Brasil sí se materializó el proyecto de la fundación de museos, ¿no encontró Nelson A. Rockefeller un mexicano “pudiente” interesado en fundar un museo privado de arte moderno en México en 1948?

Lo que sí resulta contundente a partir de la presente investigación es que la americanización de la infraestructura cultural del mundo comenzó en Brasil y México, en 1943. Que la CIAA puso en marcha una amplia gama de proyectos, algunos desaparecieron y otros se extendieron, pero aquí surgió el formato de influencia cultural a través de la promoción del arte que pasó a formar parte del repertorio de actividades heredadas, a la CIA.

---

<sup>27</sup> Goldman, *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*, 28.



## **Fuentes**

### **Archivos**

Archivo Biblioteca Benjamín Franklin, México.

Archivo Doctor Eusebio Dávalos Hurtado de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Museo Nacional de Antropología de México, INAH.

Archivo General de la Nación, México.

Archivo Luis Martín Lozano, México.

Archivo Manuel Álvarez Bravo, México.

Archivo Promotora Cultural Fernando Gamboa, México.

Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, México.

Área de investigación del Museo Nacional de Historia, México.

Fondo Carlos Chávez, Archivo General de la Nación, México.

Hemeroteca, Fototeca y Biblioteca Mario Vázquez Raña, México.

Hemeroteca Nacional, UNAM, México.

TIME, The Vault, N.Y.

The Museum of Modern Art Archives, N.Y.

The Rockefeller Archive Center. Sleepy Hollow, N.Y.

### **Entrevistas**

Carmen Ruiz Funes Montesinos, secretaria de Susana Gamboa, Ciudad de México, julio 3, 2013.

Sritas. Dolores Escartín Torres y María del Rosario Escartín Torres, Ciudad de México, abril 6, 2012.

Annie O'Neill, secretaria de Nelson A. Rockefeller, junio 13, 2018.

### **Hemerografía**

“Actividades culturales. Exposición.” *El Universal*, junio 15, 1944, 1ª Sección, 4.

“Actos y reuniones,” *El Nacional*, julio 4, 1944, 1ª Sección, 2.

“Actividades culturales. Exposición.” *El Universal*, junio 15, 1944. 1ª, 4.

Alardo Prats. “Paisaje de México.” *Hoy*, diciembre 14, 1946.

Alessio Robles, Miguel. “El acta de Chapultepec.” *El Universal*, marzo 5, 1945. 1ª, 3.

- Almagre, Juan. "Notas de arte." *Últimas noticias*, diciembre 6, 1946.
- Andia, Fidel. "México visto por sus pintores. La exposición de Paisajes de Campo y Ciudad organizada por la Sociedad de Arte Moderno." *Nosotros*, diciembre 1946. 32-33.
- Angel Sol. "El intercambio musical contribuirá a una mejor comprensión interamericana." *El Correo de Parral*, septiembre 10, 1944.
- Armando Barullo. "Chispitas." *Nuevo Mundo*, septiembre 1945.
- "Art." *Week End*, enero 1947. 25.
- "Arte. Maestros Europeos en México." *Tiempo*, 14 de diciembre de 1945.
- "Arte." *Tiempo*, diciembre 8, 1944. 32.
- "Arte. Fotografías." *Tiempo*, julio 27, 1945.
- A.R. "Exposición de máscaras." *Así*, diciembre 16, 1944. 54.
- "Asesores de la Delegación de México a la Conferencia de Chapultepec." *El Universal*, 21 febrero, 1945, 1a Sección, 14.
- "Atrayente exposición de fotografías en la Biblioteca Benjamín Franklin." *Novedades*, julio 16, 1944.
- Audiffred, A. "Cartones de A. Audiffred." *El Universal Gráfico*, agosto 17, 1944. 24.
- Bal y Gay, Jesús. "Reflexiones de un Músico Ante Unas Máscaras." *El Universal*, marzo 16, 1945. 1ª sec. 3.
- "Banquete Típico en Xochimilco." *El Universal*, 4 de abril, 1942, 2a. Sección, 2.
- Benítez, Fernando. "En la Sociedad de Arte Moderno. Escenas de campo y la ciudad. Siglos VIII[sic.] al XX." *La Propiedad*, enero 11, 1947.
- Benítez, Fernando y Luis Cardoza y Aragón. "La cultura en México. Artes." en *El Nacional*, julio 23, 1944. Sección Revista Azul, 3.
- "Biblioteca 'Benjamín Franklin' en México." *Novedades*, octubre 21, 1941.
- Bosch-Gimpera, P. "Síntesis de veinte siglos de máscaras mexicanas." *Vigía*, abril 15, 1945.

- “Brillante exposición será inaugurada en Bellas Artes.” *El Universal*, julio 21, 1944, 1a. sección, 5.
- “Chapultepec, base del futuro del Continente.” *El Universal*, 6 febrero, 1945, 1a Sección, 1.
- Colorado, Francisco. “Alrededor del Arte.” *Revista de América*, enero 1947.
- Colorado, Francisco. “Y, de arte en 1946, ¿Qué?” *Revista de América*, enero 4, 1947. 22.
- “Comienza hoy uno de los actos más trascendentales de América.” *El Universal*, 21 de febrero de 1945, 1ª Sección, 1.
- “Conferencias.” *Excélsior*, enero 14, 1943.
- “Continuará hasta fines de mes la exposición ‘Fotografía como Arte’.” *Universal Gráfico*, septiembre 17, 1945.
- Crespo de la Serna, Jorge J. “Artes Plásticas. Algunos cuadros de la exposición de Picasso.” *Excélsior*, agosto 6, 1944, 3a. sección, 10.
- Crespo de la Serna, Jorge J. “Artes Plásticas. Máscaras Mexicanas.” *Excélsior*, México, D. F., 21 febrero, 1944, 3ª Sección, 8.
- Crespo de la Serna, Jorge J. “Artes Plásticas. Nuestra tradición en pintura.” *Excélsior*, enero 22, 1947.
- Crespo de la Serna, Jorge J. “Artes Plásticas. Ritos de Arte transitorio en nuestra historia plástica.” *Excélsior*, enero 19, 1947.
- “De Chapultepec saldrá la unidad continental.” en *El Universal*, 8 febrero, 1945. 1.
- “Defensa integral de América. Instituciones y cultura peligran ante la agresión.” *El Nacional*, abril 14, 1942.
- “Delegados a la conferencia interamericana de Chapultepec por iniciarse el próximo 21, que ya se encuentran en México.” *El Universal*, 18 febrero, 1945, 1a, 22.
- “Dentro de muy pocos días va a ser clausurada la exposición de paisaje.” *El Popular*, enero 19, 1947.
- Dragonne, José María. “Exposición de obras maestras de la pintura europea en México.” *Arte y Plata*, diciembre 1945, 38.

- “El espejo indiscreto, Sociedad de Arte Moderno. Gamboa su animador.” *El Nacional*, julio 11, 1944. 1ª, 3.
- “El mañana no podrá establecerse sólo en la opinión de poderosos.” *El Universal*, 23 de febrero de 1945. 1ª, 1.
- “El mundo de las aventuras.” *Novedades*, Suplemento dominical, julio 23, 1944. 6.
- El Universal*. agosto 31, 1944, 2ª, 14.
- El Universal*. julio 19, 1944. 1ª, 14.
- “Era de las exploraciones.” Ciclo de Conferencias. Invitación, junio 1943. *Excélsior*, julio 19, 1944. 2ª.
- “Está siendo muy visitada la exposición de ‘La fotografía, como arte.’” *El Redondel*, septiembre 16, 1945.
- “Exposición.” *El Universal*, junio 18, 1944. 3ª, 4.
- “Exposición de acuarelas, Gonzalo Argüelles Bringas.” *El Universal*, agosto 11, 1944. 2ª, 13.
- “Exposición de carteles.” *Universal*, agosto 25, 1943.
- “Exposición de ‘Cien años del retrato’.” *El Universal*, junio 17, 1944. 1ª, 16.
- “Exposición de la srta. Calvo.” *Excélsior*, agosto 4, 1944. 2ª, 3.
- “Exposición del pintor francés Henri Toulouse. Parte del plan de intercambio artístico.” *Novedades*, julio 23, 1944, 1ª, 6.
- “Exposición de máscaras mexicanas.” *Arquitectura y lo demás*, mayo 1945.
- “Exposición pictórica de Un Siglo del Retrato en México.” *El Porvenir*, Monterrey, N.L., enero 18, 1943.
- “Exposición Pictórica de ‘Un Siglo del Retrato en México’.” *La Voz de Chihuahua*, Chihuahua, enero 20, 1943.
- “Exposición de Radio en Bellas Artes.” *El Universal*, junio 18, 1944.

“Extraordinaria colección de fotos en México.” *Novedades*, junio 21, 1944.

Fa-CHA, “Picasso...” *ESTO*, agosto 20, 1944, 14.

“Fernando Gamboa en la Sociedad de Arte Moderno.” “De Arte en el Círculo de Bellas Artes.” *La Propiedad*, diciembre 28, 1946. 9 y 11.

“Fue clausurada la exposición mexicana en Milwaukee.” *El Universal*, agosto 17, 1944, 1ª, 18.

“Fue inaugurada una exposición.” *Novedades*, junio 5, 1943.

García Maroto, Gabriel. “México visto por sus pintores.” *Arte y Plata*, enero 1947.

“Habla Rockefeller de la conferencia.” *El Universal*, 10 de febrero, 1945, 1ª, 1 y 10.

“Ha sido un gran éxito la gran exposición de máscaras.” *El Universal*, 20 febrero, 1945, 1ª, 15.

“Intercambio cultural con los E. Unidos. Va a ser instalada en esta Capital una biblioteca pública sobre asuntos sociales y culturales americanos.” *El Universal*, octubre 14, 1941.

Juliano, “México visto por sus pintores.” *España Nueva*, enero 1947.

“La cooperación económica entre México y los Estados Unidos.” en *El Nacional*, 15 de julio, 1944. 3.

“La ‘Declaración de Chapultepec’ estatuto de seguridad americana.” *El Universal*, 28 de febrero de 1945, 1ª, 1.

“La era de las exploraciones.” *El Universal*, junio 2, 1943.

“La exposición de la fotografía como arte seguirá abierta hasta el día último del presente mes.” *El Nacional*, septiembre 12, 1945.

“La exposición de Máscaras mexicanas se inaugurará el 10.” *Excélsior*, febrero 6, 1945, 2ª, 2.

“La exposición de máscaras se abre el diez.” *El Universal*, 6 febrero, 1945, 2ª, 13. “La exposición Picasso en la Sociedad de Arte Moderno.” *El Universal*, julio 27, 1944. 1ª, 10 y 12.

“La exposición de obras maestras de la pintura europea despierta gran interés en nuestra capital.” *El Popular*, enero 1, 1946.

“La muchedumbre se agolpa a las puertas del Orfeón ansiosa de adquirir los boletos para ver el bello film de Disney, ‘Los Tres Caballeros’.” *El Universal*, 14 de marzo de 1945, 1ª, 6.

Lara Prado, Luis. “Exposiciones. Obras maestras del arte europeo.” *Revista de Revistas*, enero 1946.

Lara Pardo, Luis. “Máscaras mexicanas.” *Revista de Revistas*, febrero 1945.

“La Sociedad de las Naciones y el Consejo de Seguridad.” *El Universal*, 19 de marzo de 1945. 1ª, 3.

Laurie, Francis J. “Los planes de las Naciones Unidas para la Postguerra.” *El Universal*, 12 de febrero, 1944, 1ª, 3.

Lig. “Arte.” *La Nación*, enero 1946.

“Llegan más delegados a la Conferencia de Chapultepec.” *El Universal*, 19 febrero, 1945, 1ª, 12.

“Lo que pasa a bordo. Presentación de México.” *El Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*, Sinaia: mayo 28, 1939. Edición facsimilar.

Lyon y Cabral. “...Picasso tendrá que advertir: ‘No confunda Ud. lo del arte mío con lo del Artemio,...’” *Novedades*, Suplemento dominical, El Mundo de las Aventuras, julio 23, 1944. 5.

Manaut Nogues, José. “Opinión Estética. La deshumanización del arte.” *El Nacional*, julio 4, 1944.

“Máscaras Mexicanas en la Sociedad de Arte Moderno.” *Revista Arte y Plata*, febrero 1945.

“Máscaras Mexicanas.” *La Prensa*, febrero 7, 1945. 19.

“Mexican-American Group.” *Among Us*. Junio, 1942.

