



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL USO POLÍTICO DEL DISCURSO HISTÓRICO EN LAS EXPOSICIONES DE ARTE: EL
CASO DE LA SECCIÓN DE “ARTE MODERNO” EN LA EXPOSICIÓN *TWENTY
CENTURIES OF MEXICAN ART*, 1940 (MOMA)

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA

P R E S E N T A

BRENDA MARISOL REYES SERRANO

A S E S O R

DR. ENRIQUE JAVIER DE ANDA ALANIS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, UNAM

CIUDAD DE MÉXICO.

JUNIO 2022



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.

Contenido

AGRADECIMIENTOS:	3
INTRODUCCIÓN:	6
CAPÍTULO I: EL DISCURSO EXPOSITIVO: ENTRE LA DIPLOMACIA CULTURAL Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL	15
1.1 EL USO DEL ARTE COMO RECURSO POLITICO: FERIAS Y EXHIBICIONES INTERNACIONALES	15
1.2 PROPUESTAS EXPOSITIVAS ENTRE 1925-1940	26
1.3 ¿PARA QUÉ EXPONER? LA NECESIDAD DE LA EXPOSICIÓN <i>TWENTY CENTURIES OF MEXICAN ART</i>	37
CAPITULO II: LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO HISTÓRICO: DIÁLOGOS ENTRE LA MUSEOGRAFÍA, CURADURÍA E HISTORIOGRAFÍA.	44
2.1 CREAR UN DISCURSO HISTÓRICO: CURADURÍA E HISTORIOGRAFÍA.	44
2.2 LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA: MUSEO Y MUSEOGRAFÍA	67
CAPITULO III: EL CULMEN DE LA HISTORIA DEL ARTE: EL ARTE MODERNO	83
3.1 EN EL CUBO BLANCO: LA REPRESENTACIÓN DEL ARTE MODERNO MEXICANO.	83
3.2 LA MUERTE Y RENACIMIENTO DEL ARTE MEXICANO.....	88
3.3 LA (DES)POLITIZACIÓN DEL ARTE MODERNO	112
CONCLUSIONES: EL DISCURSO INTERTEXTUAL	117
BIBLIOGRAFÍA:	122
APÉNDICE 1: ARCHIVO DE LA SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES “GENARO ESTADA”	128

Agradecimientos:

La escritura de este trabajo sobrevivió a tantas situaciones que a veces me parece casi imposible saber que ante todo puedo hoy presentarla de esta manera y con las enseñanzas, reflexiones e inquietudes que ahora deja en mí.

Este trabajo resultó ser bastante complicado a lo largo de dos años, no por el proceso de investigación y redacción para este simple “tramite”, pues en el descubrí que la investigación histórica es algo que hago, como diría Eduardo Nicol, como parte una “vocación humana” y he encontrado en ello la motivación desde la crisis para comprender pequeños fragmentos de la humanidad. Aprendí más de mí de lo que creía pues el proceso de la investigación más que indagar hacia afuera es indagar hacia adentro.

Pero como es evidente todo ello no sucede sin la ayuda y apoyo (a veces indirecto) de algunas de las personas a quien quisiera dedicarles un poco de todo este proceso, con toda la gratitud le agradezco a lxs trabajadorxs de la biblioteca del IIE UNAM y la Biblioteca y Hemeroteca Nacional por la atención, la amabilidad, ayuda en la búsqueda de materiales y por sus sugerencias. También agradezco los trabajadores del Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores Genaro Vázquez, porque a veces estar en una dependencia de gobierno y ser amable es casi una contradicción.

Indirectamente le agradezco a la Dra. Cristina Ratto de quien aprendí gran parte de la metodología que vierto aquí y que a través de ello me enseñó que otra Historia del Arte es posible, al Dr. Roberto Fernández Castro por la paciencia y las charlas que me ayudaron a entender que la investigación y la filosofía de la historia van siempre de la mano y que la historiografía puede estar en donde menos lo esperamos, como en un discurso curatorial, por ejemplo, también a la Mtra. Rebeca Barquera por sus comentarios y las inquietudes que sembró y al Mtro. Daniel Vargas Parra por la amabilidad y acompañamiento en el proceso burocrático.

Ante todo, le agradezco al Dr. Enrique de Anda, por la paciencia, el cariño, la escucha activa y por confiar en mí a pesar de desaparecer en repetidas ocasiones, gracias

por ser el lugar en donde puedo hablar con seguridad de lo que me apasiona y saber que no estoy sola en mis investigaciones ni en mis ocurrencias.

Personalmente le agradezco a quienes me han acompañado más de cerca: A mi padre José Luis por siempre escucharme, comprenderme y darme las palabras necesarias para concentrarme y buscar las respuestas dentro de mí y seguir con esta lucha interminable porque “los que luchamos toda la vida somos los imprescindibles”, junto con él le agradezco a mi madre Leticia Josefina por tanto amor y comprensión, porque un abrazo y un café en medio de una semana difícil puede cambiarlo todo y hacer seguir valga la pena. A mi hermana Leticia Maribel que desde 1995 ha asumido una responsabilidad de cuidado conmigo y a mi hermano Luis Alfredo por ser siempre un signo de lucha y resistencia.

Gracias a quienes me regalaron algunas de sus palabras con las que pude hilar (de maneras misteriosas) algunas de mis ideas, en su compañía encontré la fuerza y el apoyo para continuar con ello: Lindsay Reyes, Víctor Álvarez, Enya Fariña, Molly (Berenice Miñon), Val Cuevas y Alexander Martínez sé que no saben muy bien que hicieron, pero su compañía es suficiente. Un especial agradecimiento a Gustavo Bravo Rubio por ser parte del proceso que realmente concluyó este trabajo.

Por último, esta tesis y lo que soy como persona le debemos un profundo y sincero agradecimiento al ser que me acompañó con todo el amor, el cariño y la paciencia, a quien a pesar de que mi cabeza y la situación global dijera que “no” él me dijo que “sí” y me compartió las palabras y gestos para que encontrara la fuerza de aferrarme a la existencia. Jorge Salgado Reyes, la escucha, compañía y el apoyo mutuo son invaluable, gracias por la libertad de ser y la vida juntxs.

Un fenómeno histórico pura y completamente conocido, reducido a fenómeno cognoscitivo es, para el que así lo ha estudiado, algo muerto, porque a la vez ha reconocido allí la ilusión, la injusticia, la pasión ciega y, en general, todo el horizonte terrenamente oscurecido de ese fenómeno, y precisamente en ello su poder histórico. Este poder queda ahora, para aquel que lo ha conocido, sin fuerza, pero tal vez no queda sin fuerza para aquel que vive.

La Historia concebida como ciencia pura, y aceptada como soberana, sería para la humanidad una especie de conclusión y ajuste de cuentas de la existencia.

-Friedrich Nietzsche, *Sobre la Utilidad y el prejuicio de la historia para la vida*.

Introducción:

El uso de las exposiciones de arte ha sido abordado desde múltiples enfoques que contemplan la complejidad de su producción, sin embargo, en su mayoría el objetivo es dar cuenta de cómo estas funcionan como un instrumento de mediación entre las obras de arte y las ideas e interpretaciones de quienes las producen, ya sea como dispositivos de diplomacia cultural o como catalizadores de una experiencia comunicativa;¹ En esto podemos dimensionar, en parte, todo aquello que implica la creación de una exposición, pero también es importante observar lo que implica desde su construcción discursiva en cuanto a su montaje y curaduría, para lo cual valdría la pena preguntarse ¿Cómo y dónde podemos reconocer la identidad de una exposición?

A modo de aproximación podemos observar los catálogos de exposición en donde se busca conjuntar la idea central de la muestra en contraposición con imágenes de las piezas exhibidas, el montaje en sala y los textos que ayuden al lector y visitante a comprender parte de la temática analizada. A su vez en el catálogo encontramos también una guía en cuanto a la experiencia con la exposición pues en este se crean los discursos necesarios para orientar la mirada e interpretación de la experiencia en torno a una exposición.

Por ello, la portada de catálogo de *Twenty Centuries of Mexican Art* (ver figura 1), montada en 1940 en el Museum of Modern Art de Nueva York, al ser la representación de la exposición puede ayudarnos a observar el discurso que se buscó englobar en la muestra. En la imagen desde un fondo rojo emerge una franja vertical de la esquina izquierda a la esquina derecha seccionada por cuatro recortes de obra, todos ellos rostros que buscan la mirada del espectador, cada una de estas imágenes es acompañada a un costado por el título de las secciones en inglés y español, a modo de involucrar a ambos públicos.

En ello, distinguimos a una figurilla mesoamericana con un tocado de águila respondiendo a la sección “Prehispánico”, al rostro de un cristo flagelado relacionado a lo

¹ Vid. López, Cristina, *Pensar con Foucault hoy: relecturas de Las palabras y las cosas y La voluntad de saber*, UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 2019, 197 p.

“Colonial”, a una máscara de cartonería que responde a lo “Popular”, y el retrato de una niña, el retrato de María Asúnsolo de David Alfaro Siqueiros anclado a la sección de “Moderno”. Dicha franja a sus costados es acompañada con las leyendas del título de la exposición en color verde.

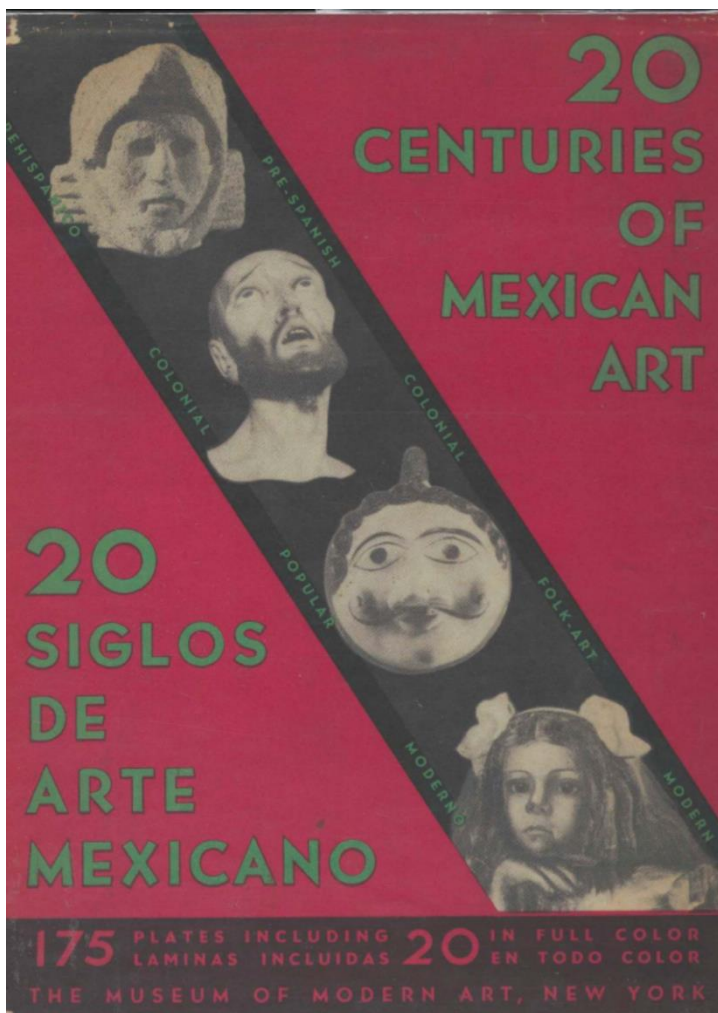


Figura 1: Portada del Catalogo *Twenty centuries of mexican art*, Museum of Modern Art, 1940

La portada no solo es la invitación a observar la diversidad de estilos, materiales, temporalidades y piezas que se encuentran en la exposición, sino que también nos habla del discurso histórico a partir del cual se entreteje la trama de significados que guían las secciones y la exposición misma. Asimismo, encontramos que al buscar mostrar todas las facetas del arte mexicano en esta exhibición se requiere de presentar una narrativa histórica que guía y relaciona las piezas seleccionadas, lo que implica una forma de conocer, interpretar y en este caso mostrar el arte mexicano para la legitimación política del estado y la identidad

nacional a través del discurso histórico.

Como presentación de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art* la portada del catálogo cumple una función significativa en el entramado de discursos que gira en torno a la creación de la exposición a modo de dispositivo de diplomacia cultural. Sin embargo, por sus condiciones tan específicas, funciona para dar cuenta a pequeña escala, el cómo son

aplicadas dichas ideas de representación y la función política y cultural. La elección de dicha exposición no es arbitraria, pues al ser de carácter internacional es posible observar parte de la maleabilidad del discurso que interpreta las piezas artísticas, sobre todo acorde a las necesidades de integración entre dos naciones y que a su vez también nos permite identificar la óptica de cada país que responde a fines e intereses políticas particulares.

Lejos de solo contemplar la valoración estética y educativa en cuanto a la función de divulgación del arte que cumplen, en su mayoría, las exposiciones, en esta investigación el objeto de estudio versa en el discurso, entendiendo este como la conjunción de un sistema de signos a partir del cual se comunica una (o varias) ideas.² Si bien, esto se asocia con los códigos del lenguaje decantados en texto y palabra, en este caso al tratarse de imágenes entendidas como “obras de arte” y en su organización en cuanto a curaduría y museografía, se analizarán en conjunto los signos y el lenguaje visual.

Parte de ello consiste en preguntarse ¿Por qué realizar exposiciones de arte? Más allá de sus usos comunicativos y educativos, me centro en el ¿Para qué funcionan en ciertos contextos? Ello con la finalidad de comprender cuales son los usos políticos, no solo del arte en sí, sino en cuanto al como este es interpretado, presentado desde una curaduría y anclado a un discurso histórico, que más que darnos los elementos para interpretar las obras en sus contextos particulares, configura la mirada a través de la cual observamos el arte mexicano, más como ilustraciones de procesos históricos que como piezas particulares y complejas que se enmarcan a un contexto específico.

Más allá de emitir un juicio de valor con respecto del cómo son creadas y planificadas dichas exposiciones en su contexto se responde al ¿Por qué el arte es utilizado de este modo? Ya que en ello encontramos la posibilidad de generar este tipo de exposiciones en donde el mayor peso no se encuentra en la obra, sino en el uso político del discurso histórico dentro de la interpretación del arte.

² Entender el discurso como un proceso semiótico a partir de sistemas de signos es abordado desde Ricardo Martín de la Guardiola quien a través de los textos de Michael Foucault y Jacques Derrida para ahondar en las posibilidades de construcción del discurso histórico. Cfr. Guardia de la, Ricardo Martín, “Certezas sin garantía, dominaciones absolutas: El discurso histórico como legitimador de poder” en *La Mecánica del Poder*, Fundación para el análisis y los estudios sociales, Madrid, 2002, 99-42 pp.

En el caso particular del arte mexicano resulta interesante el considerar los modos en que este durante la década de 1920 tiene como motivación el planteamiento de dispositivos culturales capaces de cumplir esta función política a partir del arte y la cultura, a ello, que es denominado como nacionalismo cultural,³ cuyo principal impulsor fue José Vasconcelos y posteriormente Narciso Balsos en los años treinta, cumplieron su cometido al crear en el imaginario nacional (e internacional) una idea muy específica del significado de “lo mexicano”.⁴

Esta definición buscó en artistas de la época la capacidad de proponer un lenguaje pictórico con elementos que conjuntaran los referentes precolombinos, la técnica europea de las academias y los tópicos nacionales con el objetivo de mostrar una idea de “mezcla” entre dos mundos, es decir lo que entenderíamos posteriormente como el mestizaje, lo cual es conjuntado, por ejemplo, en el método de dibujo de Adolfo Best Maugard,⁵ o en el desarrollo del muralismo mexicano, ambos propuestos desde el campo de las artes y las humanidades pero impulsados por mecanismos estatales⁶.

Posteriormente en los años cuarenta, el estado a modo de legitimación y consolidación de una identidad nacional, recurrió a distintos mecanismos para la divulgación de una imagen sólida del país a través del ostentoso pasado nacional,

³ Como referente y a modo de contexto esto puede ser consultado en *Imágenes de la Patria* de Enrique Florescano, en específico en el Capítulo 7 dedicado al Nacionalismo Cultural. Vid. Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México, mapas, ilustraciones, 2005, 488 pp.

⁴ Esto es descrito por José Moreno Villa como una “esencia” o espíritu particular que posee la arquitectura, escultura o pintura a lo largo de la historia de México lo cual formó parte importante del sentido nacionalista impuesto a partir de 1920. Vid. Moreno Villa, José, *Lo mexicano*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, Primera Edición 1948. 172 pp.

⁵ Esta no solo fue una propuesta de sistematización del lenguaje visual desde las formas y figuras del arte popular mexicano creada por Adolfo Best Maugard, sino que también fue entendida como una propuesta pedagógica para la enseñanza de las artes y que decantó en una metodología que ahondaba en la correlación entre el arte mexicano y lo “mexicano”. Vid. Velázquez Mireia, “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas” en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 2019, pp. 291-299

⁶ Si bien existen otros grandes referentes para la construcción de las artes en este periodo e inclusive que van más allá de estos mecanismos propuestos por el estado, es necesario mencionarlo como parte de la base sustancial de la creación de arte moderno mexicano y sobre todo como el “estándar” a partir del cual es valorado como “únicas” varias de las piezas artísticas de este periodo, asimismo se les hace referencia por lo que implica su creación desde la visión nacionalista del mestizaje. Si bien en la obra sugerida de consulta no se aborda esto desde esta perspectiva, vale la pena acercarse para observar el cómo se le valora a dichos lenguajes pictóricos desde lo académico. Cfr. Ramírez Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Pp.477

generando contenidos tanto educativos como culturales que fueron plasmados como parte fundamental de las políticas de educación,⁷ las cuales si bien recurrieron a las bases planteadas con anterioridad, en este contexto se observó a las exposiciones de arte como un dispositivo de diplomacia cultural que propiciaba a la cooperación internacional, a través de ello se buscó hacer visible el crecimiento del país y su propuesta política nacional e internacional.

Esta acción se convirtió en algo de vital importancia para el estado mexicano, en parte por la reciente fragmentación que había sufrido frente a sus ciudadanos años atrás a causa del conflicto armado de la Revolución Mexicana y que posteriormente decantaría en constantes cambios en cuanto al orden gubernamental, lo cual exigió para su estabilización una nueva justificación ideológica,⁸ que si bien ya había sido explorada un tanto por José Vasconcelos y Narciso Balsos en la implementación de planes de estudio y de divulgación cultural desde la Secretaría de Educación Pública, este nuevo resurgimiento de la divulgación cultural se centraba en la promoción hacia el extranjero.

Partiendo de esta idea de divulgación para la búsqueda de la identidad posrevolucionaria, perdura en el cómo conocemos el arte mexicano, lo juzgamos, lo valoramos y sobre todo en el cómo este fundamenta parte de una identidad nacionalista, así como Vasconcelos hubiese querido. Sin embargo, lo más importante de ello no es si este responde a las inquietudes de Vasconcelos que, aunque podamos ahondar en sus memorias y algunos pensamientos para identificar si sus intenciones medianamente fueron cumplidas, lo importante es como ello impactó en la construcción de significado del “arte mexicano” y que transgredió más allá de su época, tal vez no mediante los mismos dispositivos, pero si con la misma construcción de del acercamiento a la imagen.

⁷ Es muy probable que esto haya sido influenciado por las políticas del Panamericanismo *Vid.* Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65.

⁸ Cabe señalar que en los años en que se plantearon y promovieron las primeras exposiciones internacionales, propias de temas de arte mexicano, el país se encontraba en una reestructura política que requería de fomentar el orgullo nacional a través de mitos y objetos para unificarse como nación, es así como la función primordial desde los proyectos culturales oficiales consistía en generar discursos de lo “mexicano” desde los valores e ideas que más empataran con su discurso político mismo que permeara en la proyección y ejecución de estas exposiciones. *Vid.* Monsiváis, Carlos, *La Cultura Mexicana en el Siglo XX*. México, El Colegio de México, 1ª edición, 2010. Pp. 512.

Si bien, en este trabajo no pretendemos desenmarañar las complejas relaciones sociales, políticas y culturales que rodearon los proyectos culturales desde la mirada de José Vasconcelos, si pretendo buscar respuesta a un pequeño fragmento de la implementación de dichas políticas y el cómo estas permearon en años posteriores, en gran parte de las formas de ver, valorar y mostrar, en concreto, el arte moderno mexicano desde las exposiciones de arte y su producción como parte fundamental del “culmen” del arte mexicano en el arte moderno.

Asimismo, encontramos que al buscar mostrar todas las facetas del arte mexicano en esta exhibición requiere de presentar una narrativa histórica que guía y relaciona las piezas seleccionadas por un camino interpretativo y relacional, lo que implica una forma de conocer, interpretar y en este caso mostrar el arte mexicano para la legitimación política del estado y la identidad nacional a través del discurso histórico. La propuesta para el análisis se basará en la construcción de una relación intertextual con la intención de acercarnos a la “mirada” del curador quien a través de sus referentes históricos y culturales reconstruye un momento histórico para dar interpretación y lectura a las obras.⁹

Para ello se analizarán los principales materiales escritos mediante los cuales se sustenta el discurso histórico de esta sección, como son el catálogo de la exposición, los boletines de prensa y la correspondencia entre los curadores y la administración del museo (por mencionar algunos) para así dar otra perspectiva al análisis del contenido visual de la exposición, es decir, a la lista de obra seleccionada y a su montaje museográfico (documentado a través de fotografías de la muestra que pertenecen al archivo del Museo de Arte Moderno de Nueva York) y a la relación que existe entre una obra y otra con la finalidad de comprender cuál es la función que están cumpliendo las imágenes en dicha exposición.

En cuanto al análisis de las obras se busca –tanto individualmente como en conjunto– entenderlas como imágenes que poseen una complejidad histórica, material, técnica y temática que cambia acorde al significado de quien la observa y la función que

⁹ En palabras de la Historiadora del Arte Svetlana Alpers parte del trabajo de análisis consistirá en reconstruir parte del “ojo de la época” para comprender la manera en que Miguel Covarrubias se acercó a las obras. Vid. Alpers, Svetlana, “Introducción” en *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, Amperstand, Argentina, 2016, 17-32 pp.

cumple en diferentes contextos,¹⁰ por lo tanto la obra será leída tomando en cuenta los tópicos de representación del tema, la función o intención que tiene su creación, enfocándonos particularmente en su uso, así como el sustento material y técnico.¹¹

Por otro lado, los contenidos del discurso histórico y su uso para la explicación y la guía de los contenidos de la exposición se realizará a través de la propuesta de Michael Baxandall descrita y puesta en práctica en su obra *Modelo de interpretación histórico para los cuadros*¹² en donde se tomará en cuenta la forma en que la descripción de una obra en el contexto de quien la interpreta modifica los usos y la intencionalidad que se le otorga a las obras

En este sentido este trabajo pretende abordar un caso particular (la exposición) como una forma de dar cuenta de algo mucho más complejo, una red de significados y necesidades a las cuales la exposición se adscribe con un fin que va más allá de la cooperación internacional, es decir, la construcción de una cultura visual entorno a lo que comprendemos con “arte mexicano” y lo que este evoca en la memoria.

Para lograr ello este trabajo se divide en tres partes: la primera titulada “El discurso expositivo: Entre la diplomacia cultural y la construcción de la identidad nacional.” Que busca brindar un horizonte histórico y cultural capaz de enmarcar el papel que jugaba el arte, la cultura y en particular las exposiciones al extranjero como una forma de posicionamiento político, pero también como una forma de generar una “imagen” de lo que es y significa “México” y el cómo ello se proyecta para la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*.

La segunda titulada “La construcción del discurso histórico: Diálogos entre la museografía, curaduría e historiografía.” Aborda ya de manera concreta a la Exposición

¹⁰ Para esto me guiare en el análisis con los postulados de E. H. Gombrich planteados en los ensayos de *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, en donde hace hincapié en las diferentes formas en las que podemos complejizar una obra a partir de sus tópicos, temas, materiales y funciones, en donde a través de un método interdisciplinario problematiza la complejidad de la lectura de las obras de arte desde el problema del estilo. Vid. Gombrich, Ernst Hans, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Paidon, Londres, 2002, 386 pp.

¹¹ Todo ello descrito e interpretado en la metodología propuesta por Gombrich anteriormente referenciada Cifr. Gombrich, Ernst Hans, *Op. Cit.*

¹² Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, 1989, pp. 170.

como un dispositivo de diplomacia cultural, pero analiza el uso del discurso histórico en esta actividad y el cómo ello es plasmado en tres maneras de crear historiografía, es decir desde lo escrito, lo museado y lo representado en las cuales podemos encontrar interpretaciones de la historia que construyen el cómo vemos el pasado y construimos memoria (nacional).

El tercer apartado “El culmen de la Historia del Arte: El Arte Moderno” se desglosa el caso de la sección de arte moderno dentro del discurso histórico para así ahondar en su representación, discurso e interpretación con la finalidad de dar respuesta al por qué es visto como el culmen de los procesos históricos que vivió México para su consolidación como estado nación y el por qué se interpreta la producción artística de este periodo (que comprende desde finales del siglo XIX hasta 1940) como una forma de ilustrar el “espíritu” nacional consolidado en ese momento como paralelo con la situación político-social del país.

De este modo a través del análisis intertextual de la sección de Arte Moderno se busca identificar los modos en que las obras que la componen esta son utilizada como piezas de un gran rompecabezas que da valor al discurso histórico que se presenta en la exposición, en dónde dicha interpretación de las obras se reduce a la historia moderna de México como lo mencionó Miguel Covarrubias como curador de la sección.

“El arte en México ha llegado así a una recia y turbulenta madurez después de romper las cadenas que lo ataron durante años a una tradición caduca. La liberación del arte mexicano ha seguido un camino paralelo a la liberación político-social de la nación, y si la participación de los artistas en esta lucha hubiera sido menos ardiente, acaso nunca hubiera llegado el arte mexicano a su actual fuerza y novedad de visión”¹³

Por último resulta interesante observar el cómo existe una ambivalencia en la interpretación del arte moderno mexicano, pues si bien en la narrativa histórica construida en torno a la Historia del Arte Mexicano se ahonda en su connotación política y cercanía

¹³ Twenty Centuries of Mexican Art, Museum of Modern Art, New York, 1940. 150 pp.

con los ideales de la lucha social, por qué para representarlo de manera íntegra dentro del museo fue necesario buscar modos para despolitizarlo, es decir desproveer al espectador de todo recurso discursivo para observar con ojos críticos el contenido político y de crítica social que si bien era aquello que les daba la particularidad a estas obras.

Capítulo I: El discurso expositivo: Entre la diplomacia cultural y la construcción de la identidad nacional.

"La identidad nacional no es un elemento dado que tenga una nación, se proyecta y se construye históricamente, es el producto de una labor progresiva de ciertas minorías, intelectuales sobre todo, que imaginan una identidad colectiva y reinterpretan la historia conforme a ésta, presentándola en símbolos y expresiones culturales y proyectándola hacia el futuro en un concepto de nación. La identidad nacional es imaginada no en el sentido de que sea arbitraria o falsa sino en el de que es un producto cultural".

—Luis Villoro¹⁴

1.1 El uso del arte como recurso político: ferias y exhibiciones internacionales

Las exposiciones de arte juegan un papel importante en cuanto a la diplomacia cultural y divulgación de las artes para un país, ya que estas son formas en que es posible a partir del intercambio artístico y cultural generar relaciones de fraternidad y paz entre naciones¹⁵ y aunque esta pueda parecer la razón principal de su elaboración y proyección al extranjero, las exposiciones y en particular las de arte responden a un complejo entramado de objetivos y significados anclados a su horizonte histórico y cultural.¹⁶

Desde este punto la participación en eventos internacionales era fundamental para las relaciones diplomáticas y también suponía la proyección de un sentido de nación y modernidad que había sido el objeto principal de la realización de “Exposiciones universales” las cuales surgen como un producto de la Revolución Industrial y la necesidad

¹⁴ Villoro Luis. "En debate las culturas indígenas" en *Ruinas o Nación inexistente. étnicas* por Luis Enrique López, Refonna Domingo 16 de agosto 1998, Núm. 240.

¹⁵ Vid. Rodríguez Barba, Fabiola, y “Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?” en *Espacios Públicos* 18, no. 43 (2015):33-49. Disponible en: Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67642415002>

¹⁶ El Horizonte Histórico (y cultural) hace referencia a la reconstrucción de un instante en particular a partir de las fuentes, vestigios y objetos que se tienen al alcance del autor, en este sentido no se hace referencia solo al contexto en que se enmarcan las exposiciones de arte, sino a todo aquello que les da sentido a las exposiciones de arte como parte de esta investigación. Con ello hago referencia al “Horizonte” desde la mirada de Husserl en donde este hace referencia a “campo universal de toda praxis real y posible”. Vid. Husserl, Edmund. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. México: Folios, 1984. Pp. 150.

de mostrar el progreso y avance tecnológico, consolidando la idea de la “modernidad”.¹⁷ Si bien en un principio eran solo destinadas para algunas regiones en 1851 la exposición de Londres, Inglaterra bajo el nombre de “Gran exposición de los trabajos de la industria de todas las naciones” marca la pauta del carácter internacional de las exposiciones como forma de relación política y diplomática.¹⁸

En un primer momento el objetivo principal de estos espacios fue el crear un referente sobre la industria y la modernidad a partir de mostrar y vender productos locales de cada nación para establecer relaciones comerciales y propiciar el crecimiento económico entre sus participantes, algunos cuantos países europeos con una industria suficientemente grande como para la producción en masa. Por lo menos en las primeras exposiciones universales México —y en general gran parte de América Latina— no formaron parte de sus invitados hasta poco después ya consolidados los parámetros de un estado nación.¹⁹

En el caso de México su participación comenzó hasta 1876, una vez medianamente consolidados los parámetros diplomáticos del país como un estado nación independiente.²⁰ En estas primeras exposiciones el arte y la cultura eran vistos más un tópico más para el contenido de dichos espacios, viendo al arte que se llegase a incluir dentro de pabellones

¹⁷ Vid. Herrera Fera, María, “La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX” en *Estudio: Historia e Historiografía*, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, México, pp. 25-33

¹⁸ Las exposiciones universales en particular poseen una amplia gama de usos para los fines de las relaciones diplomáticas, culturales, políticas y económicas, a la que se hace mención aquí fue la más común y el eje principal por el cual se guiaba la preparación de pabellones. Vid. López César, Isaac and Estévez Cimadevila, Javier. “Las Exposiciones Universales. Cinco enfoques estructurales” en *ESTOA, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 2018, 7 (13). pp. 7-22.

¹⁹ Recordemos que en este momento gran parte de América Latina se encontraba en procesos de independencia o en la organización nacional y territorial, siendo de vital importancia el establecer los parámetros de sus gobiernos y organizaciones antes que establecer dispositivos culturales como reafirmación de identidad nacional o como muestras de la industria (que probablemente no tenían desarrollada) Vid. López-Alves, Fernando. *La formación del Estado y la democracia en América Latina 1830-1910*. Editorial Norma, 2003.

²⁰ El siglo XIX mexicano es uno de los pasajes más turbulentos de la historia política del país debido a los constantes enfrentamientos armados en los que este se vio envuelto, tras la promulgación de la Independencia del país en 1821 las siguientes tres décadas el objetivo primordial de la política del país se centraría en poner orden a los conflictos gubernamentales y estatales, por lo tanto el tema de las exposiciones y lo artístico se vio olvidado al grado que la Academia de San Carlos, la responsable de la gran mayoría de la producción artística en México, reduciría en gran medida su producción hasta 1847. Cifr. Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2005, pp.356.

como una imagen de propaganda para acercarse de manera visual a una nación²¹, pues como el eje principal de las exposiciones era mostrar a la nación desde su progreso industrial y su acercamiento a la modernidad en el desarrollo tecnológico que se manifestaba en la calidad de sus productos e inventos. En este sentido el arte con el que compartía espacio debía cumplir ciertos parámetros visuales para formar parte del montaje de la modernidad que se realizaba.²²

En el caso de México, las primeras exposiciones fueron creadas con el objetivo de promover el arte y la cultura para retomar la producción artística que había sido interrumpida por los diversos conflictos políticos y sociales sufridos a lo largo del siglo XIX.²³ En la producción y gestión de dichas exposiciones vemos como actor principal a la Real Academia de San Carlos (o Escuela Nacional de Bellas Artes a partir de 1867), lo cual nos habla del inicio de la gestión de exposiciones por parte de una institución estatal y que posteriormente comenzaría a participar como gestora de las exposiciones internacionales.²⁴

Si bien de la Academia de San Carlos comenzó el desarrollo de exposiciones en el último tercio del siglo XIX, sus programas no solo comprendían la divulgación del propio acervo y creación de los alumnos, sino que a su vez se le otorgaron comisiones a alumnos y profesores para la creación de piezas exclusivas para estos espacios, gestionando también la producción que fue proyectada como la imagen nacional al extranjero.²⁵

²¹ Esto es abordado más a fondo en: Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

²² Esta reflexión en torno a las exposiciones es recuperada de Manuel Tenorio Trillo quien señala: “Las exposiciones mundiales eran representaciones universales y conscientes de lo que se creía era el progreso y la modernidad, por ello eran al mismo tiempo el cometido y la interpretación ideal de la ciudad moderna.” En: Tenorio, Trillo, Manuel, *Artifugio de la Nación Moderna, México en las exposiciones universales 1880-1930*, Op. Cit. Pp. 14

²³ Gran parte de los conflictos políticos del siglo XIX iniciado por la Guerra de Independencia, la sucesión de poder desde el primer imperio, las intervenciones y el segundo imperio dificultaron la gestión de las artes pues esta no era una prioridad. Vid. Marín Talamantes, Dora Mariela, *Las Exposiciones de Arte Mexicano como Instrumentos de Política Exterior*, Tesis que, para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, Ciudad de México, 2011, 47 pp.

²⁴ Si bien el proceso de consolidación en la gestión de las exposiciones de la Academia de San Carlos es un proceso más complejo, este trabajo no pretende ahondar en los diversos mecanismos institucionales de la academia, para más información puede ser consultado: Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos)*, Op. Cit.

