



Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

La creación del museo de arte en México (1934-1949)

Tesis para obtener el grado de  
Doctor en Humanidades

Presenta  
Dalila Sarmiento Hernández

Director de tesis  
Dr. Luis Gerardo Morales Moreno

Fecha  
06/07/2024

## ÍNDICE

ABREVIATURAS Y SIGLAS .....	3
INTRODUCCIÓN .....	4
CAPÍTULO I. UNA APROXIMACIÓN AL MODERNISMO EN MÉXICO ENTRE 1870-1929. 12	
1.1 El modernismo en México: cambios, transformaciones y reflexiones en la representación artística .....	13
1.2 Los pioneros del arte moderno en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán .....	23
1.3 El modernismo: la época de los manifiestos .....	35
1.3.1 Los manifiestos internacionales (1909-1924).....	37
1.3.2 Los manifiestos mexicanos (1921-1958).....	47
1.3.2.1 Manifiestos clave del Muralismo (1921-1956).....	48
1.3.2.2 Los manifiestos estridentistas: vanguardia literaria y estética industrial (1921-1923)....	56
1.3.2.3 Los cinco manifiestos treintatrentistas (1928) .....	62
1.3.2.4 <i>La Cortina de Nopal</i> (1956).....	66
CAPÍTULO II. LA CREACIÓN DEL MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES, 1934.....	72
2.1 El MoMA, el museo que canonizó el arte moderno (1929).....	73
2.2 ¿Qué tipo de museo de arte necesitaba México? .....	83
2.3 De la Escuela Nacional de Bellas Artes a la Escuela de Pintura al Aire Libre (1905-1929).....	92
2.4 Del proyecto inacabado del Teatro Nacional a la apertura del Palacio de Bellas Artes (1901-1934) .....	100
2.5 El Museo de Artes Plásticas. La creación de un museo y una narrativa del arte nacional (1934) .....	110
2.6 La patrimonialización del arte nacional .....	115
2.7 El “otro” museo: el Museo de Artes Populares.....	121
CAPÍTULO III. LAS GALERÍAS DE ARTE MEXICANO .....	126
3.1 Un recorrido por las galerías de arte en México (1929-1939): La Galería de Arte Moderno, La Sala de Arte de la SEP y <i>La Galería de Pintores Modernos Mexicanos</i> .....	127
3.2 La creación de la Galería de Arte Mexicano (1935).....	133
3.2.1 Inés Amor y el gusto artístico nacional.....	149
3.2.2 La GAM a través de tres exposiciones.....	158
3.2.2.1 <i>Twenty Centuries of Mexican Art</i> (1940).....	159
3.2.2.2 <i>La Exposición Internacional del Surrealismo</i> (1940).....	166

3.2.2.3 <i>Picasso</i> (1941).....	169
CAPÍTULO IV. MIGUEL COVARRUBIAS Y FERNANDO GAMBOA: DOS PERSPECTIVAS MUSEOGRÁFICAS SOBRE EL ARTE MODERNO MEXICANO (1949-1955).....	176
4.1 La museografía mexicana .....	177
4.2 La estetización del objeto primitivo y prehispánico .....	180
4.3 Miguel Covarrubias, lo moderno en lo exótico.....	187
4.4 Fernando Gamboa y su modelo museográfico de exportación .....	204
CONCLUSIONES .....	217
APÉNDICES.....	223
LISTA DE FIGURAS .....	232
BIBLIOGRAFÍA .....	233
FUENTES ELECTRÓNICAS .....	243