“México visto por sus pintores.” “Arte”, *Tiempo*, diciembre 13, 1943.

“Miembros de la Delegación de México a la Conferencia.” *El Universal*, 20 febrero, 1945, 1ª, 11.

Muñuzuri, Eduardo. “México visto por sus pintores,” *El Nacional*, enero 22, 1947.

Nelken, Margarita. “Evocación de Toulouse Lautrec (con motivo de la exposición de sus obras en México).” *El Nacional*, julio 23, 1944, 1ª, 5.

*Novedades*. julio 7, 1944. 4.

Núñez Mata, Efrén. “La obra cultural en México.” *Universal Gráfico*, junio 20, 1944. 1a, 6.

Olguín Hermida, Humberto. “México ante sus pintores. Comentarios a una exposición.” *Hoy*, 59.

Pallares, Alfonso. “Máscaras: La realidad más oculta de mi ‘Yo’ ancestral.” *El Universal*, marzo 23, 1945. 1ª, 4.

“Presente y Pasado.” *Mapa*, junio 1945.

“Puntos de vista.” *El Universal*, 2 febrero 2, 1945, 1ª, 3.

Rejano, Juan. “Cristal de México. Pintura de Tres Siglos.” *El Popular*, diciembre 14, 1946.

“Rockefeller y Orson Welles opinan sobre las máscaras.” *El Universal*, 11 de marzo, 1945, 3ª, 12.

Rodríguez, Antonio. “El hombre y su sombra.” *Así*, 24 febrero, 1945. 60-63.

Samuel Morales, Julio. “Punto de Mira.” *Prensa Gráfica*, diciembre 6, 1946.

Selva, Salomón de. “La unión de las Américas.” *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre 1942. 50-52.

“Sociedad de Arte Moderno.” *La Prensa*, San Antonio, Texas, septiembre 10, 1943.

“Solemne Inauguración de la ‘B. Benjamín’.” *Excélsior*, abril 14, 1942.

“Table Talk.” *Bulletin of the Pan American Round Tables of Texas*, octubre, 1944.

“Una exhibición se inaugurará mañana. La colección de obras de Toulouse-Lautrec.” *El Nacional*, julio 21, 1944, 1ª, 1 y 8.

“Una semana de arte. El retrato mexicano desde J.M. Estrada hasta hoy.” *Así*, enero 30, 1943.

“También la cultura de la América está amenazada. Así lo expresó el Presidente en la Biblioteca Franklin.” *Novedades*, abril 14, 1942.

“Thin Ice.” *Mexico City Post*, marzo 7, 1942.

“Una exposición de carteles de guerra.” *Excélsior*, agosto 25, 1943.

“Una exposición de notables acuarelas.” *El Universal*, agosto 6, 1944, 2ª, 14.

“Un cuadro de Picasso origina animado y divertido sainete.” *El Universal*, julio 22, 1944, 1ª, 6.

“15 cancilleres en la Junta de Chapultepec.” *El Universal*, 2 de febrero, 1945. 1ª, 1 y 5.

“100 años del retrato’ viene a la metrópoli.” *Universal*, junio 13, 1944.

## **Bibliografía**

Adam, Peter. *Art of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams, 1995.

Álvarez Bravo, Manuel. “El arte negro,” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. México: SAM, SEP, 1945.

Appleton Read, Helen. “Introducción” en *La pintura contemporánea norteamericana*. New York: MoMA, 1941.

Arteaga, Agustín. *México. 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias*. Dallas: Dallas Museum of Art, Secretaría de Cultura, 2017.

Arteaga, Agustín. “Rediseñando el pasado, construyendo el futuro,” *Un siglo de arte mexicano. 1900- 2000*. México: Conaculta, INBA, Landucci Editores, 1999.

Axelrod, Alan. *The Real History of World War II. A New Look at the Past*. New York, London: Sterling, 2008.

Baime, Albert J. *The accidental President. Harry S. Truman and the Four Months that Changed the World*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.



- Balderas, Esperanza. *Roberto Montenegro. Ilustrador (1900-1930)*. México: Conaculta, 2000.
- Barr Jr., Alfred H. "Art in the Third Reich-Preview, 1933", en Irving Sandler y Amy Newman, comps., *Defining Modern Art: Selected Writings*. New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Barr Jr., Alfred H. *Picasso. Forty Years of his Art*. New York: MoMA, 1939.
- Barr Jr., Alfred H. *What is Modern Painting?* New York: MoMA, 1943.
- Baxandall, Michael. *Painting & Experience in Fifteenth-Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Bayley, Stephen. *Taste. The Secret Meaning of Things*. London, Boston: Faber & Faber, 1991.
- Belting, Hans. *Face and Mask. A doble History*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2017.
- Berger, John. *Fama y soledad de Picasso*. Madrid: Alfaguara, 2013. Versión Kindle.
- Bernamou, Catherine L. "Dual-Engined Diplomacy: Walt Disney, Orson Welles, and Pan-American Film Policy during World War II", en Gisela Cramer y Ursula Prutsch, eds., *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1840-46)*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Bessel, Richard. *Germany from War to Peace*. Great Britan: Simon & Schuster, 2009.
- Best Maugard, Adolfo. "Funciones de la máscara," *Máscaras mexicanas*. México: SAM, 1945.
- Best Maugard, Adolfo. *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: SEP, 1923.
- Boas, Franz. *Primitive Art*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2010.
- Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad*. Barcelona: Serbal, 1999.
- Bohm-Duchen, Mónica. *Art and the Second World War*. Surrey, U.K.: Lund Humphries, 2013.
- Briz Garizuriteta, Marcela. *El Consejo mexicano de hombres de negocios: surgimiento y consolidación*. México: UNAM, 2002.

- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2012.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. España: Biblioteca de Bolsillo, A&M Gràfic, 2005.
- Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge, Polity Press, 2004. Versión Kindle.
- Cardoza y Aragón, Luis. *El río. Novelas de caballería*. México: FCE, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Pintura contemporánea de México*. México: Ediciones Era, 1995.
- Casa Mañana. The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002.
- Cedillo, Juan Alberto. *Los nazis en México*. México: Random House Mondadori, 2010.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. *Nationalism and the Imagination*. London, New York, Calcutta: Seagull Books, 2010.
- Charlot, Jean. *The Mexican Mural Renaissance*. New Haven, Universidad de Yale, 1967.
- Chernow, Ron. *Titan. The Life of John D. Rockefeller, Sr.* New York: Vintage Books, 2004.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1988.
- Clifford, James. *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2013.
- Coffey, Mary K. *How a Revolutionary Art became Official Culture*. London: Duke University Press, 2012. Versión Kindle.
- Cordero Reiman, Karen. “Desconstruyendo la ‘Escuela Nacional’: Diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario,” *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. México: UNAM, IIE, 1994. II.
- Cordero Reiman, Karen. “La construcción de un arte moderno, 1910-1940” en James Oles, *South of the Border. Mexico in the American Imagination, 1914-1947*. Washington y London: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Cordero Reiman, Karen. “La invención y reinención de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI.” *Imaginario de lo popular. Acciones, reflexiones y refiguraciones*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.

*Cubism and Abstract Art*. New York, MoMA, 1936.

Cramer, Griselda y Ursula Prutsch, eds. *¡Américas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs, (1940-1946)*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana: Verviert, 2012.

Debroise, Olivier *et al.* *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: Munal, 1991.

Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina. "Genealogía de una exposición" *La era de la discrepancia*. México: UNAM, Turner, 2014.

*Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*. N.Y.: Neue Galerie, Prestel, 2014.

Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1930*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1992.

Duberman, Martin. *The Worlds of Lincoln Kirstein*. New York: Alfred A. Knoff, Anchor Books, eBooks, 2007. Versión Kindle.

Eder, Rita. "El muralismo mexicano: Modernismo y modernidad." *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: MuNal, 1991.

Etlin, Richard A. *Art, Culture, and Media Under the Third Reich*. Chicago: Universidad de Chicago, 2002.

*Exposición un siglo del retrato en México. (1830-1942)*. México: Biblioteca Benjamín Franklin, 1943.

Ensor Harr, John y Peter J. Johnson. *The Rockefeller Conscience An American Family in Public and Private*. New York: Charles Scribner's Sons. Maxwell MacMillan International, 1991.

Fein, Seth. "Everyday Forms of Transnational Collaboration. U.S. Film Propaganda in Cold War Mexico." Gilbert M. Joseph, Catherine C. Legrand y Ricardo D. Salvatore eds. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U. S.-Latina American Relations*. Durham, London: Duke University Press, 1998.

Fernández, Justino. *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*. México, Porrúa, 1989.

- Fernández, Justino. *Catálogo de exposiciones de arte en 1945*. México: Anales de IIE, UNAM, 1946.
- Fernández, Justino. *Roberto Montenegro*. México: UNAM, 1962.
- Figueroa, Gabriel. “La fotografía como arte.” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. México: SAM, SEP, 1945.
- Flam, Jack y Miriam Deutch. *Primitivism and Twentieth-Century Art*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2003.
- Flores Olmedo, Diego. “*Máscaras Mexicanas: el arte prehispánico y su exhibición como ejercicio de modernidad (1945)*.” Cruz Porchini, *et.al.*, *Recuperación de la Memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México: UNAM, 2016.
- Fox, Claire F. *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War*. Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2013. Versión Kindle.
- Frenk-Westheim, Mariana. *Arte entre dos continentes*. Comp. de Roberto García Bonilla. México, Conaculta / Siglo XXI, 2005.
- Garay Molina, Claudia, Dafne Cruz Porchini y Mireida Velázquez, eds. *La recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México: UNAM,IIE, 2016.
- Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. México: UNAM, 2009, 53. Cita a Pomian, Krystof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, trad. Gustav Rossler. Berlín: Klaus, Wagenbach, 1986.
- Glusker, Susannah Joel. *Anita Brenner. A Mind of Her Own*. Austin, Universidad de Texas, 1998.
- Golan, Romy. *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927-1957*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.
- Goldfarb Marquis, Alice. *Alfred H. Barr, Jr. Missionary for the Modern*. Chicago, New York: Contemporary Books, 1989.
- Goldman, Shifra M. *Contemporary Mexican Painting in a Time of Change*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- González Matute, Laura. *¡30-30! contra la academia de pintura. 1928*. México: Cenidiap / Munal, 1993.

- Gordon Kantor, Sybil. *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Goslin, John, *Waging 'The War of the Worlds.'* North Carolina y London: Mc Farland & Company, Inc., 2009.
- Gross, Jennifer R. *The Société Anonyme. Modernism for America*. New Heaven / London: Universidad de Yale, 2006.
- Guía. Museo Nacional de San Carlos*. México: Museo Nacional de San Carlos, INBA, Artes de México, 2000.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University of Chicago, 1983.
- Halbert, Jones. *The War has brought Peace to Mexico. World War II and the Consolidation of the Post-Revolutionary State*. Albuquerque : University of New Mexico Press, 2014.
- Harper, Denis. “*Advancing American Art. LeRoy Davidson’s ‘Blind Date with Destiny’.*” *Art interrupted. Advancing American Art and the Politics of Cultural Diplomacy*. Georgia: Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2012.
- Helm, McKinley. *Modern Mexican Masters*. Boston: The Institute of Modern Art, 1941.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Extremes, 1914-1991*. Great Britan: Abacus, 2014.
- Hunter, Sam. *The Museum of Modern Art, New York*. New York: Harry N. Abrahams, Inc., MoMA, 1990.
- Inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas*. México: INBA, 1949.
- Indych, Ana. “Entre mundos: Anita Brenner, identidad transcultural y arte mexicano en New York” *Anita Brenner. Visión de una época*. México: CONACULTA, Editorial RM, 2006.
- Jackman, Jarrell C. *The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation 1930-1945*. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, 1983.
- Jazzán Dayán, Sharon. “Cronología” en Agustín Arteaga ed., *México 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias*. Dallas: Secretaría de Cultura, Dallas Museum of Art, 2017.