²⁵ En el Catálogo de las exposiciones de la Academia de San Carlos podemos encontrar varios registros de las exposiciones realizadas por cuenta propia como muestras de sus estudiantes, así como los encargos

Las primeras participaciones de México se dieron durante el gobierno de Porfirio Díaz (1876-1910) en donde las exposiciones y pabellones mostraban el progreso de la nación y el esfuerzo de esta para incorporarse a las dinámicas de las ciudades modernas, pero también con la finalidad de captar inversionistas para los proyectos de desarrollo nacional²⁶. En concreto la primera participación de México sería en 1876 en la Exposición Universal de Filadelfia, sin embargo esta participación fue bastante modesta pues se montó un *stand* para la promoción de algunos productos de origen mexicano, este espacio fue complementado con una galería de arte, a cargo de algunos miembros de la Academia de San Carlos²⁷, lo importante a rescatar de esta exposición no es solo el esfuerzo que se tuvo para incorporar a la nación a las dinámicas de la modernidad, sino el hecho de que en la forma de crear el *stand* se recurrió a detalles de carácter mesoamericano en conjunto con arquitectura neoclásica, denotando ese valor cultural e identitario de la nación.

Para la siguiente participación de México en 1884 el enfoque fue casi completamente con objetivos comerciales y la arquitectura del pabellón se enfocaría más a estilos internacionales en boga, este fue el Pabellón Morisco para la Exposición Universal de Nueva Orleans en Estados Unidos, si bien el objetivo principal para el gobierno mexicano era la comercialización de materias primas, en ello es importante mencionar como de la mano iba la función identitaria y nacionalista desde el crear espacios y escenas que buscaran representar aquello que era considerado como “mexicano”.

particulares que se hacían para las exposiciones fuera de la misma academia. *Cifr.* Romero de Terreros, Manuel (Editor.) *Ibidem*.

²⁶ Esta necesidad de crecimiento económico fue parte del proyecto desarrollista durante el Porfiriato que buscaba incrementar las relaciones comerciales de México, entre varios de los dispositivos utilizados para el crecimiento de la industria encontramos como forma de relaciones diplomáticas con otras naciones, las exposiciones universales, para comprender más a fondo esta necesidad puede ser consultado: Rosenzweig, Fernando. "El desarrollo económico de México de 1877 a 1911." *Secuencia* [En línea], 0.12 (1988): 151. Web. 3 jun. 202

²⁷ *Vid.* Avilés García, Aurora Yazazeth Avilés García, López Guzmán, Rafael. *Presencia Mexicana en las Exposiciones Internacionales. El pabellón "Morisco" de Nueva Orleans (1884)*, AWRAQ, n.º. 11, 2015, pp. 59-84.



Figura 1: A. Briquet, Kiosco Morisco, ca. 1890-1895, Plata sobre gelatina, Southern Methodist University.

Sin embargo en este caso se escogió un estilo mudéjar pero que a pesar de su arquitectura, que deja de lado motivos referentes a la nación, en este se podía observar un manejo de materiales que entremezclaban las necesidades de la exposición, por un lado la modernidad se veía representada por la gran estructura de acero y por otro lado la riqueza mineral de México en los mosaicos que decoraban la estructura, el emblema con el águila como símbolo nacional en la entrada y en lo más alto de la cúpula nuevamente una escultura en bronce del símbolo del águila devorando a la serpiente, hablándonos de la necesidad de posicionar el escudo como referente visual con el cual asociar a México.²⁸

Poco a poco dichas exposiciones le otorgaron un papel mucho más relevante a la participación de pintores, escultores, escritores y arquitectos en la medida de que ellos eran los responsables de recrear y mostrar la idea de la ciudad moderna perfecta e ideal, en este sentido ellos ya tenían la capacidad creativa de proyectar con sus obras lo que las

²⁸ Figura 1: Kiosco Morisco cerca del año 1890. Posterior a la Exposición de Nueva Orleans fue trasladado a la Alameda Central de la Ciudad de México y en 1910 a la Plaza de Santa María la Rivera. A. Briquet, Kiosco Morisco, ca. 1890-1895, Plata sobre gelatina, Southern Methodist University.

exposiciones universales necesitaban para ganar mayor visibilidad y relaciones con otras naciones²⁹, en palabras de Mauricio Tenorio “Las exposiciones mundiales eran representaciones universales y conscientes de lo que se creía era el progreso y la modernidad, y por ello eran al mismo tiempo el cometido y la interpretación real de la ciudad moderna”³⁰ y aquellos capaces de mostrarlo eran los artistas.

La siguiente exposición que contaría con la participación de México no es hasta 1889 como parte de las actividades internacionales bajo la organización de la Secretaría de Fomento y los gobiernos estatales, municipales y locales para posicionar al México independiente como parte de las naciones modernas desde sus mercancías, productos y arte, en ello también se veía involucrada la entonces Real Academia de San Carlos, la cual desde años antes planteaba exhibiciones³¹ como un modo de mostrar las creaciones de los alumnos y su progreso dentro de las clases a través de una buena técnica.

El objetivo de las exposiciones universales se acoplaba a los objetivos de modernización del gobierno porfiriano cuya necesidad era el mostrar el progreso a través de lo material e intelectual, sin embargo también se buscaba generar un sentido de pertenencia e identidad para el país, en ello no solo se hizo notar a México como una nación moderna frente a países extranjeros, sino que le otorgaba un sentido orgulloso y nacionalista a aquellos que participaban en ellas y los mexicanos quienes las observaban a la distancia.

La participación de México en la exposición universal de París en 1889, cuya temática iba orientada a la celebración del centenario de la Revolución Francesa, es la primera exposición de México en donde observamos una delimitación de las secciones dentro del pabellón y un esfuerzo mucho más significativo en la diplomacia cultural, pues

²⁹ La descripción de los usos políticos y nacionales de los Pabellones como forma de exposición puede ser evidenciada desde el Pabellón Morisco de 1854 para la Exposición Universal de Nueva Orleans, si bien México aún no participaba en dichas ferias, el objetivo que debían cumplir los países a través de sus muestras fue definido por otras naciones previamente *Vid.* Avilés García, Aurora Yazazeth Avilés García, López Guzmán, Rafael. *Presencia Mexicana en las Exposiciones Internacionales. El pabellón “Morisco” de Nueva Orleans (1884) Op. Cit.* Pp. 15.

³⁰ Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las Exposiciones Universales, 1880-1930*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 14.

³¹ Acorde al Catálogo de exposiciones de la Academia de San Carlos los alumnos anualmente realizaban 2 exposiciones acorde a las clases impartidas en la academia, algunos de ellos eran premiados por su desempeño y sus obras eran enviadas a exposiciones principalmente en París. *Vid.* Romero de Terreros, Manuel (Editor.) *Catálogo de las Exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México durante el siglo XIX*, Imprenta Universitaria, México, 1993, pp. 690.

en esta exposición no solo se dio la oportunidad de concretar vínculos culturales y comerciales con los países Europeos participantes, sino que abrió la posibilidad de crear vínculos con instituciones culturales propias de Latinoamérica con las cuales posteriormente se crearían nuevas exposiciones solo focalizadas en arte como es el caso de Argentina, Bolivia, Brasil, Honduras, Nicaragua, entre otros³².

En el planteamiento arquitectónico del pabellón llamado “Palacio Azteca”³³ encontramos un punto interesante en cuanto a la manera de visibilizar la identidad mexicana en una estructura que entremezclara elementos europeos, como es el caso de la estructura neoclásica y motivos mesoamericanos en la fachada, esta combinación sería la primera de muchos otros intentos similares por buscar a la identidad nacional en la mezcla de ambos tópicos, más en concreto en el mestizaje y lo que ello implicaría en el desarrollo cultural³⁴, esto lo podemos observar claramente en el cómo se busca a las “raíces” indígenas en las esculturas interiores realizadas por de Jesús F. Contreras que proporcionaron el sentido de “nuevo arte” que si bien copiaba las técnicas europeas, le daba un sentido único en la elección de temas y tópicos propios de la nación.³⁵

³² Estas relaciones posteriormente serian reforzadas por las políticas del panamericanismo para una cooperación internación, sin embargo, ello estaría regido por las necesidades e intereses de Estados Unidos. *Vid.* Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65

³³ Figura 1: Pabellón mexicano para la Exhibición Universal de París de 1889, construido en las inmediaciones de la Torre Eiffel y que tiene influencia azteca, creado por Antonio Anzá y Antonio Peñafiel.

³⁴ Mas adelante se abordará a detalle el uso del concepto del mestizaje en la construcción de la identidad cultural de México, sin embargo, es necesario señalar que este patrón está presente desde mucho antes, talvez con objetivos distintos, pero en la práctica buscando referencias similares.

³⁵ Para la elaboración del Pabellón de México en la Exposición de Paris Jesús F. Contreras elaboro esculturas y bajo relieves para complementar la temática del pabellón, entre ellos está el bajo relieve de Tlaloc y Cénateotl los cuales a partir de una figura escultural propia del Partenón griego agrega los elementos característicos de aquellos personajes mexicas, haciendo n contraste entre lo académico y lo precolombino. *Vid.* Rodríguez López, María Galupe, *Jesús F. Contreras en las exposiciones universales de Paris 1889-1900*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2016, p. 154.

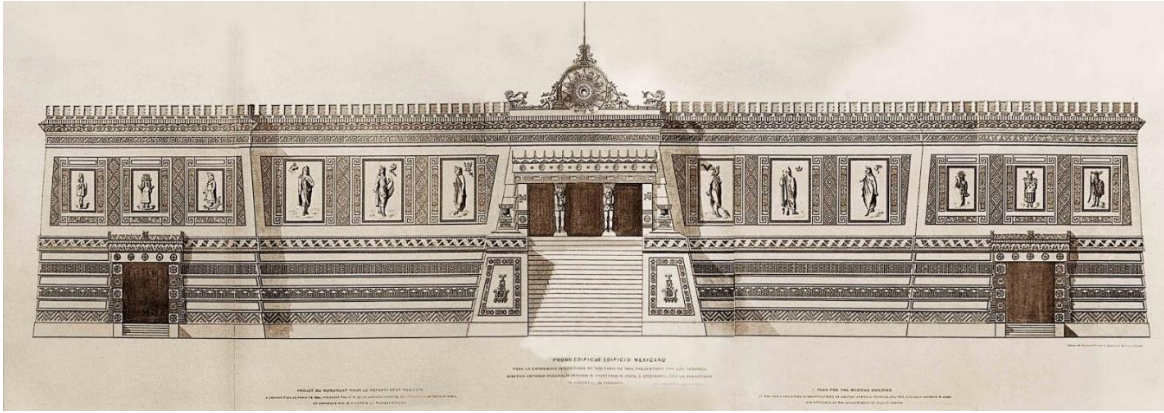


Figura 2: Pabellón mexicano para la Exhibición Universal de París de 1889, construido en las inmediaciones de la Torre Eiffel y que tiene influencia azteca, creado por Antonio Anzá y Antonio Peñafiel.

Los modelos a través de los cuales se generaban estas exposiciones siguieron un patrón de organización basado únicamente en mostrar el desarrollo de una buena técnica (vinculada a las academias europeas) y la muestra de las raíces prehispánicas como lo particular dentro de la cultura mexicana, esto último fungía como un agregado novedoso a la producción artística que le daba un sentido particular a las creaciones como sucedió con los detalles arquitectónicos del “Palacio Azteca” cuya fachada busca emular una pirámide, sin especificar la cultura en la cual se basaba. Esta retoma varios elementos de lo en ese momento era conocido de las culturas mesoamericanas y le da los elementos y proporciones de un edificio neoclásico adornado con aquellos detalles que evocan a lo precolombino, tomemos en cuenta que en este momento se priorizaba el sentido estético del pabellón y no tanto la precisión histórica con la que se realizaba.

El pabellón no solo consistió en esta gran arquitectura y decoración, sino que en su interior se buscaba que el discurso fuera significativo para cada país. Dentro de la organización dividía el contenido en nueve grupos, el primero consistía en obras de Arte, donde se recreaba una exposición que recopilara trabajos de los artistas más importantes del país, mismos que a través de sus obras lograran condensar lo más significativo de su nación, aquello que sería posteriormente entendido como “lo mexicano”³⁶. Esta sección

³⁶ La selección de obra, indumentaria u objetos de estas secciones de las exposiciones universales comienza a definir aquello que posteriormente será tratado por teóricos de principios de siglo XX como “lo mexicano” como es el caso de José Moreno Villa quien a través del análisis de pintura, escultura y arquitectura caracteriza los elementos de aquello que simboliza a México, las principales referencias de ello son iniciados por los expuesto en las exposiciones universales. Vid. Moreno Villa, José “La pintura del siglo XIX” en: *Lo*

venía acompañada con los contenidos de la siguiente enfocada en educación y enseñanza donde se mostraban elementos didácticos e imágenes que mostraran las características del territorio y la población.

El tercer y cuarto grupo contenían muebles, accesorios, tejidos y vestidos, que muchas veces no seguían una línea cronológica y contenían objetos de cualquier época y manufactura, posteriormente a pesar de que estos objetos fueran considerados de uso cotidiano serían incorporados a otras exposiciones a modo de “arte popular”, sin embargo, para este momento la connotación es más como la recreación de una escena “cotidiana” con la finalidad de mostrar las creaciones más cercanas a sus habitantes y que pudieran representar lo más cercano al “pueblo”.

Del quinto al noveno grupo se enfocaban en compartir parte del progreso tecnológico en distintas áreas, entre ellos encontramos herramientas, procedimientos industriales, productos alimenticios, agricultura, vitivinicultura, piscicultura y horticultura, parece casi evidente que el mayor peso del pabellón sea ocupado por el desarrollo tecnológico y que ello sea el elemento principal para mostrar el progreso material de las naciones, por lo tanto esto nos habla de que la presencia del arte en gran parte de las exposiciones universales era un agregado que hablaba de un progreso intelectual pero que aun así su peso no era sustancial.

México participo en las exposiciones Universales con regularidad entre 1900 y 1910 pues dentro del gobierno porfirista se había establecido un grupo de servidores públicos encargados de la gestión de dichas exposiciones y que decidía el concepto y organización de los pabellones acorde a la temática propuesta por los organizadores, el grupo era nombrado como “Los Magos del progreso”³⁷, quienes a pesar de no poseer una profesionalización dentro del campo de las exposiciones, de la tecnología o de las artes,

mexicano, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, Primera Edición 1948. 172 pp.

³⁷ Este fue un grupo establecido por un sector de confianza de Porfirio Díaz compuesto por Alfredo Bablot ministro de justicia, Emiliano Busto de Hacienda, Rodrigo Valdés y Joaquín Beltrán de ministerio de Guerra, Manuel Zapata Vera de Relaciones Exteriores y primero José Yves Limantour de gobernación, para después ser remplazado por Ramón Rodríguez. Vid. Tenorio Trillo, Manuel. *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998

sabían que la función primordial del pabellón era más un posicionamiento político y diplomático para establecer relaciones internacionales.

Ya iniciada la revolución mexicana las exposiciones dejarían de ser tan frecuentes durante el conflicto armado, no solo por las complicaciones y los diversos cambios en gobernación, sino porque no había nadie a cargo que tuviera los conocimientos necesarios para realizar dicha tarea, pues los “magos del progreso” se habían encargado de esa tarea por casi veinte años, un ejemplo de ello es la gestión para la Feria de San Francisco en 1915.

Los organizadores notificaron al gobierno mexicano para confirmar su participación, mismo que al no tener claros los procedimientos pidió ayuda a los “magos del progreso” quienes al ser de corte porfirista negaron rotundamente su participación.³⁸ A pesar de no contar con la gestión adecuada para la Feria de San Francisco (Panama-Pacific) de 1915 el gobierno mexicano decidió participar, tal vez no con la preparación necesaria, pero demostrando la necesidad de construir una imagen nacional e internacional aun entre el conflicto armado, podríamos ver esta exposición como uno de los primeros intentos de proyección internacional como relación diplomática focalizado únicamente en arte.

A partir de 1920 México propiamente contaría con un programa de exposiciones destinado para mantener relaciones internacionales, principalmente con Estados Unidos cuyo objetivo principal era proyectar un discurso nacionalista orientado en la legitimación del estado posrevolucionario; Las exposiciones fueron entendidas como dispositivos culturales capaces de propiciar mejores relaciones con el extranjero, no solo con el afán de mostrar una imagen moderna del país e incluir a este a la dinámica mundial que valoraba y reconocía a aquellos países vistos como “modernos”, sino también como una forma de referenciar arte de sus contemporáneos como aquello que condensa lo “Mexicano”.³⁹

³⁸ Vid. Tenorio Trillo, Manuel. *Ibidem*. México y las exposiciones universales después de 1910, pp.230-380

³⁹ En algunos comunicados emitidos por la Secretaría de Relaciones Exteriores se recurre a este tipo de argumentos para justificar la selección de obra de cada exposición o muestra enviada al extranjero. Vid. Memorándum que ampara el proyecto de exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante la próxima primavera”, octubre de 1938, (AHSRE), Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19. 3fs.

Desde inicios de los años veinte el gobierno mexicano, a través de instituciones culturales y educativas, resignificó lo que se entendía -y divulgaba- como el ser mexicano con la finalidad de unificar a la nación, principalmente por la fragmentación que supuso las diferentes luchas armadas y los cambios drásticos en los modos de gobierno propiciados por la Revolución Mexicana.⁴⁰ Para ello recurrió a discursos patrióticos y nacionalistas cuya principal justificación giraba en torno al discurso histórico de la nación, el cual necesitó de la participación de intelectuales y artistas para ser respaldado, quienes mediante sus creaciones contribuían a que el estado usara este discurso histórico para ser oficializado, difundido y validado.⁴¹

La siguiente participación de México no sería hasta 1922 en la Exposición Universal de Rio de Janeiro, una vez finalizado el conflicto armado, en esta década la participación de México volvería a ser constante pues se contó ya con los recursos necesarios y los aparatos gubernamentales para llevar a cabo dichas muestras que formaban parte de un programa aún más amplio en torno a la divulgación cultural. En estos años la presencia de las políticas de José Vasconcelos a cargo de la Secretaría de Educación Pública⁴² fueron fundamentales para comprender los programas posteriores en los cuales se enmarca la exposición.

A partir de este momento las exposiciones de arte mexicano comenzaron a tener claras las bases para la divulgación de arte y sobre todo se tenía en claro que el uso de estos

⁴⁰ Cabe señalar que en los años en que se platearon y promovieron las primeras exposiciones internacionales, propias de temas de arte mexicano, el país se encontraba en una reestructura política que requería de fomentar el orgullo nacional a través de mitos y objetos para unificarse como nación, es así como la función primordial desde los proyectos culturales oficiales consistía en generar discursos de lo “mexicano” desde los valores e ideas que más empataran con su discurso político mismo que permeara en la proyección y ejecución de estas exposiciones. Monsiváis, Carlos, *La Cultura Mexicana en el Siglo XX*. México, El Colegio de México, 1ª edición, 2010. Pp. 512.

⁴¹ Desde la constitución de 1917 la educación fue vista como un derecho fundamental para las y los mexicanos, de este modo se comenzó a formalizar los programas educativos y los planes para las escuelas de educación básica, a principios de la década de los veinte José Vasconcelos como secretario de Instrucción Pública realizó la primera reforma educativa en donde se contemplaban como materias obligatorias la enseñanza de la historia. *Vid.* Ocampo, López Javier, “José Vasconcelos y la Educación Mexicana” en *Revista Historia de la Educación Latinoamericana*, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia, Vol. 7, 2005, pp. 139-159.

⁴² El periodo en que Vasconcelos se encuentra al frente de la SEP corresponde a: 12 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924, durante la Presidencia de Álvaro Obregón (1 de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de 1924). *Vid.* Solana Morales, Fernando; Cardiel Reyes, Raúl; y Bolaños, Raúl, Coordinadores. *Historia de la Educación Pública en México*. Coed. Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica. México, 1997 disponible en: [Secretaría de Educación Pública: Semblanza José Vasconcelos \(sep.gob.mx\)](http://www.sep.gob.mx)

dispositivos no se limitaba a las relaciones diplomáticas, ni solo a mostrar el arte como parte de una nación, sino que respondían a una compleja red de necesidades y significados que fueron afinándose aún más con el panorama nacional posrevolucionario, el cual vería al arte y la cultura más como un arma política y de educación a través de la cual podían encontrar la unificación nacional.⁴³

Si bien, sabemos el impacto y necesidad de esta serie de exposiciones como parte de una política de estado, es preciso señalar que también ayudan a la construcción de un imaginario sobre el tema bajo el cual son estructuradas, por lo tanto estas muestras tenían que ser sumamente cuidadas en cuanto a los discursos que las acompañan, esto haciendo referencia a que la organización de obra y los discursos bajo los cuales se agrupan deben responder a lo que las instituciones que las gestionan quieren comunicar, pues de lo contrario pueden generar conflictos.⁴⁴

Es por ello que aquellas exposiciones proyectadas desde 1925 a 1940 tenían una forma distinta de responder a las necesidades institucionales y políticas, las cuales recurrieron al discurso histórico para justificar no solo el panorama político del momento, sino como un elemento de identidad nacional a través del pasado.

1.2 Propuestas expositivas entre 1925-1940

Jaime Nualart señala que las exposiciones para cumplir una función diplomática y de divulgación con una mirada educativa deben ser de la más “alta calidad” en cuando a sus investigaciones, contenidos, museografías y curadurías, ya que el impacto de la exposición en conjunto le da la visibilidad necesaria para proyectar el mensaje en concreto, más de lo que haría una sola obra o un conjunto de ellas sin el direccionamiento de un discurso señalando que:

“Dentro de las relaciones culturales internacionales que México establece, la actividad que ha dado mejores resultados es la de las exposiciones de artes visuales las cuales

⁴³ El uso político del arte como parte del proyecto de nación cobró un papel protagónico entre los años veinte y cuarenta, si bien se problematizara esta situación más adelante ello puede ser corroborado en: Mandel, Claudia “Muralismo mexicano: arte público/identidad/memoria colectiva” en *ESCENA. Revista de las artes*, vol. 61, núm. 2, 2007, pp. 37-54.

constituyen uno de los principales puntos de presencia cultural de México en el exterior, pues las autoridades culturales mexicanas procuran que las muestras destinadas a ser exhibidas en foros de prestigio internacional sean siempre de la más alta calidad, tanto en contenido como en curaduría. Así, su impacto en términos de imagen supera el de casi cualquier tipo de evento⁴⁵

Las exposiciones presentadas al extranjero tuvieron una mejor planeación y organización en cuanto a la forma en la que proyectaban una visión más amplia de México basándose en las diferentes “etapas” históricas, en este punto es importante señalar que la forma en que se dividían estas exposiciones iba desde lo prehispánico, colonial y moderno adecuándolo a la visión oficial y estatal con la que se entendía la Historia de México.

Lo interesante de estas exposiciones es que a diferencia de lo planteado en el siglo XIX en pabellones y exposiciones universales, ya no se buscaba el representar una idea abstracta del ser mexicano a partir de recrear técnicas europeas (tanto en arquitectura y pintura) en sincronía con pequeños referentes estéticos que emularan lo prehispánico, sino que ahora las exposiciones consistían en una justificación histórica en donde el desarrollo de las artes iba de la mano con las diferentes etapas de la historia.

En este punto es importante observar como para este momento algunos de los objetos que anteriormente eran vistos en los pabellones como meras decoraciones, siendo este el caso de la indumentaria, artesanías o imágenes propias de comunidades mexicanas y para este momento adquieren el sentido de “arte popular” a modo de acercarlos un poco más a la condición de objetos “artísticos capaces de estar en los grandes museos⁴⁶, esto principalmente por el peso que se le da a dichos objetos como parte del discurso que

⁴⁵ Jaime Naualart señala que: *Cifr.* Naualart, Jaime. “La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior” en *Revista Mexicana de Política Exterior*. N° 61 (octubre de 2000) p. 308

⁴⁶ El concepto de “Arte Popular” es entendido como objetos producidos a partir de técnicas regionales que son transmitidas a partir de los usos y costumbres de un pueblo, si bien esta definición es utilizada dentro del estudio de las artes, entendamos que su uso solo acerca a dichos objetos a la categorización de las “bellas artes” la cual suele estar motivada por las academias, desvalorizando el trabajo de artesanos solo por no pertenecer a ella. En las exposiciones de principios y mediados del siglo XX el concepto funciona para introducir dichos objetos a los museos como objetos artísticos sin bajar el “nivel” de dichos museos pues en ellos generalmente solo se incorporan objetos que mantengan el estatus de dichos espacios. *Vid.* Morillo, Orlando. “Arte popular y crítica a la modernidad.” En *Selección Central* Calle 14, 11, Universidad de Nariño, Colombia, 2015 pp. 95 – 10.

articulaba las diferentes identidades dentro del México posrevolucionario, donde dichos objetos eran capaces de representar la unión entre ambas culturas que sugería el mestizaje.⁴⁷

De este modo no solo de enfoco en revalorar las piezas de siglos pasados como parte de este “arte popular”, sino que se prestó especial atención a las técnicas populares, mismas que por décadas fueron ignoradas y desvalorizadas, para resurgir como parte sustancial del discurso que enaltecía la cultura mexicana a modo de arraigo nacionalista. La popularidad del arte popular creció de manera exponencial ante los ojos extranjeros ya sea por lo ajenos y exóticos que resultaban los objetos y la cultura mexicana o por el redescubrimiento de técnicas que entremezclaban tradiciones precolombinas y europeas resaltando el interés de ver a México como una nación mestiza.⁴⁸ Sin importar realmente la razón que mayoritariamente impulso la divulgación de dichas piezas es importante señalar que tanto nacionales como extranjero se esforzaron en la valoración y promoción de ello.

Esto lo podemos observar en los trabajos de Katherine Anne Porter en conjunto con Gerardo Murillo (Dr. Atl), Manuel Gamio, Adolfo Best Maugard y Roberto Montenegro quien además teorizar al respecto contribuyeron en el montaje de la *Exposición de artes populares mexicanas* presentada en California y curada por Fernando Gamboa en 1921, cuyo principal objetivo era representar el folklore mexicano a través de piezas cotidianas manufacturadas por comunidades indígenas o pueblos tradicionales, esta fue de las primeras exposiciones en enviarse al extranjero con esta temática y forma de organización con la finalidad de contribuir a los proyectos de diplomacia cultural en donde se mostró un “redescubrimiento” del arte popular como una forma de incorporar a la población indígena.⁴⁹

Asimismo en 1922 se llevó a cabo la *Exposición de Arte Popular Mexicano*, en la cual se trató de crear una vinculación entre México y Estados Unidos para establecer lazos

⁴⁷ Vid. Florescano Enrique, *Ibidem*. 265.

⁴⁸ Cifr. Nualart, Jaime, “Las Exposiciones de Arte Mexicano como instrumentos de política exterior” en *Revista Mexicana de Política Exterior*, No. 61, (octubre 2001), Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 308

⁴⁹ Esta es la primera muestra que comienza a interesarse por el papel de la manufactura indígena en las artes, a pesar de intentar darles visibilidad como creadores, en el discurso no se les veía como creadores, sino como parte de escenografía para acercarse a los entornos rurales. Vid. Debroise, Oliver, “El Arte de mostrar el Arte mexicano” en *El arte de mostrar el arte mexicano: Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992-2007)*, Promotora Cultural Cubo Blanco, México, 2018, 18-21 pp.

diplomáticos, sin embargo el esfuerzo en cuanto a la realización en la muestra solo fue tomado en cuenta por México, ya que por encargo del entonces presidente, Álvaro Obregón, se llamó a la colaboración de la ensayista, novelista y periodista Katherine Anne Porter, quien realizaría mayoritariamente los textos para exposición, así como la interpretación de las piezas para darle sentido a la exposición desde la visión de intercambio cultural planteada por el gobierno mexicano.⁵⁰

Ambas muestras sobre arte popular son los antecedentes que dieron pauta para muestras cada vez más ambiciosas que iban más allá de la representación de un solo tipo de arte para ahora adentrarse en una muestra que abarcara los diferentes periodos históricos del arte en mexicano, es así como surge en 1930 la retrospectiva *Mexican Arts* presentada en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York, dicha ciudad sería la primera en ser sede del arte mexicano fuera del país.

Esta muestra contenía piezas a través de las cuales pudieran ser representadas las etapas precolombina, colonial y moderna de México y recorrió cerca dos años los principales museos de estadounidenses. Asimismo, esta exposición guarda la particularidad de ser la primera que conjunta los esfuerzos de los gobiernos mexicano y estadounidense para llevar a cabo la gestión de la exposición pues fue sugerida por Dwight W. Morrow el entonces embajador de Estados Unidos en México y que en conjunto con su esposa Elizabeth Morrow se dedicaron a recopilar la información pertinente para acercarse a las artes mexicanas y exhibirlas para mejorar las relaciones diplomáticas⁵¹.

La forma en que el matrimonio Morrow impactaría en el cómo se muestra y observa el arte mexicano sería crucial en las próximas exposiciones que dieron visibilidad a México como un ente cultural, esto por dos principales razones; La primera consiste en entender el poder de legitimación artística y cultural que puede llegar a poseer un espacio expositivo como es el caso de un museo ya consolidado como el *Metropolitan Museum of Art* pues

⁵⁰ La descripción de dicha exposición y el trabajo realizado por Katherine Ann Porter se encuentra en: Appleton Read, Helen "Mexico Interpreted" en *Brooklyn Eagle*, 12 de octubre de 1930, Box 22, Folder 7, The Metropolitan Museum of Art historical clippings and ephemera files, 1880-1980, The Metropolitan Museum of Art Archives.

⁵¹ Danly, Susan (coord.), López, Rick, "Los Morrow en México. Política nacionalista, patrocinio extranjero y la promoción de las artes populares mexicanas" en *The Morrow Collection of Mexican Popular Arts*, The Mead Museum, University of New Mexico-Amherst College, Albuquerque, 2002, pp.15-35.

recordemos que los museos en estos momentos son considerados como espacios de legitimación artística⁵². Por otro lado esta exposición sentaría las bases de la organización de exposiciones posteriores con temáticas similares, pues si bien anteriormente México había expuesto en el extranjero en pabellones y ferias, la forma en que se distribuían los contenidos iban más en el sentido de mostrar una “totalización” del arte mexicano a partir de un enorme collage de objetos mexicanos, pero no de una manera en que se mostrara estilos artísticos adecuados a los procesos históricos de México, como si de un relato ilustrado de la historia del arte mexicano se tratase.

Cabe mencionar que en la exposición no solo contó con programas orientados a las artes gráficas, sino que esta se conjuntó con la presentación de *Mexican Notes*⁵³ en donde se presentaron varias piezas musicales que acorde a los programas contenían el espíritu mexicano en cada una de sus notas al recuperar los instrumentos tradicionales precolombinos y sus notas en la composición de Carlos Chavez *Xochipili-Macuixochitl* la cual era una especie de continuación de la obra *Fuego Nuevo* que en 1924 fuera encargada por José Vasconcelos⁵⁴.

Asimismo, este programa le otorgaba la ambientación necesaria a la exposición para construir ese sentido de identidad mexicana y que a su vez ayudó a consolidar los sonidos con los que se consolidaría esa asociación con lo folclórico pues en este mismo programa se presentaron los *Sones del Mariachi* por la orquesta de Blas Galindo, Corridos Mexicanos (Michoacán) por Vicente Mendoza, Huapangos (Veracruz) y Música Yaqui (Sonora) por Luis Sandí. Lo cual nos habla de la necesidad de conjuntar todo el territorio y mostrar la gran diversidad cultural.

⁵² Ello lo podemos observar en la forma en que Pierre Bourdieu habla acerca del museo como espacio expositivo de carácter elitista, viéndolos como lugares que responden a los intereses de clases acomodadas y en este caso a los intereses estatales del museo. Vid. Bourdieu, Pierre, “Los museos y su público” en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI editores, Ciudad de México, 2010, pp. 43-51.

⁵³ El nombre del programa se titulaba: Música mexicana: notas de Herbert Weinstock para conciertos organizados por Carlos Chávez como parte de la exposición: Veinte siglos de arte mexicano. Fue presentada como un complemento a la exposición y en su mayoría requirió de elementos presentes en la sección de arte popular para ser presentado. En ello se elaboró un breve catálogo: *Mexican music: notes by Herbert Weinstock for concerts arranged by Carlos Chávez as part of the exhibition: Twenty centuries of Mexican art*, Museum of Modern Art, May 1940, 31pp.

⁵⁴ Estrada Julio, “Carlos Chávez ¿Quiénes son los otros?” En *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, n'doble: 3-4 2009-2010 7-31 pp.

Los modelos de exposición como un recorrido histórico por el arte mexicano poseían una visión particular de la historia del país, pues se centraban en los acontecimientos centrales de la historia política de México como el proceso de colonización, la independencia de México o la misma revolución mexicana como procesos unilaterales que usaban al arte como una forma de “mostrar” o “ilustrar” dichos acontecimientos lejos de verlas como objetos complejos capaces de responder a distintos procesos creativos, técnicos y contextuales como obras. En este sentido las obras de arte en las exposiciones eran vistas solo como piezas que poseían sentido solo a través del contexto al que pretendían representar.

Un ejemplo de ello es la exposición de 1928 creada por Anita Brenner como parte de sus reflexiones en torno a su obra *Ídolos tras de los altares*⁵⁵ en donde Brenner recogió la obra de veintitrés pintores de finales del siglo XIX y principios del XX con el objetivo de mostrar la complejidad e importancia del Arte Moderno en México y el cómo este poseía raíces en el pasado precolombino del país lo cual daba al arte moderno mexicano un toque interesante e innovador propio del territorio. Entre los artistas encontramos a Joaquín Clausel, David Alfaro Siqueiros, Agustín Lazo, Roberto Montenegro, Carmen Fonserrada, Diego Rivera, José Clemente Orozco, entre otros.

De las obras recopiladas existía un entrecruce interesante entre obras propias de la modernidad y el muralismo mexicano, así como algunos retablos y exvotos, si bien podría parecer que ello es una forma de divulgación de la cultura, el pintor José Clemente Orozco comentaba que la exposición solo cumplía una función de “propaganda” al servir como una exhibición para vender “chacharas” a los extranjeros ‘pues comentaba que “el único objeto de la exhibición es vender chácharas de ‘arte (?) popular mexicano’, un negocio comercial, para el cual nuestros cuadros sólo han servido de carteles de propaganda”’.⁵⁶

Las palabras de Clemente Orozco y advertían el uso de las exposiciones como formas de propaganda política que solo buscaban captar los intereses diplomáticos a modo

⁵⁵ Brenner, Anita, *Idols behind altars: modern Mexican art and its cultural roots*, Dover fine arts, New York, EE.UU., 2012, pp. 440.