## ABREVIATURAS Y SIGLAS

AFAA. *Association Française d'Action Artistique*-Francia  
ECAP. Escuela Central de Artes Plásticas-México  
EMP. Escuela Mexicana de Pintura  
ENAH. Escuela Nacional de Antropología e Historia-México  
ENBA. Escuela Nacional de Bellas Artes-México  
EPAL. Escuelas de Pintura al Aire Libre  
FNAP. Frente Nacional de Artes Plásticas-México  
GAM. Galería de Arte Mexicano-México  
ICA. *Institute of Contemporary Art*- Boston  
ICOM. *International Council of Museums*  
INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia-México  
INEGI. Instituto Nacional de Estadística y Geografía-México  
INI. Instituto Nacional Indigenista-México  
LEAR. Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios  
MAM. Museo de Arte Moderno- México  
MAP. Museo de Artes Plásticas- México  
MET. *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*- Francia  
MET. *The Metropolitan Museum of Art*- Nueva York  
MH. *Musée de l'Homme*- Francia  
MNAP. Museo Nacional de Artes Plásticas- México  
MoMA. *Museum of Modern Art*- Nueva York  
MPBA. Museo del Palacio de Bellas Artes- México  
MUNAL. Museo Nacional de Arte- México  
PBA. Palacio de Bellas Artes-México  
SAM. Sociedad de Arte Moderno- México  
SEP. Secretaría de Educación Pública-México  
SERE. Servicio de Evacuación a los Refugiados Españoles  
SOTPE. Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores  
TGP. Taller de Gráfica Popular  
UNESCO. Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

## INTRODUCCIÓN

La creación del primer museo de arte en México ha planteado una serie de investigaciones cruciales para la evolución cultural y artística del país en la era posrevolucionaria. La fundación del Museo de Artes Plásticas (MAP), en 1934, no sólo representó un hito en la historia de la institucionalización cultural mexicana, sino que también suscitó interrogantes sobre la génesis y materialización del proceso de incorporación del llamado “arte moderno” en un contexto histórico y sociocultural específico. ¿Cómo impactó la creación del primer museo de arte y cuál fue su repercusión en la cultura del país? Para abordar esta interrogante, se examinaron una serie de aspectos, como la adopción y apropiación de los valores modernistas, las corrientes artísticas predominantes en ese período y la emisión de sus manifiestos, así como la transformación del sistema artístico, el surgimiento del mercado del arte y la implementación de una museografía que incorporaba el arte moderno, por mencionar algunos.

Este análisis del primer museo de arte en México en relación con la asimilación e institucionalización del arte moderno también implicó explorar las tensiones entre tradición y vanguardia, así como entre lo local y lo internacional. Se consideraron, además, los cambios en la producción artística y las narrativas culturales. ¿Cómo se logró negociar y adaptar el arte moderno a la realidad y sensibilidades locales? ¿Qué retos surgieron al presentar un arte que desafiaba las convenciones establecidas y exploraba nuevas formas de expresión? Asimismo, se reflexionó sobre si la creación de este museo provocó un cambio en la valoración y comprensión del arte moderno en México. ¿Contribuyó a la consolidación de una identidad artística y cultural única? ¿Facilitó un diálogo entre artistas, críticos y públicos que enriqueció la apreciación y comprensión del arte moderno? En última instancia, el análisis del primer museo de arte en México y su vínculo con la asimilación e institucionalización del arte moderno, brindó la oportunidad de explorar cómo las instituciones culturales pueden actuar como mediadoras en el encuentro entre tradición e innovación. Además, permitió entender cómo el arte moderno funcionó como catalizador de cambios artísticos y culturales en un contexto concreto como el de México.

La trascendencia de esta investigación sobre la creación del primer museo de arte se hace evidente en la contemporaneidad. Según las estadísticas culturales de 2022, el museo

de arte emerge como la segunda temática más relevante en los museos, con un destacado 23.6%, superado solamente por los museos de historia que lideran con un 45.1%. Este posicionamiento, incluso por encima de los museos de arqueología que cuentan con un 20.4%, subraya el constante interés y pertinencia de los museos de arte en la sociedad actual (INEGI 2023). Estos datos no solo refuerzan la importancia de los museos de arte en la actualidad, sino que también validan la necesidad de un análisis histórico que aborde su origen y evolución, ofreciendo una perspectiva valiosa para comprender la relevancia continua de estas instituciones en el panorama cultural.