- Jonatis, Aldona. "Introduction for the 2010 Dover Edition." Franz Boas, *Primitive Art* Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2010.
- Joy Sadlier, Darlene. *One Hundred Years after Tomorrow: Brazilian Women Fiction in the 20th Century*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992.
- Kert, Bernice. *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family*. New York: Random House, 1993.
- Kimmelman, Michael. "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics and the Cold War." *The Museum of Modern Art at Mid-Century, at Home and Abroad*. New York: MoMA / Harry N. Abrams, 1994.
- Kirstein, Lincoln. *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*. New York: MoMA, 1943.
- La pintura contemporánea norteamericana*. New York: MoMA, 1941.
- López, Rick A., *Crafting Mexico. Intellectuals, Artisans, and the State After the Revolution*. Durham and London: Duke University Press, 2010.
- Lozano, Luis-Martin. "L'Oiseau Quetzal: Frida Kahlo Agli Occhi Di André Breton." *Frida Kahlo*. Milano: Mondadori Electa, 2014.
- Lozano, Luis Martín. "La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista." *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. México: Munal, 1991.
- Lozano, Luis-Martín. "Mexican Modernism: 1920-1950" en *Mexican Modern Masters of the 20th Century*. Santa Fe, New Mexico: Museum of New Mexico Press, 2006.
- Lozano, Luis Martín. *Un siglo de arte mexicano, 1900-2000*. México: INBA / Landucci, 1999.
- Lozano, Luis Martín y Juan Rafael Coronel Rivera, coords. *Diego Rivera. Obra mural completa*. Köln: Taschen, 2007.
- Lozano, Luis-Martín y Laura González Matute. *Félix Bernardelli y su taller*. México: INBA, 1996.
- Luis Márquez en el mundo del mañana: la identidad mexicana y la feria mundial de Nueva York, 1939-40*. México: UNAM, IIE, 2012.

- Luke, Megan R. "Still Lives and Commodities." *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919-1933*. München, London, New York: LACMA, 2015.
- Lunday, Elizabeth. *The Modern Art Invasion. Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that Scandalized America*. Connecticut: Lyons Press, 2013. Versión Kindle.
- Lüttichau, Mario-Andreas von, et.al. *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany 1937*. München, London, New York: Prestel, 2014.
- Mack, John, ed. *Masks. The Art of Expression. London: The British Museum Press, 1994*.
- Mahler, Luise, et. al. "Wood Carving and the first Cubist Sculptures, 1907-1909." Ann Temkin y Anne Umland, *Picasso Sculpture*. New York: MoMA, 2015.
- Malvern, Sue. *Modern Art, Britain and the Great War. Witnessing, Testimony and Remembrance*. New Haven y London: Yale University Press, 2004.
- Manrique, Jorge Alberto. "Introducción al arte contemporáneo," *El arte mexicano. Arte contemporáneo*, Tomo I. México: Salvat Mexicana de Ediciones, 1986.
- Manrique, Jorge Alberto y Teresa del Conde. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: UNAM, IIE, 2005.
- Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. México, Sociedad de Arte Moderno, 1945.
- Marcín, Mauricio. *Las ideas de Gamboa*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.
- Máscaras mexicanas*. México: Sociedad de Arte Moderno, 1945.
- Mason Hart, John. *Empire and Revolution. The Americans in Mexico since the Civil War* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- McAndrew, John. *Open Air Churches of Sixteenth-Century Mexico. Atrios, Posas, Open Chapels and other studies*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1965.
- Michaud, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- Montenegro, Roberto. *Máscaras mexicanas. Roberto Montenegro*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1926.

- Moreno, Julio. *Yankee Don't Go Home! Mexican Nationalism, American Business Culture, and the Shaping of Modern Mexico, 1920-1950*. Chapel Hill y London: The University of North Carolina Press, 2003.
- Nicholas, Lynn H. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and Second World War*. New York: Random House, 1995.
- Ninkovich, Frank A. *The Diplomacy of Ideas: U. S. Foreign Policy and Cultural Relations, 1938-1950*. Cambridge, Universidad de Cambridge, 1981.
- Noah Harari, Yuval. *Sapiens. A Brief History of Humankind*. New York: Harper Collins Publishers, 2015.
- Norton Smith, Richard. *On His Own terms. A Life of Nelson Rockefeller*. New York: Random House, 2014.
- Novo, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho*. México: INAH / Conaculta, 1994.
- Noyes Platt, Susan. *Art and Politics in the 1930's. Modernism-Marxism-Americanism. A History of Cultural Activism during the Depression Years*. New York: Midmarch Arts Press, 1999.
- Newman Helms, Cynthia. ed. *Diego Rivera. A Retrospective*. New York, London: Founders Society Detroit Institute of Arts, W. W. Norton & Company, 1986.
- Nye Jr., Joseph S. *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs, 2004. Versión Kindle.
- Obras maestras de la pintura europea en México*. México: Sociedad de Arte Moderno, 1946.
- O' Brian, Elaine, ed. *et.al. Modern Art in Africa, Asia and Latin América. An Introduction to Global Modernisms*. U.K.: Blackwell Publishing Ltd, 2013.
- O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, California: University of California Press, 1986.
- Oettinger Jr., Marion. *Tesoros del arte popular mexicano. Colección Nelson A. Rockefeller*. Trad. María Palomar, Prólogo Nelson Rockefeller, Introducción Avon Neal, México: Artes de México, 2009.



- Olaf, Peter, *Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. New York: Neue Gallerie, 2014.
- Oles, James y Karen Cordero. *South of the Border. México en la imaginación norteamericana 1914-1947*. Washington. London: Smithsonian Institution Press, 1993.
- Oles, James. "Military Conflicts and Modernist Strategies: Mexican Muralism and the Second World War", en Cuauhtémoc Medina, ed., *La imagen política*. México: UNAM, IIE, 2006.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México: UNAM, IIE, 1994.
- Ortiz Gaitán, Julieta. "Ideales de los nuevos tiempos: El arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932)." Aurelio de los Reyes coord., *La enseñanza del Arte*, México, UNAM, IIE, 2010.
- Ortiz Gaitán, Julieta. *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*. México: UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, 2003.
- Pagé, Suzanne. "Preface," *Being Modern. MoMA in Paris*. Paris, New York: Fondation Louis Vuitton, Paris, 2017.
- Paquette, Cathleen M. "Man at the Crossroads Rockefeller Center, New York and Palacio de Bellas Artes Mexico." Luis-Marin Lozano y Juan Coronel, *Diego Rivera. The Complete Murals*. Köln: Taschen, 2017.
- Paquette, Cathleen M. "Public Duties, Private Interests: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954." PhD diss., USBC, September 2002.
- Paz, María Emilia. *Strategy, Security and Spies. México and the U.S as Allies in World War II*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1997.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel. "Utopía y realidad. La ciudad en la plástica (1902-1949)." *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: MuNal, 1991.
- Persico, Joseph E. *The Imperial Rockefeller. A Biography of Nelson Rockefeller*. N. Y.: Washington Square Press, 1982.
- Petropoulos, Jonathan. *Art as Politics in the Third Reich*. Chapel Hill, North Carolina: The University of North Carolina Press, 1996.

- Petropoulos, Jonathan. *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*. New Haven & London: Yale University Press, 2014.
- Pablo Picasso. A Retrospective*. William Rubin. Cat de exp. New York: MoMA, 1980.
- Picasso*. México: SAM, 1944.
- Picasso*. New York: MoMA, 1939.
- Picasso Sculpture*. New York: MoMA, 2015.
- “Primitivism” in 20th Century Art. *Affinity of the Tribal and the Modern*. New York: MoMA, 1984.
- Ramírez, Fausto. *Modernización y modernismo en el arte mexicano*. México: UNAM, IIE, 1991.
- Rankin, Mónica A. *¡México, la patria! Propaganda and Production during World War II*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2009.
- Real, Patricio del. “Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar.” Tesis. New York: Universidad de Columbia, 2012.
- Reyes Palma, Francisco. “Arte funcional y vanguardia (1921-1952).” *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: MuNal, 1991.
- Reyes Palma, Francisco. “Vanguardia: Año Cero.” *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. México: MuNal, 1991.
- Reyes, Aurelio. *La enseñanza del Arte*. México: UNAM, IIE, 2010.
- Rivas, Darlene. *Missionary Capitalist: Nelson Rockefeller in Venezuela*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 2002.
- Rivera, Diego. *Florence Arquin*. México: Biblioteca Benjamín Franklin, 1943.
- Rivera, Diego. “Manuel Álvarez Bravo.” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. México: SAM, SEP, 1945.
- Rockefeller, David. *David Rockefeller. Memoirs*. New York: Random House Trade, 2003.
- Rodríguez, Juan Antonio. “Los años decisivos.” *Manuel Álvarez Bravo. Los años decisivos, 1925-1945*. México: MAM, INBA, 1992.

- Rowland, Donald. *The History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1947*. Lexington, KY: Google Books, 2011.
- Saborit, Antonio. “El dichoso reducto. Artistas mexicanos en la Babilonia de hierro.” *México 1900-1950. Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco y las vanguardias*. México, Dallas: INBA, Dallas Museum, 2017.
- Sadler, Darlene J. *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Presentación y epílogo a *Sinaia. Diario de la primera expedición de republicanos españoles a México*. Edición Facsimilar. México: UNAM, UAM, Redacta, La Oca, 1989.
- Sandler, Irving, ed. *Defining Modern Art: Selected Writings of Alfred H. Barr, Jr.* New York: Harry N. Abrams, 1986.
- Sandoval Pérez, Margarito. *Catálogos de documentos de Arte 22. Críticas y noticias en el periódico Excélsior, 1940-1949*. México: UNAM, IIE, 1998.
- Schapiro, Meyer. *The Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Brazier, 1994.
- Schlenker, Inés. “Defining Nationalist Socialist Art” Olaf Peters, ed., *Degenerate Art: the Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*. München: Prestel, 2014.
- Segarra Lagunes, Margarita. “Arte y galerías de México en la segunda mitad del siglo xx.” *Crítica de arte en México. Antología de textos*. México: Aica, Sección Mexicana, 2012.
- Segarra Lagunes, Margarita. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM, Turner, 2014.
- Segarra Lagunes, Margarita. *La Ruptura, 1935-1955*. México: Museo Carrillo Gil, 1988.
- Serge Guilbaut. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: University Press, 1983.

Siqueiros, David Alfaro. "Picasso y nuestro arte social. A propósito de su exposición en México." *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*. México [s. edit.,] 1978.

Smith, Susan. *The Glories of Venus. A Novel of Modern Mexico*. Con dibujos en color de José Clemente Orozco. New York, London: Harper & Brothers, 1931.

Spotts, Frederic. *Hitler y la estética del poder*. Madrid: Machado / Scherzo, 2011.

*Statuary in Wood: the Roots of Modern Art*. Ralf. Burmeister, et.al., "Dada à la rencontre des Arts et cultures du monde" en *Dada Africa*. Paris: Musées d'Orsay y de L'Orangerie, 2017.

Steinweis, Alan E. *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill / Londres: The University of North Carolina Press, 1993.

Swartz, David. *Culture and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, Universidad de Chicago, 1997. Versión Kindle.

Tagg, John. "Un medio de vigilancia: La fotografía como prueba jurídica." *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

*The 20 Other American Republics. Basic Data on the Other American Republics*. Washington, D.C.: Coordinator of Inter-American Affairs, 1945.

*The Latin American Collection of the Museum of Modern Art*, New York: MoMA, 1943.

*The Museum of Modern Art First Loan Exhibition. New York, November 1929*. New York: MoMA, 1929.

*The Rockefeller Report on the Americas. The Official Report of a United States Mission for the Western Hemisphere, by Nelson A. Rockefeller*. Chicago: Quadrangle Books, 1969.

Tibol, Raquel, *Documentación sobre el arte mexicano*. México: FCE, 1974.

Tippett, Maria. *Art at the Service of War. Canada, Art, and the Great War*. London: University of Toronto Press, 2013.

Tomkins, Calvin. *Merchants and Masterpieces. The Story of the Metropolitan Museum of Art*. New York: E.P. Dutton & Co., 1973.

- Toscano, Salvador. *Arte precolombino de México y de la América Central*. México: IIE, UNAM, 1944.
- Ugalde, Alejandro. “The Presence of Mexican Art in New York between the World Wars.” PhD diss., Columbia University, 2003.
- Ugalde, Alejandro. “Las exposiciones de arte mexicano y las campañas pro México en Estados Unidos.” Alicia Azuela y Guillermo Palacios, *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio de México, UNAM: 2009.
- Van Dyck. The Anatomy of Portraiture*. New York: The Frick Collection, Yale University Press, 2016.
- Vázquez Ramos, Marina. “El sentimiento mexicano: el hecho anterior de usar siete motivos fundamentales y no cruzarlos jamás.” *Adolfo Best Maugard. La espiral de arte*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes, Centro Cultural Jardín Borda, 2016.
- Vázquez Ramos, Marina. “Mexico and the US. The panels for the Museum of Modern Art, New York.” Luis-Marín Lozano y Juan Coronel. *Diego Rivera. The Complete Murals*. Köln: Taschen, 2017.
- Vázquez Ramos, Marina. “Zuno, un secreto a voces.” Tesis de Maestría. Universidad Iberoamericana. México, 2002.
- Velázquez, Mireida. “La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Art (1930).” Dafne Cruz Porchini *et. al*, eds. *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. México: UNAM, 2016.
- Villaurrutia, Xavier. “Manuel Álvarez Bravo.” *Manuel Álvarez Bravo. Fotografías*. México: SAM, SEP, 1945.
- Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México: FCE, 1957.
- Williams, Adriana. “Prólogo” Robert A Kret. *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line. Georgia O’Keeffe Museum*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- Zayas, Marius de. *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York*. México: Pértiga, 2005.

## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Jorge Enciso (Presidente)	X	X	X	X
Lic. Raúl Valdés Villarreal (Tesorero)	X	X		
Ignacio Bernal Y García Pimentel (Tesorero)			X	X
Susana Gamboa (Secretaria)	X	X	X	X
Manuel Álvarez Bravo (Asociado)	X	X	X	X
Inés Amor (Asociado)	X	X	X	X
María Asúnsolo (Asociado)	X	X	X	X
Alfred H. Barr (Asociado)	X	X	X	X
Ing. Luis Barragán (Asociado)	X	X	X	X
Adolfo Best Maugard (Asociado)	X	X	X	X
Arq. Mauricio Campos	X	X	X	X
María Luisa Cabrera de Block	X	X	X	X
Luis Cardoza y Aragón	X	X	X	X
Dr. Alfonso Caso	X	X	X	X
Henry Clifford	X	X	X	X
Miguel Covarrubias	X	X	X	X
Carlos Chávez	X	X	X	X
José Chávez Morado	X	X	X	X
René d'Harnoncourt	X	X	X	X
Prof. Justino Fernández	X	X	X	X
María Luisa A. de Fernández del Valle	X	X	X	X

## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Carolina Amor de Fournier	X	X	X	X
Fernando Gamboa	X	X	X	X
Ing. Marte T. Gómez (R. Gómez)	X	X	X	X
María Luisa Lacy de Gurza	X	X	X	X
Prof. Pablo Martínez del Río	X	X	X	X
Arq. John McAndrew	X	X	X	X
Eduardo R. Méndez	X	X	X	X
Carlos Mérida	X	X	X	X
Francisco Orozco Muñoz	X	X	X	X
Carlos Pellicer	X	X	X	X
Princesa Paula Poniatowska	X	X	X	X
Lic. Alfonso Reyes	X	X	X	X
Prof. Víctor M. Reyes	X	X	X	X
Miles Beach Riley	X	X	X	X
Dr. Daniel Rubín de la Borbolla	X	X	X	X
Juan Soriano	X	X	X	X
Frances Toor	X	X	X	X
Lic. Salvador Toscano	X	X	X	
Prof. Manuel Toussaint	X	X	X	X
Rafael Heliodoro Valle	X	X	X	X

## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Lic. Raúl Valdés Villarreal (Dejó de ser tesorero)				X
Margarita Urueta de Villaseñor				X
Xavier Villaurrutia	X	X	X	X
<b>Benefactores</b>				
Salo Hale	X	X	X	X
Bruno Pagliai	X	X	X	X
Alberto R. Pani	X	X	X	X
SALA Furniture	X			
Lic. Eduardo Villaseñor	X	X	X	X
<b>Patrocinadores</b>				
Nicholas M. Acquavella		X	X	X
Emilio Azcárraga	X	X	X	
Banco del Ahorro Nacional S.A.		X	X	X
Ing. Luis Barragán	X	X	X	X
Frederick Beckman	X	X	X	X
Ing. Gunnar Beckman		X	X	
Lic. Ramón Beteta	X	X	X	X
Jesús Bracho		X	X	
Julio Bracho		X	X	X
Archibald Burns	X	X	X	X



## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Dr. Alvar Carrillo			X	X
Lic. Luis Carral	X	X	X	
Pedro Corcuera	X	X	X	X
Lic. Alfonso Cortina		X	X	X
Antonio Cortina	X	X	X	X
Lic. Joaquín Cortina	X	X	X	X
Frederick Davis	X	X	X	X
Arq. Enrique del Moral			X	X
Dolores del Río	X	X	X	X
Aksel Faber	X	X	X	X
Julio Abel Fernández Alonso				X
Lic. Virgilio M. Galindo		X	X	X
Lic. Ernesto Santos Galindo		X	X	
Juan Gallardo Moreno	X	X	X	
Ing. Luis García Lecuona		X	X	
Francisco González de la Vega	X	X	X	X
Andrei M. Glebsky		X	X	X
Ing. Pascual Gutiérrez Roldán		X	X	X
Paxton Haddow	X	X	X	X
Dr. McKinley Helm	X	X	X	X

## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales		X	X	X
Institut Francais D’Amerique Latine		X	X	X
Oscar Isaac		X	X	X
Excmo. Sr. Marcos A. Kohly y Llanes			X	X
Elena Iturbe de Lima	X	X	X	X
Teodoro Kuhnhardt	X	X	X	X
Marjorie Lewis	X	X	X	X
Aline Louchheim	X	X	X	X
Raymond Loewy	X	X	X	X
Francisco López Figueroa		X	X	X
Roberto López		X	X	X
Lic. Adolfo Martínez Montaña	X			
Estela Aguirre de Matute	X	X	X	X
Franz Mayer	X	X	X	X
Alberto Misrachi	X	X	X	X
Marquise de Montferrier		X	X	X
Ing. Eduardo Morrillo Safa		X	X	X
Exmo. Sr. Constantin A. Oumansky, Embajador de la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas		X	X	
David B. Outcalt	X	X	X	X

## Anexo 1

La presente lista se elaboró a partir de las publicadas en los cuatro catálogos de la SAM. Cada columna representa una exposición, y las X marcan la participación de los miembros. Las celdas vacías son para señalar la ausencia de su nombre en las listas.

	<b>Picasso 1944</b>	<b>Máscaras Mexicanas 1945</b>	<b>Álvarez Bravo 1945</b>	<b>Pintura Europea 1946</b>
Lic. Luis Padilla Nervo		X	X	X
Rafael Padilla Nervo		X	X	X
Lic. Manuel R. Palacios		X	X	X
Arturo Pani		X	X	
Lic. Emilio Portes Gil		X	X	X
Jesús Reyes Ferreira		X	X	X
Wolfgang Paalen	X			
María Rodríguez Vda. de Pesqueira	X	X	X	
Lic. Carlos Prieto	X	X	X	X
Margaret Riley	X	X	X	X
Ing. Jorge Rubio	X			
Arq. Jorge Rubio		X	X	X
Dr. Josué Sáenz		X	X	X
Ralph Smith	X	X	X	
Col. Harry Stewart	X	X	X	
Felipe Teixedor		X	X	X
Salvador Ugalde	X	X	X	
Universidad Femenina de México		X	X	X
Mrs. James B. Windham		X	X	X

## Anexo 2

Lista de obra de la exposición *Picasso, SAM*.





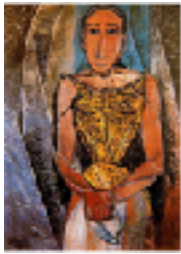
La información recopilada surge de los catálogos: Barr, Alfred H., *Picasso. Forty Years of his Art* (New York: MoMA, 1939) y Catálogo *Picasso*, (México: Sociedad de Arte Moderno, 1944).

Las medidas son en centímetros. Alto x ancho.


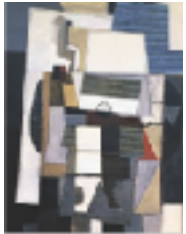





Cuando no se especifica la técnica, es óleo.




El signo + es para señalar que no participó en esa exposición o no aparece en el catálogo.

#	Ficha	Cat. MoMA Pp.	Cat. MoMA #	Cat. SAM Pp.	Imagen
1	<i>Retrato de Don Mateo F. de Soto</i> , 1899 14 X 8 - Lápiz Col. Mateo F. de Soto			Mex	
2	<i>Le Moulin de la Galette</i> ,(Quatorze Juillet) 1900 90 x 116 Col. Justin Thannhauser	24	#5	43	
3	<i>Arlequín</i> , 1901 78 x 60 Col. Mr. y Mrs. Henry Clifford	27	#12	+	
4	<i>La mujer con el cuervo</i> , 1904 65 x 50 - guache y pastel Col. Toledo Museum of Art	36	#25	44	
5	<i>La familia pobre</i> (Le Ménade des Pauvres), 1904 46 x 38 - aguafuerte (zinc) Col. Museum of Modern Art [Aquí hay una duda en el título]	37 Diferencia de títulos (43)	#126	45	

6	<b>Cirqueras</b> , 1905 22 x 14 - punta seca /(reimpresión de 1913)	43	#39	+	
7	<b>La familia de arlequín</b> , 1905 58 x 44 - guache Col. The Lewisohn Collection	46	#47	46	
8	<b>El muchacho del caballo</b> , 1905 220 x 130 Col. Williams S. Paley	49	#54	47	
9	<b>La mujer de las hogazas</b> , 1905 99 x 70 Col. Philadelphia Museum of Art	51	#56	48	
10	<b>La Toilette</b> , 1905 151 x 100 Col. Albright Art Gallery Buffalo	52	#57	49	
11	<b>El corpiño amarillo</b> , (Le Corsage Jaunet) 1907 130 x 96 Col. Mr. y Mrs. Joseph Pulitzer jr.	77	#77	50	

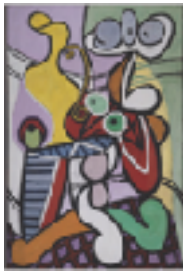







12	<b><i>Paisaje con Figuras</i></b> , 1908 59 x 73 Col. Pablo Picasso	66	#80	51	
13	<b><i>Acordeonistas</i></b> , 1911 131 x 95 Col. Solomon R. Guggenheim Foundation	76	#97	52	
14	<b><i>Naturaleza muerta con rejilla</i></b> , 1911-12 (óvalo)- óleo con collage de papel tapiz Col. Pablo Picasso	78	#108	53	
15	<b><i>Guitarra</i></b> , 1912 62 x 47 - carbón Col. Richard Rosenwald	78	#104	+	
16/17	<b><i>Dos estudios cubistas</i></b> , 1912? 12 x 18 aprox. tinta Col. Museum of Modern Art	84	#114	+	
18	<b><i>Paisaje con botella</i></b> , (Naturaleza muerta), 1912? 46 x 61 Col. Salo Hale	X	Mex	54	
19	<b><i>La mesa verde</i></b> (Naturaleza muerta), 1914 60 x 77 Col. Museum of Modern Art	+	#120	+	
20	<b><i>Tres bailarinas</i></b> , 1917? 59 x 44 - lápiz y carbón Col. Pablo Picasso	92	#132	58	





21	<b>Pierrot y Arlequín</b> , 1918 26 x 19 - lápiz Col. Mrs. Charles B. Goodspeed	93	#133	+	
22	<b>La mesa</b> , 1919 129 x 75 Col. Smith College Museum of Art	100	#147	55	
23	<b>La mesa en el balcón</b> , 1919 21 x 11 -gouache Col. M y Mme. Wolfgang Paalen	+	Mex	56	
24	<b>Paisaje</b> , 1920 52 x 70 Col. Pablo Picasso	101	#149	+	
25	<b>El Rapto</b> , 1920 24 x 33 - temple sobre madera Col. Philip L. Goodwin	102	#150	59	
26	<b>Centauro y mujer</b> , 1920 20 x 27 - lápiz Col. Gilbert Seldes	102	#151	+	
27	<b>Perro y gallo</b> , 1921 Col. Museum of Modern Art	+	+	57	
28	<b>Tres desnudos</b> , 1921? 18 x 13 - aguafuerte Col. Salo Hale	+	+	Mex	

29	<b>La carrera</b> , 1922 32 x 41 - temple sobre madera Col. Pablo Picasso	2	#167	59	
30	<b>La flauta de Pan</b> , 1923 23 x 31— tinta Col. John Nicholas Brown	112	#173	+	
31	<b>El suspiro</b> , 1923 58 x 50 — óleo y carbon Col. James Thrall Soby	113	#174	60	
32	<b>Mujer de blanco</b> , 1923 99 x 80 Col. Museum of Modern Art	115	#179	61	
33	<b>Mujer sentada</b> , 1925 41 x 30 - óleo sobre cartón Col. José Moreno Villa y Sra.	+	Mex	62	
34	<b>Mujer sentada</b> , 1926-27 130 x 97 Col. Museum of Modern Art	132	#207	63	
35/39	Cuatro ilustraciones para <b>“Le Chef d’Oeuvre Inconnu”</b> de Balzac 1927 19 x 29 - punta seca Col. Museum of Modern Art	131	#205	+	