⁵⁶ José Clemente Orozco a Jean Charlot, 22 de febrero de 1928, en Cardoza y Aragón, Luis (ed.), *José Clemente Orozco: el artista en Nueva York (cartas a Jean Charlot y textos inéditos 1925-1929)*, Siglo XXI, México, 1971, p. 54.

de legitimizar a la nación como parte del mundo moderno, un poco similar a los objetivos de las Ferias Mundiales y pabellones pero ahora no solo ante los ojos del mundo, sino ante los ojos de extranjeros que pudieran ver a México como un destino turístico o como un paraíso en el cual invertir capital para la investigación⁵⁷ y así mismo el gobierno estadounidense bajo esta “propaganda” buscaba generar lazos de amistad y cooperación con uno de sus vecinos cercanos en momentos complejos y de tensión política como fue la primera guerra mundial y el auge de los totalitarismos que amenazaban con su expansión estratégica que contemplaba países latinoamericanos⁵⁸.

Bajo este contexto la forma en que las artes generaban una interacción y relaciones de amistad con otras naciones desde una forma pacífica como lo es la divulgación de las artes, ayudaba a crear espacios de cooperación, sin embargo es pertinente señalar que por el fuerte peso político y diplomático de las exposiciones estas no solo eran caprichos desde la visión estatal o institucional sino que dentro de si existían profundos intereses políticos e ideológicos⁵⁹ y a pesar de que en gran parte de los documentos de la creación de estas exposiciones se diga que ellas tratan de permanecer “neutrales” o que no pretenden entrar en temas políticos, esto no siempre sucede porque todo discurso expositivo o historiográfico alberga parte de las intencionalidades políticas bajo los cuales son creados⁶⁰.

⁵⁷ Esto era una actividad frecuente entre viajeros desde el siglo XVII que veían a las naciones latinoamericanas, especialmente México, como un destino exótico, en el siglo XX esta actividad seguía siendo algo sumamente común como es el caso del conde austriaco y viajero Rene D’Harnoncourt quien arribó a México en 1926 y comenzó su búsqueda y exploración en las artes populares. D’Harnoncourt tenía conocimientos profesionales en artes por lo tanto sus investigaciones y aseveraciones sobre el arte mexicano no fueron cuestionadas, inclusive fungió como consultor en la realización de una colección de arte para el matrimonio Morrow junto con William Spratling. *Cifr.* Cruz Porchini, Dafne (coord.) Velázquez Torres, Mireida “La construcción de un modelo de exhibición: Mexican Arts en el Metropolitan Museum of Art (1930)” en *La Recuperación de la Memoria Histórica de las Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 18-31

⁵⁸ Parte de ello sería fundamentado por la política panamericana que desde mediados del siglo XIX comenzaría a ser relevante para la amistad entre las naciones latinoamericanas, no fue hasta principios del siglo XX que fue usada a modo de amalgamar relaciones culturales entre las naciones que ponían a la cabeza de ello a Estados Unidos. Vid. Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65

⁵⁹ Vid. Naulart, Jaime, *op.cit.*, pp. 35

⁶⁰ El uso de las imágenes como forma de propaganda política no solo consiste en que una imagen sea creada con dichos fines, sino que esta sea capaz de encajar en un discurso político, siendo usada a partir de una relación intertextual con los objetivos políticos que engloba. Vid. Clark, Toby, “DOS Arte, propaganda y fascismo” en *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, España, 1997, pp. 47-66.

La intencionalidad política de los discursos de las exposiciones es algo que podemos analizar en la forma en que se valoran y se reseñan desde la prensa y en sus documentos oficiales que avalan la creación de las exposiciones, más aparte podemos analizar esta exposición como parte de una propaganda política por la forma en que las imágenes se leen de manera intertextual es decir las obras que componen la muestra y los discursos que la amalgaman; Por ejemplo; *Mexican Arts Today* al estar compuesta de discursos históricos que justificaran la existencia de las obras y como estas respondían a su “tiempo” nos habla de un discurso que legitima la construcción del estado nación mexicano a partir de sus procesos históricos y que es consolidado por la forma en que es representado en el arte.⁶¹

Estas muestras no solo fueron destinadas para la consolidación ideológica nacionalista del país, sino que también buscaban proyectar en el extranjero la imagen de una nación moderna con una trayectoria histórica “similar” al resto de los países desarrollados⁶². Desde este punto, las exposiciones fungieron como un dispositivo indispensable en los modos de “mostrar” el arte mexicano como un “producto” eficiente de divulgación para los fundamentos morales y nacionalistas que propagaban en sus discursos oficiales el gobierno en turno, de este modo la justificación histórica para las obras presentadas era algo indispensable para guiar la mirada de los espectadores.

Si bien hasta mediados de los años treinta los parámetros que rigieron esta difusión cultural y diplomacia provenían de instituciones estatales, poco a poco la necesidad de ver las exposiciones de arte como dispositivos culturales que requerían de mayor proyección y gestión por parte de profesionales en el gobierno de Lázaro Cárdenas crea un departamento capaz llevar dichos asuntos no solo dentro de la diplomacia cultural, sino en general en las formas en que se tenían instrumentos de propaganda política para proyectar al país en un

⁶¹ Esta información puede ser encontrada (por ejemplo) en los memorándums y cartas entre los creadores de la exposición vid. “Carta de Homer Saint-Gaudens a Robert De Forest”, 14 de noviembre de 1929, The Archives of Metropolitan Museum of Art, Artífice del secretario Expedientes de Materia 1870-1950, Exposición de Préstamo-Realizada en 1930, Arte Mexicano, 1929-1930. Cifr. René d'Harnoncourt, *Catálogo de la exposición de Artes Mexicanas organizada por la Corporación Carnegie*, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública, por el excelentísimo Señor Embajador Dwight W. Morrow y por la American Federation of Arts, Editorial Cultura, México, 1930, pp. 57

⁶² Cifr. Nualart, Jaime. “La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior” en *Revista Mexicana de Política Exterior*. N° 61 (octubre de 2000) p. 308

nuevo contexto mundial, pero que también buscaba ejercer cierto poder y control con respecto de la imagen que proyectaba el proyecto político de Cárdenas ante las masas⁶³.

De este modo el 25 de diciembre de 1936 se crea el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) en el marco de distintas acciones por parte del gobierno cardenista que lo dejó muy mal posicionado frente las relaciones exteriores, principalmente con el gobierno estadounidense a causa de la Ley de Expropiación propuesta en 1936 y llevada a cabo con la Expropiación petrolera en 1938⁶⁴ que afectaba directamente a las relaciones económicas que mantenían⁶⁵. Es así como las actividades del DAPP consistían en: manejo de propaganda y publicidad oficiales, administración de publicaciones periódicas, dar información (oficial) a la prensa nacional y extranjera, realizar películas educativas y propagandísticas, dirigir la estación radiodifusora y manejar propaganda indirecta es decir carteles, obras de teatro, gráfica, engomados y de más⁶⁶, en este último se involucraban parte de las exposiciones artísticas.

A su vez las exposiciones que eran destinadas para instancias internacionales no solo abordaban las necesidades del país que las desarrollaba y montaba para el extranjero, sino que respondían también a los objetivos de aquellos espacios que decidieran acogerlas y exponerlas en sus recintos pues la relación que maneja el uso de las exposiciones responde a necesidades bilaterales.

⁶³ La autora Dafne Cruz Porchini, identifica ello como una suerte de contradicciones con los postulados originales del gobierno de Cárdenas, puesto que este versarse como un gobierno apegado al socialismo el ejercicio de poder y control de las imágenes y la propaganda hace referencia al autoritarismo que emanaba dicho gobierno. Cifr. Cruz Porchini, Dafne, *Proyectos Culturales y Visuales en México durante el Cardenismo (1937-1930)*, Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014, PP.39

⁶⁴ Las afectaciones políticas de la expropiación petrolera generalmente son abordadas desde el punto de vista político y económico mostrando las dificultades que tuvo que afrontar el país de manera internacional para no ser afectado de manera severa en cuanto a convenios internacionales, sin embargo esto también requirió de estrategias políticas para apaciguar de manera diplomática estas posibles afectaciones y en este contexto surge el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda como una forma no solo de mantener relaciones en el extranjero a través de la proyección de una imagen, sino también para con los ciudadanos. Vid. Meyer, Lorenzo, *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero, 1917-1942*, Historia Mexicana; Vol. 18, No 4, El Colegio de México, 1969, 192 pp.

⁶⁵ Vid. Meyer, Lorenzo, *Op. Cit.* Pp. 15

⁶⁶ Esta información es extraída de los documentos oficiales del sexenio de Lázaro Cárdenas contenidos en el trabajo: Cruz, Porchini, Dafne, *Op. Cit.* 42 pp.

En este contexto se proyecta la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, la cual en un principio fue propuesta para formar parte del programa de intercambio entre México y Francia por René Zivy⁶⁷ quien era miembro de la delegación mexicana e hizo un profundo énfasis en la forma en que la exposición podría significar un crecimiento sustancial en el desarrollo político y económico de México contemplando los tres “grandes” periodos del arte como lo son el precolombino, colonial y moderno⁶⁸.

La exposición sería gestionada en cooperación con el gobierno francés quienes habían designado a André Dezarrois encargado de los Museos Nacionales en Francia y quien decidió que dicha exposición se diera en el museo *Jeu de Paume*. La exposición tenía como objetivo principal dar a conocer el arte mexicano y su cultura para incentivar al turismo y generar un beneficio económico. A pesar de ello y del viaje que realizó Dezarrois a México en 1939 para afinar los detalles de la gestión, en donde inclusive ya se tenía previsto el designar al arqueólogo Alfonso Caso como “comisario general”, la exposición sería cancelada por la invasión nazi a Polonia, Reino Unido y Francia en agosto de 1939.

Con dicho acontecimiento Francia envió un oficio dirigido a la Secretaría de Relaciones Exteriores y a su entonces secretario Eduardo Hay, en donde señaló que, debido a la seriedad de la situación política, la posibilidad de realizar la exposición como estaba prevista sería nula⁶⁹. La noticia fue rápidamente captada por las instituciones de arte en Estados Unidos, principalmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, quienes informaron al en ese entonces presidente y cofundador del Nelson Rockefeller.

Es así como en octubre de 1939 Rockefeller visitó México para entrevistarse con el presidente Lázaro Cárdenas a modo de establecer distintos acuerdos de cooperación, entre los cuales se habló de la exposición que se tenía prevista en Francia y le propuso llevarla a

⁶⁷ Oficio del sr. René Zivy dirigido al Lic. Anselmo Mena, jefe del Departamento Diplomático de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 14 de noviembre de 1938, Archivo Histórico Diplomático Genaro Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHSRE), Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172-14.

⁶⁸ *Vid. Ibidem.*

⁶⁹ Oficio de la República Francesa en México dirigido al secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay, 3 de noviembre de 1939, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172- 1

cabo en las inmediaciones del MoMA⁷⁰ como parte de los programas del museo para el año siguiente. Dicha conversación posteriormente sería una propuesta formal a través de un oficio enviado tanto a la presidencia de México como a la Secretaría de Relaciones Exteriores el 17 de octubre del mismo año⁷¹.

A través de este documento Rockefeller le propone a Alfonso Caso su participación y cooperación para montar una exposición en el MoMA cuyos contenidos sean capaces de sintetizar el arte y la historia de México con la finalidad de crear un “mejor entendimiento de este”⁷² para los norteamericanos solicitando el apoyo institucional de la Secretaría de Relaciones Exteriores y la Secretaría de Hacienda para absorber todos los costos de la exposición, hablándonos de la importancia de la muestra como proyección internacional y como parte del encuadre diplomático⁷³. En esta distribución de costos también es importante señalar que el presupuesto para el montaje, museografía, difusión, prensa y algunas partes del catálogo fueron asumidos por el MoMA, lo cual nos hace ver la importancia que el museo le otorgó a la muestra como parte de sus programas y lo involucrados que estarían en la interpretación de las obras y la creación de un discurso museográfico y curatorial.

Es evidente que *Twenty Centuries Of Mexican Art* no sería solo pensada para responder a las necesidades del gobierno mexicano e inclusive podemos asumir que fue parte de una respuesta diplomática de México a Estados Unidos por los recientes conflictos políticos suscitados a causa de la Expropiación Petrolera y que afectaron directamente a las relaciones comerciales con dicho país, sin embargo, la exposición funciona para fines y objetivos bilaterales, que si bien no son los mismos, como podremos ver más adelante, se amoldan y sincronizan para responder de manera conjunta a las necesidades de cada país.

⁷⁰ Hasta 1950 la referencia al Museum of Modern Art era a través de nombrarle de manera completa en documentos oficiales y comunicados, posterior a esto adopta las siglas de MoMA, las cuales a modo de practicidad serán utilizadas a lo largo de este trabajo para hacer referencia al museo. Se hace esta acotación con la finalidad de evitar anacronismos en el nombre.

⁷¹ Oficio de Nelson Rockefeller dirigido a Alfonso Caso, director del INAH, 17 de octubre de 1939, AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73)/21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs

⁷² Oficio de Nelson Rockefeller dirigido a Alfonso Caso, director del INAH, 17 de octubre de 1939, AHSRE, Exp. “Exhibición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”, 1939, clasificación general: III/825(73) /21, clasificación topográfica: III-413-19. 3 fs

⁷³ *Ibidem*.

1.3 ¿Para qué exponer? La necesidad de la Exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*

Como se señaló anteriormente la muestra fue pedida directamente por el magnate y filántropo Nelson Rockefeller, quien ya había realizado previamente exposiciones de este tipo, e inclusive en estas fechas estaría entrevistándose con el presidente Theodor Delano Roosevelt para persuadirlo de crear una institución capaz de mantener un intercambio político a través de la muestra de artes, principalmente con los países latinoamericanos⁷⁴.

El objetivo de dar el enfoque hacia temas de carácter propagandístico y diplomático no era casualidad, pues en ello podemos encontrar parte del legado tanto del destino manifiesto como de la Doctrina Monroe⁷⁵ por la forma en que veía a los países latinoamericanos bajo la custodia y protección de E.U., desvalorizando sus políticas y creyendo ver en ellos naciones desprotegidas que necesitaban el apoyo de Norteamérica para la toma de decisiones políticas. Esta visión se agravó a mediados de los años treinta con la expansión del fascismo en Europa.

El mantener relaciones diplomáticas con los países latinoamericanos se entendía como una estrategia política para impedir la expansión del fascismo y nazismo para lo cual recurrió a las políticas del panamericanismo⁷⁶. En 1939, momento en que los regímenes de Hitler, Mussolini y Franco comenzaron su mayor expansión, se buscó sostener alianzas políticas intercontinentales con América y dado la obvedad de que estos países no veían

⁷⁴ Cifr. Matallana, Andrea, *Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina*, Eudeba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2021, pp. 250

⁷⁵ Vid. Marín Guzmán, Roberto, “La Doctrina Monroe, el Destino Manifiesto y la expansión de los Estados Unidos sobre América Latina. El caso de México” en *Revista Estudios*, ISSN-e 1659-3316, ISSN 1659-1925, N°. 4, 1982 (Ejemplar dedicado a: julio-diciembre 1982), págs. 117-141

⁷⁶ El panamericanismo fue desarrollado desde finales del siglo XVIII como una forma de apoyar a las naciones Latinoamericana en sus procesos de independencia, sin embargo estas políticas lejos de enfocarse en el apoyo se priorizaba el papel protagónico de Estados Unidos en conjunto con la doctrina Monroe “la Doctrina Monroe y el Panamericanismo buscaron, bajo diversas vías, llevar a la práctica el propósito estadounidense de hacer de Latinoamérica un subcontinente que respondiera a sus propósitos e intereses, lo cual fue demostrado por el devenir histórico y las acciones concretas que el país norteamericano llevó a cabo en estas dos centurias” vid. Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65

como un posible aliado a los Estados Unidos, comenzaron a apuntar miras hacia América Latina⁷⁷.

Bajo estas constantes amenazas Rockefeller entendió esta expansión como una posible amenaza a sus empresas y a sí mismo y como respuesta entre varias estrategias encontró en la diplomacia cultural una posible acción de amistad y relaciones solidas con los países Latinoamericanos⁷⁸, de este modo convenció a Roosevelt de crear la OIAA (Oficina de Asuntos Interamericanos) la cual posteriormente sería llamada OCIAA (Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos) a través de la cual se propondrían el ver al arte más que como un objeto de disfrute, como un arma de relaciones políticas y diplomáticas y que podría impedir el perder la fuerte influencia que tanto sus empresas como el gobierno norteamericano tenían principalmente en México.

Sobre el uso del arte y la diplomacia cultural como un “arma” contra la expansión del fascismo: el empresario, filántropo y crítico de arte Lincoln Kirstein le comentaría a Rockefeller:

“No sé cómo aclararles que la cultura es un asunto militar y debe manejarse con el amor y el cuidado con los que se construye un mecanismo delicado. Es por lo que estoy tratando de convencerte de que el arte y la cultura son armas militares y un sentido político. Deben ser tratados con el mismo amor y cuidado que un submarino”⁷⁹

Al parecer en la gestión de esta exposición Rockefeller asumió el rol casi protagónico para la organización de la muestra, si bien él no seleccionó las piezas, cuyo la exposición o realizado el montaje o textos oficiales de catálogo, bajo sus órdenes se designaron a todas las personas quienes trabajarían en la muestra, personas que pudieran responder a sus necesidades. A pesar de en cada una de las secciones contar con el apoyo de algún “especialista” mexicano en la materia estos serían igualmente propuestos por el

⁷⁷ Cifr. Savarino, Franco, “Fascismo en América Latina: La perspectiva italiana” en *Revista do Departamento de Historia e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol.14, núm. 1, 2010, pp. 39-81

⁷⁸ Vid. Matallana, Andrea, Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina, Eudeba Editores, Estados Unidos,

⁷⁹ Extraído de una carta de Lincoln Kirstein a Nelson Rockefeller en 1942, citado en Vid. Matallana, Andrea, Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina, Eudeba Editores, Estados Unidos, 2019, pp. 10

museo, hablando de quienes pueden entrar en un discurso más cercano a los objetivos del museo y quienes no.

Esto se evidencia en la forma en que en el memorándum donde se mantienen diálogos para la construcción de la exposición se propone en la sección de arte moderno a Diego Rivera, cuyo nombre aparece con un signo de “(?)”.⁸⁰ Posteriormente sería descartado por el mismo museo, no por falta de conocimiento en el tema o poca presencia, pues Rivera durante parte de los años treinta se posicionó como artista plástico en Estados Unidos, llegando a ser el primer artista latinoamericano en tener una exposición en solitario en el recién fundado Museum of Modern Art entre 1931 y 1933.⁸¹

Simultáneamente realizaba comisiones para empresarios como es el caso de *Los murales de la industria de Detroit* realizados entre 1932-1933 para el *Institute of Arts* encargados por Edsel Ford⁸². Estos ejemplos nos hablan de cómo Rivera había creado ciertos vínculos para ser parte de dichas encomiendas de tal magnitud como era el caso de *Twenty Centuries...*⁸³ Sin embargo probablemente la que le valiera el no ser contemplado para una muestra proyectada por Rockefeller sería el encargo realizado por el magnate para el salón del Centro Rockefeller en Nueva York en 1933 que decanto en la obra *El hombre controlador del Universo*.⁸⁴

Este mural de 4.80 metros de ancho por 11.45 fue pensado como una forma de representación de la industria, el trabajo y la política mundial, sin embargo en la interacción entre las cuatro esquinas del mural, guiado por el obrero del centro como personaje

⁸⁰ *Ibidem*. foja. 2

⁸¹ “Diego Rivera” fue presentada de diciembre de 1931 a enero de 1932 esta no fue la única dedicada al artista pues un año después fue presentada “Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera” las cuales eran una serie de fotografías, bocetos y dibujos en torno a algunos murales del artista, esta fue presentada de febrero a marzo de 1933.

⁸² Hijo del fundador de Ford Motor Company Henry Ford, es interesante notar que el trabajo de relaciones culturales en Estados Unidos es proyectado por empresarios más que por alguna dependencia gubernamental, lo que nos habla un tanto de la importancia que tenían dentro de la política norteamericana al ser quienes posterior al “crack del 29” y la recesión poseían gran parte del control económico por la producción de sus empresas. *Vid.* Martínez, Rodero, Ana, “La gran depresión, el new deal y el trabajo social” en *Antropología Experimental* n° 17, 2017. Texto 25, Universidad de Jaén (España), 357-374 pp.

⁸³ A lo largo del texto se abreviará el nombre de la exposición de este modo.

⁸⁴ Actualmente existe una réplica creada por Diego Rivera para el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México *Vid.* Figura 3: Rivera, Diego, *El hombre controlador del universo*, Fresco sobre bastidor metálico transportable, 1934, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

principal, encontramos una constante lucha entre el capitalismo y la condición obrera que busca la libertad a través de la lucha social, en el lado derecho podemos encontrar a todo aquel personaje que representa a la burguesía y el disfrute de los recursos que provienen de la explotación obrera y campesina que vemos en el extremo izquierdo.



Figura 3: Rivera, Diego, *El hombre controlador del universo*, Fresco sobre bastidor metálico transportable, 1934, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Sin embargo, esta misma concentración de obreros es guiada hasta el centro donde encontramos un retrato del líder soviético Vladimir Lenin, quien al ser el símbolo de la revolución contra el capitalismo provocaría el descontento de Rockefeller que al ver el mural enviaría a destruirlo de inmediato fracturando la relación con Rivera y que motivaría posteriormente en sus proyectos a señalar explícitamente la participación de “académicos” con quienes no se suscitaran “altercados políticos”.⁸⁵

De este modo la selección de colaboradores no tomo en cuenta las sugerencias tanto del gobierno mexicano como de algunos miembros del Museum of Modern Art, sino que directamente respondía a las necesidades de Rockefeller quien designo a aquellos que pudieran ser neutrales en cuanto a la exposición de los sucesos históricos o responder a los fines e intereses del recinto donde se presenta.

La muestra buscó abarcar en la medida de lo posible todas las manifestaciones artísticas mexicanas y asumían la grandeza de la exposición al considerar que en ella se

⁸⁵ Carta de Rockefeller a Eduardo Hay, secretario de Relaciones Exteriores, noviembre de 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

contenían piezas desde "antes del nacimiento de Cristo hasta el mes pasado, cuando se pintó la última de las pinturas modernas"⁸⁶. Parte importante del uso de dichas piezas en la exposición consiste no solo a verlas en conjunto como el primer gran esfuerzo en reunir todos los periodos históricos de México, sino que también las piezas fueron vistas como meras ilustraciones de los procesos históricos que se abordaban para denotar y resaltar su sentido "estético"⁸⁷ todo ello a partir de la justificación de "estudiar el arte de México de hoy con la perspectiva del ayer"⁸⁸

La selección de quienes integran la curaduría de la exposición fue propuesta directamente por el Museum of Modern Art bajo las precisiones y necesidades de Nelson Rockefeller⁸⁹ lo cual puede ser corroborado en los memorándums enviados a la Secretaría de Relaciones Exteriores en México y al MoMA⁹⁰ la decisión más que ver con un tema de "preparación" académica en el tema, responde más a las necesidades políticas que tanto Rockefeller como el museo deseaban proyectar con la muestra, meramente orientadas a la diplomacia cultural, es decir, la decisión responde a quienes comparten puntos ideológicos e interpretativos que con la especialización como veremos más adelante.

Es así como el 10 de abril de 1940 arribó a la ciudad de Nueva York la muestra compuesta por tres vagones de carga con 2800 lotes compuestos por 6000 piezas⁹¹ que fueron seleccionadas para cubrir de manera integral la Historia de México a través de

⁸⁶ Traducción del original: "before the birth of Christ to last month, when the paint on the latest of the modern paintings was hardly dry. En Press Releasead, *Op Cit.* Pp.2

⁸⁷ Esto es algo que se ve evidenciado en la forma en que se describe a las piezas desde el catálogo de la exposición y el cómo los curadores de cada sección tratan las obras y el vínculo que guardan, casi simbiótico, con los acontecimientos históricos. Esto no quiere decir que las piezas no tengan nada que ver con ello, sino que esto no es totalmente determinante en el cómo observamos el arte, el objetivo es notar como a partir de un discurso cambia el cómo entendemos el arte. *Cifr. Twenty Centuries of Mexican Art*, Museum of Modern Art, New York, 1940. 250 pp.

⁸⁸ *Ibidem.* pp. 10

⁸⁹ A lo largo del Texto han sido citados los documentos pertenecientes al Archivo Histórico Enrique Estrada de la Secretaría de Relaciones Exteriores los cuales pueden ser localizados como: AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19.

⁹⁰ Si bien en esta investigación no pretendemos abordar las condiciones historiográficas de México durante la primera mitad del siglo XX es importante mencionar que la profesionalización de la historia en México era algo reciente y que las academias mexicanas apenas se incorporaban a ello. Vid. Zermeño, Guillermo, "El impacto de la cultura de lo escrito en la historia de México, siglos XVI-XX. Una aproximación desde la historia cultural" en *Cultura Moderna de la Historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002.

⁹¹ Se estima entre 5500 piezas y 6000 acorde a la relación de prensa realizada por el museo. *Vid.* Press Released, April 10, 1940, ARCHIVE OF THE MUSEUM OF MODERN ART 11 WEST 53RD STREET, 4C411 – 35, New York, 3 pp.

cuatro secciones: Arte Prehispánico a cargo del Dr. Alfonso Caso, Arte Colonial a cargo del Profesor Manuel Toussaint, Arte Popular o Folclórico a cargo del artista Roberto Montenegro y Arte Moderno a cargo de Miguel Covarrubias.

Si observamos cuidadosamente a quienes fueron seleccionados para esta tarea resalta una cuestión importante en ello, en la muestra solo hay una persona que posee una formación académica en el campo de la Historia del Arte, es decir Manuel Toussaint – y su asistente Justino Fernández-. A pesar de que Alfonso Caso posee una formación como arqueólogo esto no supone una “especialización” en cuanto al análisis de las obras desde su valoración estética, solo desde un sentido Histórico lo cual podría responder a la forma en que se plantea el texto curatorial de la sección de arte precolombino.

Por otro lado, Roberto Montenegro era un artista e ilustrador quien a lo largo de su carrera se había enfocado en la divulgación del arte y la cultura mexicana, en 1934 fue nombrado como el director del Museo de Artes Populares de Bellas Artes en la Ciudad de México y con anterioridad había participado en el desarrollo de exposiciones durante los años veinte, hablándonos de que si bien no existía un vínculo académico, la práctica lo había vuelto uno de los mejores candidatos para llevar esta sección.

Asimismo, Miguel Covarrubias era artista, ilustrador, escenógrafo y escritor, él se centraba en temas de antropología y etnología, conocimientos que habría adquirido de manera autodidacta. Es importante señalar que Covarrubias había desarrollado parte de su carrera profesional en Nueva York y Bali, participado en ilustraciones para *Vanity Fair*, *Fortune* y *The New Yorker*, participaciones que lo hicieron bastante conocido en los círculos artísticos tanto de México como de Estados Unidos en específico en la ciudad de Nueva York.

Parte importante de la participación de Covarrubias en la gestión de la exposición es dar el apoyo necesario a las autoridades mexicanas para cumplir con los textos y guías que requirió la exposición pues, a pesar de que la exposición era algo que había sido acordado por autoridades de ambos países, el gobierno mexicano no dio las respuestas pertinentes para gestionar la exposición.

Esto es explicado en un comunicado de Rockefeller dirigido a Eduardo Hay en diciembre de 1939⁹², este señalaba que si no se proporcionaba una respuesta concreta de México la exposición no podría ser llevada a cabo, a lo que Covarrubias respondió con un plan expositivo que confirmaba la respuesta de México y puso en marcha la organización a partir de la visión y enfoque que este dio a las diferentes secciones de la muestra a través del texto *El arte, embajador Espiritual*⁹³ en el cual se hablaba del carácter particular del arte mexicano que reflejaba el espíritu y el sentido del ser de lo mexicano a partir de los procesos históricos que lo acompañaban.

El acercamiento a la muestra desde los textos que la componen puede aproximarnos a la forma en que se entiende el sentido del arte mexicano y el cómo esta visión si bien no sería algo nuevo en el momento, si fue una visión que permeo en la forma en que posteriormente fue entendida la historia del arte mexicano que dividía sus procesos por estilos muy a la manera de Heinrich Wölfflin, quien a través de su obra *Conceptos fundamentales de Historia del Arte*⁹⁴ de 1915 buscaba categorizar el estudio de la historia por periodos que respondieran a los acontecimientos contextuales en los que se desarrollaran.

Es interesante observar que, si bien la visión de la Historia del Arte de Wölfflin es novedosa para la época en que se desarrolla la muestra, la forma en que se describe al arte mexicano desde la exposición percibe las piezas como algo exótico y recién descubierto a los ojos de historiadores del arte y público en general, principalmente cuando más cuando sus temas o tópicos se apartan de los estilos europeos, pero en cuanto a la forma de observarlo, analizarlo y mostrarlo en exposiciones siguen respondiendo a las mismas formas de creación de conocimiento de las cuales tanto buscan apartarse, situación que podemos observar adentrándonos historiográficamente a los contenidos de la muestra.

⁹² Telegrama de Nelson Rockefeller a Eduardo Hay, 12 diciembre 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19

⁹³ Covarrubias, Miguel, *El arte, embajador espiritual*, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19. Fjs. 8

⁹⁴ Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de Historia del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, España, 1952, pp. 346.

Capítulo II: La construcción del discurso histórico: Diálogos entre la museografía, curaduría e historiografía.

“ante una imagen tenemos que reconocer lo siguiente: que probablemente no sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira.”

—George Didi-Huberman.⁹⁵

2.1 Crear un discurso histórico: Curaduría e Historiografía.

A simple vista en la muestra podemos observar el esfuerzo concreto de las políticas de diplomacia cultural con Estados Unidos de Norteamérica y su objetivo para dirigirse a un público para mostrar las vertientes más significativas del arte mexicano, que en este caso recurrió a lo más cercano y estereotipo de la cultura mexicana. En este sentido para plasmar un discurso histórico a través de una narrativa escrita y visual se requiere de establecer un marco de referencia a partir del cual sea posible comprender la historia desde sus categorías de análisis: tiempo y espacio. En este caso observaremos el tiempo como categoría para organizar de manera cronológica el contenido a través de la delimitación de las secciones de la exposición

La división de las secciones de la exposición constituye una manera de interpretar la historia del arte, pues cada sección se enfoca, por un lado, en dar cuenta de las piezas que la componen y como estas se relacionan con un relato histórico y por otro lado ve el devenir de la historia en el cómo, de acuerdo al paso del tiempo, ve una “evolución” progresiva en sus contenidos. La exposición divide cada sección respondiendo a un periodo que encaja en cuatro bloques cuya interpretación se guía desde la mirada de los curadores mexicanos, estos son: Antonio Caso quien realiza el apartado de “Arte Prehispánico”, Manuel Toussaint que realizó el apartado de “Arte Colonial”, Roberto Montenegro que realiza la

⁹⁵ Didi-Huberman, George, Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Adriana Hidalgo Editora, Filosofía e historia, Argentina, 2000, pp. 32

sección de “Arte Popular” y Miguel Covarrubias enfocado en la sección de “Arte Moderno”.

La muestra desde su introducción marca la distinción entre periodos para diferenciar los *corpus* de obra a través de los cuales se guía, es decir, la sección de Arte Prehispánico como el inicio de la historia mexicana (a pesar de que el concepto de nación sea anacrónico), la sección de Arte Colonial como un intermedio en donde encontramos la otra “mitad” de la identidad mexicana con la interacción occidental y el pasado mesoamericano, la sección de Arte Popular como un apartado para reforzar el espíritu estético y artístico del pueblo desde sus manifestaciones y la sección de Arte Moderno en la cual se muestra al arte mexicano ya en todo su esplendor con la síntesis de los elementos europeos, precolombinos y populares en sus piezas⁹⁶.

En ello observamos que a pesar de que la exposición fuera proyectada por Rockefeller para responder a sus necesidades, los encargados de la muestra y de su curaduría plantean la selección de piezas para la exposición desde sus propios parámetros e interpretaciones históricas que debelan parte de su horizonte político y social, pues en la división cronológica y en el discurso de fondo para la exposición podemos observar interpretaciones de la historia política del país que a su vez son ancladas a la descripción de las obras seleccionadas, e inclusive esto lo podemos observar en el catálogo donde son proyectadas dos visiones de la interpretación de la historia del arte mexicano: La del MoMA y la de los curadores mexicanos presentes en la muestra, donde si bien ambos dan cuenta de su visión y se guían por la misma relatoría de hechos, cada visión responde necesidades en particular.

Al enfocarnos en el planteamiento de las secciones encontraremos que cada una posee una narrativa temporal distinta y que a su vez responden a una línea cronológica guiada por el “progreso” del arte en sus piezas.⁹⁷ Ello interpreta a las sociedades como un

⁹⁶ Esta es la interpretación puede encontrarse a lo largo del estudio de los documentos preparatorios de la muestra recopilados en el archivo de la secretaria de Relaciones Exteriores, los cuales fueron citados anteriormente. Principalmente esto lo encontramos en el texto del catálogo, que a lo largo de cada una de sus secciones refuerza aquello que he sintetizado en este párrafo. *Cifr. XX centuries... Ibidem.*

⁹⁷ Esta idea fue bastante común en los análisis e interpretaciones historiográficas del último tercio del siglo XIX desde la óptica del positivismo, interpretación que observaba a las sociedades como entornos que se regían por leyes que propiciaban el desarrollo y el progreso, este último se entendía como una “evolución”

ente que va cambiando y adaptándose siempre a mejor, premisa que responde un tanto a las interpretaciones históricas desde la sociobiología de finales del siglo XIX⁹⁸, las cuales podemos encontrar principalmente en autores como Justo Sierra⁹⁹, quien observaba la división de los periodos de la historia de México desde una óptica similar, en donde cada una respondía al entendimiento de la evolución social del país, solo que por evidentes razones temporales, la exposición incluye en su narrativa a la Revolución Mexicana como un nuevo evento que articula y propicia esa evolución que inclusive se ve reflejado en el cambio de las formas de representación artística del siglo XX.