A partir de lo mencionado anteriormente, el propósito central de esta investigación fue realizar un análisis detallado sobre el “proceso de institucionalización” del arte moderno en México, focalizándose en la creación del MAP en el Palacio de Bellas Artes (PBA) en 1934. Para llevarlo a cabo, se emprendió una revisión exhaustiva de información, abarcando un amplio periodo temporal que se extendió desde finales del siglo XIX, hasta la primera mitad del siglo XX. Este enfoque me permitió comprender con mayor claridad y profundidad la evolución y las implicaciones de la institucionalización del arte moderno en el contexto cultural mexicano. En contraste con varios estudios sobre el tema, esta investigación ofrece una perspectiva más abarcadora, tanto en términos conceptuales como temporales. En algunos casos, el enfoque ha sido la creación de museos sin ubicarlos en un contexto histórico cultural. Además, la elección del marco temporal adoptado, proporciona una nueva aproximación y visión de la relación entre el origen de los museos y las galerías de arte, así como la construcción de una primera narrativa museográfica e historiográfica del arte nacional.

Esta tesis abarca el período de 1870 a 1955 y se divide en dos subperiodos diferentes: 1870-1934 y 1949-1955. Sin embargo, el período de 1934 a 1949, que se busca resaltar, coincide con eventos cruciales en la historia del arte mexicano: la fundación del MAP en el PBA en 1934, la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, la apertura del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) en 1947 y el establecimiento del Salón de la Plástica Mexicana en 1949. Este período se entiende como “una bisagra” que facilita la comprensión de dos temporalidades diferentes, marcando un antes y un después en la institucionalización del arte moderno en México. Este enfoque temporal resalta la

importancia de eventos específicos en la adopción, evolución y consolidación del arte moderno en México.

El primer periodo, que abarca desde 1870 hasta 1934, tuvo como objetivo identificar las primeras expresiones modernistas que contribuyeron a la creación de un nuevo y novedoso canon estético de naturaleza mexicanista y receptivo a las vanguardias modernistas. Durante este lapso, se gestaron las bases para un enfoque artístico que fusionaba elementos tradicionales con influencias modernas. El segundo periodo, comprendido entre 1949 y 1955, representó la fase de institucionalización del canon de la historia del arte nacional en museos y galerías especializadas. Este momento marcó posiblemente una forma precursora de “exhibir el arte moderno”, donde objetos primitivos y/o prehispánicos fueron circunscritos en este contexto. La consolidación de ese canon en instituciones específicas contribuyó a establecer y difundir una identidad artística moderna. Fue en este contexto que la estetización modernista de “lo primitivo” o “lo prehispánico” surgió como una forma de reconciliación con un pasado desarticulado por la influencia colonial. Los proyectos museográficos desarrollados entre las décadas de 1930 y 1950 desempeñaron un papel fundamental en la construcción de una narrativa progresiva y abarcadora del arte nacional. Simultáneamente, se gestó una historia del arte crítica, tanto institucional como académica, que reflexionaba sobre las distintas corrientes artísticas y sus contextos.

Es importante mencionar que originalmente el objetivo de esta investigación era la fundación del primer museo de arte en México, centrándome en trazar una genealogía de su desarrollo y resaltando su relevancia en el ámbito artístico y cultural de la primera mitad del siglo XX. No obstante, a medida que avanzaba la investigación, el enfoque del tema se fue estrechando y adquiriendo mayor complejidad y con ello se plantearon los siguientes objetivos: a) Explorar la creación e impacto del Museo de Artes Plásticas (MAP) en la consolidación del arte moderno en México, b) Investigar cómo se adoptaron y adaptaron las corrientes artísticas modernistas en el contexto mexicano, evaluando la evolución del mercado del arte y la museografía durante este período, c) Analizar la interacción entre sensibilidades locales y el arte moderno, determinando si el MAP consolidó una identidad artística y cultural única en México, d) Investigar el papel de artistas, críticos, galeristas, museógrafos y curadores en la promoción del arte moderno, junto con el estudio de prácticas museográficas y su impacto en la narrativa crítica del arte nacional. Fue así que descubrí una

amplia gama de factores que influyeron en la materialización del MAP. Por ende, me enfoqué en identificar los eventos, individuos y entornos fundamentales en el proceso de institucionalización del modernismo en el contexto artístico y cultural de México. Planteo que este proceso se desarrolló en una serie de etapas consecutivas en la escena artística nacional, dando lugar a la configuración de un “gusto público moderno”, guiado principalmente por una “emergente” élite cultural. Para una comprensión sencilla de esto, opté por un enfoque lineal en el que múltiples figuras y lugares actuaron como nodos dentro de una extensa red social, donde cada uno de ellos llevó a cabo acciones que facilitaron la incorporación, asimilación, validación e institucionalización del arte moderno en México.