40	<b>Cabeza de mujer</b> , 1927-28 55 x 55 - óleo y arena Col. Pablo Picasso	140	#217	+	
41	<b>Minotauro corriendo</b> , 1928 162 x 130 Col. Pablo Picasso	137	#213	+	
42	<b>La modelo y el artista</b> , 1928? 23 x 29 - Litografía Col. Manuel Rodríguez Lozano	+	+	Mex	
43	<b>Mujer en un sillón</b> , 1929 194 x 130 Col. Pablo Picasso	145	#229	64	
44	<b>Bañista de pie</b> , 1929 194 x 130 Col. Pablo Picasso	146	#230	+	
45/48	Cuatro ilustraciones para <b>“Las Metamorfosis” de Ovidio</b> , 1930 22 x 17 - punta seca Col. Museum of Modern Art	143	#226	+	
49	<b>Acróbata</b> , 1930 162 x 140 Col. Pablo Picasso	148	#232	+	

50	<i>Naturaleza muerta sobre una mesa</i> , 1931 194 x 130 Col. Pablo Picasso	153	#240	+	
51	<i>El espejo</i> , 1932 130 x 97 Col. Pablo Picasso (Fue excluida)	155	#245	61	
52	<i>Figura en una silla roja</i> , 1932 130 x 97 Col. Pablo Picasso	157	#247	+	
53	<i>Tres mujeres en la playa</i> , 1932 81 x 100 Col. Pablo Picasso	159	#254	66	
54	<i>Dos Figuras en la playa</i> , 1933 40 x 50 - tinta Col. Museum of Modern Art	159	#258	+	
55	<i>Miotauromáquia</i> , 1935 50 x 70 - facsímile (1943) de aguafuerte Col. Prof. Justino Fernández	169	#273	67 Mex	
56	<i>Sueño y mentira de Franco</i> , 1937 31 x 42 - aguafuerte y acquatinta Col. Lic. Alfonso Reyes	171	#275	68 Mex	
57/67	<i>Diez y seis estudios para el mural "Guernica"</i> , 1937 Diversos tamaños y técnicas Col. Pablo Picasso	175	#281	69	

68	<b>La plañidera</b> , 1937 69 x 50 - aguafuerte y acuatinta Col. Juan Larrea y Sra.	180	Mex	70	
69	<b>Jaula y naipes</b> , 1937 82 x 60 Col. Elsa Schiaparelli	182	#341	+	
70	<b>Retrato de una Dama</b> , 1937 92 x 65 Col. Pablo Picasso	183	#342	71	
71	<b>El collar</b> , 1938 68 x 45 - tinta Col. Henry Petter				
72	<b>Dos desnudos</b> , 1938 68 x 45 - lápiz Col. Mrs. Valentine Dudensing				
73	<b>Cabeza</b> , 1941 26 x 21 - lápiz Col. Benjamín Peret	+	Mex	72	

Picasso Paintings for Mexico Exhibition

Mayo 15, 1944

The Museum of Modern Art Archives, AHB mf 2170;489

The Museum of Modern Art Archives, AHB mf 2170;0490

The Museum of Modern Art Archives, AHB mf 2170;491

### Anexo 3

Lista de obra según el catálogo de la exposición *Máscaras Mexicanas* de Sociedad de Arte Moderno.

Advertencias:

I.- La clasificación de las piezas se hace de la siguiente manera: (a) Descripción del objeto; (b) Materia; (c) procedencia; (d) complejo cultural a que pertenece; (e); dimensiones; (f) prestador.

II.- Todas las dimensiones que aquí aparecen están especificadas en milímetros. La primera cifra corresponde a la altura y la segunda al ancho.

III.- Las obras de la exposición, cuya reproducción se presenta este libro, están marcadas con un (\*)

IV.- Las reproducciones números 7, 8, 20, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 52 y 57 fueron hechas de fotografías tomadas por Dolores Álvarez Bravo; todas las demás son obra de José Limón, con excepción de la número 80, obra de Tina Modotti.

1.-	Xochipili, dios de las flores.	Piedra policromada.	Tlalcalco, Edo de México.	Azteca.	1.140 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
2.-	Máscara con barbas, ojos y boca perforados.	Barro.	Tlatilco., Edo. de México.	"Arcaica".	116 x 115.	Col. Diego Rivera.
3.-	Máscara.	Barro.	Tlatilco., Edo. de México.	"Arcaica".	154 x 135.	Col. Diego Rivera.
4.-	Máscara con lengua colgando.	Barro.	Tlatilco., Edo. de México.	"Arcaica".	99 x 82	Col. Diego Rivera.
5.*	Máscara, mitad muerte.	Barro.	Tlatilco., Edo. de México.	"Arcaica".	80 x 70.	Col. Miguel Covarrubias.
6.*	Máscara con los ojos abultados.	Barro.	Cholula, Puebla.	"Arcaica".	50 x 45.	Col. Miguel Covarrubias.
7.*	Máscara redonda con barbas.	Barro.	Azcapotzalco, D.F.	"Arcaica".	80 x 80.	Col. Miguel Covarrubias.
8.-	Máscara.	Barro policromado.	Tlatilco., Edo. de México.	"Arcaica".	120 x 120.	Col. Benjamín Peret.
9.-	Máscara, ojos perforados.	Piedra dura.	Guerrero.	Primitiva.	195 x 145.	Col. Diego Rivera.
10.-	Máscara.	Piedra dura.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	155 x 130.	Col. Miguel Covarrubias.
11.*	Máscara con ornamentos, ojos perforados.	Piedra dura.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	180 x 165	Col. Diego Rivera.
12.*	Máscara, ojos y boca perforados.	Piedra serpentina.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	200 x 130.	Col. Diego Rivera.

13.-	Máscara plana, ojos y boca perforados.	Piedra dura.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	150 x 200.	Col. Miguel Covarrubias.
14.-	Máscara, ojos perforados.	Piedra calcárea.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	105 x 85.	Col. Salo Hale.
15.-	Máscara gruesa, sin ojos, con caracoles en las mejillas.	Piedra dura.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	150 x 120.	Col. Miguel Covarrubias.
16.*	Máscara con cuernos.	Piedra dura rosada.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	173 x 150.	Col. Salo Hale.
17.*	Máscara.	Jadeíta.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	140 x 140.	Col. Diego Rivera.
18.*	Máscara.	Calcárea verde claro.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	137 x 135.	Col. Jorge Enciso.
19.*	Máscara.	Tecali.	Guerrero.	Estilo teotihuacano.	140 x 155.	Col. Salo Hale.
20.-	Máscara nariguda.	Tecali muy veteadado.	Guerrero.	Cultura desconocida.	125 x 110.	Col. Salo Hale.
21.*	Máscara nariguda.	Tecali.	Guerrero.	Cultura desconocida.	155 x 135.	Col. Guillermo Echániz.
22.-	Máscara. Piedra blanca con ojo de obsidiana.		Rancho de los Cuates, cerca de Tlanepantla, México.	Teotihuacana.	225 x 195.	Col. Museo Nacional de Antropología.
23.*	Máscara de Piedra dura.		Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	200 x 190.	Col. Diego Rivera.
24.*	Máscara.	Tecali.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	205 x 185.	Col. Diego Rivera.
25.*	Máscara.	Obsidiana pulida.	Guerrero.	Cultura desconocida.	115 x 100.	Col. Salo Hale.
26.-	Máscara.	Piedra verde.	Guerrero.	Cultura desconocida.	117 x 94.	Col. Miguel Covarrubias.
27.-	Máscara.	Piedra verde.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	80 x 62.	Col. Miguel Covarrubias.
28.-	Mascarita.	Jade verde obscuro.	Costa Grande. Guerrero.	Primitiva.	45 x 55.	Col. William Spratling.
29.-	Máscara de muerte.	Piedra dura verde.	Guerrero.	Cultura desconocida.	105 x 56.	Col. Salo Hale.
30.-	Mascarita.	Jade gris-verdoso.	Guerrero.	Primitiva.	35 x 30.	Col. Salo Hale.
31.-	Máscara con tocado.	Piedra verde.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	55 x 53.	Col. Miguel Covarrubias.
32.-	Máscara.	Jadeíta.	Guerrero.	Primitiva.	50 x 45.	Col. Jorge Enciso.

33.-	Máscara de muerte.	Jade quemado con incrustaciones.	Costa Grande. Guerrero.	Primitiva.	30 x 28.	Col. William Spratling.
34.-	Máscara de muerte.	Jade quemado.	Coyuca de Benítez, Guerrero.	Primitiva.	58 x 35.	Col. William Spratling.
35.-	Mascarita de calavera.	Granito verde.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	68 x 75.	Col. Jorge Enciso.
36.-	Mascarita.	Jadeíta.	Guerrero.	Primitiva.	43 x 40.	Col. Jorge Enciso.
37.-	Máscara de mono.	Jade.	Oaxaca.	Primitiva.	45 x 45.	Col. Guillermo Meneses.
38.-	Mascarita de mono.	Piedra negra vetada.	Puebla.	"Olmeca".	35 x 29.	Col. [Salo Hale]
39.-	Mascarita de mono.	Jade verde claro.	Guerrero.	"Olmeca".	34 x 37.	Col. Jorge Enciso.
40.-	Máscara, ojos y boca perforados.	Piedra verde.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	125x120.	Col. Salo Hale.
41.-	Máscara.	Piedra dura.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	175 x 143.	Col. Guillermo Echániz.
42.-	Máscara.	Piedra dura cristalizada.	Chiapas.	Primitiva.	128 x 125.	Col. Guillermo Meneses.
43.-	Máscara.	Barro.	Procedencia desconocida.	"Arcaica".	130 x 135.	Col. Frederick Davis.
44.-	Máscara.	Tecali descompuesto.	Guerrero.	Estilo teotihuacano.	135 x 115.	Col. Salo Hale.
45.*	Máscara.	Piedra serpentina.	Guerrero.	Estilo teotihuacano.	170 x 140.	Col. Salo Hale.
46.*	Máscara.	Diorita claro.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	150 x 130.	Col. Jorge Enciso.
47.*	Máscara.	Piedra dura verde.	Papantla, Veracruz.	"Olmeca".	115 x 115.	Col. Museo Nacional de Antropología.
48.-	Máscara.	Tecali verde.	Guerrero.	Cuenca del Río Balsas.	160 x 125.	Col. Salo Hale.
49.-	Máscara con tocado.	Barro policromado.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	88 x 190.	Col. Frederick Davis.
50.-	Máscara de coyote.	Barro pintado.	Sinaloa.	Chiametla.	190 x 170.	Col. Museo Nacional de Antropología.
51.*	Máscara de loro.	Barro pintado.	Guasave, Sinaloa.	Chiametla.	150 x 150.	Col. Museo Nacional de Antropología.
52.*	Máscara de Xipe.	Cobre.		"Tarasca".	130 x 100.	Col. Museo Nacional de Antropología.
53.-	Máscara.	Barro rojo.	Procedencia desconocida.	"Arcaica".	145 x 145.	Col. Jorge Enciso.
54.-	Máscara, ojos perforados.	Barro rojo.	Nayarit.	"Tarasca".	155 x 130.	Col. Diego Rivera.