Por un lado, el Museum of Modern Art en la “Preliminar del Museo de Arte Moderno” habla del esfuerzo de la muestra y relata la historia del arte mexicano dividiendo sus acontecimientos más significativos por la misma cronología, pero utilizando el propio arte norteamericano y europeo para compararlo con las piezas y validar el arte mexicano. Aquí observamos que el uso de este discurso no solo es darle una introducción a los norteamericanos para ver arte que probablemente sea “extraño” a sus ojos, sino que justifica la necesidad de crear un vínculo diplomático con México a partir de la necesidad de “aprender” lo más humanamente posible de la nación señalando que:

“Desde Nueva York, gran parte del arte mexicano podrá parecer extraño, curioso o pintoresco; pero para quienes conocen y aman a México, sus formas plásticas significan

constante que iba hacia el progreso. Esta idea la encontramos en Auguste Comte en su obra *Discurso sobre el espíritu positivo* (1844) y en el historiador Agustín Thierry en su obra *Consideraciones sobre la historia de Francia* (1840).

⁹⁸ *Id. Est.* Aplicación de los conceptos del evolucionismo planteado por Charles Darwin en *El Origen de las Especies*, así como el concepto de adaptación de los organismos, aplicándolos a las sociedades y civilizaciones para fundamentar su posición (adelanto o atraso) frente a otras, va concatenado con las ideas de la sociobiología que adhieren los conceptos de herencia y raza. *Vid.* Matute, Álvaro, *Estudios Historiográficos*, México, Centro de Investigación y Docencia en Humanidades y del Estado de Morelos, 1998, pp. 27-48

⁹⁹ El sentido en que Justo Sierra interpretaba el progreso recaía en observar a la civilización, en este caso mexicana, como un gran organismo en el cual encontraba divisiones sociales que amenazaban con la constante fragmentación de la identidad nacional, lo que se retoma de sus obras es la periodización de la historia de México que maneja en sus obras *Elementos de Historia General* (1888) y *Elementos de Historia Patria* (1894), cuya óptica es similar a la utilizada en la exposición, la diferencia radica a que por el momento de realización de la obra la interpretación de la época posrevolucionaria se guía como el acontecimiento necesario para eliminar estas divisiones, a pesar de ello la obra de Sierra nos ayuda a comprender un poco de la interpretación de la historia de finales del siglo XIX. Parte de la interpretación de la obra de Justo Sierra es apoyada por el artículo de Laura Moya López: Moya López, Laura A. *México: su evolución social. 1900-1902. Aspectos teóricos fundamentales Sociológica*, vol. 14, núm. 41, septiembre-diciembre, 1999, pp. 127-156

algo más; son los símbolos de un modo de existencia que todavía conserva esa alegría, esa serenidad y ese sentido de dignidad humana que tanto necesita el mundo.”¹⁰⁰

A diferencia de esto la visión desde la óptica mexicana la encontramos en la introducción de catálogo, donde de manera sutil de aborda la “mexicanidad”, a diferencia de lo planteado por el Museum of Modern Art en esta sección la justificación histórica se guía por respaldar la identidad nacional y por ende el valor del arte mexicano por el mestizaje, el cual es parte importante de la guía de la exposición, pues observa al arte mexicano como algo único y digno de representación por la unión de las dos visiones: la indígena y los referentes occidentales, de esta forma encontramos una mitificación de los discursos históricos que unifican al país.

Inclusive esto lo podemos observar desde el nombre de la exposición, la cual conlleva una “idea” del origen de México como un ente nacional, al señalar que se trata de “Veinte siglos de arte mexicano”, de este modo se asume la existencia de aquella entidad nacional como algo nato del territorio y que desde la época prehispánica se conformaba como uno solo, a pesar de estar formado por varias comunidades, se entiende como una unidad a pesar de la complejidad de sus distintos procesos históricos.

Dicho nombre no fue algo arbitrario, sino que parte de una propuesta por Miguel Covarrubias durante una cena con Inés Amor, Diego Rivera, Frida Kahlo, Alfred Barr, Edgar Kauffman entre otros¹⁰¹ que de alguna forma se encontraban relacionados con la exposición. Si bien sabemos que Covarrubias tenía la preparación artística y arqueológica para sobrellevar gran parte de la planeación de la exposición, el nombre fue más que nada impulsado por su sentido de nacionalismo y su propia interpretación¹⁰². En el título podemos analizar una forma de idealizar al significado de “lo mexicano” a través del como unifica en ello la existencia de México como un estado nación que, si bien no es nombrado

¹⁰⁰ *Twenty Centuries of Mexican Art, Op. Cit.* pp. 13

¹⁰¹ Señalado en las Memorias de Inés Amor. Vid. Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano* (México: UNAM, 2005), 76.

como tal desde el principio de los tiempos, posee algo que hace que todo ello se identifique como parte de sí mismo como “mexicano”.

Pero ahora, teniendo en cuenta que la idea principal que guiara la exposición ya fue definida por ambas partes de la gestión ¿Cómo se vincula con las piezas? Y ¿Cómo se justifica su inclusión dentro de estos relatos si cada obra posee un significado particular? Pues bien, en el caso de la exposición se busca dar cuenta de la “totalidad”¹⁰³ del arte mexicano a través de ella, lo cual no solo implica un esfuerzo en la gestión, recolección, exposición y montaje, sino que depende directamente de las interpretaciones en torno al pasado que guiaran a la muestra para tener esta visión totalizadora de las imágenes.

En este caso la muestra al incluir lo precolombino, colonial y moderno observaremos el tiempo como categoría para organizar de manera cronológica el contenido a través de la delimitación de las secciones de la exposición en donde las piezas seleccionadas cobrara un sentido distinto en su sección para justificar el tiempo y el discurso, es decir, en ello observamos como se entrecruzan el Tiempo Histórico entendido como una definición de épocas y periodos y un Tiempo Narrativo entendido como la particularidad de las acciones dentro de cada uno de los periodos de la exposición¹⁰⁴.

De este modo cabe aclarar que existen una sección que pueden ser vistas como “atemporal”, esto es el caso de la sección de arte popular, ya que las piezas no son organizadas respondiendo la cronología que guía al resto de las secciones, sino que estas responden a distintos periodos y son organizadas únicamente con el criterio de recrear una escenografía de mercados para contribuir a la búsqueda del “espíritu” del pueblo mexicano en sus objetos.

¹⁰³ Ello es señalado en la introducción del catálogo como una forma de enaltecer los esfuerzos de la muestra *Vid. XX Centuries of Mexican Art. Op. Cit.* Pp. 35. Asimismo, es señalado en las relaciones de prensa del museo, las cuales hacen hincapié en que “jamás se ha presentado una exposición de tal magnitud que contemple todo el arte mexicano relevante” esta es una traducción aproximada que puede ser corroborada en: *Press Released*, April 10, 1940, ARCHIVE OF THE MUSEUM OF MODERN ART 11 WEST 53RD STREET, 4C411 – 35, New York, 3 pp.

¹⁰⁴ La distinción entre tiempo histórico y tiempo narrativo es necesaria para entender el cómo se entrelaza cada una de las secciones con el discurso histórico y la interpretación de las obras, esta distinción es descrita a profundidad por Paul Ricoeur *Vid. Paul Ricoeur, Tiempo y Narración: configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo XXI Editores, Ciudad de México 2003. Pp. 241.

En el caso de la sección de “Arte Popular” esta propiamente no responde a un tiempo histórico en particular pero se encarga de realizar dos cosas; en primera instancia refuerza el mito y la identificación de los mexicanos al mestizaje , ya que gran parte del análisis a las piezas hace referencia a como desde espacios tan marginados se logran piezas artísticas tan significativas que poseen elementos tanto de la tradición indígena como de la tradición española, en segundo lugar solapa la ausencia de corrientes artísticas que puedan ser identificadas como “mexicanas” en el siglo XIX, pues a o ligo de la exposición se refuerza la idea de que el siglo XIX es un periodo de “transición” por la falta de una identidad mexicana por los conflictos armados, de este modo se rompe un orden cronológico con los periodos pero se agrega una sección destinada a resaltar el mestizaje.¹⁰⁵

Esto nos habla de una interpretación de los procesos y la forma en que el país va tomando forma bajo la interacción con agentes extranjeros desde la conquista hasta la modernidad. Por ejemplo, el concepto del mestizaje es aquello que fomenta la unión y el desarrollo “progresivo” del arte¹⁰⁶ y que encuentra la particularidad en cada uno de los distintos periodos del arte, si bien esta visión puede tener un sentido pedagógico para compartir procesos y estilos, puede responder a la necesidad de búsqueda de unificación de la identidad nacional.

La búsqueda de dicha identidad nacional a partir del mestizaje es algo que podemos observar desde la necesidad de unificación nacional a partir de las ferias mundiales como se mencionó anteriormente desde los Pabellones Mundiales, en específico desde el “Palacio Azteca”, sin embargo, la forma de entender el mestizaje como parte del discurso histórico se moldea acorde a las necesidades políticas y sociales de la posrevolución, misma que es la que permea en la exposición como guía de la interpretación de las obras en general, a

¹⁰⁵ Esto lo podemos observar en la introducción a la sección de arte popular en el catálogo de la exposición en donde se señala: “Hay que agregar que la pureza de estilo y autenticidad de los objetos que el indígena conserva para su particular empleo y uso cotidiano se diferencian extraordinariamente de los objetos que van al comercio, cuyo nivel decae haciendo de un arte trascendental y puro un objeto turístico sin mayor importancia. Nuestras artes populares, por sí mismas y en todas las épocas, han dado una idea exacta del poderoso instinto artístico del pueblo mexicano.” *Vid.* Montenegro, Roberto, “Arte Popular” en *XX centuries of mexican art, Ibidem.* Pp. 112.

¹⁰⁶ Esta forma de definir el desarrollo del arte por estilos es bastante semejante al como Heinrich Wöllflin plantea la historia del arte, pues desde su visión el arte posee características técnicas específicas que le dan cierto valor, pero también son legado y herencia del pasado pero que tratan de ir hacia el “progreso” o hacia lo mejor. *Cifr.* Wöllflin, Heinrich, *Conceptos Fundamentales de la Historia de Arte, Ibidem.*

excepción de la sección de arte moderno el cual posee en sus temas y tópicos el sentido nacionalista.

Estos postulados durante los años veinte fueron base sustancial para la interpretación del arte y la cultura pues se encontraba como parte del horizonte histórico y cultural un discurso orientado al nacionalismo que se enaltecía a través de dar cuenta de esa mezcla entre “razas” que componían a la patria. Ello lo podemos observar como primera manifestación en las artes, en particular en la literatura y la poesía como es el caso de Ramón López Velarde en su ensayo *Novedad de la Patria* de 1921 en donde aborda esta construcción “multicultural” en una sola:

“Hijos pródigos de una patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla. Castellana y morisca, rayada de azteca, una vez que raspamos de su cuerpo las pinturas de olla de silicato, ofrece —digámoslo con una de esas locuciones pícaras de la vida airada— el café con leche de su piel. [...] una patria de naturaleza culminante y de espíritu intermedio, tripartito, en el cual se encierran todos los sabores.”¹⁰⁷

Esto es algo que podemos observar también en las ideas imperantes de la época pues así fue como Vasconcelos en *La Raza Cósmica*¹⁰⁸ entendía las interacciones entre españoles e indígenas, no solo como algo idealizado sino como una forma en que se crea algo totalmente innovador que dota de “originalidad” y sentido la cultura mexicana a partir de la unión de dos cosmovisiones distintas. Esta validación la podemos observar en el catálogo en dos momentos específicos que reconocen la autenticidad del arte mexicano a causa de lo particular que resulta una aparente “mezcla”.

Por ejemplo, el arte colonial es dotado de significación a partir de su readaptación con técnicas mesoamericanas y en específico en la arquitectura¹⁰⁹ posee un mayor peso, pues la forma en que se valora hace referencia a como los elementos españoles son

¹⁰⁷ López, Velarde, Ramón, “Novedad de la Patria” en *Constitución y Literatura: México y la constitución de 1917*, INHERM-IIJ UNAM, México, 2018. Pp. 25.

¹⁰⁸ Vasconcelos, José, *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana Argentina y Brasil*, Editorial Trillas, México, 2009, 182 p.

¹⁰⁹ En el catálogo se hace referencia a que lo más auténtico del arte colonial está en la combinación entre técnicas precolombinas y europeas pero que la arquitectura al ser una readaptación a la particularidad del territorio le da un peso mayor. Vid. *Ibidem*. XX centuries of mexican art... 112 pp.

adaptados o rechazados por quienes ahora considera “colonos” para crear un estilo nuevo y propio del territorio señalando en el texto de catalogo que:

“La pintura barroca se inicia con la llegada de algunos corifeos de Zurbarán y Ribera, que traen el arte vigoroso, de fuerte claroscuro y entonaciones severas, en oposición a la pintura brillante de tendencia italiana. Pero México no podía gustar en exceso de este arte sobrio, así como no gusto de la arquitectura herreriana. Los pintores que siguen toman algunos elementos de este nuevo arte, como el vigor del claroscuro, y lo suman a las características anteriores de la pintura, más suave, más delectable y por ende más mexicana.”¹¹⁰

Parte de ello se simiente también en dar un cierto menos precio al trabajo de pintura y valorar como más afín a lo “mexicano” la arquitectura, lo cual podría explicar el por qué gran parte de la selección de obra para esta sección consta mayoritariamente de fotografías, maquetas y reproducciones de la arquitectura barroca¹¹¹. Por lo menos dentro del catálogo se cuenta con 13 reproducciones a elementos arquitectónicos principalmente de iglesias, 5 objetos para la liturgia, 6 esculturas de carácter religioso y únicamente 9 pinturas.

En la forma de valoración de los periodos artísticos en el catálogo de la exposición vemos algo similar con la sección de arte moderno, en donde la pintura del siglo XIX es vista de manera despectiva desde la primera línea del texto señalando que “Durante la primera mitad del siglo XIX el arte había muerto en México”¹¹² haciendo referencia a que ello era debido al como las obras de esta época no poseían elementos característicos, sino que eran meras “copias” de los estilos europeos.

¹¹⁰ *Ibidem*. XX centuries of Mexican art... pp. 72.

¹¹¹ Figura 4: Montaje de la sección de arte colonial de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

¹¹² *Ibidem*. XX centuries of Mexican art... pp. 141.



Figura 4: Montaje de la sección de arte colonial de la exposición *Veinte Siglos de Arte Mexicano*, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

En este punto vale la pena pensar en el cómo el rechazo a lo extranjero se ve cuando las referencias están de manera sólida y “pulcra” en el arte, es decir cuando sus críticos entienden como “copia” los elementos o tópicos utilizados dentro de las obras, por otro lado, cuando estos funcionan más como una forma de inspiración y reinterpretación desde la perspectiva mexicana se entienden más como un elemento “mexicanizado” y que por lo tanto adquiere mucho más valor.

Es evidente que el concepto del mestizaje era algo fundamental en la construcción de una identidad mexicana, la cual se vendría formando desde principios del siglo XIX con la reciente independencia del país del dominio Español, posterior a ello grupos tanto conservadores como liberales verían la formación de una identidad como algo primordial, pues era completamente necesario el “poner a México dentro de las naciones civilizadas”¹¹³

¹¹³ *Vid.* O’Gorman Edmundo, *La supervivencia política novohispana. Monarquía o Republica*, Universidad Iberoamericana, México, 1986, p.21

y dado el contexto político de constantes fracasos en cuanto a la forma de establecer un estado unificado se necesitaba de un discurso que pudiera englobar distintas identidades.

De este modo es fundamental señalar que el manejo del concepto “mestizaje” en los discursos nacionalistas, principalmente utilizados en la posrevolución, parecen ser una forma de crear una homogeneización entre toda manifestación de arte que contenga elementos europeos, indígenas y “modernos”. En este sentido aquello que da valor no solo al discurso cultural o histórico sino a la interpretación de las piezas dentro de exposición las cuales recurre a esta visión oficial.

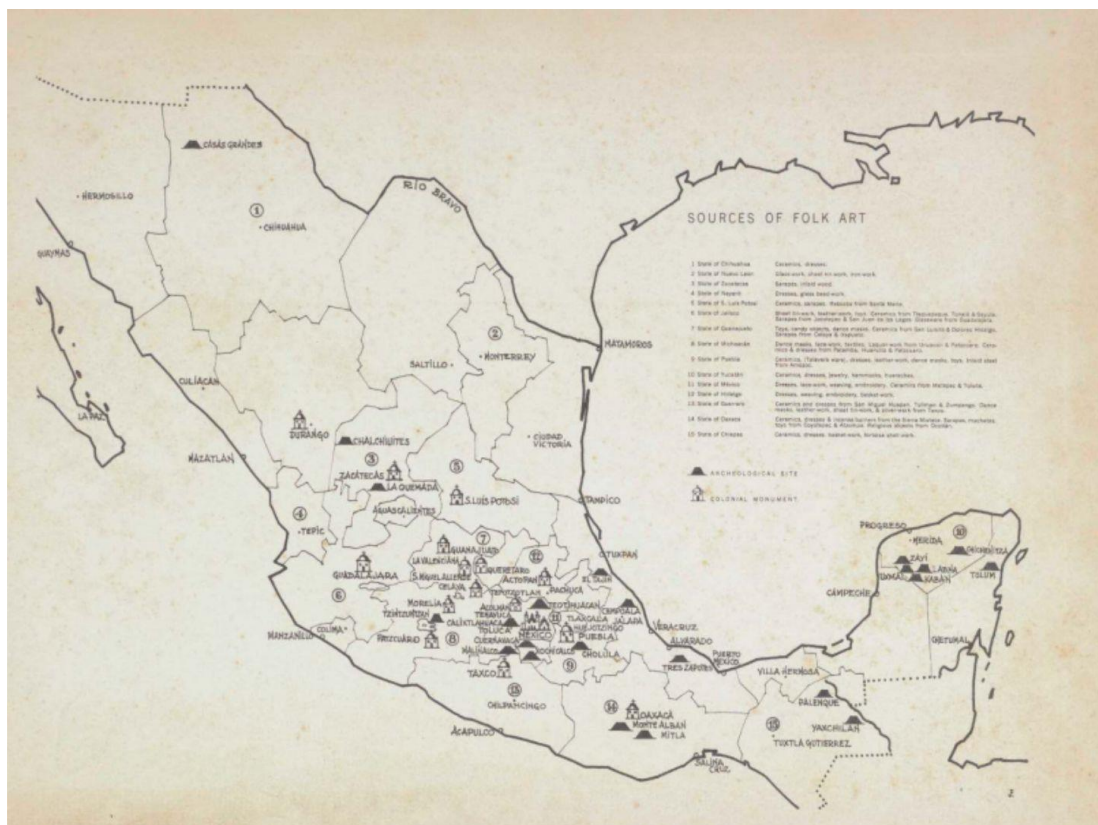


Figura 5: Covarrubias, Miguel, Sources of folk art, mapa que da relación de las regiones culturales de México en XX centuries of mexican art, Museum of Modern Art, Nueva York, pp. 2

Acorde a lo señalado por Federico Navarrete la idea de mestizaje no es algo que pueda cubrir todas las necesidades identitarias del mexicano pues “el mestizaje no ha existido porque la mezcla racial no existe, ya que no hay ninguna realidad biológico

humana detrás del concepto de raza”¹¹⁴ sino que esta es usada como una construcción ideológica capaz de unificar los discursos de exaltación nacional necesarios para la afinidad de los mexicanos a dichas manifestaciones artísticas y para que en relaciones diplomáticas y culturales pueda dar una visión unificada y valiosa para su exhibición y reconocimiento por parte del público extranjero.

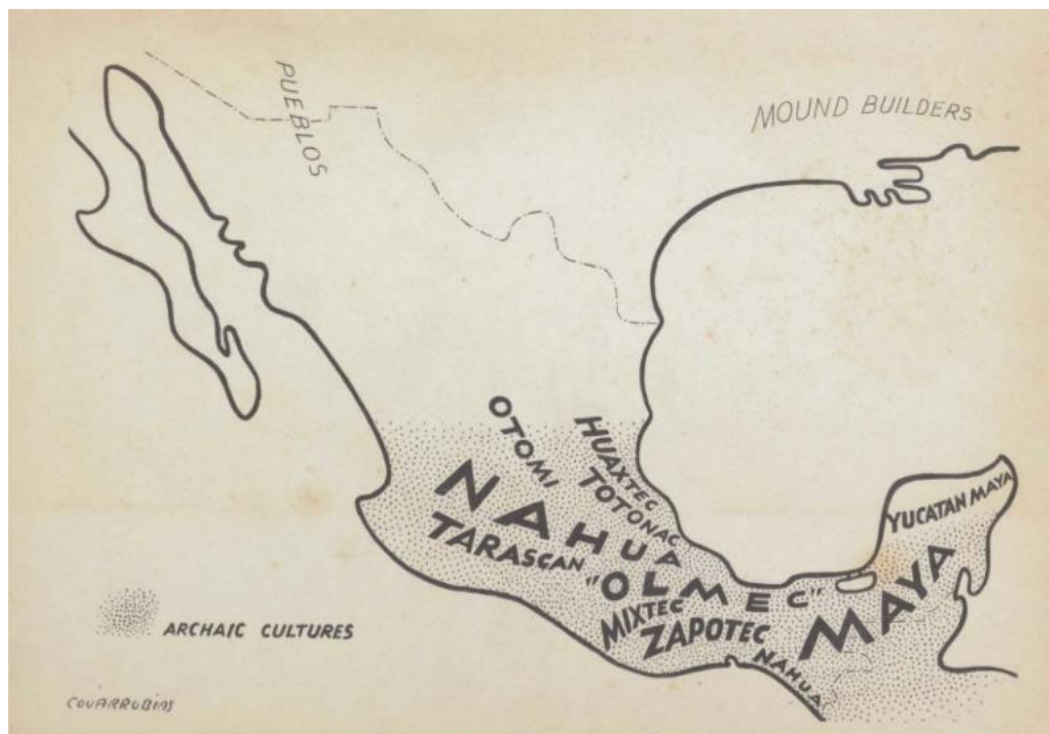


Figura 6: Archaic Cultures, Miguel Covarrubias, mapa que da relación de las culturas precolombinas de México en *XX centuries of mexican art*, Museum of Modern Art, Nueva York, pp. 2

De manera concreta en el catálogo se ubica de manera geográfica a México a través de dos mapas que se centran en el territorio. El primero es una división política del país en donde se da la traza de los treinta y dos estados de la república y el en ese entonces el Distrito Federal¹¹⁵, cada una es acompañada de sus respectivas capitales y con dos señalizaciones para el reconocimiento de sitios arqueológico o monumentos coloniales en

¹¹⁴ Navarrete Linares, Federico, "México sin mestizaje: una reinterpretación de nuestra historia", Ciclo de conferencias El historiador frente a la historia 2016. Desigualdad y violencia en la historia, audio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 26 de abril de 2016. Disponible en <http://hdl.handle.net/20.500.12525/374>.

¹¹⁵ Figura 5: Sources of folk art, mapa que da relación de las regiones culturales de México en *XX centuries of mexican art*, Museum of Modern Art, Nueva York, pp. 1

dicho espacio, relacionando así el pasado prehispánico con la división política actual del territorio.

El segundo mapa se centra en las culturas precolombinas ubicarlas en los territorios a los que correspondió su influencia¹¹⁶, en este podemos observar cómo acorde mayor tamaño de tipografía, mayor es la presencia de la cultura en el territorio mexicano, dando especial énfasis a la cultura “Nahua” y a la “Maya” las cuales a sus alrededores son rodeadas por otros letreros correspondientes a la cultura otomí, huasteca, tarasca, mixteca, zapoteca, olmeca y una pequeña sección que nombran como “yucateca-maya”. Esto solo a modo de marcar la amplia diversidad de regiones en el país a pesar de que estas no compartieran el espacio en el mismo momento.

Ambos mapas más allá de ser una ilustración didáctica para el acercamiento del espectador a la riqueza arqueológica y cultural de país, es una forma en que se legitima el pasado y se le da otra carga al territorio mexicano, viéndolo como un poderoso espacio cargado de historia y cultura. Asimismo, los mapas contienen en sí tres diferentes periodos históricos que coexisten y que remarcan esa riqueza cultural, es decir la riqueza de la historia antigua con el señalamiento de los sitios arqueológicos y las culturas predominantes, la riqueza de la época colonial al señalar las principales ciudades novohispanas y su época presente con la división política actual y la extensión del territorio, en ello cabe mencionar la interpretación unificadora que se da de las tres etapas.

Por ejemplo, en el caso de la historia precolonial la visión que es descrita en el segundo mapa¹¹⁷ hace ver a todas las culturas y pueblos mesoamericanos como un enorme monolito, como si todas fueran la respuesta a una sola cultura con variaciones y no como pueblos autónomos e independientes que pertenecen a temporalidades diferentes¹¹⁸. En el

¹¹⁶ Figura 6: Arcaich Cultures, Miguel Covarrubias, mapa que da relación de las culturas precolombinas de México en *XX centuries of mexican art, Museum of Modern Art*, Nueva York, pp. 2

¹¹⁷ *Vid.* Figura 6.

¹¹⁸ En este sentido hay que señalar que es común que en esta época la periodización no fuera tan clara debido a que los estudios mesoamericanos eran relativamente nuevos y la precisión en temporalidades aún se encontraba en discusión, para ello es importante señalar que en esta investigación tomamos como referencia la priorización realizada por Alfredo López Austin, que si bien ha tenido críticas y discusiones entorno a la manera en que se establece esta periodización, utilizaremos esta como un estándar ya que es la que suele utilizarse en cuanto a la enseñanza de este periodo histórico en la educación básica y media superior y el objetivo de esta investigación no es ahondar al respecto. *Vid.* López Austin, Alfredo y Leonardo López Luján

mapa solo vemos una gran unificación que contribuye a la mitificación del pasado prehispánico, aunque en el catálogo se hace una descripción puntual por estilos y regiones.

Cabe señalar que los mapas son trabajos de Miguel Covarrubias quien acorde a los memorándums¹¹⁹ y a los textos preliminares¹²⁰ sería el principal encargado para la organización de la información complementaria de la exposición, asimismo se tiene el registro de que el director del Museo de Arte Moderno, Alfred H. Barr designó a René d'Harnoncourt y a Miguel Covarrubias como comisarios generales sin embargo d'Harnoncourt rechazó la propuesta lo que dejó a Covarrubias como principal encargado del lado mexicano¹²¹.

De este modo, él se encargó un poco más sobre las necesidades diplomáticas de la muestra, pero también estuvo al pendiente de las necesidades de elaboración del catálogo de la exposición y que, como podemos notar en estos grabados, daría su propio trabajo artístico para contribuir a esta visión didáctica de México, es decir gran parte del discurso de fondo para dicha exposición sienta sus bases en parte del pensamiento e interpretación de Covarrubias.

Posterior a los agradecimientos institucionales en el catálogo a quienes hacen posible la exposición, se hace una “Preliminar de la secretaria de Relaciones Exteriores de México” no se especifica quien es el autor, sin embargo, se señala el objetivo de la muestra

“Tiempo Mesoamericano (2500 A.C.-1521 D.C.) Periodos, Regiones y Culturas Prehispánicas”, en *Arqueología Mexicana*, edición especial, núm. 11, México, Raíces. 2002

¹¹⁹ Existen cartas entre Eduardo Hay secretario de relaciones exteriores y Nelson Rockefeller en donde Rockefeller insiste en concretar los detalles para iniciar la gestión de la exposición sin embargo estas no llegaron a tener una respuesta concreta. Vid. Carta de Rockefeller a Eduardo Hay, secretario de Relaciones Exteriores, noviembre de 1939, AHSRE, Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19. Asimismo, hay memorándums posteriores a esta relación dirigidos a Antonio Caso, donde Nelson Rockefeller le demandaba una respuesta concreta para pactar la muestra, *vid.* Oficio de Nelson Rockefeller dirigido a Alfonso Caso, director del INAH, 17 de octubre de 1939, AHSRE, *Ibidem*. Clasificación general: III/825-73- /21.

¹²⁰ En los telegramas para la designación de la exposición previo a su acuerdo existen telegramas de Nelson Rockefeller insistiendo al gobierno mexicano la confirmación de la exposición, pues hasta octubre de 1939 no había sido confirmada la muestra pues los encargados no habían dado una respuesta, a ello Miguel Covarrubias es quien envía la confirmación y un texto preliminar para dar sustento a la exposición y que también da una descripción general de la muestra.

¹²¹ Esto es señalado por Diego Flores Olmedo quien hace notar la importancia de Covarrubias en el discurso preliminar de la exposición, así mismo menciona que el trabajo se hacía en conjunto con aquello que designaran las autoridades del MoMA Vid. Flores Olmedo, Diego, *La Coatlicue del jardín: El arte prehispánico en la exposición veinte siglos de arte mexicano (mayo septiembre de 1940)*, Tesis que para obtener el grado de maestro en historia del arte, Universidad Nacional Autónoma de México, IIE, Ciudad de México, 2017, pp. 27

y el cómo esta lograra que exista una “comprensión espiritual”¹²² entre ambos pueblos, el termino es constantemente señalado a lo largo del catálogo en cuanto al sentido de encontrar aquello que es puro en el arte mexicano, como una esencia que lo caracteriza¹²³ y en este sentido a modo del acercamiento intimo entre las dos naciones a través de algo tan “puro” como lo es el arte y la cultura¹²⁴.

El siguiente preliminar es del Museo de Arte Moderno, quienes presentan la exposición como una de las más completas que ha realizado el museo entre sus 20 años de gestión y en particular en cuanto a la presentación de arte mexicano es la primera, acorde a la preliminar, de dicha magnitud en todo el mundo.

Si bien como se ha mencionado antes desde la primera década del siglo XX México participó en exposiciones con carácter diplomático e internacional para compartir diversos periodos del arte mexicano e inclusive habría realizado exposiciones en Estados Unidos, ninguna de ellas había contemplado el abarcar todos los periodos correspondientes a la historia del país con la finalidad de hacer una retrospectiva completa y lineal para ver por etapas el desarrollo nacional.

En este apartado nuevamente se hace énfasis en el “espíritu” señalando que la cultura mexicana a través de su autenticidad y la forma en que esta posee dos pasados (indígena y europeo) y que por lo tanto sus manifestaciones artísticas se encuentran más cercanas al espíritu del pueblo. Con ello el Museum of Modern Art pone a la cultura mexicana como una entidad superior a la cultura propia de los estadounidenses ya que esta “tiene sobre ellos una gran ventaja”¹²⁵ por la forma en que ambos pasados coexisten.

Esta es solo una de las primeras referencias en torno al mestizaje que se plantean en el catálogo, ya que posteriormente se hace un profundo énfasis en la forma en que este

¹²² Vid. *Ibidem. XX centuries of Mexican art...* pp. 73

¹²³ Esto podemos encontrarlo en la introducción a la muestra en el catálogo y en el texto de Covarrubias sobre la sección de arte moderno, pero sobre ello ahondaremos más a delante en el apartado 2.3 El “Espíritu” y la “Universalidad” para mostrar y validar el arte mexicano” vid. *Ibidem. XX centuries of Mexican art...* pp. 12-14

¹²⁴ En parte de la justificación de la muestra consiste en la “fraternidad” entre ambas naciones como algo que las une en las empresas culturales para mejorar las relaciones diplomáticas. Vid. *Ibidem. XX centuries of Mexican art...* pp. 12-14

¹²⁵ Referencia al catálogo en la forma en que se ve al arte mexicano en “Preliminar del Museo de Arte moderno de Nueva York” vid. *Ibidem. XX centuries of Mexican art...* pp. 13

proceso se mitifica, como si ello fuera lo que le da valor a la cultura más allá de ver sus manifestaciones artísticas como objetos históricos con complejidades distintas. Esta idea romantizada y de “supremacía” provocada por el mestizaje se asemeja a lo planteado en *La Raza Cósmica* por José Vasconcelos, quien de igual forma señala las virtudes del espíritu y la raza a partir de la construcción de un pasado precolombino y español que coexisten y se “mezclan” dando origen a la raza cósmica.¹²⁶ Si bien Vasconcelos hace énfasis en los problemas de interpretar todo desde la mirada europea, no deja de desvalorizar parte del pasado precolombino por sí solo, dándole valor hasta ver en sus manifestaciones artísticas esta “mezcla”.

Si bien no existe una conexión netamente directa entre los textos creador para la exposición y la obra de *La Raza Cósmica*, si hay una mención de Miguel Covarrubias a José Vasconcelos como aquel que “habría de abrir después las puertas a la revolución del arte mexicano”¹²⁷ y posteriormente se menciona los proyectos culturales propuestos por el en 1920; Lo que nos da cierto vinculo al pensamiento de Vasconcelos, mismo que podemos encontrar en las similitudes en la forma de conceptualizar el mestizaje y valorar ambas culturas y su unión para demostrar la particularidad de la cultura “mestiza” mexicana.

Asimismo, nos habla del profundo impacto ideológico que la obra dio en las formas de construcción de la identidad a partir de 1925 en los proyectos culturales, impulsados por la Secretaría de Educación Pública bajo la gestión de Vasconcelos, pero también como una forma propagandística que permeo en la valoración e investigación de las artes en México.

A partir de ello podemos observar cómo se implementó dicha ideología en los conceptos clave para seleccionar y valorar las obras del catálogo, pues en ellas observamos ciertos juicios en cuanto a la forma en que se “desenvuelve” de manera progresiva la historia de México en relación con las artes y en los criterios estéticos sobre los cuales se

¹²⁶ Sobre la mezcla de razas como lo que puede indicar el progreso Vasconcelos señala: “Ninguna raza contemporánea puede prestarse por sí sola como un modelo acabado que todas las otras hayan de imitar. El mestizo y el indio, aun el negro, superan al blanco en una infinidad de capacidades propiamente espirituales [...] Las épocas más ilustres de la Humanidad han sido, precisamente, aquellas en que varios pueblos disímiles se ponen en contacto y se mezclan.” Vid. Vasconcelos, José, “El Mestizaje” en *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana. Argentina y Brasil*, Espasa, Calpe México, México, Buenos Aires y Madrid, pp. 44.

¹²⁷ *Ibidem. XX Centuries...* pp. 143

define lo que es (y no es) el arte mexicano, cuya mayor justificación es identificada a través de detectar el “espíritu nacional mexicano”¹²⁸ en cada obra, la cual a su vez guía el desarrollo de la historia.