En este contexto, se reconocieron figuras esenciales como artistas y mediadores, incluyendo críticos de arte, historiadores, galeristas, coleccionistas, museógrafos y curadores. Estos actores desempeñaron un papel crucial en la promoción y adopción del concepto de “lo moderno”. En cuanto a los espacios de producción y exhibición, destacaron el PBA, el MAP, la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), el *Museum of Modern Art* (MoMA), la Galería de Arte de la SEP, la Galería Frances Toor, *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, la Galería de Arte Mexicano y la Sociedad de Arte Moderno (SAM), entre otros. En estos espacios surgieron actores y conexiones tanto centrales como periféricas, junto con disparidades y conflictos que influyeron en la difusión y materialización del arte modernista en el país. En virtud de esto, el enfoque se orientó hacia el análisis detallado de cada uno de estos elementos de la siguiente manera: artistas, museos, galerías y enfoques museográficos (véase la figura 1).

El primer capítulo, titulado “Una aproximación al modernismo en México entre 1870-1929”, desempeña la función de establecer el trasfondo histórico de esta tesis. Su propósito radica en posibilitar la identificación de los momentos en que surgieron las primeras manifestaciones modernistas y cómo, de manera simultánea, se estableció una vanguardia de arte moderno con temáticas históricas locales enmarcadas en procesos internacionales. Para lograr esto, se seleccionaron algunas obras representativas de Julio Ruelas y Saturnino Herrán, lo que permitió entender su influencia en la producción pictórica de las primeras tres décadas del siglo XX. Asimismo, para una mejor comprensión de las ideas modernistas de la época, recurrí a la revisión de los manifiestos artísticos internacionales (futurista, dadaísta, cubista, surrealista, realista y Bauhaus) y nacionales (muralistas, estridentistas,

treintatrentistas y de la Ruptura), considerándolos como “textos fundacionales” de las vanguardias modernistas de la primera mitad del siglo XX. Este periodo anterior a 1934, se caracterizó por su contemporaneidad contradictoria, marcada por sucesos tales como el auge y la caída del periodo conocido como el Porfiriato, así como la crisis revolucionaria de 1910-1917 en México. Por otro lado, la Gran Guerra europea (1914-1918) marcó el fin de los grandes imperios austrohúngaro, ruso zarista, turco-otomano y germánico, junto con el surgimiento de nuevos estados nacionales. Finalmente, la primera revolución socialista en Rusia (1917-1923), que resultó en la creación de la URSS, proporcionó un matiz radical a los modernismos de “izquierda”.

En el segundo capítulo, llamado “La creación del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, 1934”, se detalla minuciosamente la transición del Teatro Nacional al Palacio de Bellas Artes. Se destaca su evolución desde ser un proyecto nacido durante el Porfiriato hasta su establecimiento después de la Revolución Mexicana, durante el mandato de Lázaro Cárdenas. Por un lado, se ilustra cómo en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) se experimentó el impacto del cambio en el sistema artístico del país, donde el arte moderno empezó a ganar influencia, en contraposición al arte académico previamente marcado por la influencia de la escuela española. Sostengo que dicha transición influyó directamente al momento de nombrar y seleccionar las obras que se exhibieron en el MAP. Por otro lado, expongo cómo Alberto J. Pani, empleó el MAP como un espacio de experimentación, marcando así el primer intento por construir y narrar una historia oficial del arte mexicano. Defiendo la idea de que este primer museo de arte fue el escenario de un proceso de patrimonialización, mediante el que ciertas obras y artistas se volvieron esenciales para la conformación de la conciencia estética moderna en México.