55.-	Máscara.	Barro negro.	Nayarit.	“Tarasca”.	210 x 175.	Col. Diego Rivera.
56.*	Perro con máscara humana.	Barro rojo.	Colima.	“Tarasca”.	200 x 355.	Col. Museo Nacional de Antropología.
57.-	Perro con máscara humana.	Barro policromado.	Tlatilco., México.	"Arcaica".	210 x 350.	Col. Miguel Covarrubias.
58.-	Máscara con tocado.	Piedra verde.	Estado de México.	Guerrerense.	145 x 115.	Col. Ignacio Bernal y García Pimentel.
59.*	Máscara.	Piedra verde.	Olinalá, Guerrero.	“Olmeca”, La Venta.	215 x 190.	Col. Diego Rivera.
60.*	Máscara de Tlaloc, dios de la lluvia.	Piedra amarilla.	Veracruz.	“Olmeca”.	125 x 110.	Col. Museo Nacional de Antropología.
61.-	Máscara.	Jadeíta.	Procedencia desconocida.	“Olmeca”.	72 x 52.	Col. Miguel Covarrubias.
62.*	Máscara con la cara de un muerto.	Jade.	Altiplanicie Central.	“Olmeca”.	187 x 195.	Col. Museo Nacional de Antropología.
63.*	Máscara.	Jadeíta gris.	Veracruz.	“Olmeca”, La Venta.	150 x 130.	Col. Museo Nacional de Antropología.
64.*	Máscara mongoloide.	Jadeíta blanquizca.	Zumpango del Río.Guerrero.	“Olmeca”.		Col. Miguel Covarrubias.
65.*	Máscara ovalada, hueca.	Jadeíta azul.	Zumpango del Río.Guerrero.	“Olmeca”.	35 x 40.	Col. Miguel Covarrubias.
66.*	Máscara sonriente.	Piedra serpentina.	Tuxtla, Chiapas.	“Olmeca”.	120 x 90.	Col. Miguel Covarrubias.
67.-	Placa pectoral con máscara de tigre.	Jade.	Oaxaca.	“Olmeca”.	102 x 126.	Col. Museo Nacional de Antropología.
68.-	Fragmento de máscara, boca de tigre.	Piedra dura.	Apoala, Nochixtlán.	“Olmeca”.	150 x 155.	Col. Museo Nacional de Antropología.
69.*	Máscara de niño llorando.	Piedra serpentina.	Procedencia desconocida.	“Olmeca”.	45 x 40.	Col. Miguel Covarrubias.
70.*	Mascarita dibujada.	Jade gris-azul.	Procedencia desconocida.	“Olmeca”.	48 x 45.	Col. Salo Hale.
71.-	Mascarita de concha.		Procedencia desconocida.	Primitiva.	35 x 25.	Col. Salo Hale.
72.*	Mascarita mostrando dientes.	Hueso esgrafiado.	Yanhuitlán, Oaxaca.	Mixteca.	98 x 85.	Col. Museo Nacional de Antropología.
73.-	Máscara.	Concha carcomida.	Veracruz.	Cultura desconocida.	70 x 65.	Col. Salo Hale.
74.*	Mascarita de muerte.	Concha.	Procedencia desconocida.	Mixteca.	55 x 50.	Col. William Spratling.
75.*	Máscara de animal.	Hueso.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	75 x 65.	Col. Museo Nacional de Antropología.
76.-	Mascarita, perfil de mujer.	Concha nácar.	Oaxaca.	Zapoteca.	64 x 78.	Col. Museo Nacional de Antropología.

77.-	Bulto de muerte, deidad.	Policromado.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	115 x 120.	Col. Museo Nacional de Antropología.
78.-	Máscara con orejeras.	Barro con restos de pintura blanca.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	98 x 170.	Col. Museo Nacional de Antropología.
79.*	Máscara.	Barro negro.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	80 x 78.	Col. Carlos Pellicer.
80.-	Máscara.	Barro pintado de blanco .	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	85 x 78.	Col. Carlos Pellicer.
81.*	Máscara con orejas.	Barro policromado.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	75 x 125.	Col. Arq. Carlos Obregón Santacilia.
82.-	Máscara con orejas.	Barro pintado de rojo.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	175 x 250.	Col. Museo Nacional de Antropología.
83.-	Brasero ceremonial con máscara y aplicaciones de mica.		Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	800 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
84.-	Máscara.	Piedra dura.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	165 x 250.	Col. Sra. Elena Mier, Condesa de Subervielle.
85.*	Máscara de viejo.	Barro crudo.	Guerrero.	Teotihuacana.	170 x170.	Col. William Spratling.
86.-	Brasero.	Barro policromado.	Sta. Lucia, Azcapotzalco, D.F.	Teotihuacana.	500 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
87.-	Máscara.	Tecali muy veteadado.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	195 x 195	Col. Museo Nacional de Antropología.
88.*	Máscara con bandas para incrustaciones.	Serpentina verde.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	185 x 185	Col. Museo Nacional de Antropología.
89.*	Máscara.	Pizarra.	Azcapotzalco, D.F.	Teotihuacana.	185 x165	Col. Museo Nacional de Antropología.
90.-	Máscara.	Piedra verde oscuro.	Acatlán, Puebla.	Teotihuacana.	120 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
91.-	Máscara.	Piedra verde dura.	Acatlán, Puebla.	Teotihuacana.	210 x 200.	Col. Museo Nacional de Antropología.
92.*	Máscara femenina.	Tecali blanco.	Puebla.	Teotihuacana.	125 x 140.	Col. Guillermo Echániz.
93.*	Máscara.	Diorita gris.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	210 x 270.	Col. Diego Rivera.
94.-	Máscara.	Tecali verde.	Puebla.	Estilo teotihuacano.	100 x 95.	Col. Salo Hale.
95.-	Máscara.	Serpentina verde conmancha blanca en un ojo.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	160 x 180.	Col. Museo Nacional de Antropología.



96.-	Máscara	de piedra con incrustaciones de turquesas, concha roja y obsidiana.	Procedencia desconocida.	Azteca. (?)	222 x 220.	Col. Museo Nacional de Antropología.
97.-	Máscara.	Piedra verde oscuro.	Edo. de México.	Teotihuacana.	160 x 180.	Col. Jorge Enciso.
98.*	Máscara.	Tecali blanco.	Edo. de México.	Teotihuacana.	130 x 168.	Col. Jorge Enciso.
99.-	Máscara.	Piedra roja.	Iguala, Guerrero.	Estilo teotihuacano.	78 x 80.	Col. Jorge Enciso.
100.-	Máscara.	Tecali verde.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	175 x 175.	Col. Diego Rivera.
101.*	Máscara de muerto.	Piedra verde.	Otumba, Edo. de México.	Estilo teotihuacano.	248 x 222.	Col. Museo Nacional de Antropología.
102.*	Máscara de muerto, mofletado.	Basalto.	Veracruz.	“Totonaca.”	240 x 190.	Col. Museo Nacional de Antropología.
103.-	Fragmento de máscara.	Piedra dura.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	120 alto.	Col. Carlos Pellicer.
104.*	Máscara.	Pizarra.	Cholula, Puebla.	Teotihuacana.	190 x 200.	Col. Jorge Enciso.
105.-	Máscara.	Piedra dura verde.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	105 x 105.	Col. Guillermo Toussaint.
106.-	Máscara gruesa.	Piedra dura.	Puebla.	Teotihuacana.	170 x 140.	Col. Miguel Covarrubias.
107.-	Máscara delgada.	Piedra dura.	Guerrero.	Teotihuacana.	140 x 140.	Col. Miguel Covarrubias.
108.-	Máscara.	Roca basalto.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	130 alto.	Col. Diego Rivera.
109.*	Máscara.	Tecali blanco.	Procedencia desconocida.	Teotihuacana.	150 x 150.	Col. Diego Rivera.
110.-	Atlante con máscara de Ehecatl.	Piedra con restos de pintura blanca y roja.	Procedencia desconocida.	Azteca.	600 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
111.-	Atlante con máscara de Ehecatl.	Piedra con restos de pintura blanca y roja.	Procedencia desconocida.	Azteca.	600 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
112.*	Mascarón de tigre.	Barro café.	Oaxaca.	Zapoteca.	270 x 470.	Col. Museo Nacional de Antropología.
113.*	Ehecatl.	Piedra con ojos de obsidiana.	Procedencia desconocida.	Azteca.	410 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
114.-	Gran Ehecatl.	Piedra.	Procedencia desconocida.	Azteca.		Col. Museo de Toluca.

115.*	Par de tubos de barro con máscara de Tlaloc.		Isla de Monopoxtiac, Tehuantepec, Oaxaca.	Mixteca.	900 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
116.-	Máscara de guacamaya.	Basalto gris.	Xochicalco, Morelos.	Influencia maya.	550 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
117.*	Vasija en forma de máscara de mono.	Barro blanco.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	220 x 200.	Col. Miguel Covarrubias.
118.*	Brasero representando un Xipe.	Barro policromado.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	350 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
119.-	Figurilla masculina.	Barro rojizo con pectoral superpuesto movable.	Alvarado, Veracruz.	“Totonaca.”	235 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
120.-	Máscara de calavera.	Barro café.	Cerro de las Mesas, Veracruz.	“Totonaca.”	120 x 120.	Col. Museo Nacional de Antropología.
121.-	Figurilla humana. Cabeza con máscara de cráneo superpuesta.	Barro rojizo.	Tres Zapotes, Los Tuxtles, Veracruz.	“Totonaca.”	275 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
122.-	Estatua de Xipe.	Barro policromado.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	530 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
123.-	Urna barroca mediana.	Barro.	Monte Albán IV, Oaxaca.	Zapoteca.	520 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
124.*	Urna.	Barro rojo.	Monte Albán, Tumba 104, Oaxaca.	Zapoteca.	400 x 380.	Col. Museo Nacional de Antropología.
125.-	Gran urna Cosija.	Barro.	Monte Albán III, Oaxaca.	Zapoteca.	510 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
126.-	Urna representando el dios de la lluvia.	Barro negro.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	333 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
127.*	Gran urna.	Barro negro pintado de blanco y rojo.	Monte Albán III, Oaxaca.	Zapoteca.	480 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
128.*	Estatuilla en forma de urna.	Barro rojo con ojos de nácar.	Monte Albán, Tumba 109, Oaxaca.	Zapoteca.	225 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
129.*	Figurilla con implemento en la mano.	Barro pintado de rojo.	Monte Albán II, Tumba 113, Oaxaca.	Zapoteca.	430 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
130.-	Urna representando un viejo con rico atavío.	Barro rojo.	Loma Larga, Mitla, Oaxaca.	Zapoteca.	260 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
131.-	Urna monstruosa. Dios con máscara de serpiente.	Barro rojo.	Loma Larga, Mitla, Oaxaca.	Zapoteca.	222 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.

132.-	Urna representante dios con máscara de serpiente.	Barro gris.	Monte Albán, Oaxaca.	Zapoteca.	180 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
133.*	Urna representante dios con máscara de serpiente.	Barro con restos de pintura roja bermellón.	Monte Albán II, Oaxaca.	Zapoteca.	285 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
134.-	Silbatos. Figuras masculina y femenina.	Barro com restos de pintura blanca.	Jaina.	Maya.	185 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
135.-	Urna con personaje sentado sobre una máscara de la que se asoma una cara humana que lleva máscara parcial.	Barro.	Comitán, Chiapas.	Maya.	800 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
136.-	Mascarón.	Estuco blanco.	Palenque, Chiapas.		245 x 180.	Col. Museo Nacional de Antropología.
137.*	Mascarón.	Estuco blanco.	Palenque, Chiapas.	Maya.	280 x 220.	Col. Museo Nacional de Antropología.
138.*	Mascarón del dios del sol.	Estuco rojo.	Palenque, Chiapas.	Maya.	210 x 155.	Col. Museo Nacional de Antropología.
139.*	Pendiente de collar representando dios del sol.	Jadeíta.	Copainlá, Chiapas.	Maya.	60 x 45.	Col. Rosa Rolando de Covarrubias.
140.*	Pendiente de collar.	Jade.	Oaxaca.	Maya.	40 x 38.	Col. Jorge Enciso.
141.-	Gran olla con cabeza humana en relieve y cuerpo pintado.	Barro.	Comitán, Chiapas.	Maya.	750 x 450.	Col. Museo Nacional de Antropología.
142.-	Tableta con la diosa de la tierra en relieve.	Barro policromado.	Procedencia desconocida.	Azteca.	310 x 185.	Col. Museo Nacional de Antropología.
143.-	Par de incensarios representando a Tlaloc y Tecolote.	Barro policromado.	Escalerillas, Ciudad de México (Calle de Guatemala).	Azteca.	615 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
144.-	Dibujo de los frescos de la máscara con orejeras y narigueras.	En verde y rojo.	Teotihuacán.	Azteca.		Col. Museo Nacional de Antropología.
145.*	Máscara de hombre.	Barro rojo con restos de pintura blanca.	Cholula, Puebla.	Azteca.	195 x 180.	Col. Museo Nacional de Antropología.
146.-	Máscara.	Tecali.	Procedencia desconocida.	Época Azteca.	257 x 237.	Col. Museo Nacional de Antropología.