La visión del “Espíritu Nacional” es referida en diversas ocasiones en el texto previo a la exposición así como en el plan expositivo y en el texto principal del catálogo que describía la muestra¹²⁹, haciendo referencia a que cada una de las piezas posee de facto un sentido “mexicano” capaz de reflejar en su manufactura y en sus características visuales y materiales lo que representa a México como una entidad cultural, cual si esta fuera una identidad omnipresente en el territorio y capaz de estar presente en cualquier temporalidad sin importar las posibles variaciones territoriales, sociales, culturales o históricas del territorio.

Es decir, se ve a México como una unidad que sin importar los distintos periodos y procesos históricos dentro del territorio se le toma como algo que ha existido desde “siempre” por ejemplo al asumir que lo “mexicano” se encuentra en la época precolombina es una forma de descontextualizar las diversas regiones culturales o civilizaciones que no poseían una misma lengua, cosmovisión u organización política pero que para fines prácticos de la historia nacional y patriótica estos poseen una relación y sentido dentro de la construcción de lo que es “México”¹³⁰

Como nación, esta valoración guarda mucha correlación con la visión de “lo mexicano” que si bien comenzó a ser tomada en cuenta desde el desarrollo de los pabellones mexicanos en las exposiciones universales del siglo XIX, comenzó a tener una mayor teorización e impacto en el sentido nacionalista de México en la década de 1920

¹²⁸ Este espíritu es manejado en el catálogo como una especie de esencia que es parte fundamental de cada pieza y bajo el cual podemos encontrar la particularidad de cada una de las piezas, ya sea por su autenticidad en técnica y uso como es el caso del arte precolombino, por la mezcla de técnicas e invasión como es el caso del arte colonial, arte popular y moderno. *Cifr. Ibidem. XX Centuries of Mexican art...* pp 12-45

¹²⁹ *Vid.* Archivo de la Secretaría de Relaciones exteriores, *Ibidem.*

¹³⁰ Este recorrido de la construcción nacional a partir de la “patria” como un ente que unifica México. Las imágenes cumplen una función de unificación en cuanto a la atracción de las ideas y si bien Enrique Florescano habla de ello en “Imágenes de la patria” todo el discurso que se construye alrededor de estas imágenes es lo que también sustenta el ver a México como esta unidad. *Vid.* Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México, mapas, ilustraciones, 2005, 488 pp.

tanto desde la visión del ya mencionado José Moreno Villa, pero también desde los planteamientos de José Vasconcelos durante la segunda mitad de su gestión en la Secretaría de Educación pública.

Continuando con esta sección, Caso ve necesaria la comparación con la universalidad de la historia. Este apartado se divide en los temas: México en el arte universal y El Alma mexicana, y se destacan como manifestación artística: La escultura prehispánica, El barroco mexicano, La pintura mural y El arte del pueblo. En esta sección del catálogo observamos que parte de esta interpretación es equiparable a lo señalado por el arqueólogo Manuel Gamio particularmente en su obra *Forjando Patria*¹³¹ en donde a grandes rasgos abordaba la condición indígena de la época y rescataba la herencia cultural y social dentro de dichas comunidades para con la nación mexicana con miras a la “inclusión” de dichos grupos al proyecto de nación.

En el observamos también la necesidad de ver al mestizaje como la unión cultural capaz de unificar a la patria. Parte de esta visión es recuperada por Alfonso Caso quien hace constantemente menciones a esa importancia, pero entremezclándolo con la justificación del rigor en cuanto a la investigación que presenta. En esta sección es interesante notar que Caso no hace valoraciones, comentarios o críticas en torno a las piezas desde un punto estético, pues él se centra en la función dentro de la civilización a la que pertenece y no tanto a su posición como “arte”.¹³²

¹³¹ En general Manuel Gamio abordó el tema del indigenismo en distintas obras siendo la primera *Forjando Patria* de 1916 la cual respondía más que anda a la necesidad de problematizar la situación de la población indígena, ya más centrado en la investigación académica y en particular en la investigación histórica como es el caso de *La población del Valle de Teotihuacan* de 1922 y *Hacia un México nuevo. Problemas Sociales* de 1935 Vid. Gamio, Manuel, *Antología: Manuel Gamio*, Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, Ciudad de México, México, 1993, 550 pp.

¹³² En gran parte del texto Caso solo menciona los usos de algunas piezas y su importancia que cobran para sus usos, a pesar de ser un experimentado arqueólogo en el texto se hace notar que su campo de trabajo no es en específico la estética o las manifestaciones artísticas desde las piezas mesoamericanas, en este sentido vale la pena preguntarse ¿Qué hace que en este momento no se cuente dentro de una exposición tan importante con un especialista en materia de estética y arte? Parte de ello nos habla se la situación en torno a la profesionalización de la historia y en particular del arte en México. Parte de ello es abordado en el artículo de Abraham Moctezuma Franco, si bien el solo se centra en las condiciones de la historia en general, también puede ser extrapolado a las condiciones de la investigación estética. Vid. Moctezuma Franco, Abraham, “El camino de la historia hacia su institucionalización” en *Historia y Grafía*, núm. 25, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México 2005, pp. 45-78

Un punto importante a tratar en ello es la forma en que se maneja el concepto de “espíritu” en el arte mexicano, lo cual posee una doble función en el discurso y valoración de las obras; en primer lugar, el espíritu es visto como una cualidad identitaria que poseen aquellos objetos denominados como arte “universal”¹³³ lo cual lo dota de particularidad y sentido; por otro lado se le otorga un sentido único e irrepetible, aun siendo objetos de uso cotidiano como es el caso del arte popular, la extrañeza que genera el arte precolombino.

Con ello no quiero decir que su inclusión es al azar, sino que a través de la validación académica y de la incorporación a los cánones y reglas establecidas por dichas instituciones, apegadas claro a un marco epistemológico europeo, que van a valorar y adecuar a sus propios términos cada una de las piezas modificando así la complejidad de cada una acorde a su horizonte histórico y cultural con la finalidad de que puedan encajar en un discurso universal del arte.

En ello debemos ahondar en la importancia del espacio para la legitimación del discurso histórico que se maneja en el catálogo y las obras, pues por sí mismo el discurso no es suficiente para validar muchas de esas piezas,¹³⁴ que hasta mediados del siglo XIX eran consideradas como grotescas o sin valor estético.¹³⁵ Sobre el espacio Bourdieu menciona que al ingresar al museo existe una “transmutación ontológica que experimenta la obra de arte por el simple hecho de entrar en un museo, y que se traduce en una suerte de sublimación” hablando del como el espacio dota de sentido de ser a las piezas, con ello entendemos el por qué la insistencia de los curadores de la muestra de hacer referencia a exposiciones pasadas y a las instituciones en donde son llevadas a cabo, pues funcionan como un referente para la validación.

¹³³ Con esto hago referencia a la categoría de Arte Universal utilizada en la historia del arte tradicional donde se define este como todas las manifestaciones artísticas humanas de todas las épocas, pero que comparten ciertos rasgos que las dotan de sentido y pertenencia a dicha categoría. *Vid.* Historia de la estética ...

¹³⁴ En el catálogo se hace mención en cuanto a lo “grotesco” que resultaban para algunas personas las piezas de arte precolombino, sin embargo, Antonio Caso hace hincapié en su valor histórico y cultural, sin embargo, en su valoración no hace referencia alguna a su carácter como obra de arte. *Vid. Op.Cit.* pp. 20

¹³⁵ El entender las piezas de arte precolombino como arte era algo bastante reciente y novedoso a finales de la década de 1940, pues si bien a partir de los estudios de Manuel Gamio o Alfonso Caso se había determinado su valor histórico, el hecho de verlas como piezas artísticas apenas estaría siendo tratado por personajes como Diego Rivera, Rufino Tamayo o Annita Brenner por mencionar algunos. *Cifr.* Flores, Olmedo, Diego Jesús, “IV: El origen del canon” en *Op Cit.* Pp. 133-145

Avanzando un poco más en los textos del catálogo se insiste en el caso de la sección de arte precolombino, pues se esfuerzan por explicar la “extrañeza” y compararla con los referentes de arte asiático o europeo, que si bien no poseen un referente cercano a ellas utilizan estas para validar la extrañeza y comparar a la cultura precolombina con las culturas ya consagradas dentro de la historia universal. Al ver las piezas mesoamericanas como estilos “autónomos” le da ese espíritu y universalidad para verlos como un “descubrimiento artístico de América”¹³⁶ vinculándolo a la narrativa que sostiene el “descubrimiento” del territorio a los navegantes españoles y portugueses.

De este modo el manejo del discurso de descubrimiento contribuye a la narrativa eurocéntrica que recubre las formas de creación de conocimiento que nos hace comprender el mundo desde los referentes conceptuales europeos y que vemos reflejado en su interpretación del arte prehispánico y en los referentes artísticos con los que se les equipara para dar una explicación al ojo extranjero, pero también como una forma de validación a través de la comparación y la semejanza, es decir, el uso del discurso universal de la historia moldea la interpretación de la historia nacional y oficial.

Este argumento lo podemos observar en gran parte del texto donde se hace una constante comparativa con la magnificencia del arte europeo, esto principalmente por la forma en que los mismos curadores del MoMA no se encontraban tan convencidos de exponer varias de las piezas seleccionadas desde lo que los curadores de la muestra por parte de México considerarían como el “rigor científico”, pues si bien las piezas eran vistas como vestigios arqueológicos poco se les había vinculado con el concepto de “arte”. A ello Manuel Toussaint señaló lo siguiente en torno a la selección:

“La sección prehispánica es sin duda la más completa; hubo hasta un exceso de objetos de los cuáles varios no pudieron ser expuestos, y el instalador, como veremos a su tiempo, tuvo ante sí un gran problema. Nunca se había visto tal

¹³⁶ *Ibidem*, Pg 27

cantidad de objetos de arte prehispánico agrupados en una forma tan sugestiva, sin perder por eso la seriedad científica del asunto.”¹³⁷

Esto podría hablar hasta cierto punto de la constante necesidad de Alfonso Caso, encargado de dicha sección, en conseguir las alegorías necesarias en el texto del catálogo para que ojos extranjeros pudieran entender el valor de dichas piezas desde un punto de vista artístico.



Figura 7: Fotografías que muestra el momento de ensamble del vaciado de yeso copiado de la Coatlicue parte del INAH, *Twenty Centuries of Mexican Art*, [N MX 3. IN 106.1B], *Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.*

Asimismo, en el apartado final del texto en catálogo se destinan algunos párrafos para hablar sobre “El espíritu del arte prehispánico”¹³⁸ que contribuye a esta comparación y sobre exaltación del arte precolombino para los ojos extranjeros, pues aquí se establecen los patrones visuales y estéticos a través de algo particular en las piezas que se equipara a la grandeza del arte grecorromano o asiático¹³⁹ y, en la parte final, se habla de que estos mismos patrones al ser universales para identificar el “arte” pueden ser encontrados en el arte colonial o en el popular otorgándole también a estos el valor para ser parte de la gran

¹³⁷ Toussaint, Manuel. “Veinte Siglos De Arte Mexicano.” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 2, no. 5 (marzo 1, 1940), Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1940, pp. 5. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/183>.

¹³⁸ Este es el subtítulo del apartado de Arte Precolombino, *Vid. XX centuries of Mexican art, Op. Cit.* pp. 30

¹³⁹ *Ibidem.* Pp. 45.

narrativa universal de la historia del arte mexicano.

Por otro lado, la distribución de obra recolectó un gran número de piezas arqueológicas que fueron mostradas a modo de mercado e inclusive se utilizó el jardín del museo para establecer una relación aún más apegada a lo “natural” en donde se exhibió una enorme pieza de Coatlicue, la cual no es la pieza original pues al pesar cerca de dos toneladas el traslado resultó complicado y se mandó a hacer una reproducción seccionada en tres piezas para poder ser incluida en la muestra¹⁴⁰, situación similar con varias de las piezas que ocuparon el jardín del MoMA¹⁴¹.

Para la sección de Arte Colonial, el texto es mucho más sobrio en cuanto a la información que se maneja y a la forma en que se van datando los periodos, sin embargo, dentro de los juicios de valor que se le hacen las piezas por cada una de las épocas se le da más peso a todo aquello que comparta “el mestizaje” entendido solo como la unión entre los caracteres indígenas y españoles. Asimismo, contiene una visión organicista sobre la Nueva España, pues le homogeneiza al hablar de que, por ejemplo, en el desarrollo del churrigueresco la “Nueva España ha desarrollado completamente su personalidad”¹⁴².

En este apartado la mayor carga plástica y de validación para encontrar el espíritu del arte en dicha época se encuentra en la arquitectura, cuestión que posteriormente empataría con el desarrollo de lo “mexicano” para José Moreno Villa, quien considera que la autenticidad del arte colonial se encuentra en estas manifestaciones, que acorde a Toussaint, esto se da por la adaptación de técnicas constructivas con el entorno y con los materiales endémicos de cada región y por la condición escultórica de los retablos. De igual forma es interesante notar el cómo en esta sección se destina un apartado para la “Decadencia de la Pintura” la cual desvaloriza por la baja calidad entre el siglo XVII Y XVIII pues a su consideración la gran demanda de retablos hizo que las copias bajaran la calidad que él considera “lamentable”.

¹⁴⁰ Figura 7: Fotografías que muestra el momento de ensamble del vaciado de yeso copiado de la Coatlicue parte del INAH, *Twenty Centuries of Mexican Art*, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

¹⁴¹ Press Released, April 10, 1940, ARCHIVE OF THE MUSEUM OF MODERN ART 11 WEST 53RD STREET, 4C411 – 35, New York, 3 pp..

¹⁴² *Ibidem*, pp. 73.

Es interesante como la desvalorización de la pintura se encuentra en la reproductibilidad, hablando de que mientras más copias, menos autenticidad existe en el retablo, como mencionaría Walter Benjamin en cuanto al “aura”¹⁴³ como aquella cualidad que dota de originalidad al objeto, sin embargo en este sentido se limitan a ver la reproducción de una obra como una copia y no como ejercicios que responden a las prácticas de pintores y escultores que nos habla de la profesionalización de las artes en el contexto del México decimonónico.¹⁴⁴

En la sección de Arte Popular se da más una suerte de descripción los diferentes tipos de artesanías a mostrar como es el caso de la cerámica, laca, tejidos, máscaras y pintura popular, de ello se recarga en la justificación histórica de las piezas, es decir busca la antigüedad de la técnica, su origen y a partir de ello se le otorga el valor como una forma nuevamente de cumplir las expectativas del mestizaje en cuando a la combinación de técnicas y tópicos de representación.

Sin embargo, en esta sección al final encontramos un apartado que se titula “El sentido artístico del pueblo” en donde se hace referencia a como los artistas populares expresan la belleza y el sentido de la belleza en sus obras, hablando de que poseen un “natural instinto estético”¹⁴⁵ en objetos útiles y hermosos. El dotar al artista de una capacidad nata es parte del cómo se le vincula a las creaciones mexicanas con la condición universal del arte, pues se glorifica a la figura del artista, en este caso el artesano, quien transmite así esta condición de belleza a la pieza, misma que referenciada al final del apartado como un instinto natural del pueblo mexicano¹⁴⁶.

En particular, en el caso de la sección de “Arte Moderno” resulta interesante la forma en la que se decide distribuir las obras e información por el sentido que se le puede dar así al espacio. Al ser esta la historia reciente del país esta es vista como el “culmen” de la historia por los recientes procesos históricos que vivió México para su consolidación como

¹⁴³ Vid. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica / The work of art at the time of its technical reproducibility*, Editions Godot, Argentina, 2017.

¹⁴⁴ Vid. Ramírez Fausto, *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008. Pp.477

¹⁴⁵ *Ibidem*. Pp. 112

¹⁴⁶ *Ibidem*. Pp. 113

estado nación, como lo es la idealización al proceso revolucionario, el cual permea como tema principal en la producción artística. Esto se interpreta como una forma de ilustrar el “espíritu” nacional consolidado en ese momento como paralelo con la situación político-social del país.

Esto lo podemos identificar en la forma en que el curador de dicha sección maneja la producción artística en el catálogo de la exposición señalando que la producción reciente del arte en México responde a una especie de liberación frente a la producción del siglo XIX en donde identifica “influencias” de las academias de arte europeas y esta liberación la atribuye principalmente a los procesos revolucionarios del país:

“El arte en México ha llegado así a una recia y turbulenta madurez después de romper las cadenas que lo ataron durante años a una tradición caduca. La liberación del arte mexicano ha seguido un camino paralelo a la liberación político-social de la nación, y si la participación de los artistas en esta lucha hubiera sido menos ardiente, acaso nunca hubiera llegado el arte mexicano a su actual fuerza y novedad de visión”¹⁴⁷

En este apartado no solo vemos un discurso más apegado a ver a las obras de arte como objetos que ejemplifican pasajes de la historia, sino que también podemos observar cómo se le utiliza al arte como justificación de la grandeza social y cultural del país como un mecanismo de sentido de pertenencia y nacionalismo. Mas allá de ello en este apartado encontramos como se encuentra el “culmen” del arte mexicano pues si bien a lo largo de los apartados anteriores para encontrar la validación de cada una de las piezas de otras épocas se recurrida a la mezcla con cánones estéticos europeos, al sentido de universalidad en el arte, la inclusión de dichos objetos a espacios museales y sobre todo al vínculo con el “verdadero” arte mexicano con una “personalidad” única.

Para comprender de manera más clara la razón de mantener como elemento unificador de la exposición conceptos como la “universalidad” y el “espíritu” del arte mexicano es necesario tomar en cuenta que parte de ello responde al horizonte

¹⁴⁷ XX Centuries of Mexican Art, *Ibidem*, pp. 112

historiográfico que rodea la exposición y que sin el abordaje de dichos discursos resultaría imposible entender la necesidad de estos discurso y los usos que este posee frente a las necesidades no solo del Museum of Modern Art, sino a las necesidades de validación del Gobierno mexicano a partir del arte.

El uso de este concepto lo podemos observar en el texto introductorio de la muestra realizado por Antonio Caso, donde aborda el sentido del espíritu y la universalidad del arte mexicano, para ello se establece en primera instancia una cronología entre las piezas, marcando como primeras las creaciones Olmecas y como lo más contemporáneo la obra de José Clemente Orozco. Dentro de esa cronología de desenvuelve la valoración del arte por épocas, en ello se hace mención al arte precolombino como algo extraño al ojo extranjero pero que su universalidad deviene de su carga histórica y valor estético¹⁴⁸, en el caso del arte colonial lo percibe solo con algunos rasgos de originalidad pero que cuyo valor se encuentra en la mezcla entre dos culturas¹⁴⁹, de todo ello al único tipo de arte que se considera como dentro del canon es al arte moderno pues inclusive se le ve como el único que contribuye al desenvolvimiento del arte.¹⁵⁰

Si bien estas son algunas de las consideraciones historiográficas que guían parte de la base del discurso de la exposición es importante tomar en cuenta que muchas de ellas no son plasmadas explícitamente solo en lo escrito dentro del catálogo y los textos que acompañan la muestra, sino que ello puede ser plasmado en el montaje y distribución de la obra. A partir de esta base hablaremos de como la historiografía de la época dialoga con el montaje museográfico y las piezas de cada sección.

2.2 La Representación de la Historia: Museo y Museografía

El discurso histórico no solo posee cierto poder e interpretación por lo que se dice en él, sino que parte de esta interpretación depende del espacio en que es enunciado, reproducido o compartido, por lo tanto, al ser esta una exposición la lectura que el público da de ella depende directamente de la interacción que posee con este espectador en el espacio expositivo. En este sentido el Museo no solo funciona como el espacio que alberga la

¹⁴⁸ XX Centuries... *Op. Cit.* pp. 17

¹⁴⁹ *Ibidem.* pp. 17

¹⁵⁰ *Ibidem.* pp. 18

muestra, pues también funciona como una institución que legitima tanto a las obras como al discurso curatorial que las acompaña.

La legitimación del discurso artístico del museo está intrínsecamente relacionado con este espacio desde su concepción como parte del “sistema del arte” o “mundo del arte” el cual Pierre Bourdieu define como la unificación de los elementos que se interconectan con la exposición de las artes pues “La función primaria del mundo del arte consiste en definir, validar y mantener la categoría cultural del arte y producir el consentimiento de la entera sociedad a la hora de legitimar la autoridad del mundo del arte para hacer esto”¹⁵¹, pero ¿cómo el MoMA se consolida como este espacio de exposición?

Los usos políticos y diplomáticos de la exposición como hemos mostrado en apartados anteriores son evidentes, sobre todo dentro de la forma en que es pensada y planeada la muestra para ser presentada en un espacio museal con tanto peso de legitimación como es el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York, de este modo es importante tomar en cuenta la carga no solo de las obras, sino del espacio donde son presentadas y los fines que este representa, pues los museos modernos responden a una tarea político-pedagógica, la cual fue tomando forma a lo largo de la institucionalización del museo y sus contenidos.

Anteriormente en los siglos XVIII y XIX el museo fue visto como un mero espacio expositivo y de contemplación, poco a poco fue consolidando su discurso político e ideológico en torno a la forma en que organizaba sus colecciones y su acervo para la exhibición¹⁵². Sin embargo, desde su construcción de discurso en la modernidad fue necesario tener una respuesta política y pedagógica desde los modos de ver y compartir el

¹⁵¹ Bourdieu, Pierre y Darbel Alain, “Tercera parte: Las leyes de representación cultural” en *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Paidós, Barcelona, 2003, 187 pp.

¹⁵² Con ello hago referencia a la forma de crear archivo a través de las piezas que componen su colección, en estas prácticas encontramos parte del cómo se entienden las piezas, bajo que discursos cobran sentido para la institución y la importancia que cobran en el acervo para su exposición. Vid. Archivos, Anna María Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, España, 2011.

arte, pues en este momento el arte se vio como una herramienta más para la construcción de un discurso oficial.¹⁵³

En el siglo XIX el museo fue construido como un espacio focalizado en compartir el arte a público en general, en un principio, se hablaba de sacar las colecciones privadas de la aristocracia para ser socializadas desde un espacio público como una forma de conectarlo con el espectador¹⁵⁴. En teoría se le veía como una institución capaz de democratizar las obras para el público, sin embargo, el espacio museal ha sido utilizado como una forma de validación de piezas artísticas y como un espacio para generar identidades desde la visión de quien posea dicho espacio; que en su mayoría responde a la aristocracia o al estado¹⁵⁵.

A finales de siglo los museos tenían ya claro por lo menos el propósito de socializar el acervo¹⁵⁶, en este sentido los museos en Estados Unidos fueron parte de esta definición como es el caso del Museo *Smithsonian* de 1858 propuesto por James Smithson como un proyecto enciclopédico y de estudio del territorio; Asimismo el *Metropolitan Museum of Art* desarrollado entre 1870 y 1894 fue desarrollado como una institución para preservar, difundir e investigar en torno al arte. Ambos ponían ya a discusión a los museos como instituciones privadas –respondiendo a sus propios intereses—y que asimilaban la concepción de arte ya desarrollada y difundida por toda Europa.

¹⁵³ Poulot, Dominique, *Ibidem*. pp.15

¹⁵⁴ La construcción de lo que hoy entendemos como un museo ha ido transformándose a lo largo de los siglos, desde su concepción como una galería o gabinete de curiosidades, va cambiando acorde a su horizonte histórico y cultural y se adapta a los objetivos de quien posee el control de dichos espacios, esto es abordado por Dominique Poulot en su obra *Museos y Museografía*. Vid. Poulot, Dominique, “¿Qué es un museo?” en *Museos y museología?* Madrid, Abada Editores, 2011.

¹⁵⁵ Rinesi, Eduardo (coord.), *Museos, arte e identidad: Artesanías en la idea de nación*, Editorial Gorla, Buenos Aires, Argentina, 2019, pp. 140

¹⁵⁶ La Museología histórica nos habla de que por lo menos entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Europa se redefinía constantemente los objetivos, la misión y la visión de los museos, dando como resultado una multiplicidad de interpretaciones entre Francia, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania o los Países Bajos, entre dichas propuestas algo que se comparte en general es el sentido de compartir la “cultura”. Vid. Hernández, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*. Madrid, Ediciones Trea, 2006



Figura 8: Autor no identificado, Vista general de la exposición Mexican Arts en The metropolitan Museum of Art, Nueva York, 14 de octubre – 09 noviembre de 1930.

De este modo, en este momento en particular los museos responden fundamentalmente a definir aquello que ven y validan no solo como arte, sino como parte de la historia, como una pieza material que da cuenta del devenir humano y cuya importancia cobra mayor sentido al responder a los distintos pasajes de la historia universal¹⁵⁷, es por ello que sus acervos y muestras comienzan a tener un mayor interés en la investigación para acompañar con ellos a las piezas que exhiben.

¹⁵⁷ Es interesante notar que la forma en que es vista la historia dentro los museos de arte de la época responden a gran parte del discurso historicista que entiende la interpretación de los acontecimientos como partes capaces conectarse con la totalidad del discurso “universal” de la historia que vierte Hegel en sus lecciones de Historia Universal. Cifr. Hegel, George Friederich, “III. El curso de la Historia Universal” en *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*, trd. José Gaos, Madrid, Revista de Occidente, 1974. 181 pp.

Bajo este contexto el MoMA era una institución relativamente joven que abrió sus puertas en 1929 a manos de la magnate y filántropa Abby Albrich Rockefeller¹⁵⁸, quien considera que la labor social de las exposiciones está en compartir la riqueza de las naciones y su espíritu a través del arte¹⁵⁹, pues cada pieza artística que posee por sí mismas el “espíritu” tanto de su propia época como de el mismo devenir histórico. Como una forma de respuesta a este discurso, Albrich impulsa la creación de este espacio como parte de sus labores sociales en la divulgación de la historia el arte y la cultura, pero desde su propia visión y entendimiento como menciona Anna María Guasch: “El MoMA y tantos otros museos de la modernidad nos llevan a pensar en una “institución artística” como un proyecto “educacional”, una institución deudora de los “ideales burgueses” en la que el museo sirve para educar y para confirmar ciertos valores “aristocráticos”¹⁶⁰.

De este modo y con experiencia previa para la organización de exposiciones desde el MoMA la forma de exponer no era algo nuevo pues en el caso de las exposiciones de arte que habían sido presentadas desde México para el museo¹⁶¹, sin embargo al ninguna abarcar tantos periodos y tipos de arte, la guía para la organización de los materiales e información se centraba mayormente en un tema o tópico en particular, como es el caso la

¹⁵⁸ El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue una propuesta de la clase alta norteamericana que desde inicios del siglo XX trabajaron en conjunto para llevar el arte norteamericano a diversos espacios expositivos europeos, en su fundación encontramos como principales responsables a Abby Aldrich Rockefeller, Lillie P. Bliss y Mary Quinn Sullivan quienes no solo se encargaron de darle financiamiento al museo y una línea editorial para la selección de temas expositivos, sino que impulsaron al mismo espacio desde la iniciativa privada que era solventada por empresarios norteamericanos como Nelson Rockefeller en donde el museo no solo respondía a sus intereses artísticos, sino también a sus necesidades políticas. Vid. Fernández Aparicio Raúl, *Tras la estala de MoMA, La creación del museo de arte contemporáneo y sus vínculos con el poder*, Técnicas Avanzadas de Investigación Histórica, Artística y Geográfica por la UNED, España, pp. 43.

¹⁵⁹ Vid. Fernández Aparicio Raúl, *Tras la estala de MoMA, La creación del museo de arte contemporáneo y sus vínculos con el poder*

¹⁶⁰ Guasch, Anna María, “Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global” en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte* 2, no. 2, Universidad de Bogota, Colombia, 2008, pp. 14.

¹⁶¹ Previo a Twenty Centuries of Mexican Art se presentaron dos exposiciones relacionadas con México: “American Sources of Modern Art (Aztec, Mayan, Incan) y buscaba generar un dialogo entre las piezas precolombinas seleccionadas y el arte moderno, esta es la primera en el museo que aborda este tipo de arte y estuvo en exhibición de mayo a julio de 1933 y también “Diego Rivera” que fue presentada de diciembre de 1931 a enero de 1932 esta no fue la única dedicada al artista pues un año después fue presentada “Color Reproductions of Mexican Frescoes by Diego Rivera” las cuales eran una serie de fotografías, bocetos y dibujos en torno a algunos murales del artista, esta fue presentada de febrero a marzo de 1933.. Vid. [Exhibition history | MoMA](#)

exposición *Mexican Arts* del Metropolitan Museum of Art en 1930¹⁶², la cual estableció un modelo de presentación para el arte mexicano en cuanto a la inclusión del periodo mesoamericano y las artes populares las cuales exhibía como pues el montaje, inspirado en los típicos “Tianguis”¹⁶³ mexicanos, contribuían a ver la cultura mexicana como algo más local, exótico, colorido y aparentemente cercano a su gente ante los ojos extranjeros, eliminando la condición de estos espacios precarizados, pues estos se pensaron para reflejar la cotidianidad mexicana al extranjero.

Sin embargo, en este caso se guió a través del establecimiento de la particularidad de las piezas y que a su vez era presentado desde inspirado en los mercados ambulantes mexicanos, en ello vemos como el museo responde al objetivo patriótico de ser el “vehículo del espíritu nacional” en el sentido que responde a la percepción de la historia que buscaba otorgar dar identidad a la población que justo pertenecía a estos sectores sociales y que ante el ojo extranjero no eran más convertir en un fetiche las escenas cotidianas.¹⁶⁴

Este modelo es replicado en la exposición *Twenty Centuries*, sin embargo, en este caso encontramos como discurso principal la historia nacionalista que no solo busca construir una identidad nacional, sino que también busca el construir una imagen del país desde este discurso para los extranjeros cuya exaltación de lo mexicano se basa en las comparaciones con el Arte Universal, entendido solo como los referentes, temas, tópicos y técnicas validados desde academias europeas. Esta es la guía para la justificación de las

¹⁶² Esta exhibición es considerada como de las primeras en configurar un modelo de exhibición para las artes en México por la forma en que divide los periodos de la historia del arte mexicano, pero también por el montaje que emula un mercado con la finalidad de construir un espacio más apegado al México tradicional. Vid, Figura 4: Autor no identificado, Vista general de la exposición *Mexican Arts* en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 14 de octubre – 09 noviembre de 1930. Tomado de: Recuperación de la memoria de exposiciones, *Op. Cit.* pp. 18

¹⁶³ Esta valoración es retomada por Daniel Flores Olmedo en donde hace referencia a que el modo de organización de las piezas retomaba exposiciones anteriores en el MoMA en donde las piezas de carácter prehispánico eran el motivo de la exhibición, la organización correspondía a un montaje semejante a un “mercadito” de artesanías, mismo que fue repetido en la exposición *XX Centuries*... como una forma de familiarizar al visitante con exposiciones anteriores, Vid. Flores Olmedo, Diego, *La Coatlicue en el jardín: El arte prehispánico en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano* (mayo a septiembre de 1940), informe académico, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, CDMX, 2014, PP.27.

¹⁶⁴ Luis Gerardo Morales señala que en este periodo existía un predominio por el modelo del museo-texto, es decir que a partir de la construcción de un discurso histórico dentro del museo “el objeto museográfico queda atrapado por la imagen de la palabra escrita y convertido en fetiche de un modo de practicar la transmisión” vid. Morales Moreno, Luis Gerardo, “Límites narrativos de los museos de historia” en *Nuevas Museologías del Siglo XXI*, Alteridades, Año 19, núm. 37, enero-junio, 2009, pp. 45

obras ante el público extranjero para reconocer su valor, pero también se legitima desde la particularidad de las piezas por el entrecruce de temas por el mestizaje¹⁶⁵.

Como hemos mencionado anteriormente el museo es un espacio capaz de dotar de sentido y universalidad a las piezas y le da al arte mexicano su validación, pues como menciona Pierre Bordieu “El museo es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada.”¹⁶⁶ haciendo referencia al como el espacio al estar sujeto a las instituciones culturales estatales las cuales validan lo en ello se exponga sin importar la condición de la pieza o su procedencia.



Figura 9: Entrada a la exposición XX Siglos de arte mexicano y a su sección de arte precolombino. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives.

¹⁶⁵ Esta idea del ver a la nación mexicana como un ente que surge por la una mezcla racial ocurrida durante el periodo colonial será algo que abordaremos más adelante, pero cabe mencionar que el concepto será utilizado desde la visión de Federico Navarrete quien señala que: “el mestizaje no ha existido porque la mezcla racial no existe, ya que no hay ninguna realidad biológico humana detrás del concepto de raza” Vid. Navarrete Linares, Federico, "México sin mestizaje: una reinterpretación de nuestra historia", Ciclo de conferencias El historiador frente a la historia 2016. Desigualdad y violencia en la historia, audio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 26 de abril de 2016. Disponible en <http://hdl.handle.net/20.500.12525/374>.

¹⁶⁶ Bordieu, Pierre, *El sentido social del gusto*, siglo XXI editores, Argentina, pp. 28

De este modo comencemos por observar que más allá de un sentido de cooperación internacional inició con algunas reproducciones de las pirámides teotihuacanas y en particular la pirámide de Kukulkán en Chichen Itzá, ambas reproducciones son los elementos que dan la bienvenida al visitante hablándonos un poco del esfuerzo de la muestra por presentarnos la grandeza a través de la magnificencia de la arquitectura prehispánica, a un costado encontramos la entrada a la primera sección “pre-hispanic art”¹⁶⁷.

En este iniciamos con una museografía particular que entremezcla temporalidades, culturas y espacios en sus repisas, pues en primera instancia observamos un pequeño apartado dedicado a figurillas de cerámica que pertenecen a las culturas, olmeca, tarasca y mexicana, ninguna es acompañada por cedula o información que contextualice las piezas, todas son vistas como el gran monolito de la cultura prehispánica. En este espacio la museografía juega un papel fundamental para comunicar la magnificencia del pasado prehispánico, mismo que a lo largo de los textos de sala y comunicados de prensa buscó ser resaltado a partir de la comparación con otras culturas ya consideradas como “milenarias” como es el caso de la China o la egipcia.

Si bien para este periodo los estudios en torno al pasado precolombino serían recientes lo importante a notar en este contraste es como existe un choque entre interpretaciones que nos habla de que en la exhibición convergen distintos objetivos, fines e interpretaciones, lo cual decanta en la manera en que cada una de las piezas es valorada. En el caso de la introducción del MoMA se enfocan únicamente en el desarrollo de la escultura tomando como referencia la escultura de Coatlicue¹⁶⁸ misma que es valorada desde la comparación con la cultura egipcia:

“La energía sintética de los aztecas tiene la sobria y viva solidez de la gran escultura egipcia, a la cual supera con cierto temblor humano; la escultura colosal de Coatlicue

¹⁶⁷ Figura: Entrada a la exposición XX Siglos de arte mexicano y a su sección de arte precolombino. Montaje de la sección de arte prehispánico de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 3. IN 106.1B], Museum of Modern Art, Plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York.

¹⁶⁸ Figura 9: Coatlicue *Op. Cit.* Lamina 12

muestra ese equilibrio entre la recargada riqueza de los detalles y la afirmación de la estructura plástica que siglos después encontraremos en el barroco”¹⁶⁹



Figura 10: Jardín del Museo de Arte Moderno, piezas de la sección de arte prehispánico en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 53. IN 106.18B], plata sobre gelatina, MoMA Archives



Figura 11: Jardín del Museo de Arte Moderno, piezas de la sección de arte prehispánico en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 53. IN 106.18B], plata sobre gelatina, MoMA Archives

Ello cobra importancia por el modo en que se necesita justificar la importancia y la existencia de la pieza en contraposición con otras ya consolidadas para que esta adquiriera valor e inclusive se enaltece frente a dichas piezas. Coatlicue fue una pieza que articuló gran parte del recorrido dentro de la sección de arte prehispánico por el

hecho de que era la que el museo consideraba como la más fuerte y representativa de la sección, colocándola en el jardín a modo de recrear lo más posible la experiencia de verla en su entorno, como si de recrear un pasaje idealizado de la cultura “azteca”.¹⁷⁰

Posteriormente al hablar de “El Barroco

¹⁶⁹ *Op. Cit. Ibidem.* pp. 29.

¹⁷⁰ Figura 10 y 11: Jardín del Museo de Arte Moderno, piezas de la sección de arte prehispánico y algunas de la sección de arte popular en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

Mexicano” se habla de un “capítulo separado del arte universal”¹⁷¹ pues ello entiende algunas de las manifestaciones artísticas como meras copias de estilos españoles que, a su vez, no son tan bien valorados, en este apartado es interesante tomar en cuenta que solo se habla de arquitectura y solo se hace referencia a los retablos de Ocotlán¹⁷², sin embargo, la imagen de referencia direcciona directamente a la portada y no a dichos retablos. Ello nos habla un tanto del interés que existe en el estilo arquitectónico por ser lo más apartado de ciertas tradiciones de pintura o escultura de la época.

En la sección de arte colonial el entorno cambia drásticamente a algo un tanto más pulcro y ordenado pues no tiene la saturación de piezas como la sección pasada, inclusive frente algunos retablos podemos observar bancas destinadas para la contemplación de las piezas, esto le da un sentido más apegado a las nociones estéticas tradicionales en donde se busca que las obras lleven a la contemplación y reflexión a partir de su observación, el incorporar un espacio designado para ello en esta sección pero en la pasada no nos habla de una suerte de valoración en torno a la pieza y la relación que esta mantiene con el visitante, que en el primer caso responde más a la magnificencia, admiración y anhelo al pasado armonioso y en este segundo caso responde al sentido contemplativo.

Sin embargo, en esta sección lo que predomina no es el arte pictórico, pues como se ha mencionado en el texto de catálogo, pictóricamente no posee muchos elementos a destacar no por su falta de técnica, sino porque son elementos típicos del barroco español y dentro de la valoración artística de esta exposición es primordial el tener un elemento de innovación para que aquello pueda ser tomado en cuenta como arte. En esta sección encontramos muchas reproducciones arquitectónicas, entre maquetas y bajo relieves de las portadas de algunas de las iglesias acompañadas de fotos de las mismas edificaciones, a su vez estas maquetas reproducen algunos detalles del edificio¹⁷³ ya sea de la misma fachada o de elementos que la componen como las portadas o algunas fuentes. Este es un buen

¹⁷¹ *Op. Cit.* Pp.19

¹⁷² Figura 12: Montaje de la sección de arte colonial de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, Maqueta de las portadas de Ocotlan, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

¹⁷³ Figura 12: Maquetas de la sección de arte colonial de la exposición Twenty Centuries os Mexican Art, Veinte Siglos de Arte Mexicano, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

recurso para la reproducción de arquitectura en donde encontramos la resonancia entre tres diferentes aspectos de un edificio con la finalidad de dimensionar la misma obra.

Asimismo, en su mayoría Manuel Toussaint se enfoca en el estudio de la arquitectura como la parte sustancial de la época novohispana pues en este ve el verdadero “espíritu” y significado de lo mexicano. Ambas interpretaciones que exaltan a la arquitectura y hasta este punto el discurso continúa buscando la validación frente a otras manifestaciones artísticas europeas a través de mostrar desde lo visual —ya sea desde fotografías, maquetas, pinturas o grabados— las referencias o similitudes con el resto del arte considerado como universal.



Figura 12: Montaje de la sección de arte colonial de la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano, Maqueta de las portadas de Ocotlan, [N MX 53. IN 106.18B], Museum of Modern Art, plata sobre gelatina, MoMA Archives, Nueva York, 1940.

La sección de arte popular, a cargo del artista Roberto Montenegro, más que contribuir a la narrativa de la historia de México fue considerada para complementar el sentido de “lo mexicano” en las manifestaciones artísticas, acorde a Rockefeller Esta

sección se incluyó a la muestra como una forma de representar la vida del pueblo mexicano, al cual veían “con una genuina comprensión y apreciación de la belleza, un profundo sentimiento religioso que se remonta a los días prehispánicos; mansedumbre y un amor por la diversión y el juego, junto con notables dones imaginativos.”¹⁷⁴ Hablándonos un poco de como la sección fue usada para resaltar los detalles estéticos propios del arte mexicano por la “mezcla” entre lo europeo y lo indígena.

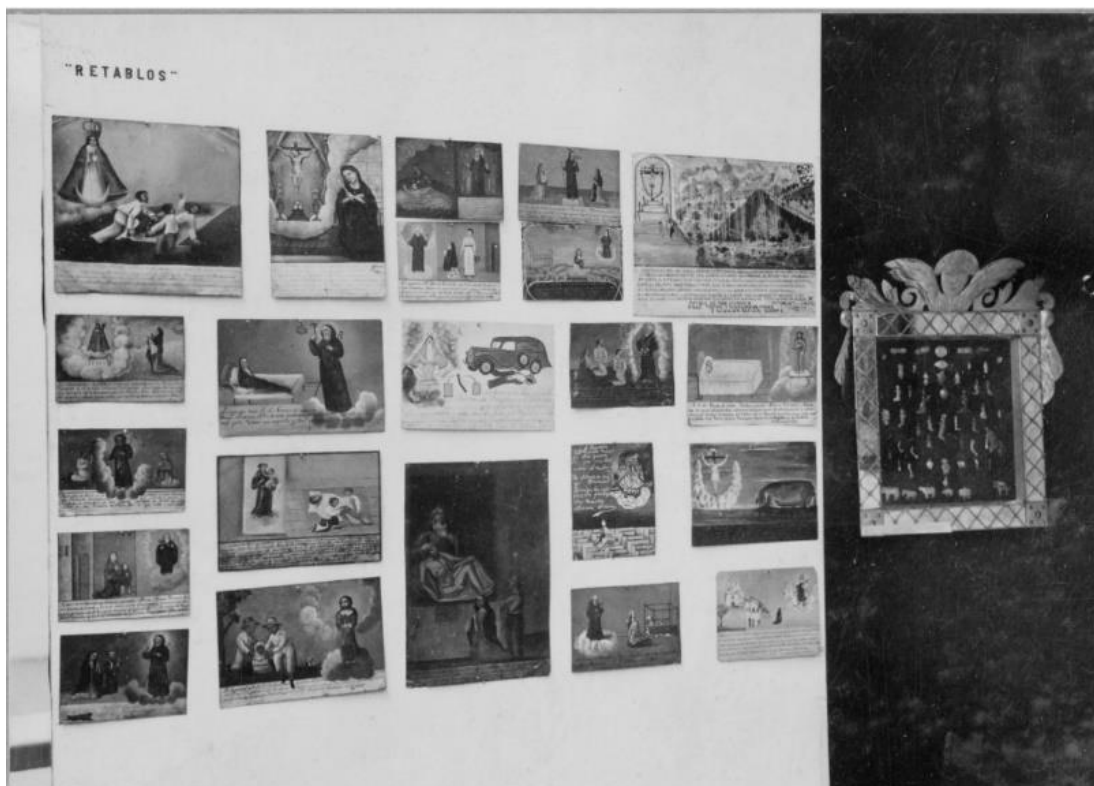


Figura 14: Exvotos de la Arte Popular de la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, Mayo 15, 1940–September 30, 1940. *Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.7C*

A pesar de que para la narrativa del museo tenga sentido el agregar dichos objetos a una muestra considerada como “artes”, para Toussaint en estas imágenes y objetos no poseerían los elementos necesarios para ser considerados desde una óptica centralizada de lo que es el “Arte” en su saber hacer desde la técnica, colocándolos así en tela de juicio pues él desvaloriza el objeto por su capacidad de reproducción y por su uso cotidiano.

¹⁷⁴ Press Release, *TWENTY CENTURIES OF MEXICAN ART BEING ASSEMBLED FOR THE MUSEUM OF MODERN ART*, February 21 1940, Archive of The Museum of Modern Art, New York. Pp.1

Esta sección tiene la particularidad de contener la mayor diversidad de objetos, fue constituida por: mosaicos de plumas, textiles, en su mayoría sarapes, utensilios de madera tallada, de cobre, cerámica o fibra de papel pintada y cortada. Con estas mismas técnicas encontramos adornos destinados a fiestas, canastos; bandejas y cuencos lacados; máscaras; figuras de paja, yeso y madera, juguetes y una gran colección de exvotos¹⁷⁵ y a pesar de ser considerada como una de las más completas su organización y distribución de piezas careció de fichas técnicas o explicaciones de las piezas, su organización fue asimétrica y poseía una enorme saturación de piezas en estantes, esto principalmente por que su organización museográfica buscó emular un mercado para acercar al espectador al lugar de origen de las piezas.¹⁷⁶



Figura 13: Piezas de la Arte Popular de la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, Mayo 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.7C

¹⁷⁵ Figura 13 y 14: Montaje de la sección de Arte Popular de la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, Mayo 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.7C

¹⁷⁶ En esta imagen podemos observar una de las secciones del apartado de arte popular, las piezas se encuentran distribuidas de manera anacrónica y sin correlación entre sus piezas. Vid. Figura: Popular

El tratar de recrear un mercaba habla de la valoración que le dieron a muchas de estas piezas simplemente como parte de la cotidianidad cuya condición artística solo se recrea en los elementos de “autenticidad” de lo mexicano que estas son capaces de otorgarle al resto de las piezas de la exposición, sin embargo el valorar estas piezas e incluirlas para la interpretación mexicana sugería una forma de democratización del arte y en cierto sentido una forma de hacer que el pueblo fuera participe con sus creaciones de la gran “historia del arte mexicano”.

Entre los años veinte y treinta se resaltó desde la visión de críticos, estudiosos y artistas la importancia de la función social del arte y el cómo esta debía responder a las identidades particulares del ser mexicano, en este sentido el arte popular cobro una enorme fuerza por lo cercano que era a aquellos -ya idealizados desde 1921- caudillos de la revolución y su cercanía con el pueblo, con el surgimiento del nacionalismo cultural, las artes cobraron un significado muy distinto no solo para su producción, sino para su uso desde espacios gubernamentales, lo que ocasiono una forma diferente de ver e interpretar las piezas que son consideradas como “arte” a ello José Juan Tablada comentaba:

“El arte ha dejado de ser esotérico y suntuario. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo a las “manos muertas” de las Academias y al privilegio de los ricos, redimiéndolo aún de su carácter oficial, y llevarlo a las escuelas, a los salones de asambleas y a las oficinas del pueblo [...]”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Tablada, José Juan, “La función social del arte”, prólogo a Adolfo Best Maugard en *Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, México, 1923, p. X.



Figura 15: Caballo, montaje de la sección de arte popular en la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, mayo 15, 1940–septiembre 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Esto puede hablarnos un tanto de la necesidad de recrear espacios cotidianos como los mercados o el recrear escenas rurales, como es el caso del montaje de trajes típicos como si ellos estuvieran siendo portados por alguien y en particular el montaje de un caballo creado con palos de madera y cubierto por zarapes, cinturones y monturas¹⁷⁸. Gran parte de esta sección contribuía a la idealización de un México rural que para este momento formaría una parte sustancial del imaginario estadounidense sobre lo que era el país, pero también sería parte importante de los elementos que inspirarían el arte moderno mexicano.

Por último, la sección de Arte Moderno fue considerada como la más representativa por la cantidad de artistas consagrados que presentaba en su selección a pesar de no poseer

¹⁷⁸ Figura 15: Caballo, montaje de la sección de arte popular en la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art*, Mayo 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

una sección dedicada a la arquitectura o a la escultura, en este apartado se resalta bastante el cómo el siglo XIX es considerado como un vacío en la historia del arte mexicano y como con la llegada de la revolución mexicana este tuvo un resurgimiento que adaptó y consolidó todas las bases de lo que son las obras de arte. Si bien más adelante ahondaremos en esta dualidad entre la “muerte” y “renacimiento” del arte moderno, aquí la museografía ya no construye escenografías, se desprovee al espacio de todo elemento externo a las obras para su interpretación y todo se reduce a un cubo blanco.¹⁷⁹

El cambio tan drástico en la presentación museográfica de esta sección nos habla de lo presentes que están las ideas de modernismo y modernización que empatan con el discurso histórico progresivo que hasta ahora habían construido el resto de secciones. Sin embargo, en este punto resulta importante preguntarnos ¿Qué hace que el cambio en museografía sea tan abrupto? ¿Cómo contribuye eso a la narrativa que se ha manejado hasta ahora para la presentación de la exposición?

¹⁷⁹ Con ello hago referencia a la construcción del cubo blanco de Miles Van der Rohe como una forma de presentar los objetos artísticos en un espacio que elimine toda carga política y temporal para observar los objetos en su forma más pura, en donde el espectador solo toma en cuenta la experiencia que le genera el contacto con la obra, más adelante se desarrollara esta forma de presentar y mostrar el arte, gran parte de estas ideas son descritas en: O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1999, 150 pp.

Capítulo III: El culmen de la Historia del Arte: El Arte Moderno

“Ahora bien, si el arte es una actividad esencial para la vida del hombre, ¿cuál es el papel de artista? La pregunta que me haces es perfectamente clara. El papel del artista en la sociedad, biológicamente, es un papel de nutridor, de proporcionador de alimento. Así como el campesino proporciona alimento para el aparato digestivo y lo proporciona el ganadero y lo proporciona el horticultor, el artista proporciona alimento para el sistema nervioso. En consecuencia, el artista es un humilde obrero, y su humildad le da la misma grandeza, grandeza esencial, que al campesino [...], es un obrero esencial en el organismo social. No es un obrero de adorno.”

—Diego Rivera¹⁸⁰

3.1 En el Cubo Blanco: La representación del Arte Moderno Mexicano.

Hasta ahora hemos observado como existe un diálogo intrínseco en la exposición con la historiografía, la museografía y la curaduría, cada una de las secciones responde a las necesidades del discurso histórico para cumplir su función, que como se ha remarcado busca cumplir los objetivos diplomáticos en la relación México/Estados Unidos y para desarrollar ello de manera satisfactoria se recurrió al discurso patriótico y nacionalista de México. En cada una de las secciones se escogió cierto tipo de museografía con tal de que contribuyeran a la representación del discurso histórico en conjunto con las piezas seleccionadas.

Como hemos observado en el caso de la sección de arte precolombino se optó por un montaje más rudimentario con miras a representar el entorno “natural” y armónico que rodeaba a la idealización de las culturas precolombinas, en el caso de la sección de arte colonial se adaptaron varias bases para colocar la mayor cantidad de maquetas para la representación de la arquitectura viendo a las demás piezas como complementos para recrear el ambiente de estar dentro de una de esas piezas arquitectónicas, la sección de arte popular buscó emular un mercado con varias piezas de uso cotidiano para la cercanía con

¹⁸⁰ Diego Rivera entrevistado en su estudio. ca. 1955. Fototeca Nacional – INAH ©2005

“lo mexicano”, pero el caso de la sección de arte moderno ya no hay una reconstrucción de escenas pero si una forma nueva de montar las piezas, en su mayoría pintura y grafica.

El inicio de esta sección es marcada por una agrupación de grabados de José Guadalupe Posada, a quien se le reconoce como uno de los pocos “artistas” innovadores del siglo XIX por los tópicos de su obra más apegados a representar al pueblo y las crisis políticas de su entorno¹⁸¹, asimismo este genera una conexión entre la sección anterior de Arte Popular y esta pues Posada se encuentra entre lo popular, por la técnica de grabado que desarrolla y por la cercanía de sus obras al pueblo a través de medios impresos y al arte moderno por los temas y tópicos de su obra.



Figura 16: Fotografía del montaje de la exposición XX Centuries of Mexican Art, encuadre de 4 obras de la sección “Modern Art”, May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.15D

¹⁸¹ XX centuries. Op. Cit. Pp. 150



Figura 17: Figura 16: Fotografía del montaje de la exposición *XX Centuries of Mexican Art* sección "Modern Art", May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.15D.

El montaje de estas piezas recurre al "cubo blanco" el cual podemos observar aquí en la manera en que se divide cada apartado de pintura, el cuarto en su totalidad es envuelto por el blanco de sus paredes, en la parte superior vemos seis lámparas rectas organizadas a modo de hexágono para así cubrir de iluminación toda la sala.¹⁸², este tipo de museografía busca crear un ambiente de solemnidad que acorde a Brian O'Doherty se asemeja a las catedrales medievales, pues ambos construyen tan cuidadosamente el espacio, su distribución, la luz, el color y la organización de sus piezas al grado que se "santifican" como espacios que legitiman discursos e ideologías. Por un lado, un discurso

¹⁸² Figura 16: Fotografía del montaje de la exposición *XX Centuries of Mexican Art*, encuadre de 4 obras de la sección "Modern Art", May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.15D.

mágico/religioso dentro de la iglesia (como institución) y por otro un discurso cultural/artístico dentro del museo.¹⁸³

Esta sección fue bastante alabada por Rockefeller y Toussaint debido a que contenía un gran número de piezas que consolidaban el sentido de modernidad en México y las artes¹⁸⁴, a ello Toussaint inclusive aseveró que esta sección “permite conocer casi por completo la pintura actual de México aun a riesgo de no permitir que el valor de cada pintura sea realzado, por el excesivo número de ellas”¹⁸⁵ esto último debido a que en secciones anteriores al estar compuestas de diversos objetos poseían una gran diversificación, en el caso de esta sección en su mayoría era obra pictórica que era acompañada ocasionalmente por algunas esculturas.¹⁸⁶

En este caso el cubo blanco forma parte sustancial del discurso político de la imagen, pues este busca generar un ambiente atemporal donde por un lado busca eliminar el pasado de la pieza y controlar el futuro de su interpretación¹⁸⁷. A pesar de que el objetivo sea desproveer a los objetos expuestos de su propio contexto para verlos como meras experiencias estáticas que por sí mismas comunican la universalidad y el espíritu¹⁸⁸ este desproveer se ve anulado al incorporarlo dentro de un espacio con la carga simbólica como lo es el museo acompañado de un discurso, que como hemos visto hasta ahora, esta provisto por distintos discursos políticos, ideológicos y culturales.

Esta sección al ser el cierre de la exposición consolida las artes mexicana en su estilo y forma por la manera en que acorde al discurso curatorial y de catalogo condensa las

¹⁸³ O’Doherty, Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1999, 150 pp.

¹⁸⁴ Rockefeller vio este espacio como una de las muestras que totalizaba las artes mexicanas y que permitía en cada una encontrar el espíritu mexicano vid. Rockefeller, Nelson, Press Release, Op. Cit. 2

¹⁸⁵ Toussaint Manuel, Op Cit, pp.8

¹⁸⁶ Figura 17: Figura 16: Fotografía del montaje de la exposición *XX Centuries of Mexican Art* sección “Modern Art”, May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.15D.

¹⁸⁷ Esto nos habla de que parte de la exposición no solo proyecta la explicación y comprensión del arte mexicano, sino que también busca proyectar a futuro una interpretación acorde a los intereses que maneja, el entenderlo desde este punto es explicado también por Anna María Guasch. *Vid.* Guasch, Anna María, Op. Cit. pp. 13

¹⁸⁸ Como se menciona en apartados anteriores estos conceptos son la guía para la valoración de algunas de las piezas de la exposición, en este caso más allá de esto encontramos en esta sección que todo aquello que es mostrado con anterioridad da al arte moderno mexicano el argumento total para ser en sí mismo esa universalidad.

referencias del pasado mexicano pues en ella se posee la referencia visual de la escultura precolombina, la técnica europea adquirida durante el periodo colonial y parte del siglo XIX a través de las academias, las conexiones con el pueblo, sus imaginarios y representaciones cotidianas del arte popular y finalmente el sentido de la modernidad al ser “revolucionario”

Esto empata con parte del pensamiento político e histórico que había permeado en la época por medio de diferentes intelectuales que habían visto en el arte mexicano la vocación de servir al pueblo como parte de la educación y la cultura; Más allá de todos los planes realizados por Vasconcelos tenemos a José Juan Tablada en *El sentido social del arte*¹⁸⁹, Jean Charlot, *El renacimiento del arte en México*¹⁹⁰, David Alfaro Siqueiros en *No hay más ruta que la nuestra* o Diego Rivera en conjunto con León Trotski y André Breton en *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*¹⁹¹. Si bien cada uno posee visiones distintas y encontradas entre sí es interesante tomar en cuenta que el planteamiento de entender al arte moderno como una manifestación estética que no solo da cuenta de su contexto, sino que es capaz de impactar en la conciencia es lo que le da esa condición.

Si bien más adelante ahondaremos sobre esta sección por la dualidad que presenta entre el arte del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX observemos como el discurso histórico y museográfico empatan para consolidar y compartir las ideas sobre el cómo mirar el arte mexicano desde su contexto histórico valorado desde la mirada actual respondiendo a la compleja red de necesidades nacionalistas, políticas y diplomáticas, dando cuenta de cómo el discurso histórico es usado para legitimar dichas necesidades políticas.

La sección de arte moderno juega un papel muy importante dentro de la muestra por la manera en que en ella se recarga gran parte de la validación del discurso de la historia del arte mexicano y su desarrollo a través de los siglos. En esta interpretación la idea del “progreso” del arte es crucial, pues en ella se advierte el cómo conforme México se consolida más como nación el espíritu y particularidad del arte mexicano se consolida,

¹⁸⁹ Tablada, José, Juan, *Op. Cit.* Pp. XI

¹⁹⁰ Charlot, Jean, *El renacimiento del arte en México*,

¹⁹¹ Breton, André, Rivera, Diego, “Manifiesto por un arte revolucionario independiente”, p.1

viendo así a las manifestaciones artísticas contemporáneas a la muestra como el “culmen” del arte.

3.2 La Muerte y Renacimiento del Arte Mexicano

Gran parte del discurso de la exposición ha sido sustentado en términos de la Universalidad del Arte y el cómo este puede ser encontrado en las diferentes manifestaciones de arte mexicano, sin embargo, dentro de la forma en que la exposición fue concebida es evidente que la división por núcleos corresponde a una visión cronológica del desarrollo de las artes, a excepción de la sección de arte popular, la cual funge más como una forma de incorporar manifestaciones artísticas “importantes” en los periodos históricos en donde consideran que las artes no poseen una gran valor o identidad desde el “espíritu” mexicano.

De este modo, la sección de arte moderno responde a lo más cercano a quienes están realizando la muestra, es decir, esta manifestación es coetánea a quienes se encargan de crear la exposición, lo importante de dicha sección es que a esta se le coloca como el punto más importante y álgido del desarrollo de las artes en México, esto no solo porque a lo largo de la exposición todo ello valida al arte moderno como aquello que condensa todas las innovaciones que surgen a lo largo de la historia del arte mexicano, principalmente la síntesis de los estilos europeos y lo propio del mestizaje y las “raíces”¹⁹² indígenas.

Sin embargo, en los modos de validación del arte moderno para la exposición esta sección es dividida en dos momentos, en la muerte del arte entre mediados del siglo XIX hasta 1910 y el renacimiento artístico de 1920 a 1940 (momento de montaje de la exposición). Esta dicotomía entre la valoración de las artes refuerza mayormente el sentido nacionalista posrevolucionario que fue construido durante la década de los años veinte por las políticas de educación y cultura, pues en este se buscaba lo mexicano a partir de la

¹⁹² La expresión de las “Raíces indígenas” es usada a lo largo del texto de catálogo, sin embargo, decido entrecomillarlo por una razón política en la forma en que los nacionalismos del siglo XX mexicano recurrieron a las culturas indígenas como una forma de amalgamar la identidad cultural de México, pero entendiéndolos solo como un agregado cultural y exótico sin tomar en cuenta sus problemáticas y discriminación. Por lo tanto, dichas raíces no son más que parte del discurso nacionalista para unificar. Para abordar de manera más clara el tema se recomiendan los estudios de Federico Navarrete: Navarrete, Federico, *México Racista: Una denuncia*, México, Editorial Grijalbo, 2016, 191 pp. Asimismo, en el contexto de la exposición ello puede ser abordado en: Pérez Montfort, Ricardo, *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 78 pp.

exaltación del pueblo que podría ser encontrado en entornos populares mismo que no se encontraba presente en las obras decimonónicas, a pesar de que en ellas también se estuviera buscando el sentido nacional.

Es así como podemos observar como el texto de catálogo inicia con la siguiente aseveración “En la primera mitad del siglo XIX el arte había muerto en México”¹⁹³ de este modo inicia su valoración sobre las artes mexicanas algo que fácil puede carecer de sentido y valor dependiendo del contexto y los referentes artísticos que este posea. Pero ello más que ser un juicio de valor bastante severo con las producciones artísticas de gran parte del siglo XIX, nos habla de que todo aquel trabajo que no contribuya a construir parte de la identidad nacional y mexicanidad, que tanto se ha buscado a lo largo de la exposición, no puede ser introducido a lo que se considera como parte de las artes.



Figura 18: Fonseca, Apolinar: "Bodegón para Comedor." Y "Retrato" 1852. Óleo sobre tela. 72.5 x 98 cms. Prestado por Roberto Montenegro. La leyenda dice: "Estudio pintado por Apolinar Fonseca. Guanajuato, diciembre 28 de 1852.

¹⁹³ *XX Centuries of Mexican Art. Op. Cit.* pp 52

Inclusive para varios estudiosos del arte moderno contemporáneos a la muestra, el arte moderno abarca desde 1789 hasta poco más de 1960 y las creaciones de México durante el siglo XIX eran comúnmente infravaloradas, como es el caso de algunos escritos de Justino Fernández, quien recordemos fue asistente de Manuel Toussaint para la exposición, quien señaló: “El arte moderno del siglo XIX significa que México realizó entonces su ideal histórico: ser sí mismo siendo como Europa”¹⁹⁴, denotando la forma en que el arte de la segunda mitad del siglo XIX no respondía a aquello que poco a poco a través del arte se iría concibiendo como “lo mexicano”¹⁹⁵.

Esto nos habla de la forma en que ciertos periodos artísticos fueron valorados desde la mirada de las exposiciones de arte y que en conjunto con la muestra forman parte de un juicio de valor en torno a las obras que moldearía parte del como vemos y entendemos el arte mexicano. Si bien el siglo XIX responde a un periodo convulso de cambios y reinterpretaciones en los modos de vivir por la industrialización y la incorporación de México a las dinámicas mundiales de la modernidad, el arte de este periodo responde más a su horizonte histórico y cultural que a meras copias o reproducciones de técnicas occidentales como se hace ver en la interpretación de la muestra, sin embargo en este caso lo interesante sería preguntarnos ¿Por qué esta interpretación de la “muerte del arte mexicano” es útil para el montaje de esta exposición? ¿Cómo esto funciona dentro del discurso nacionalista del arte?

¹⁹⁴ Fernández, Justino, *Arte Moderno y contemporáneo de México. El arte del siglo XIX*, Tomo I. México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, pp. 137.

¹⁹⁵ Esto es descrito por José Moreno Villa como una “esencia” o espíritu particular que posee la arquitectura, escultura o pintura a lo largo de la historia de México lo cual formó parte importante del sentido nacionalista impuesto a partir de 1920. *Vid.* Moreno Villa, José, *Lo mexicano*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, Primera Edición 1948. 172 pp.

Acompañado de esta aseveración el primer párrafo menciona que parte de la “muerte del arte” esta se sustenta en los turbios problemas sociales de México citando a la Guerra de Independencia, el primer imperio con Agustín de Iturbide y la “grotesca” dictadura de Antonio López de Santa Ana, si bien ello es completamente cierto, esto no puede ser atribuido directamente a la falta de manifestaciones artísticas, sino más bien a que los criterios a partir de los cuales se estudia y valora el arte tienen como primordial objetivo el encontrar parte del “espíritu” de lo mexicano en ello.



Figura 18: Fonseca, Apolinar: "Bodegón para Comedor." Y "Retrato" 1852. Óleo sobre tela. 72.5 x 98 cmts. Prestado por Roberto Montenegro. La leyenda dice: "Estudio pintado por Apolinar Fonseca. Guanajuato, diciembre 28 de 1852.

Entre 1875 y 1925 el modernismo¹⁹⁶, entendido como un estilo artístico principalmente desarrollado por la literatura y la pintura que responde a las experiencias de

¹⁹⁶ Se define este periodo con lo señalado por Fausto Ramírez con respecto a la definición del arte moderno y los modernismos como “El modernismo es un estilo que, brotando “hondas corrientes ideológicas y filosóficas” domino la expresión literaria y artística hispanoamericana durante el medio siglo que corre entre 1875 y 1925” Vid. Ramírez, Fausto, Modernización y Modernismos, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México,

los individuos con las nuevas grandes ciudades, los adelantos tecnológicos y la “modernidad” como un rechazo a la tradición neoclásica. Esta tendencia la podemos ver reflejada en artistas como Ángel Zarraga, Saturnino Herrán o Jesús F. Contreras, sin embargo, ninguna de sus obras fue seleccionada para la muestra, abriendo paso a artistas un tanto más apegado al retrato, paisajismo o costumbrismo.

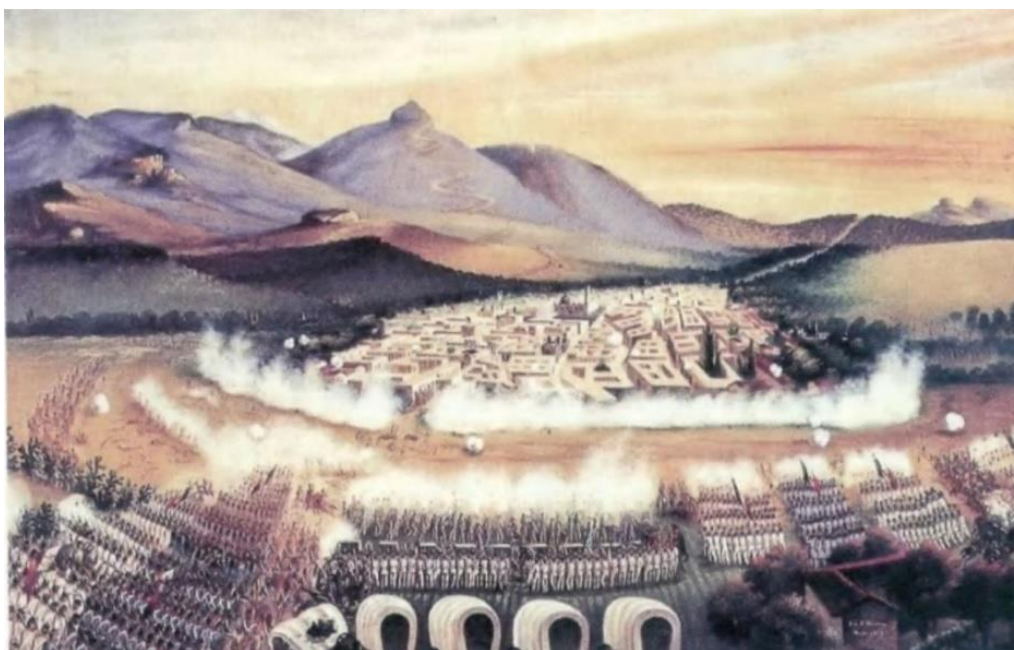


Figura 19: Mendoza, Francisco de P: *Batalla de Silao.*" 1861. Óleo sobre tela 78 x 105.5 cm. Prestado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. *Batalla entre los Conservadores y los Liberales de Juárez durante las guerras de Reforma.*

Esto lo podemos notar en el cómo dentro de los artistas de esta primera mitad del siglo XIX les otorga un mayor valor al hablar de que en sus obras de inspiración “popular”¹⁹⁷. Entre ellos solo selecciona algunas de sus obras como es el caso de José María Estrada, de quien se incluye la obra “retrato” y “Mujer con abanico”¹⁹⁸ creada entre 1839 a 1850; Apolinar Fonseca de quien incluye “Bodegón para comedor”¹⁹⁹ de 1856 una naturaleza muerta y Francisco de P. Mendoza de quien incluye una obra que representa un

¹⁹⁷ En este sentido hace referencia al cómo los tópicos que representan la vida cotidiana y al pueblo son los que predominan en las obras, un tanto apegado a las obras más costumbristas.

¹⁹⁸ Figura 1: Estrada, José María: "Retrato." Entre 1839-1850. Óleo sobre tela. 68x49 cm. Prestado por Roberto Montenegro.