147.-	Par de vasos con máscara de cráneo en relieve.	Barro policromado.	Distrito Federal.	Azteca.	295 alto.	Col. Museo Nacional de Antropología.
148.*	Máscara.	Obsidiana.	Procedencia desconocida.	Azteca.	200 x 170.	Col. Museo Nacional de Antropología.
149.-	Máscara	Obsidiana.	Guerrero.	Época Azteca.	135 x 135.	Col. Salo Hale.
150.-	Mascarita.	Plata.	Oaxaca.	Azteca.	34 x 34.	Col. Museo Nacional de Antropología.
151.-	Mascarita representando un Xolotl.	Oro.	Oaxaca.	Mixteca.	15 x 19.	Col. Museo Nacional de Antropología.
152.-	Mascarita de cráneo.	Oro.	Oaxaca.	Mixteca.	18 x 12.	Col. Museo Nacional de Antropología.
153.-	Idolillo con máscara de la muerte.	Mármol gris-verdoso.	Guerrero.	Mixteca.	90 alto.	Col. Salo Hale.
154.-	Máscara de Tlaloc, angular.	Piedra dura blanca.	Guerrero.	Mixteca.	75 x 70.	Col. Salo Hale.
155.*	Máscara de Tlaloc.	Diorita blanco.	Oaxaca.	Mixteca.	78 x 75.	Col. William Spratling.
156.*	Idolillo con máscara de Ehecatl.	Piedra calcárea blanca.	Edo. de México.	Mixteca.	133 alto.	Col. Jorge Enciso.
157.-	Mascarita.	Barro pintado de blanco .	Procedencia desconocida.	Época Azteca.	63 x 60.	Col. Miguel Covarrubias.
158.-	Mascarita.	Barro rojo.	Procedencia desconocida.	Época Azteca.	70 x 55.	Col. Carlos Pellicer.
159.-	Máscara.	Piedra negra.	Oaxaca.	Mixteca. (?)	190 x 185.	Col. Piedra Chapa.
160.-	Mascarita sonriente de viejo.	Barro rojo.	Veracruz.	“Totonaca.”	60 x 50.	Col. Lic. Juan Valenzuela.
161.*	Códice Viena. Representa al sacrificio de la máscara.			Mixteca.		Fotografía de Jesús Ruiz.
162.*	Códice Troano. Deidad enmascarada que lleva la cuello otra máscara.			Maya.		Fotografía de Jesús Ruiz.
163*	Página del Códice Borbónico (31)	Manuscrito.		Azteca.		Fotografía de Jesús Ruiz.
164.*	Máscara de mosaico.	Turquesas, lignito, concha y pirita sobre medio cráneo humano.	Procedencia desconocida.	Azteca.		Col. Museo Británico. Acuarela sobre papel por Miguel Covarrubias.

165.-	Máscara de Tlaloc.	Barro negro.	Tula, Hidalgo.	Azteca.	85 x 90.	Col. Ignacio Bernal y García Pimentel.
166.-	Máscara con nariguera.	Barro.	Procedencia y cultura desconocidas.		145 x 115.	Col. Ignacio Bernal y García Pimentel.
	Máscaras coloniales					
167.-	Máscara de Ehecatl.	Madera de tejocote. Siglo XV-XVI (?)	Ixtlán, Oaxaca.	Mazateca.	220 x 230.	Col. Museo Nacional de Antropología.
168.-	Máscara de Tlaloc.	Madera. Siglos XV-XVI (?)	Hacienda de la Gavia, Edo. de México.	Azteca.	240 x 145.	Col. Ignacio Bernal y García Pimentel.
169.*	Madera-casco de "centurión".	Madera estofada. Siglos XVII-XVIII.	Toluca, Edo. de México		530 x 280.	Col. Museo de Arte Popular.
170.-	Madera-casco de "centurión".	Madera estofada. Siglos XVII-XVIII.	Toluca, Edo. de México.		530 x 280.	Col. Fernando Gamboa.
171.-	Máscara de viejito.	Cuero y madera policromados. Siglo XVIII.	Michoacán.		500 x 450.	Col. Museo de Arte Popular.
172.*	Máscara de mujer vieja.	Madera de aguacate policromía. Siglo XVIII.	Michoacán.		220 x 290.	Col. Jorge Enciso.
173.-	Máscara de hombre.	Madera policromada. Siglo XVIII.	Chiapas.		200 x 150.	Col. Museo de Arte Popular
174.-	Máscara de hombre usada en la Danza de la Pluma.	Madera policromada. Siglo XVIII.	Mitla, Oaxaca.		170 x 160.	Col. Museo Nacional de Antropología.
175.-	Máscara de hombre.	Madera policromada. Siglo XVIII.	Copainlá, Chiapas.		180 x 130.	Col. Donald Cordry.
177.-	Mascarita de hombre.	Coco labrado. Siglos XVIII-XIX (?)	Procedencia desconocida.		115 x 120.	Col. Jesús Reyes Ferreira.
	Máscaras modernas					
178.*	Máscara de negrito.	Madera pintada.	Michoacán.		235 x 160.	Col. Museo de Arte Popular.
179.*	Máscara de negrito.	Madera pintada.	Michoacán.		215 x 160.	Col. Museo de Arte Popular.

180.*	Máscara usada en la danza de La Pascola.	Madera pintada.	Sonora.	Yaqui.	200 x 135.	Col. Jorge Enciso.
181.*	Máscara usada en la danza de La Pascola.	Madera policromada y esgrafiada.	Sonora.	Yaqui.	200 x 135.	Col. Miguel Covarrubias.
182.*	Máscara de tigre.	Madera policromada.	Guerrero.		280 x 190.	Col. Museo de Arte Popular.
183.*	Máscara de tigre.	Petate, tela, espejitos y dientes.	Taxco, Guerrero.		200 x 215.	Col. Diego Rivera.
184.*	Máscara.	Madera pintada de blanco.	Cuilapan, Oaxaca.		210 x 135.	Col. Donald Cordry.
185.*	Máscara de la Danza de los Tlacololeros.	Madera pintada.	Tixtla, Guerrero.		200 x 160.	Col. Donald Cordry.
186.*	Máscara de hombre con rasgos europeos.	Madera pintada.	Chiapa de Corzo, Chiapas.		210 x 160.	Col. Rosa Rolando de Covarrubias.
187.*	Máscara en forma de cráneo humano.	Madera pintada.	Tixtla, Guerrero.		275 x 160.	Col. Donald Cordry.
188.*	Máscara de la Danza de los Moros.	Madera pintada.	Chilpancingo, Guerrero.		185 x 165.	Col. Museo de Arte Popular.
189.*	Máscara.	Concha de armadillo sobre madera.	Estado de México.		190 x 145.	Col. Museo de Arte Popular.
190.*	Máscara de hombre con serpiente entre los dientes.	Madera pintada.	Naolinco, Veracruz.		210 x 150.	Col. Miguel Covarrubias.
191.-	Máscara.	Cuero y cerdas.	Chiapas.	Chamula.	230 x 112.	Col. Museo Nacional de Antropología.
192.-	Máscara de viejo.	Madera.	Procedencia desconocida.		130 x 150.	Col. Museo de Arte Popular.
193.-	Máscara de viejo.	Madera pintada de blanco.	Procedencia desconocida.		190 x 170.	Col. Museo de Arte Popular.
194.-	Máscara con cuernos.	madera coloreada.	Cuanajo, Michoacán.		530 x 150.	Col. Miguel Covarrubias.
195.-	Máscara de la Danza de los Tlacololeros.		Chilpancingo, Guerrero.		400 x 260.	Col. Manuel Álvarez Bravo.
196.-	Máscara de tigre.	Madera laceada con cuero y colmillos de jabalí.	Olinalá, Guerrero.		380 x 320.	Col. Museo de Arte Popular.

197.-	Máscara de niño.	Madera pintada.	Procedencia desconocida.		190 x 150.	Col. Museo de Arte Popular.
198.-	Máscara de tigre.	Madera con cuero, cerdas y colmillos de jabalí.	Olinalá, Guerrero.		420 x 280.	Col. Miguel Covarrubias.
199.-	Máscara de diablo.	Hoja de lata pintada.	Monterrey, Nuevo León.		440 x 480.	Col. Museo de Arte Popular
200.-	Máscara de diablo.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		180 x 170.	Col. Miguel Covarrubias.
201.-	Máscara de diablo.	Madera laceada.	Tixtla, Guerrero.		220 x 210.	Col. Donald Cordry.
202.-	Máscara de monstruo.	Barro pintado.	Tlaquepaque, Jalisco.		210 x 280.	Col. Diego Rivera.
203.-	Máscara de hombre con sabandija.	Barro pintado.	Tlaquepaque, Jalisco.		190 x 210.	Col. Diego Rivera.
204.-	Máscara de monstruo.	Barro pintado.	Tlaquepaque, Jalisco.		180 x 200.	Col. Diego Rivera.
205.-	Máscara de negrito.	Madera laqueada.	Uruapan, Michoacán.		190 x 150.	Col. Miguel Covarrubias.
206.-	Máscara de apache.	Cuero prensado y pintado.	Huejotzingo, Puebla.		170 x 150.	Col. Carlos Mérida.
207.-	Máscara de mono.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		180 x 170.	Col. Carlos Mérida.
208.-	Máscara de hombre.	Madera pintada.	Colima, Col.		170 x 160.	Col. Carlos Mérida.
209.-	Máscara de viejo.	Madera pintada e ixtle.	Huayacocotla, Veracruz.		700 x 230.	Col. Carlos Mérida.
210.-	Máscara de hombre con barba.	Madera pintada.	Colima, Col.		230 x 160.	Col. Carlos Mérida.
211.-	Máscara de viejo con barba.	Madera pintada.	Colima, Col.		230 x 250.	Col. Carlos Mérida.
212.-	Máscara de zuavo invasor.	Cuero prensado, laqueado y con pelo.	Huejotzingo, Puebla.		190 x 160.	Col. Ricardo Razetti.
213.-	Mascarita de muerte.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		170 x 110.	Col. Ricardo Razetti.
214.-	Máscara de calavera.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		150 x 140.	Col. Miguel Covarrubias.
215.-	Mascarita de calavera.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		150 x 150.	Col. Miguel Covarrubias.
216.-	Mascarita de calavera.	Cartón pintado.	Celaya, Guanajuato.		180 x 100.	Col. Ricardo Razetti.

217.-	Máscara de calavera.	Cartón pintado.	Oaxaca, Max.		210 x 250.	Col. Ricardo Razetti.
218.-	Máscara monstruosa.	Madera pintada con serpientes, alacranes, sapos y lagartijos.	Tixtla, Guerrero.		900 x 700.	Col. Diego Rivera.
219.-	Máscara de hombre con barba.	Madera pintada.	Procedencia desconocida.		210 x 165.	Col. Jesús Reyes Ferreira.
220.-	Máscara de apache.	Cuero.	Tixtla, Guerrero.		250 x 125.	Col. Donald Cordry.
221.-	Máscara de calavera.	Madera y cartón pintados.	Guerrero.		285 x 200.	Col. Donald Cordry.
222.-	Máscara de perro.	Madera policromada.	Chiapas.		210 x 120.	Col. Donald Cordry.



## Anexo 4

Lista de obra en la exposición de Manuel Álvarez Bravo en la Sociedad de Arte Moderno tal cual se encuentra reproducida en el catálogo.

Advertencia:

Las obras de la exposición cuya reproducción se presenta en el libro, están marcadas con asterisco.

1.-	Arquitectura, detalle 2.	
*2.-	Roca cubierta de liquen.	
3.-	Arquitectura, detalle 1.	
*4.-	Vidrio raspado.	
5.-	Llaves de tuercas.	
*6.-	Parábola óptica.	En la colección de Mr. Wallace Kirkland, Chicago.
7.-	El pez grande se come a los chicos.	
8.-	Los caballitos.	
9.-	Venaditos de pan.	
10.-	Cemento.	
11.-	Maniqués colgantes.	
12.-	Aparador con paisaje y caballo.	
13.-	Aparato mágico.	
14.-	Estatua amordazada.	
15.-	Los leones de Coyoacán.	
15 a.-	Rugosidad de árbol.	
16.-	Pedacera de metal.	
17.-	Portada de las anécdotas.	
18.-	El ensueño.	En las colecciones del Museum of Modern Art, Nueva York, del Museo de Arte Moderno, Moscú y del Sr. Gilberto Martínez Solares.
*19.-	El soñador.	
20.-	Siesta de los peregrinos.	En la colección del Sr. Fernando Gamboa.
21.-	Señales y pronósticos 2.	
*22.-	Gorrion, claro.	En la colección de Mr. and Mrs. Lester Burbanks Bridaham, Chicago.