¹⁹⁹ Figura 18: Fonseca, Apolinar: "Bodegón para Comedor." Y "Retrato" 1852. Óleo sobre tela. 72.5 x 98 cms. Prestado por Roberto Montenegro. La leyenda dice: "Estudio pintado por Apolinar Fonseca. Guanajuato, diciembre 28 de 1852. Tomado del Catálogo Twenty Centuries of Mexican Art. Op. Cit. Pp 147

pasaje militar titulada “Batalla de Silao”²⁰⁰ de 1861 se empieza a visibilizar el “espíritu de la nueva clase media que se iba formando”.²⁰¹

Estas obras comparten lugar en el catálogo con otras que no poseen autoría pero que buscan retratar el modo de vida y convivencia social entre los habitantes del territorio, en estas primeras obras abordan temas sociales y de convivencia como es el caso de la primera de autor desconocido que representa una borrachera con pulque²⁰² en donde podemos observar de izquierda a derecha diferentes situaciones entre quienes se encuentran en el lugar, lo interesante es notar como quienes visten ropa más sencilla y que emulan a las clases populares se encuentran completamente ebrios y peleando entre sí y por otro lado a la izquierda quienes se observan con mayor nivel adquisitivo por sus ropas y los elegantes sombreros de copas, pueden ser vistos cortejando a las mujeres de la izquierda, esto rematando con la leyenda “esta es la vida”.



popular del siglo XIX, probablemente una decoración de pulquería

²⁰⁰ Figura 19: Mendoza, Francisco de P: Batalla de Silao." 1861. Óleo sobre tela 78 x 105.5 cm. Prestado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Batalla entre los Conservadores y los Liberales de Juárez durante las guerras de Reforma.

²⁰¹ *XX Centuries of Mexican Art. Op. Cit.* pp 141

²⁰² Figura 20: Anonimo: "Esta es la Vida." Óleo sobre tela. 79 x 118 cmts. Prestado por el M. A. P. Pintura popular del siglo XIX, probablemente una decoración de pulquería. Tomado del Catálogo *Twenty Centuries of Mexican Art. Op. Cit.* Pp 146



Figura 21: Anónimo: "Banquete al General A. León en Oaxaca." 1844. Óleo sobre tela

Todo ello representa la necesidad de reproducir escenas de carácter popular con la finalidad de adentrarse a la esencia del pueblo, es importante tomar en cuenta que en el catálogo se hace mención a la pobreza de la calidad técnica de algunas obras y en particular esta obra pareciera no poseer dicha calidad, asemejándose más a los exvotos²⁰³ de la sección de arte popular, inclusive por la forma en que son acompañados con la leyenda de la parte baja. En esta obra observamos la necesidad de buscar en este último tercio del siglo XIX esa representatividad de la esencia de la ciudadanía a partir de estas manifestaciones cercanas al pueblo y que asimismo formaron parte importante de la pintura regional la

²⁰³ Acorde a Lucía Acosta Ugalde podemos definir los exvotos como una muestra de fe y devoción por parte de los fieles hacia algún santo de la iglesia católica, estos se les ofrecían a los santos a cambio de un milagro y a modo de promesa se realizaban con materiales al alcance de los fieles, ya sea madera, oleos, temple, carboncillo, telas o papel. Durante el siglo XIX en México fueron adoptados por las clases más desprotegidas volviéndose parte del imaginario popular y siendo posteriormente parte de las referencias visuales usadas por artistas que buscaban salir del entorno academicista del último tercio del siglo XIX: Acosta Ugalde, Lucía Elena Exvotos y retablos mexicanos. De los actos de fe al enunciado plástico en *Acta Universitaria* [en línea]. 2013, 23(6), 43-50[fecha de Consulta 6 de junio de 2022]. ISSN: 0188-6266. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41629561005>

pintura regional enfocada en escenas domesticas o retratos de familia, cuya “deficiente composición”²⁰⁴ formal mostraba a un pueblo sencillo y campesino.



Figura 22: Velasco, José María: "Paisaje del Valle de México." 1891. Oleo sobre tela. 45x 61 cmts. Acervo del Museo Nacional de Arte.

Est
a obra
hace
resonancia
con “El
banquete
del
General
A.
León”²⁰⁵
de autor
desconoci
do que nos
muestra

una gran mesa con una vajilla y cristalería que representa a clases más acomodadas, ambas imágenes nos hacen entrar en contexto con el “caos” del siglo XIX, pero también nos retratan aquello que Covarrubias señalaba que valora en el arte decimonónico que es buscar retratar al espíritu de la nación a través de su gente, sus paisajes y su historia²⁰⁶ y esta obra en particular es parte del discurso que respalda la exposición pero más que verlo como una pieza de arte se le trata como una mera ilustración de un proceso histórico.

Cabe señalar que hay artistas pertenecientes al siglo XIX que son valorados como “excepciones” frente al resto de obras como es el caso de José María Velasco visto como uno de los grandes pintores del periodo a través de la innovación con sus paisajes, Velasco

²⁰⁴ Esto es señalado por Raquel Tibol en el cuarto tomo de *Historia General del Arte Mexicano*, incluyo parte de la valoración que ella realiza en torno a estas obras por que responde justo a la manera en que son valoradas desde la construcción de dicha exposición. Vid. Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, (México: Editorial Hermes, 1964) pp. 11

²⁰⁵ Figura 21: Anónimo: "Banquete al General A. León en Oaxaca." 1844. Óleo sobre tela. 55 x 83 cmts. Prestado por el M. N. Este cuadro es típico del gusto predominante de la clase media mexicana del siglo XIX

²⁰⁶ XX Centuries of Mexican Art, Op. Cit. pp. 143

respondió más a una tradición pictórica que igual que el arte moderno del siglo XX buscaba hacer notar y representar la identidad nacional²⁰⁷, sin embargo, él lo hacía a través de la representación de la magnificencia del territorio, su vegetación y con pequeñas escenas costumbristas e idealizadas entre la inmunidad del paisaje que representaban la vida cotidiana de algunos grupos de personas pero ensimismados por lo imponente del país.

En la obra seleccionada para la muestra, Paisaje del Valle de México²⁰⁸, se centra en las maravillas naturales del territorio y es acompañada por un bodegón de Félix Parra y una obra de Juan Toledo-Téllez en donde observamos a cuatro mujeres vestidas de negro alrededor de una mesa en una sesión espiritista. Estas obras responden únicamente a lo que en el catálogo se señala, el uso de técnicas occidentales y que en apariencia no responden a lo mexicano, sin embargo, en este periodo la respuesta a lo nacional tenía otra connotación, tal vez no desde el elemento popular, colorido y exótico que encontró el arte del nacionalismo cultural, pero si desde la reinterpretación de técnicas pictóricas europeas con temas anclados al México moderno.

En el caso del bodegón realizado por Félix Parra, la obra se apega a las corrientes que el modernismo hispanoamericano desarrollo y adapto a partir de la introducción de la literatura de corte moderno²⁰⁹, es decir de la literatura romántica, del naturalismo y del simbolismo se incorpora al arte el sentimiento de dichas corrientes en conjunto con los movimientos Impresionista y postimpresionista, el naturalismo y el realismo²¹⁰. En este sentido la obra busca denotar la sensibilidad y el realismo en la representación de la vegetación mexicana entre mezclando la técnica (occidental) con el tema (mexicano).

Asimismo, en esta sección encontramos dos retratos de José María Estrada que comparten parte de su técnica con la obra de *Las Espiritistas* de Juan Téllez-Toledo,

²⁰⁷ Cifr. Tíbol, Raquel, *Op. Cit.* Pp. 29

²⁰⁸ Figura 22: Velasco, José María: "Paisaje del Valle de México." 1891. Oleo sobre tela. 45x 61 cmts. Acervo del Museo Nacional de Arte.

²⁰⁹ Parte de este vínculo con la literatura es aquello que le da nuevos temas y tópicos al arte moderno del siglo XIX pero que también lo hace conectar con las otras corrientes pictóricas europeos, Fausto Ramírez señala que el origen de estos nuevos estilos parte de la literatura que es plasmada en los trabajos de prensa como es el caso de la Revista Moderna, la cual tiene un extenso vínculo con el desarrollo del grabado como fuente pictórica, principalmente en el caso de Julio Ruelas. En otras publicaciones podemos encontrar la participación de José María Villasana y José Guadalupe Posada Vid. Ramírez, Fausto, *Modernismo y Modernismos*, Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano, UNAM, México, 2008, pp. 14

²¹⁰ Referencia a Fausto Ramírez *vid.* Ramírez, Fausto, *Op. Cit.* 29

principalmente por la forma en que en ellas se retoma la técnica de dibujo de retrato española, pues esta es vista como el referente técnico al ser representante de la Escuela Española. Estas obras cumplen su propósito de mantener al arte decimonónico como una “copia” de estilos predominantemente españoles, si bien estas obras responden más a las tendencias conservadoras de las elites porfirianas en el discurso, el desvalorizar estas muestras ayuda al enaltecimiento del arte moderno de 1925 en adelante, es decir, en la negación de la novación del XIX encontramos la reafirmación que da mayor peso al siglo XX.



Figura 23: Murillo, Gerardo (Dr. Atl), "Paisaje." 1930. "Aqua-resina" ("Atl-color") sobre Celotex. 63.5 x 94 cmts.

El estilo pictórico de las obras anteriores es roto abruptamente por la introducción de la pintura *Paisaje*²¹¹ de Gerardo Murillo, Dr. Atl, obra que no solo rompe por completo en la manera de plasmar el paisaje en contraste por

ejemplo con la obra de Velasco, sino que rompe inclusive con la innovación técnica, pues esta es una obra realizada con “aqua-recina” y atl colors²¹², en ello se resaltan los materiales del copal y cera denotando que en ello está la innovación, pues se remarca el hecho de que en cuanto a lo pictórico comparte referencias con Velasco, esto como ejemplo del discurso

²¹¹ Figura 23: Murillo, Gerardo (Dr. Atl), "Paisaje." 1930. "Aqua-resina" ("Atl-color") sobre Celotex. 63.5 x 94 cmts. Prestado por la Galería de Arte Mexicano,

²¹² En el texto de *catálogo Arte Moderno de la Colección Andrés Blainstein*, Darne Cruz los describe como: “pequeñas barras compuestas a base de resina, cera y petróleo que daban lugar a una consistencia opaca y luminosa a la vez” ello nos hable de la innovación en materiales y experimentación de los artistas, pero también hace referencia al esfuerzo de la época por encontrar la unión entre las técnicas pictóricas tradicionales y los materiales propios de la nación como reafirmación mestiza. *Vid.* Dafne Cruz Porchini, “Dr. Atl Paisaje” en *Catálogo Arte Moderno de la Colección Andrés Blainstein*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

de que el arte va “a mejor” por la experimentación de materiales en donde se encuentra el sentido propio de la pieza.

A partir de esta obra empezamos a encontrar el discurso del “renacimiento” del arte moderno a partir de las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes son vistos como el hito de la modernidad mexicana por el cómo su obra responde al hombre “moderno” y a la labor del artista con una vocación social. Se entendía la figura del artista tal como lo señala John Ruskin²¹³ que a través de las cualidades del ver y del sentir fuera capaces de retratar el espíritu de su tiempo más que como algo contemplativo como una función social²¹⁴.

Esta premisa que fue adaptada y difundida a la crítica de arte guiaba la mirada que valoraba las obras como auténticas o no y en el caso de la sección de arte moderno es aquí en donde encontramos una de las bases que interpreto al arte mexicano del XIX como una “copia” sin espíritu, pues a pesar de mostrar una reinterpretación de temas y tópicos que buscaban lo nacional, los simbolismos no respondían a la idealización popular, pues esta se incorporaría en el inconsciente colectivo posteriormente con el muralismo mexicano.

El uso del término “renacimiento mexicano” tiene sus primeras apariciones en las primeras dos décadas del siglo XX por críticos e historiadores del arte que propiamente no se encontraban en México como es el caso de Laurence Schmeckebier²¹⁵ quien en su obra *Modern Mexican Art*²¹⁶ difundió el termino en los círculos intelectuales en la década de 1920 enfocado, como tantos otros críticos que retomarían el termino, en el desarrollo del muralismo mexicano.

²¹³ Crítico de arte y poeta quien recibió una formación teológica y bíblica a partir de la cual se adentró a la crítica del arte en particular para ahondar en la experiencia estética en la observación del arte, en el encontramos una revaloración del artista moderno, otorgándole una visión más participativa y relevante. Vid. García Valerdiz, Raquel, *John Ruskin y la crítica de arte*, Universidad de Oviedo, España, 2013, pp. 13

²¹⁴ Ruskin señalaba que lo importante en la creación artística era encontrar los símbolos que representaran a las sociedades y las experiencias las cuales únicamente podrían ser reflejadas a partir del pueblo y de aquellos que pertenecían a él señalando que los obreros eran artistas y que los artistas debían ser obreros, haciendo referencia a la vocación y al trabajo que implicaba el arte vid. John Ruskin, *Las siete lámparas*

²¹⁵ Laurence Eli Schmeckebier (1906-1984) fue educador, crítico e historiador del arte de origen norteamericano quien se dedicaba al estudio del arte latinoamericano en particular al arte mexicano haciendo énfasis en el arte moderno.

²¹⁶ Como acotación la obra fue publicada en 1939 y difundida entre los círculos intelectuales del arte en diversos museos de E.U. Vid. Schmeckebier, Laurence, *Modern Mexican Art*, Greenwood Press, University of Michigan, USA, 1971, 190 pp.

El nombrar a parte del arte moderno mexicano como el “renacimiento” hacía referencia no solo a una nueva producción dentro de las artes por los criterios de tan baja estima en torno al arte de finales del siglo XIX, sino que hacía referencia al como el arte mexicano se centraba en el uso educativo y político de las imágenes, como menciona Teresa del Conde, muchos de los artistas en esta tendencia recuperaban el cómo en el renacimiento italiano utilizaron los murales para educar en la religión y la política, en el caso mexicano se buscó el componente necesario para educar desde la laicidad y la búsqueda de identidad política²¹⁷.

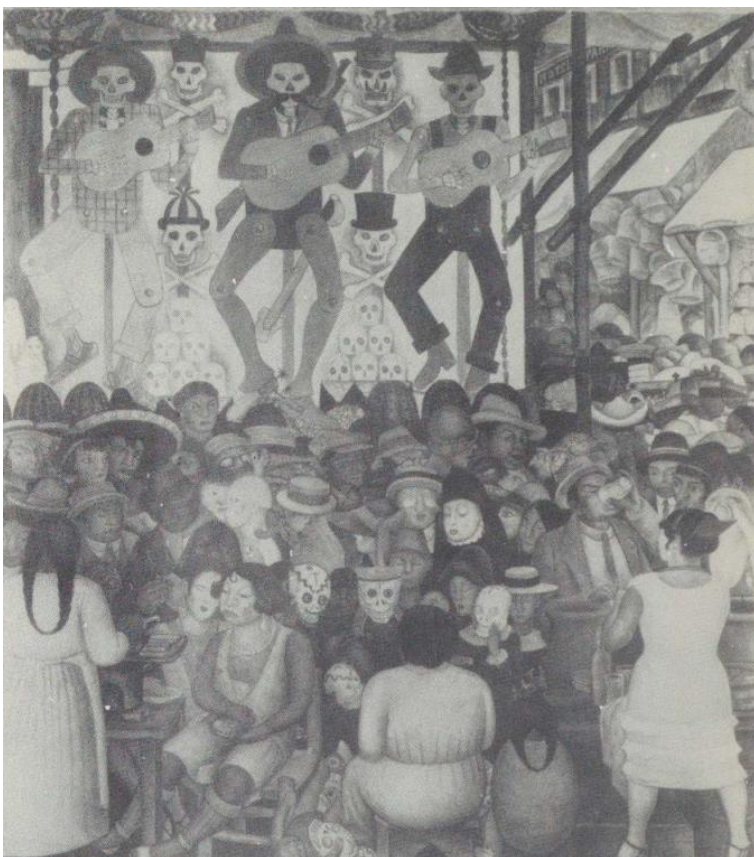


Figura 24: Rivera, Diego: "El Día de los Muertos." 1925. Fresco, México, D. F. Fotografía por Manuel Álvarez Bravo. (No está en la exposición.)

Desde este punto, tiene sentido que para el catálogo el “renacimiento” artístico inicie con la obra mural de Rivera en el panel de *El día de los muertos*²¹⁸ de 1925 creada para los muros de la Secretaría de Educación Pública, esta obra recoge los tópicos más socorridos para representar el folclore mexicanos que es el día de muertos, en esta obra observamos en la parte baja una gran aglomeración de personajes que colectivamente nos muestran la diversidad del

pueblo, si bien cada uno puede remitirnos a las particularidades de cada persona que compone al “pueblo mexicano” todos conforman una gran masa que se va perdiendo a lo

²¹⁷ Esta idea es desarrollada más a profundidad en: Conde del, Teresa “Notas sobre el renacimiento mexicano” en Textos dispares: Ensayos sobre arte mexicano del siglo XX, Siglo XXI Editores, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2014, 33-48 pp.

²¹⁸ Figura 24: Rivera, Diego: "El Día de los Muertos." 1925. Fresco, México, D. F. Fotografía por Manuel Álvarez Bravo. (No está en la exposición.)

lejos, en la parte superior izquierda están los personajes principales, las calaveras de cartón y de azúcar que muestran este vínculo de celebración hacia la muerte.

La obra es señalada en el texto de catalogo por lo que significa la obra mural de Rivera en el entendimiento del arte moderno, sin embargo esta reproducción (fotografía de Manuel Álvarez Bravo) no se encuentra en la muestra pues, como hemos señalado anteriormente, se buscó apartar lo más posible al artista por los conflictos con Rockefeller y dicho hito en el muralismo es cubierto con el trabajo de José Clemente Orozco a quien inclusive se le comisionó para la creación de una pieza especial para muestra *Dive Bomber and Tank*²¹⁹ la cual fue pintada a lo largo de diez días en la propia sala del museo donde los visitantes pudieran ver al artista realizar el trabajo, casi a modo de performance²²⁰.



Esto venía acompañado con un escrito titulado “Orozco Explains”²²¹ en donde se ahondaba en el arduo trabajo del pintor en conjunto con la elaboración del tema, que reflejaba el sentir en torno a los bombardeos y ataques de la segunda guerra mundial, el uso de materiales y la vocación social del artista. Con ello se ve en Orozco el referente por excelencia de lo que es tanto para el museo como para sus contemporáneos es parte de este “culmen” del arte moderno mexicano, pues en él se conjunta la técnica (moderna del

²¹⁹ Figura 25: Orozco, José Clemente, Dive Bomb Attack, Fresco, 1940

²²⁰ Orozco Explains, Museum of Modern Art, Nueva York, 1940, pp. 56

²²¹ Orozco Explains, Museum of Modern Art, Nueva York, 1940, pp. 56

muralismo), el t3pico (en cuanto a un tema social) y la representaci3n (desde un lenguaje pict3rico mexicano).

Cabe mencionar que esta obra fue constituida casi como un performance en sala que mostraba al artista en el proceso de realizaci3n de la misma, dando a los primeros visitantes de la muestra un acercamiento a la pr3ctica de la pintura mural, en este sentido la misma participaci3n del artista podr3a ser considerada como un recurso museogr3fico y curatorial en el sentido de que complementa la experiencia del visitante y cubre las necesidades de mostrar el muralismo mexicano, pues como se ha mencionado, el hecho de que gran parte de estas obras de gran formato est3n ancladas a un espacio fijo solo permiti3 al MoMA la reproducci3n de algunas fotograf3as como es el caso del fragmento de los murales de la SEP por parte de Diego Rivera (ver figura 24).

El hecho de que el museo decida prestar singular atenci3n a la obra de Orozco casi como la pieza central de la exposici3n nos hace preguntarnos en 3cu3l es la carga discursiva que guardaba el muralismo dentro de la narrativa de la Historia del Arte Mexicano? Y para ahondar en ello es necesario comprender las implicaciones y cargas pol3ticas que desde los a3os veinte se depositaron en el desarrollo del muralismo como im3genes que constru3an y mostraban a la naci3n y que hasta este punto el discurso curatorial ha construido como el punto m3s significativo del arte nacional.

Pero 3Por qu3 la m3xima expresi3n del arte mexicano y el “culmen” de esa creaci3n pl3stica es encontrada en ello? Si bien el desarrollo t3cnico visto en el arte del siglo XX, en espec3fico todo lo creado desde 1920, proyecta una innovaci3n en temas, t3picos y materiales, el tener tan presentes dichas muestras responde m3s al como el arte durante los a3os veinte fue construido como un arma pol3tica desde los proyectos de la Secretar3a de Educaci3n P3blica creados por Jos3 Vasconcelos y que posteriormente ser3an utilizados en la DIAPP en el Cardenismo.

En estos a3os la presencia de las pol3ticas de Jos3 Vasconcelos a cargo de la Secretar3a de Educaci3n P3blica²²² fueron fundamentales para comprender los programas

²²² El periodo en que Vasconcelos se encuentra al frente de la SEP corresponde a: 12 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924, durante la Presidencia de 3lvaro Obreg3n (1 de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de

posteriores en los cuales se enmarca la exposición, pues parte importante de la labor de Vasconcelos se centró en la democratización de la educación a través del estado, en ello contempla no solo a la escuela como institución, sino también a los profesores que acorde a su visión debían ser una suerte de “Sabios y artistas”²²³ lo cual nos habla de que ello consiste en un proyecto que depende directamente de sus intelectuales para lograr el objetivo que plantea la institución sus departamentos y dependencias que los acompañan.

La organización de la SEP busco abarcar todos los aspectos necesarios para la construcción de un país solido a partir de la educación y la cultura, entre su organización tenía tres departamentos: Departamento escolar²²⁴, Departamento de bibliotecas²²⁵ y el Departamento de Bellas Artes. Cada uno constituía parte fundamental para la expansión cultural en la unificación nacional y así mismo responde a un proyecto que buscó abarcar todo aspecto de creación, difusión y enseñanza en torno a las artes y la cultura, creando así una visión unificada y oficialista de las artes.

En particular el Departamento de Bellas Artes tenía una visión de resurgimiento cultural para la nación a partir del arte, su creación, producción y distribución. Entre sus dependencias se encontraban; Museo Nacional de Antropología Historia y Etnología, Escuela Nacional de Bellas Artes, Escuela Nacional de Música, Dirección de Cultura Estética y el Departamento de Educación y Cultura Indígena.

1924). Vid. Solana Morales, Fernando; Cardiel Reyes, Raúl; y Bolaños, Raúl, Coordinadores. *Historia de la Educación Pública en México*. Coed. Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica. México, 1997 disponible en: [Secretaría de Educación Pública: Semblanza José Vasconcelos \(sep.gob.mx\)](http://www.sep.gob.mx)

²²³ Esto nos habla de lo totalizadoras que llegaron a ser las dependencias e instituciones de la secretaria de Educación pública, las cuales fueron una influencia enorme en la forma en que se entendía la cultura, pero también en la forma en que se interpretaba a partir de la visión oficial. Vid. Florescano, Enrique, *Ibidem*.

²²⁴ En el caso del Departamento escolar tenemos la Dirección de Enseñanza Técnica e Industrial, encargada de la Escuela Superior de Comercio y Administración y la Escuela Superior de Mecánicos y Electricistas; También esta sección contaba con la Dirección General de Educación Primaria pensada para llevar diferentes escuelas enfocadas no solo en las infancias sino en obreros y campesinos adolescentes y adultos, entre ellas contaba con la Escuela de Ferrocarrileros, Textiles, Normal de Tecnología, Artes y Oficios, Maestros, Constructores, Artes Gráficas, Taquimecanografía, Gabriela Mistral.

²²⁵ En el Departamento de Bibliotecas contaba con instituciones capaces de generar publicaciones y contenido de divulgación desde la visión de la SEP, en ella se encontraban; Departamento Editorial, Revista de Cultura Nacional El Maestro, Dirección Central de Bibliografía y la Biblioteca Nacional.

A Vasconcelos se le recuerda por su labor como “empresario cultural”²²⁶ y por la proyección que le dio al sentido de la historia en México, ya que el entendía a la historia como un saber que al ser difundido sería capaz de unificar a toda una nación a partir del sentido de grandeza que esta posee. Dentro de sus planes como secretario de educación se encontraba el compartir la grandeza social y espiritual de México a través de la divulgación, pues en palabras de Enrique Florescano Vasconcelos fue capaz de observar “el potencial de la cultura de los países mestizos”²²⁷.

En el caso de la divulgación del arte, este sería mayormente difundido tanto a público nacional como extranjero desde dispositivos culturales como bienales, ferias, salones, publicaciones y exposiciones que tomaban como temática principal la divulgación de la historia a través de las manifestaciones estéticas —pintura, escultura y arquitectura en su mayoría— que fueran capaces de evidenciar de manera tangible aquellos discursos históricos fuertemente cargados de nacionalismo²²⁸.

²²⁶ Este adjetivo para José Vasconcelos es utilizado por Enrique Florescano haciendo referencia a la gestión de proyectos culturales, denotando la importancia de las pautas creadas por Vasconcelos para dichas tareas, si bien acorde a la historiografía consultada alrededor de Vasconcelos este término no es muy popular, lo agregó en esta sección por lo que implica ver la cultura no solo como una parte humanista, sino como una forma de generar relaciones clientelares para su difusión. *Cfr.* Florescano, Enrique, “7. El nacionalismo cultural 1920-1934” en *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, Historia, Ciudad de México, México, 2005, pp. 250-300

²²⁷ *Vid.* Florescano, Enrique, “7. El nacionalismo cultural 1920-1934” *Op. Cit.*, pp. 250-300

²²⁸ *Vid.* Monsiváis, Carlos, *La Cultura Mexicana en el Siglo XX*. México, El Colegio de México, 1ª edición, 2010. Pp. 512

El arte, en particular las imágenes, eran parte sustancial del proyecto de Vasconcelos pues en ellas encontraba una forma práctica de educar a las masas y en particular a aquellos quienes comenzaban a formarse en las escuelas. Es por ello que de sus proyectos más significativos se encontraba la renovación Escuela Nacional Preparatoria, que entre 1922 y 1926²²⁹ sus muros se cubrieron con obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot y Ramón Alva.

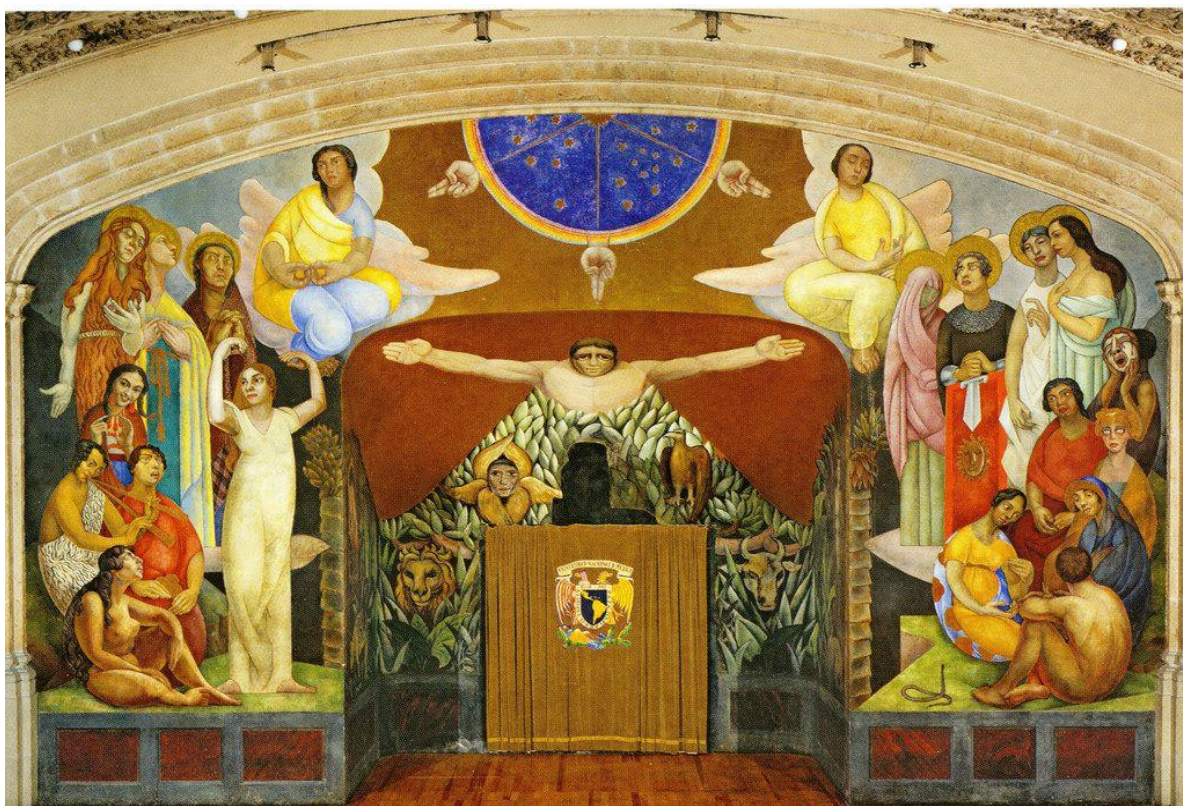


Figura 26: Diego Rivera, *La Creación*, 1922, Encáustica, Acervo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

De este proyecto es importante tomar en cuenta que Vasconcelos no solo pedía que se cubriera el inmueble con obras, sino que ellas cumplieran una función pedagógica en torno a los procesos de la historia de México y la identidad de los mexicanos, de este modo gran parte de los temas abordados en los murales serían un referente sobre los principales

²²⁹ La elaboración de los murales de la Escuela Nacional Preparatoria toma desde 1922 hasta 1926 para ser concluidos por quienes participaron en ello, principalmente quien trabajaría hasta 1926 es José Clemente Orozco, pues en su mayoría el edificio fue pintado por él. *Vid.* Oles, James, “7. De la Revolución al Renacimiento (1920-34)” en *Arte y Arquitectura en México*, Ciudad de México, México, Taurus, 2014, pp. 234.-277.

tópicos del arte moderno mexicano, aquello que en sí mismo adquiriera un compromiso político y revolucionario²³⁰.

Esta visión de Vasconcelos la podemos observar en la forma en que fueron valoradas algunas de las obras dentro del inmueble, como es el caso del mural de Diego Rivera *La Creación* de 1922²³¹ el cual fue criticado por Vasconcelos por la forma en que se buscaba abordar la cultura mexicana o el mestizaje, ya que acorde a sus palabras las referencias del mural “no eran ni didácticas ni claramente modernas”²³².

El lenguaje visual de dicho mural responde más a los referentes italianos que Rivera había explorado en la pintura mural italiana y por más que en este encontremos referencias al mestizaje como el encuentro de la vegetación del Istmo de Tehuantepec al centro y la interacción entre los personajes de ambos lados (Indígenas y mestizos) que coexisten y se fusionan al compartir sus saberes, visualmente la óptica del mural, al centrarse en una carga compositiva guida por el centro observamos la escena que va del centro hacia afuera y es posible verla como una escena total, al ser armónica para el ojo que la mira esta esta no comparte la misma fuerza, situación de personajes y crudeza que el resto de murales del inmueble como es el caso de murales como el de Fernando Leal.

En *La fiesta del señor de Chalma*²³³ podemos observar que existen distintos puntos en los cuales podemos enfocarnos para comprender toda la escena, en ella no se compone de una sola acción sino que responde a varias situaciones donde cada una compone una totalidad a descifrar la totalidad, por ejemplo, en la obra podemos encontrar varios grupos; los danzantes, las mujeres en procesión, los niños, el clero y los mendicantes, la saturación de personajes nos abre un panorama más efusivo, nos habla un tanto de lo caótico y la dureza de la situación, el ver tantos espacio en el cual enfocarse hace que en sí mismo no posea la armonía de la escena como en el caso de Rivera.

²³⁰ Oles, James, *Ibidem*. pp. 237.

²³¹ Figura 26: Diego Rivera, *La Creación*, 1922, Encáustica, Acervo del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

²³² Oles, James, *Ibidem*. pp. 237.

²³³ Figura 27: Fernando Leal (1901-1964) *La fiesta del Señor de Chalma*, 1923-1924, Fresco, Acervo del antiguo Colegio de San Ildefonso

Figura 27: Fernando Leal (1901-1964) *La fiesta del Señor de Chalma*, 1923-1924, Fresco, Acervo del antiguo Colegio de



San Ildefonso

Los elementos que representan a la cultura mexicana son mucho más explícitos en cuanto a las referencias del mestizaje al unir danzantes y elementos católicos, mismos que no solo complacieron a Vasconcelos en cuanto a sus deseos de ver plasmada la mexicanidad en dichos muros, sino que dieron cierta pauta a la forma en que se interpretaba la historia desde la mirada oficial, cosa que también podemos observar en el trabajo de José Clemente Orozco, cuyos murales en San Ildefonso serían el parteaguas de una forma de representar, ver e interpretar el pasado de México y en particular el mestizajes.

Si bien la gestión de Vasconcelos frente a la SEP solo abarcaría entre 1920 y 1924, el enorme proyecto de divulgación cultural y educativa que propuso seguiría vigente en las siguientes décadas y la visión estética del arte que plasmó en varios de sus proyectos como es el caso de los *mujeres de la escuela nacional preparatoria* serían un referente a lo largo de la siguiente década, e inclusive la influencia de su pensamiento filosófico a través de sus obras como *La Raza Cósmica* o *Ulises Criollo* sería fundamental para la consolidación de aquello que posteriormente es entendido como lo “mexicano” y que en parte sería plasmado en la exposición.



Figura 28: Fotografía de la sección de Arte Moderno, entrada, *Twenty Centuries of Mexican Art*, May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York.

Si bien la influencia que tuvo Vasconcelos en la creación de los tópicos en el cómo mostrara la historia en el arte como lo hizo con el movimiento muralista, cabe señalar que otro de los parámetros estéticos para identificar la identidad nacionalista en el arte de mediados de los años veinte fue el Método de Dibujo del artista Adolfo Best Maugard²³⁴ que tenía la finalidad de otorgarle a niños y jóvenes una formación en artes plásticas orientada completamente a la creación plástica de corte nacionalista desde la educación pública.

²³⁴ Figura 28: Fotografía de la sección de Arte Moderno, entrada, *Twenty Centuries of Mexican Art*, May 15, 1940–September 30, 1940. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN106.15C



Figura 29: Adolfo Best Maugard, Autorretrato, 1923. Óleo sobre cartón, 214 x 121.3 cm. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México

El método de Best Maugard fue desarrollado en conjunto con el antropólogo Franz Boas a través del análisis, catalogación y dibujo de piezas precolombinas sintetizó los elementos gráficos creando un Alfabeto Ornamental para con ello identificar los elementos visuales que conformaban la identidad mexicana y que así existiera una mayor apertura a los artistas a alejarse de algunos parámetros académicos, como la proporción en el cuerpo humano o la pureza del color, ello lo podemos ver representado en una de las obras que da apertura a la sección de arte moderno²³⁵ que es el Autorretrato de Best Maugard.

En este podemos observar a Maugard en el centro con una figura alargada y estilizada que rompe con las proporciones tradicionales, el aparece en el centro del cuadro mientras se abre un telón de teatro, una obra de la que él es parte. En el autorretrato observamos como de frente y hacia el espectador tenemos el escenario en donde nosotros somos los espectadores por el cómo el rostro de Maugard interactúa con nuestra mirada, hacia dentro la “escenografía” emula un entorno rural, con caminos terracería, agaves y una construcción que a lo lejos eleva una bandera verde blanco y rojo.

²³⁵ Figura 29: Adolfo Best Maugard, Autorretrato, 1923. Óleo sobre cartón, 214 x 121.3 cm. Museo Nacional de Arte, INBA, Ciudad de México

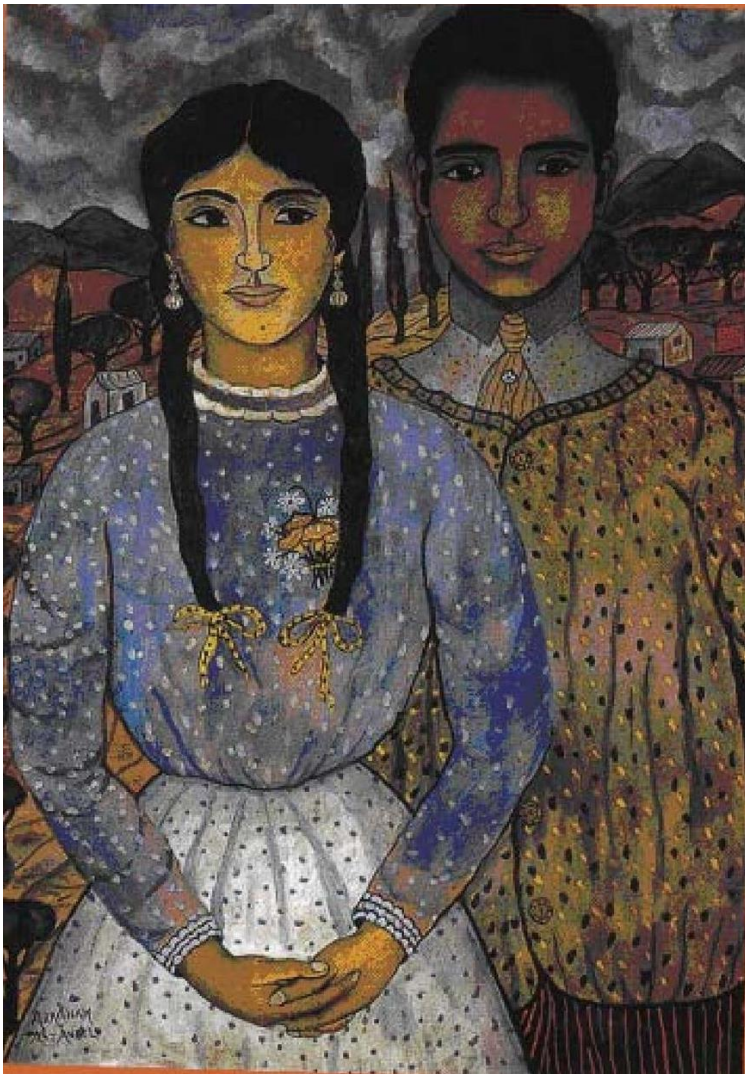


Figura 30: Ángel, Abraham: *Los Novios*." 1924. Óleo sobre cartón. 122 x 91.5 cmts. P

En esta obra encontramos representados no solo al autor y la presentación del escenario del México rural, sino que en su técnica vemos reflejados muchos de los parámetros del método de dibujo como es el caso del abandono de la estilización de las figuras acorde a los cánones académicas, el manejo vivaz del color y los patrones de círculos, espirales y líneas que vemos en los mosaicos del piso, la textura del telón y en la terracería que forman parte sustancial de los siete elementos que Maugard identifico en el arte precolombino y que a su vez formaban parte de su “alfabeto ornamental”²³⁶.

Si bien el método no perduro por mucho tiempo como modelo enfocada para la educación pública²³⁷, la metodología trascendió por el impacto que causó en varios artistas

²³⁶ Los elementos eran: la espiral, el medio círculo, el círculo, el motivo tipo “S”, la línea ondulada, la línea quebrada, y la línea recta. Vid. Velázquez Mireia, “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas” en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 2019, pp. 292

²³⁷ Entre 1918 y 1925 el método Best Maugard fue enseñado en escuelas públicas sin embargo recibió muchas críticas por la forma en que se estandarizaban los temas y el folclor mexicano, siendo retirado con tan solo 7 años de su incorporación como un libro de texto para la educación primaria y educación de artes y oficios. Vid. Velázquez Mireia, “El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas” en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 2019, pp. 291-299

de la época que a su vez se encontraban en la búsqueda por esa identidad en las artes y que proponían nuevas creaciones como una respuesta a lo ya planteado por el muralismo mexicano. Este fue el caso de Rufino Tamayo, Julio Castellanos o Manuel Rodríguez Lozano o Abraham Ángel, este último cuya obra en la exposición como ejemplo de la importancia del método en su obra en “Los Novios”²³⁸.

En ella observamos en parte el método de Maugard por la estilización de las figuras humanas, el color y las texturas basadas en los siete elementos anteriormente expuestos, sin embargo, en la obra también encontramos parte de la búsqueda del espíritu mexicano por la cual se pregunta el MoMA. Ello principalmente en el cómo en el catálogo se habla de que esta obra posee un gran contenido de color, lo cual evoca a las paletas ocre con las que se representa al México rural, pero con toques anaranjados aún más llamativos y vistosos²³⁹.

Posteriormente durante los años treinta, el gobierno de México, a cargo del presidente Lázaro Cárdenas del Río²⁴⁰, como modo de legitimación y consolidación del estado nación, recurrió a distintos mecanismos tanto educativos como culturales para la divulgación de la imagen de un estado sólido a través del ostentoso pasado nacional. Entre estos mecanismos, la política cultural, guiada por los parámetros del Panamericanismo²⁴¹ buscaba visibilizar, a través de la divulgación cultural, artística e histórica, el crecimiento del país y su propuesta política nacional e internacional.

En esta etapa ya consolidadas las instituciones que promovían y difundían la visión artística y cultural de México lo importante en encontrar narrativas adecuadas mediante las cuales dichos organismos pudieran ser capaces de generar una visión acorde a la nueva política gubernamental. De este modo la interpretación histórica en torno al proceso de Independencia y de Revolución necesito de intelectuales que pudieran dar cuenta desde otras miradas del proceso.

²³⁸ Figura 30: Ángel, Abraham: Los Novios." 1924. Óleo sobre cartón. 122 x 91.5 cms. P

²³⁹ Twenty Centuries, Op. Cit. 49

²⁴⁰ Presidente de la República Mexicana entre 1934-1940.

²⁴¹ Vid. Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65

En este sentido aquellos que en décadas pasadas se habían incorporado al sistema de educación pública comenzarían a verter sus propios trabajos no solo para contribuir a la narrativa sino para cubrir las carencias discursivas de la enseñanza en la educación básica. Uno de ellos Alfonso Teja Zabre en 1934 publicó *Breve Historia de México*²⁴² obra en la cual la interpretación de la historia mexicana se veía guiada por un sentido evolucionista que va hacia el “progreso” y a pesar de ver algunos acontecimientos como puntos de quiebre esta colocaba una nueva forma de entender la Revolución Mexicana, más que como un proceso sangriento y dividido, como algunos contemporáneos lo habían visto, lo entendía como un hito que comenzaba a ver a México como un país que llegaba a la modernidad, a la democracia y que podía ser equiparado con otras naciones.

Estas interpretaciones de la Historia son de vital importancia para comprender por qué mucho de lo vertido en la exposición parte legítimar y sobre exaltar el sentido de lo mexicano y los usos que esto cobro bajo su contexto, ya que parte de la interpretación de las obras parte desde este marco cultural y social en que cada obra responde a un acontecimiento como “ilustración” más que como parte de un horizonte histórico y cultural en el que son creadas y usadas a partir de las necesidades de la exposición pues estas bajo este contexto dejan de verse solo como una forma de compartir referentes culturales para ser entendidas como dispositivos políticos, en el caso de Estados Unidos o como formas de respaldar la identidad nacional.

Sin embargo, a pesar de que sea fundamental el retrato del presente y de la situación social y política de su gente, gran parte de las obras de esta sección son desprovistas de todo contenido de crítica social y política, a lo que en el discurso histórico de la exposición y en particular de la sección vale la pena preguntar el ¿Cómo se modifica la interpretación de las obras a partir de desproveerlas de dicha crítica?

²⁴² Teja Zabre, Alfonso, *Breve historia de México. Texto para escuelas rurales y primarias*, 2ª ed., corregida y aum., México, La Impresora, 1935, 263 p., ils., maps.

3.3 La (Des)politización del arte moderno



Figura 31: Covarrubias, Miguel, *El Hueso*, ca. 1940, Óleo sobre tela, Museo nacional de Arte, INBA

*El hueso*²⁴³ de Miguel Covarrubias, la cual hace una crítica al nepotismo dentro de la política mexicana en la posrevolución y sin embargo es mostrada solo como un retrato más

A pesar de que se remarque tanto en el texto de catalogo como en los comunicados de prensa que una de las características más importantes del arte moderno es su cercanía con el pueblo y su connotación política, muchas de las obras que componen la sección son desprovistas de toda guía para ser interpretadas desde el objetivo planteado por los artistas, por ejemplo la obra

²⁴³ Figura 31: Covarrubias, Miguel, *El Hueso*, ca. 1940, Óleo sobre tela, Museo nacional de Arte, INBA

para la muestra pues como menciona Dafne Cruz “el curador quiso que su propio trabajo fuera desprovisto de cualquier connotación política”²⁴⁴

Si bien esto responde a los objetivos de Rockefeller ahondemos en que implica para la posible interpretación del público. Gran parte de estas obras son creadas con referentes, simbología e iconografía de carácter popular, lenguaje que en ocasiones solo puede ser entendido por quienes comparten referentes culturales. En el caso de esta obra el mismo título hace referencia a la lucha por el poder político durante la época posrevolucionaria.

En la obra podemos observar a un hombre de tez morena sentado en una silla de mimbre vestido, se dice que es tal vez un maestro rural, con un traje negro adornado con un pequeño detalle tricolor en el bolsillo derecho recordándonos a las insignias del Partido de la Revolución Mexicana (PRM). Su mirada parece cansada, pero paciente a pesar de denotar cierta inquietud por la forma en que sostiene el paraguas entre sus manos. A un costado observamos un hueso, que si bien desprovisto de todo contexto social y cultural, podríamos observarlo como un detalle curioso entre una escena casi de retrato, sin embargo, el hueso hace referencia a esas relaciones clientelares que predominaban en los años treinta, en la búsqueda del poder político prometido tras la Revolución Mexicana²⁴⁵.

Esta obra posee una intención política que busca señalar de manera simbólica e irónica los fallos del sistema político mexicano y el cómo mucha de su población vivía con la promesa de recibir la recompensa de poder prometida y que, así como el maestro rural en su silla de mimbre, se quedarían esperando. Esta es una de las tantas obras que forman parte de la sección de arte moderno que para ser comprendidas por contextos ajenos al mexicano necesitaría de cierta precisión para ser mediadas desde su intencionalidad, sin embargo, al ser el objetivo curatorial, no responde a otras intenciones más al “espíritu” del arte mexicano.

Esto último resulta un arma de doble filo para los usos de las imágenes en esta sección pues todo el corpus de imágenes expuesto hace referencia solo a las aseveraciones

²⁴⁴ Cruz Porchini, Dafne, *Proyectos Culturales y Visuales en México durante el Cardenismo (1937-1930)*, Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014, PP. 215

²⁴⁵ “Miguel Covarrubias, El Hueso” en *Catálogo comentado del Acervo del Museo Nacional de Arte Siglo XX*, Fomento Cultura Banamex, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cultura INBAL, México, 2016, 239-244

propuestas por los discursos oficiales del museo como es el caso del catálogo, las relaciones de prensa y algunos de los artículos y notas publicados en la prensa como introducción a la muestra, no obstante, la forma en que se manejan las imágenes no va más allá de verlas como todo un conjunto que ejemplifica a la “modernidad” en la historia del arte mexicano, en donde cada responde a esta necesidad, eliminando la particularidad en su lenguaje visual bajo su contexto e intencionalidad.

Algo similar sucede con la obra “Mitin Callejero”²⁴⁶ de Antonio Ruiz apodado “El Corcito” en donde observamos un enorme grupo de personas concentrado en una plaza pública alrededor de quien pareciera ser un líder sobre una tarima sosteniendo la bandera de la oz y el martillo un fuerte y poderoso símbolo de la lucha comunista, fuera de la maza encontramos un hombre con un overol de mezclilla sosteniendo con la mano izquierda una bandera negra y roja mientras pisotea una bandera con el símbolo del nazismo. A su lado izquierdo apenas y se alcanza a ver un retrato del líder soviético, Vladimir Lenin, y a su lado derecho se observan cerca de sus pies una escultura partida del torso y la cabeza, coronada por espinas evocando a Cristo.

La obra es una oda a los movimientos políticos tanto del partido comunista mexicano y del anarcosindicalismo (evocado por la bandera negra y roja) nos habla de un derrocamiento directo al poder clerical por la caída y rompimiento de cristo y de la lucha obrera y campesina contra la industria y la explotación laboral, pero ¿Cómo una obra con tanto poder y contenido político está dentro de una muestra que tanto profeso desproveer toda obra de su contenido político?

El papel que juega esta imagen dentro de la muestra se percibe más como una ilustración del contexto socio político del país que como una invitación a formar parte de dichos movimientos, es decir, su uso en sí mismo no es de carácter panfletario pues a pesar de que contenga varios símbolos que se asocien con diferentes corrientes políticas de izquierda, que anteriormente Rockefeller habría rechazado, esta era menos sugerente y su contenido al enfocarse en un entorno rural y obrero no supone una invitación al espectador porque este no está siendo involucrado como sucedería con otras obras como es el caso del

²⁴⁶ Ruiz, Antonio (El Corcito), *Mitin Callejero*, óleo sobre tela, 1935. Prestado por el artista

“Hombre controlador del Universo”²⁴⁷ en donde la figura central observa e interactúa con el espectador y que a sus costados si es posible identificar a los costados la opulencia y descaro de los empresarios, viéndolos como los responsables de la miseria y el abandono de los obreros.

En el caso de “Mitin Callejero” no hay a quien identificar, más que inferir que talvez el edificio de la izquierda con la leyenda “BANCO” tal vez tenga que ver con ello, pero al no ser suficientemente claro no parece estar relacionado directamente. Esto no solo nos habla de que la obra es desprovista de su contenido político e inclusive que no es de vital importancia el señalarlo o dar pistas al público para su interpretación, sino que solo corresponde a una ilustración más para los pasajes de la historia que relata Covarrubias y



Figura 32: Ruiz, Antonio (El Corcito), *Mitin Callejero*, óleo sobre tela, 1935. Prestado por el artista

²⁴⁷ Vid: Figura 3: Rivera, Diego, *El hombre controlador del universo*, Fresco sobre bastidor metálico transportable, 1934, Museo del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

que construye ese “sentido social” del arte moderno, pero sin inferir realmente en su cometido político.

En realidad, no existe una muerte o renacimiento del arte moderno, solo formas distintas de identificar y plasmar el referente patriótico y nacionalista, varios artistas veían como prioritario su labor de explorar la identidad y el sentido de “ser” y pertenecer a un territorio. En ello podemos destacar el cómo esos modos de “representar” la nacionalidad cambia acorde a los discursos entorno a lo nacional y que en el caso del estado posrevolucionario se sustenta prioritariamente en el discurso histórico y el cómo este justifica y valida el presente.

Conclusiones: El discurso Intertextual

El trabajo aquí desarrollado presenta un acercamiento a las exposiciones de arte desde nuevas miradas y metodologías con la finalidad de complejizar aquello que de manera tangencial atraviesa estas formas de divulgación cultural y artística, en el caso específico de *Twenty Centuries of Mexican Art*, en relación con su contexto, vemos evidenciado el uso de la exposición como un mediador en el discurso político nacional y diplomático.

A partir del análisis intertextual de la muestra se demostró que este poder legitimador basado en las necesidades del Estado posrevolucionario recurrió como factor principal a los discursos de carácter histórico para consolidar el poder político, más allá de los gobiernos en turno, pues al verse implementada la política del Nacionalismo Cultural desde la gestión de Vasconcelos en la SEP, esto se volvió una constante en los proyectos de Estado-nación posteriores, principalmente durante las políticas del Cardenismo.

Sin embargo, más allá de su poder legitimador para el Estado-nación como “arma política” en su proyección también genera valoraciones de carácter histórico y estético a través de las cuales los públicos a quienes son dirigidas entienden, interpretan y valoran las obras. Como se señaló con anterioridad todo ello se realiza con ayuda de las instituciones con el poder simbólico y cultural para otorgar dicho valor como es el caso de las instituciones gubernamentales como es el caso de la SRE y el INAH, o desde las instituciones culturales como es el caso del MoMA en los Estados Unidos.

De manera sucinta a la pregunta ¿Para qué realizar exposiciones de arte? Entendamos que en el caso de la muestra al buscar dar un panorama general de lo qué es y significa “México” como un ente nacional e histórico se recurre a la justificación de una grandeza nacional a partir de contrastar las piezas artísticas, para así darle un mayor peso a lo “moderno”, como aquello que condensa toda la grandeza de la nación que a partir del mito del mestizaje. Que da como resultado piezas artísticas dignas de formar parte de lo “universal” muy cercano a los discursos de *La Raza Cósmica*.

Si bien, ello es claramente un discurso moldeado desde la lógica nacionalista, es importante reconocer como ello determinó parte de la interpretación no solo del discurso histórico, sino de la valoración de las obras de arte moderno mexicano como lo más

significativo y álgido de la nación y en ello podemos encontrar el uso político del discurso histórico.

Parte importante de este poder de las instituciones que forjan el discurso histórico para valorar y entender el arte es que genera una visión particular a partir de la cual se entiende el desarrollo, casi progresivo, de la historia del arte mexicano, en el cual desde un análisis historiográfico del discurso curatorial, observamos las interpretaciones que condicionan la mirada y el sentido nacionalista que acompaña la asociación entre las imágenes y sus usos para el Estado-nación, mismas que podemos encontrar incluso en nuestras propios acercamientos al arte moderno.



Figura introducción 1: Alfredo Siqueiros David, *Del porfirismo a la Revolución*, acrílico sobre tela en fibra de vidrio y conglomerado de madera, c. 1957-1966, Museo del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

término antes de encontrar aquella obra perfecta capaz de englobar en si misma lo que en ello significa la “Historia del Arte Mexicano”.

Dando un pequeño vistazo por algunas plataformas de búsqueda o con portadas de obras generales sobre la Historia Arte Mexicano²⁴⁸, podemos percatarnos que aquello que

²⁴⁸ Por ejemplo en la obra *Arte y Arquitectura de México* de James Oles la portada es el fragmento de uno de los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública titulado “En el arsenal” de 1928 y en el

¿Qué es lo que se remite a nosotros cuando pensamos en “Arte Mexicano”? Qué imágenes son aquellas que inundan nuestros complejos laberintos mentales, con que referentes asociamos el

automáticamente es relacionado con el término deviene de imágenes concretas, ya sea desde el muralismo mexicano, con Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros describiendo desde sí algún pasaje de la historia de México²⁴⁹ o los autorretratos de Frida Kahlo con trajes típicos mexicanos evocando a la “tehuana”, ambas imágenes comparten dos cosas particulares: El poseer elementos característicos de la “cultura popular” mexicana con miras a representar lo que se cree es “su gente” y formar parte de lo que conocemos temporalmente y por estilo como Arte Moderno Mexicano.

Pero ¿Por qué estas imágenes son las primeras en ser asociadas con el termino? ¿En ello se resume toda la extensa historia del arte mexicano? Nuestra asociación entre las palabras “arte mexicano” e imágenes concretas nos habla de cómo construimos conocimiento y juicios en torno a las imágenes desde la forma en que se nos presentan desde ciertos discursos, el cómo las interpretamos y la relación que estas conllevan en nuestra vida²⁵⁰. En este sentido la principal inquietud de esta tesis fue en ello; El comprender de dónde proviene esta asociación y sobre todo quien o “quienes” fueron los responsables de hacerlo y, no menos importante, ¿Para qué?

Si bien como observamos en el primer apartado parte importante del ¿Para qué recurrir al arte como legitimador político? Encontramos que responde a las necesidades de unificación nacional desde la identidad asociada con la historia, sin embargo, la recepción y adecuación a los imaginarios culturales es algo que va más allá de las necesidades políticas y la recepción de las obras, su interpretación y significación desde los públicos, pues como observamos en la asociación entre “arte mexicano” y obras relacionadas con el arte

caso de algunos motores de búsqueda como es el caso de Google Imágenes al colocar en la búsqueda “Historia del Arte Mexicano” arroja murales como “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” de Diego Rivera de 1947, el mural “Del porfirismo a la revolución” de David Alfaro Siqueiros de 1957-1966, entre otros. Vid. Oles, James, *Arte y Arquitectura en México*, Ciudad de México, México, Taurus, 2014, pp. 234.-277. *Cifr.* “Historia del Arte Mexicano” consultado en: <https://www.google.com/search?q=historia+del+arte+mexicano&tbm=isch&ved=>

²⁴⁹ A modo de ejemplo y como forma de evocación visual agrego este fragmento del mural “Del porfirismo a la Revolución” de David Alfaro Siqueiros, si bien la obra es mucho más extensa esta es justo la que más se repite en motores de búsqueda Figura introducción 1: Alfaro Siqueiros David, *Del porfirismo a la Revolución*, acrílico sobre tela en fibra de vidrio y conglomerado de madera, c. 1957-1966, Museo del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México.

²⁵⁰ Esto es parte de los estudios de cultura visual como una forma de establecer esa relación viva entre el cuerpo, la imagen y la representación en un contexto específico *Cifr.* Ana María Guasch, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”. *EstudiosVisuales*,1, 2003, pp.9-13.

moderno podría ser interpretado como un efecto colateral de la adecuación constante del discurso histórico como parte de los proyectos del estado nación de gran parte del siglo XX.

Asimismo, las integraciones del discurso no solo se encuentran en el como se enuncia y valora la obra desde lo escrito en textos de catalogo o lo dicho desde los curadores y las instituciones, sino que también recurre a un lenguaje visual a partir del cual se representa la obra desde, en este caso, los museos como el espacio en donde es presentada la muestra, el cual recurre a la museografía y curaduría para compartir parte de sus signos que proporcionan al espectador ese lenguaje visual que asocia Imagen-Texto.

Por ello el cómo se selecciona la obra, se integra por núcleos y temáticas supone el orden del discurso que guía la mirada a la asociación entre las imágenes y la historia del arte y que en el caso de la museografía proporciona los elementos para asociarlo con los juicios estéticos para comprender los periodos y las obras, por ejemplo, en el caso del arte prehispánico con los entornos naturales y al exterior que denotaban la asociación con los mitos del “buen salvaje” asociándolo con la naturaleza, la arquitectura colonial representada en maquetas y montajes, la asociación entre los mercados como los entornos del arte popular y el cubo blanco como parte de la pulcritud y “grandeza” del arte moderno.

En ello encontramos parte del discurso que decanta el culmen de la historia política y social de México con el mito revolucionario, que ve el proceso como su acercamiento de México a las naciones modernas y que, por ende, dota de un valor intrínseco a aquellas obras capaces de tener esa carga política, no a modo de denuncia social como podemos observar en la “despolitización del arte moderno”, sino como forma de legitimación de los arquetipos de la nación.

Si bien, estas asociaciones son más complejas y no solo dependen de exposiciones o formas gubernamentales de divulgación cultural, para la presente investigación resultaba significativo ahondar en las exposiciones más que como dispositivos de divulgación cultural o como asociaciones de diplomacia cultural. En este caso me centre únicamente en la construcción del discurso desde las instituciones e individuos que las crean como parte de una respuesta a los objetivos de políticas culturales, en particular una interrogante que podría ser interesante abordar en un futuro es el hecho de ¿cómo son recibidas e interpretadas por los públicos generales?

En esto último podríamos ahondar en las implicaciones y efectos de dichos discursos históricos en relación con los sujetos a quienes son dirigidos, sin embargo, ello supondría el cotejar los objetivos de creación de las exposiciones, que son presentados aquí, y las posibilidades de interpretación desde la experiencia con el público, es decir desde los datos arrojados por los museos, las referencias posteriores de la muestra en copilados de historia de las exposiciones o de arte mexicano e inclusive comentarios de los propios visitantes, pues solo con ello podríamos comprender si el uso del discurso histórico cumple verdaderamente sus objetivos y permea en la valoración del arte.

Bibliografía:

- Acosta Ugalde, Lucía Elena Exvotos y retablos mexicanos. De los actos de fe al enunciado plástico en Acta Universitaria [en línea]. 2013, 23(6), 43-50 [fecha de Consulta 6 de junio de 2022]. ISSN: 0188-6266. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41629561005>
- Alpers, Svetlana, El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII, Amperstand, Argentina, 2016, 349 pp.
- Barr Jr. Alfred H. La definición del arte moderno, edición de Irving Sandler y Amy Newman, Introducción de Irving Sandler, traducción de Gian Castelli. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Blume, 1989, pp. 170
- Beneš, Mirka. “A Modern Classic: The Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden”. En Philip Johnson and The Museum of Modern Art, 105-151. New York: Museum of Modern Art, 1998.
- Benevolo, Leonardo. Historia de la arquitectura moderna, trad. de Maricia Galfetti, Juan Días, Ana María Pujo i Puigueti y Joan Giner. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Bergdoll, Barry. “Good Neighbors: The Museum of Modern Art and Latin America, 1933-1955, a Journey through the MoMA Archives”. En *Modernidad urbana*, Louise Noelle e Iván San Martín, compiladores, 41-75.
- Boas, Franz. El arte primitivo, trad. de Adrián Recinos. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Botey, Mariana. Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad, trad. Carlos Aranda Márquez. México: Siglo XXI, 2014.
- Bozal, Valeriano. Estudios de arte contemporáneo. Vol. I. La Mirada de Cézanne, la indiferencia de Manet, la ironía de Klee y otros temas de arte contemporáneo. Madrid: La Balsa de Medusa, 2006.

- Braun, Barbara. Pre-Columbian art and the Post-Columbian world: ancient American sources of modern art. New York: H. N. Abrams, 1993.
- Clark, Toby, Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas, Madrid, Akal, 2000.
- Cruz Porchini, “Dr. Atl Paisaje” en *Catálogo Arte Moderno de la Colección Andrés Blainstein*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Cruz Porchini, Dafne, *Proyectos Culturales y Visuales en México durante el Cardenismo (1937-1930)*, Tesis para optar por el grado de Doctora en Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2014, PP. 215
- Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo: Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires Argentina, 389 pp
- Eder, Rita (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Conaculta-Lotería Nacional-Fondo de Cultura Económica, 2001. (El arte en México).
- Eder, Rita, *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949*, tesis de doctorado en historia del arte, México, UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2012
- Fernández, Justino, Aportación a la monografía de Acapulco, México, Alcancía, 1932.
- _____ El arte moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX, México, Robredo, Porrúa e hijos, 1937.
- _____ Pensar el arte. Antología, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- Fernández, Miguel Ángel, Historia de los museos de México, México, Promotora de Comercialización Directa, 1987.

- Flores Olmedo, Diego, *La coatlicue en el jardín: El arte prehispánico en la exposición Veinte siglos de arte mexicano*, Tesis que para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, Ciudad de México, 2012, 210 pp.
- Florescano, Enrique, “7. El nacionalismo cultural 1920-1934” en *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, Historia, Ciudad de México, México, 2005, pp. 250-300
- García Valerdiz, Raquel, *John Ruskin y la crítica de arte*, Universidad de Oviedo, España, 2013, pp. 13
- Gombrich, Ernst Hans, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Paidon, Londres, 2002, 386 pp.
- Guardia de la, Ricardo Martín, “Certezas sin garantía, dominaciones absolutas: El discurso histórico como legitimador de poder” en *La Mecánica del Poder*, Fundación para el análisis y los estudios sociales, Madrid, 2002, 99-42 pp.
- Herrera Feria, María, “La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX” en *Estudio: Historia e Historiografía*, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, México, pp. 25-33
- Ixba Alejos, Elizer. “La creación del libro de texto gratuito en México (1959) y su impacto en la industria editorial de su tiempo: Autores y editoriales de ascendencia española.” en *Revista mexicana de investigación educativa* 18.59 (2013): 1189-1211.
- La Recuperación de la Memoria Histórica de las Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)* coord. Cruz Porchini Dafne, Garay Molina Claudia, Velázquez Torres Mireida, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2016, pp. 219
- López César, Isaac and Estévez Cimadevila, Javier. “Las Exposiciones Universales. Cinco enfoques estructurales” en *ESTOA*, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, 2018, 7 (13). pp. 7-22.

- López, Cristina, *Pensar con Foucault hoy: relecturas de Las palabras y las cosas y La voluntad de saber*, UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 2019, 197 p.
- Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65
- Manzur Morales, Juan Carlos, “La doctrina Monroe y el Panamericanismo: Dos propuestas y un mismo fin continental”, Universidad de Zulia, Maracaibo, Venezuela, pp. 65
- Marín Talamantes, Dora Mariela, *Las Exposiciones de Arte Mexicano como Instrumentos de Política Exterior*, Tesis que, para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, Ciudad de México, 2011, 47 pp.
- Matallana, Andrea, *Nelson Rockefeller y la diplomacia del arte en América Latina*, Eudeba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2021, pp. 250
- Mewburn, Charity, “Oil, art and politics. The feminization of Mexico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, núm. 72, 1998, pp. 73-133.
- México en acción*, México, Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda 1938.
- México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, (catálogo de la exposición), México, INBA-Museo Nacional de San Carlos, 2010.
- México: Documentación y Conservación del Movimiento Moderno (DOCOMO)*, 2012.
- Michaud, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, California, Stanford University Press, 2004. Mitchell, W.J.T., *What do pictures want? The lives and loves of images*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- Molina, Carlos, “Fernando Gamboa y su particular versión de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXVII, núm. 87, 2005, pp. 117-143
- Monsivais, Carlos, *La Cultura Mexicana en el Siglo XX*. México, El Colegio de México, 1ª edición, 2010. Pp. 512

- Monsiváis, Carlos, *La Cultura Mexicana en el Siglo XX*. México, El Colegio de México, 1ª edición, 2010. Pp. 512
- Moreno Villa, José, *Lo mexicano*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, Primera Edición 1948. 172 pp.
- Muñoz, Jorge, “Estadísticas de la educación básica en México Alfabetización y Enseñanza Primaria en México para 1970” en *Revista del Centro de Estudios Educativos (México)*, vol. VII, no. 1, 1977, pp. 121-144
- Nauart, Jaime. “La promoción cultural de México como instrumento de la política exterior” en *Revista Mexicana de Política Exterior*. N° 61 (octubre de 2000) p.308
- Navarrete, Federico, *México Racista: Una denuncia*, México, Editorial Grijalbo, 2016, 191 pp. Asimismo, en el contexto de la exposición ello puede ser abordado en: Pérez Montfort, Ricardo, *Por la patria y por la raza. La derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 78 pp.
- Oles, James, “7. De la Revolución al Renacimiento (1920-34)” en *Arte y Arquitectura en México*, Ciudad de México, México, Taurus, 2014, pp. 234.-277.
- Ortiz, Gasca, Abril, *Un viaje por los libros de texto gratuito: su nacimiento y su primera gran reforma*, Universidad Pedagógica Nacional, Tesis para obtener el grado de Licenciada en Pedagogía, México, 2011, 128 pp.
- Ramírez, Fausto, *Modernismo y Modernismos, Modernización y Modernismo en el Arte Mexicano*, UNAM, México, 2008, pp. 14
- Rodríguez Barba, Fabiola, y “Diplomacia cultural. ¿Qué es y qué no es?” en *Espacios Públicos* 18, no. 43 (2015):33-49. Disponible en: Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67642415002>.
- Rosenzweig, Fernando. "El desarrollo económico de México de 1877 a 1911." *Secuencia* [En línea], 0.12 (1988): 151. Web. 3 jun. 202

Schmeckebier, Laurence, *Modern Mexican Art*, Greenwood Press, University of Michigan, USA, 1971, 190 pp.

Solana Morales, Fernando; Cardiel Reyes, Raúl; y Bolaños, Raúl, Coordinadores. *Historia de la Educación Pública en México*. Coed. Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica. México, 1997 disponible en: Secretaría de Educación Pública: Semblanza José Vasconcelos (sep.gob.mx)

Teja Zabre, Alfonso, *Breve historia de México. Texto para escuelas rurales y primarias*, 2ª ed., corregida y aum., México, La Impresora, 1935, 263 p., ils., maps.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

Tibol, Raquel, *Historia General del Arte Mexicano. Época moderna y contemporánea*, (México: Editorial Hermes, 1964) pp. 11

Velázquez Mireia, "El método de dibujo Best Maugard y una nueva generación de artistas" en *Pinta la Revolución: Arte moderno mexicano 1910-1950*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo del Palacio de Bellas Artes, México, 2019, pp. 291-299

Villalobos, Álvarez Rebeca, *El culto a Juárez: La construcción retórica del Héroe (1872-1976)*, Editorial Grano de Sal, México, 2020, 268 pp.

Villoro Luis. "En debate las culturas indígenas" en *Ruinas o Nación inexistente. étnicas por Luis Enrique López*, Refonna Domingo 16 de agosto 1998, Núm. 240.

Apéndice 1: Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores “Genaro Estrada”

Memorándum que ampara el proyecto de exhibición de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, durante la próxima primavera”, octubre de 1939, (AHSRE), Exp. Exposición comprensiva de arte mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, III-413-19. 3fs.

Oficio de la República Francesa en México dirigido al secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay, 3 de noviembre de 1939, AHSRE, Exp. “Exposición de Artes de México en París”, 1938, clasificación general: III/825(44)/11409, clasificación topográfica: III-172- 1.

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

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

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