*23.-	Señales y pronósticos 3.	
24.-	La buena fama durmiendo.	
25.-	Cuaderno de la mañana.	
*26.-	Un poco alegre y graciosa.	En la colección del Sr. Julio Bracho.
*27.-	Retrato ausente.	
28.-	Nueva serie de señales y pronósticos 1.	En la colección del Museo de Arte Moderno, Moscú.
29.-	Nueva serie de señales y pronósticos 3.	
30.-	Nueva serie de señales y pronósticos 2.	En la colección del Sr. Jorge Fernández.
*31.-	pájaro crepuscular que mecido por el viento.	
32.-	Por la lana y por borrego.	
33.-	Un pez que llaman sierra.	
34.-	Detalle del anterior.	
35.-	Ruina a.	
36.-	Ruina b.	
*37.-	Juego de papel (amplificación).	
38.-	Jícamas (amplificación).	
39.-	Leña (amplificación).	
40.-	Desnudo en la calle (amplificación).	
41.-	Arquitectura, detalle 3. (transparencia, negativa).	
42.-	Arquitectura, detalle 3. (transparencia, negativa).	
43.-	Arquitectura, detalle 4. (transparencia, negativa).	
44.-	Arquitectura, detalle 4. (transparencia, negativa).	
45.-	Tímpano (transparencia negativa).	
46.-	Tímpano (transparencia negativa).	
47.-	Danza de reyes y pastores (transparencia negativa).	
48.-	Detalle de piano (transparencia, negativa).	
49.-	El pez colgante (transparencia, negativa).	
50.-	El pez colgante (transparencia, negativa).	
51.-	Clase de historia natural (transparencia, positiva).	

52.-	Clase de historia natural (transparencia, positiva).	
53.-	El sistema nervioso del gran simpático (transparencia, negativa).	
*54.-	El sistema nervioso del gran simpático (transparencia, positiva).	
55.-	Trabajadores en asbestos (transparencia, negativa).	
56.-	Trabajadores en asbestos (transparencia, positiva).	
57.-	Autógena (transparencia, negativa).	
58.-	Autógena (transparencia, positiva).	
59.-	Que chiquito es el mundo .	En la colección del Museum of Modern Art. Nueva York.
*60.-	La pena negra.	En la colección del Sr. Ing. Luis Barragán.
*61.-	Peregrino de las cosas desta vida.	En la colección del Museo de Arte Moderno, Moscú.
*62.-	Los agachados.	En las colecciones del Sr. Ing. Luis Barragán y del Museum of Modern Art. Nueva York.
*63.-	Fábula del perro y la nube.	
*64.-	Trampa puesta.	En las colecciones del Museum of Modern Art. Nueva York y del Museo de Arte Moderno, Moscú.
65.-	Mujeres de la sierra.	
66.-	Las lavanderas sobreentendidas.	
*67.-	Trabajadores del trópico.	
*68.-	Sed pública.	En las colecciones del Museum of Modern Art. Nueva York y del Museo de Arte Moderno, Moscú.
69.-	La tercera caída.	
*70.-	Obrero en huelga, asesinado.	En las colecciones del Sr. Miguel Covarrubias, del Museum of Modern Art. Nueva York y del Museo de Arte Moderno, Moscú.
71.-	Día de todos muertos.	en la colección de Mr. and Mrs. Lester Burbanks Bridaham, Chicago.
*72.-	Tumba reciente.	En la colección del Sr. Ing. Luis Barragán.
73.-	Escala de escalas.	
74.-	Retrato póstumo.	En las colecciones del Sr. Miguel Covarrubias y del Museum of Modern Art. Nueva York .
*75.-	Sepulcro traspasado.	
76.-	Enterramiento en Metepec.	
77.-	Otra tumba.	En las colecciones del Museum of Modern Art. Nueva York y del Museo de Arte Moderno, Moscú.

*78.-	Mar de lágrimas.	En la colección de Miss Nancy Hay, Saint Louis.
79.-	El espíritu de las personas.	
80.-	Homenaje a Calixto y Melibea.	
*81.-	Cruce de Chalma.	En la colección de Mr. and Mrs. G-H. Heydenrich, East Orange, New Jersey.
82.-	Otro barrio.	
83.-	Árbol nuevo.	En la colección del Museo de Arte Moderno, Moscú.
84.-	Consagración.	
*85.-	Plática junto a la estatua.	
86.-	La abuela, nuestra abuela.	
87.-	Tierra dura.	
88.-	Luz restirada.	
89.-	Hoja de viaje.	
90.-	La trilla.	
*91.-	Paisaje y galope.	
92.-	Guiengola.	
93.-	Minas de arena.	
94.-	Cachalacas.	En la colección del Sr. Ing. Luis Barragán.
*95.-	La casa del perro.	
*96.-	Tulum.	
97.-	La tierra misma.	
98.-	Alegres mañanas de Tlalpan.	
99.-	Niña tehuana.	En la colección de las Sritas. E y E. Ortíz, Tepic, Nayarit.
*100.-	Horas de pinta.	
101.-	Muchacha de San Blas.	
102.-	Espejo hueco.	En la colección del Museum of Modern Art. Nueva York.
*103.-	Muchacha viendo pájaros.	En la colección del Sr. Miguel Covarrubias.
*104.-	Recuerdo de Azompa.	En la colección de Mr. and Mrs. H. H. Mac Lean, Chicago.
105.-	Retrato de lo eterno.	En las colecciones del Sr. Gabriel Fernández Ledesma y Sra. y en el Museum of Modern Arte, Nueva York.
106.-	Danza de la Coronela (foto color).	

107.-	Rayos X: El beso.	
108.-	Rayos X: Tema clásico.	
109.-	Rayos X: Muestrario de rayos X señales 1 y 2.	
		Nos. 17 a 105 en la colección del Sr. Edgar Kaufman, Pittsburg, Pennsylvania

## Anexo 5

Lista de obra de la exposición *Obras maestras de la pintura europea en México* en la Sociedad de Arte Moderno, como se presenta en el catálogo.

Advertencias:

1.- A menos que se especifique lo contrario, debe de entenderse que todas las obras citadas son pinturas al óleo sobre tela.

2.- Todas las dimensiones que aquí aparecen están especificadas en centímetros. La primera cifra corresponde en todos los casos a la altura y la segunda al ancho.

3.- Las obras de la exposición cuya reproducción se presenta en este libro, están marcadas con un asterisco. (\*)

4.- Todas las obras citadas pertenecen a las colecciones de las Galerías de Pintura de la Secretaría de Educación Pública a menos que se especifique lo contrario.

*1.-	<i>Resurrección de Lázaro.</i>	Geertgen, tot Gin Jans (Escuela de ). Siglo XV. Óleo en tabla. 70 x 41	
*2.-	<i>Adán y Eva - tríptico.</i>	Anónimo Flamenco (?) Siglo XV. Óleo en tabla. 66 x 86.	
*3.-	<i>La sagrada familia.</i>	Primitivo francés. Siglo XV. Óleo en tabla. 47 x 32.	Col. Salomón Benin.
*4.-	<i>La Virgen con Santa Ana.</i>	Prevoost, Juan. Siglo XVI. Óleo en tabla. 86 x 73.	
*5.-	<i>Piedad.</i>	Van der Weyden, Rogelio. 1398 -1464. Óleo en tabla. 20 x 14.	Col. Sra. Dña. Consuelo Nieto de Moreno Villa; antes Col. Genaro Estrada.
*6.-	<i>María Magdalena.</i>	Primitivo alemán. Siglo XV. Óleo en tabla. 45 x 33.	Col. Sra. Dña. María Josefa Fernández de Henestrosa de Martínez del Río.
*7.-	<i>Calvario.</i>	Koffermans, Marcellius. Siglo XVI. Óleo en tabla. 30 x 20.	
8.-	<i>El camino de la Cruz.</i>	Franck, Francisco. 1581-1642. Óleo en lámina. 69 x 86.	Col. Sr. Edgar Everaert.
*9.-	<i>Adán y Eva.</i>	Cranach, Lucas (el Viejo). 1472-1553. Óleo en tabla. 53 x 40.	
10.-	<i>San José.</i>	Cornelisz, Jacobo. Siglo XVI. Óleo en tabla. 51 x 34.	Col. Sr. Lic. Isidro Fabela.
11.-	<i>La Santísima Trinidad.</i>	Van Orley. Bernardo. 1483-1542. Óleo en tabla. 89 x 57.	Col. Sr. Edgar Everaert.

*12.-	<i>Eleonora de Medicis.</i>	Pourbus, Francisco (el Joven) 1570-1622. Óleo en tabla. 46 x 38.	
13.-	<i>El flautista.</i>	Watteau, Juan Antonio (atribuido a) 58 x 43.	Col. Srita. Magdalena Chavero; antes, Col. Sr. Lic. D. Alfredo Chaver.
*14.-	<i>Luisa de Lorena.</i>	Clouet, Francisco (atribuido a) 1505-1572. Óleo en tabla. 35 x 25.	Col. Sr. Lic. Isidro Fabela.
*15.-	<i>Enrique II.</i>	Clouet, Francisco (atribuido a) 1505-1572. Óleo en tabla. 33 x 23.	Col. Sr. Lic. Isidro Fabela.
*16.-	<i>San Juan Bautista Niño.</i>	Ingres, Juan Augusto Domingo. 1780-1867. 1.57 x 83.	
*17.-	<i>Retrato de M. Duran.</i>	Ingres, Juan Augusto Domingo. 1780-1867. 27 x 35	Col. Museo del Estado. Guadalajara, Jal.
*18.-	<i>Venus.</i>	Escuela de Fontainebleau. Siglo XVI. 1.62 x 1.04.	Col. Sr. Lic. Isidro Fabela.
*19.-	<i>Amor y Psiquis.</i>	David, Jacobo Luis (atribuido a). 1748-1825. 56 x 79.	Col. Museo del Estado. Guadalajara, Jal.
*20.-	<i>El arcángel Miguel.</i>	Spagnuolo, Juan (Giovanni di Pietro). Siglo XVI. Témpera en Tabla, 55 x 42.	Col. Salomón Benin.
*21.-	<i>Las siete virtudes.</i>	Escuela milanesa. Siglo XVI. Óleo en tabla. 89 x 94.	
*22.-	<i>Bacanal.</i>	Tiziano (Vecelli)-1477-1576. 82 x 94.	
*23.-	<i>Retrato de Hombre.</i>	El Tintoretto (Jacobo Robusti) 1512-1594. 55 x 41	
24.-	<i>La Magdalena y los ángeles.</i>	Cortona, Pietro de (Berrettini). 1596-1669. 91 x 94.	
*25.-	<i>Presentación del niño al templo.</i>	Giordano, Lucas. 1632-1705. 97 x 50.	Col. Museo del Estado. Guadalajara, Jal.
*26.-	<i>Asunción de la Virgen.</i>	Giordano, Lucas. 1632-1705. 97 x 50.	Col. Museo del Estado. Guadalajara, Jal.
*27.-	<i>Nacimiento de la Virgen.</i>	Giordano, Lucas. 1632-1705. 97 x 50.	Col. Museo del Estado. Guadalajara, Jal.
28.-	<i>Cabeza juvenil.</i>	Reni, Guido. 1575-1642. 48x38.	Col. Sra. Dña. Consuelo Nieto de Moreno Villa; antes Col. Genaro Estrada.
*29.-	<i>Nuestra Señora de las Mercedes.</i>	Zurbarán, Francisco. 1598-1664. 2.06 x 1.31.	Col. Sra. Dña. Bárbara Vinent Vd. de Martínez del Río.
*30.-	<i>Cena en Emaus.</i>	Zurbarán, Francisco. 1598-1664. 2.28 x 1.54.	
*31.-	<i>La Crucifixión.</i>	Ribera, José de (El Españolito). 1588-1652. 2.10 x 1.68	
*32.-	<i>La Virgen con el niño Morales.</i>	Luis de (el Divino). Murió en 1586. Oleo en tabla. 55 x 39.	
*33.-	<i>Bodegón.</i>	Cerezo, Mateo de. 1635-1675. 74 x 97.	

*34.-	<i>Bodegón.</i>	Cerezo, Mateo de. 1635-1675. 79 x 1.02.	
35.-	<i>La conjuración del espanto.</i>	Lucas, Eugenio (padre). 1824-1870. Óleo en lámina 24 x 33.	Col. Sr. Julio de Diego.
36.-	<i>Guerras Carlistas.</i>	Lucas, Eugenio (padre), 1824-1870. óleo en lámina. 21 x 29.	Col. Sr. Julio de Diego.
37.-	<i>La feria de Torrijos.</i>	Lucas, Eugenio (padre), 1824-1870. óleo en lámina. 28 x 37.	Col. Sr. Julio de Diego