El interés por destacar las dificultades que enfrentaron los artistas y su arte moderno para ser exhibido en ese museo surgió después de investigar la creación del MAP. Esto condujo a la elaboración del tercer capítulo, denominado “Las galerías de arte mexicano”, donde planteo que el arte moderno mexicano logró su legitimación e institucionalización, prioritariamente a través de su inclusión en diversas galerías. Uno de los espacios destacados fue la Galería de Arte Mexicano (GAM), fundada en 1935, por Carolina Amor. En este lugar, se difundió una gama más amplia de la producción modernista nacional, al mismo tiempo que se estimuló la formación de un mercado específico para el arte moderno en México y

Estados Unidos. Además, se enfatiza la contribución de otras galerías como la Galería de Arte Moderno (1929), la Galería de Arte de la SEP (1931) y el boletín impreso *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos* (1934-1939). Estos lugares no solo promovieron la difusión y el consumo tangible de la obra modernista mexicana, sino que también se conceptualizaron como espacios de experimentación donde se implementaron innovaciones museográficas.

En el ámbito museístico, la presente tesis se centra en el análisis de prácticas museográficas específicas como parte integral de su enfoque, se explora minuciosamente la incorporación del arte moderno en diversos espacios expositivos. Se destaca la relevancia de esta práctica en la institucionalización del canon y la construcción de una historia crítica del arte nacional. Con este propósito en mente, el cuarto y último capítulo, titulado “Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa: dos perspectivas museográficas sobre el arte moderno mexicano (1949-1955)”, desempeña el papel de epílogo. En este capítulo, se analizan exposiciones concebidas por estos curadores y museógrafos, ilustrando cómo llevaron a cabo la incorporación del arte moderno y objetos prehispánicos y primitivos en la conciencia estética moderna y en las salas de los museos mexicanos. Se plantea la idea de que ambos individuos contribuyeron significativamente a la institucionalización de una estetización de la cultura mexicana.

#### **-Justificación del enfoque y limitaciones del estudio**

El presente estudio se centra en la institucionalización del arte moderno mexicano entre 1870 y 1950, con un interés particular en el “periodo bisagra” de 1939 y 1949. Enfocándose específicamente en cuatro variables clave: artistas, la creación del Museo de Artes Plásticas (MAP), el papel de las galerías y la labor de los museógrafos y curadores Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias. Esta delimitación fue resultado de un interés particular en cómo estos elementos específicos contribuyeron a la configuración y difusión del arte moderno en México. Es importante reconocer que, pese a que la institucionalización de dicho arte en este país involucró a múltiples instituciones, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), la Secretaría de Educación Pública (SEP), el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), el Salón de la Plástica Mexicana (SPM), y un amplio espectro de artistas, incluyendo un significativo número de mujeres. La presente investigación no abarca exhaustivamente

todas esas dimensiones. En lugar de ello, se enfoca en un análisis detallado de ciertos espacios y actores que fueron decisivos para el desarrollo y la institucionalización del arte moderno en el contexto estudiado. Pero no es una negación de su contribución, sino una consecuencia de la acotación necesaria para abordar de manera coherente y profunda los aspectos específicos del arte moderno mexicano que se consideraron más relevantes para este estudio.

Ahora bien, la elección de centrarme en las galerías y las figuras de Gamboa y Covarrubias responde a la observación de que en estos espacios y a través de estos actores se desarrolló de manera más libre y dinámica la propuesta artística que se alinea con los intereses de este estudio. Las galerías, y en particular la Galería de Arte Mexicano, jugó un papel crucial en la promoción y difusión del arte moderno, facilitando un espacio menos restringido por las directrices estatales y más propicio para la experimentación y la influencia de corrientes internacionales, como el surrealismo y cubismo. Sobre todo fue en las galerías donde se consolidó su existencia y se difundió el “gusto” y adopción por parte de los públicos de la época, contrario al Museo de Artes Plásticas, como se verá más adelante.

Asimismo, la diversidad de actores y espacios que contribuyeron al desarrollo del arte moderno en México es vasta y compleja, y una exploración exhaustiva de todos ellos excedería los límites de esta tesis. Además, es relevante señalar que, aunque en el último capítulo se examina el trabajo de museógrafos que trabajaron en el ámbito estatal, la inclusión de este aspecto no contradice el enfoque elegido (donde doy prioridad a los espacios alternativos) sino que lo complementa al mostrar cómo la institucionalización del arte moderno terminó consolidándose dentro de las entidades estatales (el MoMA en Nueva York, el Museo Nacional de Antropología mexicano, el *Musée National d'Art Moderne* en Francia) y a través de estos actores específicos.

Esquema del Proceso de Institucionalización del Arte Moderno Mexicano.

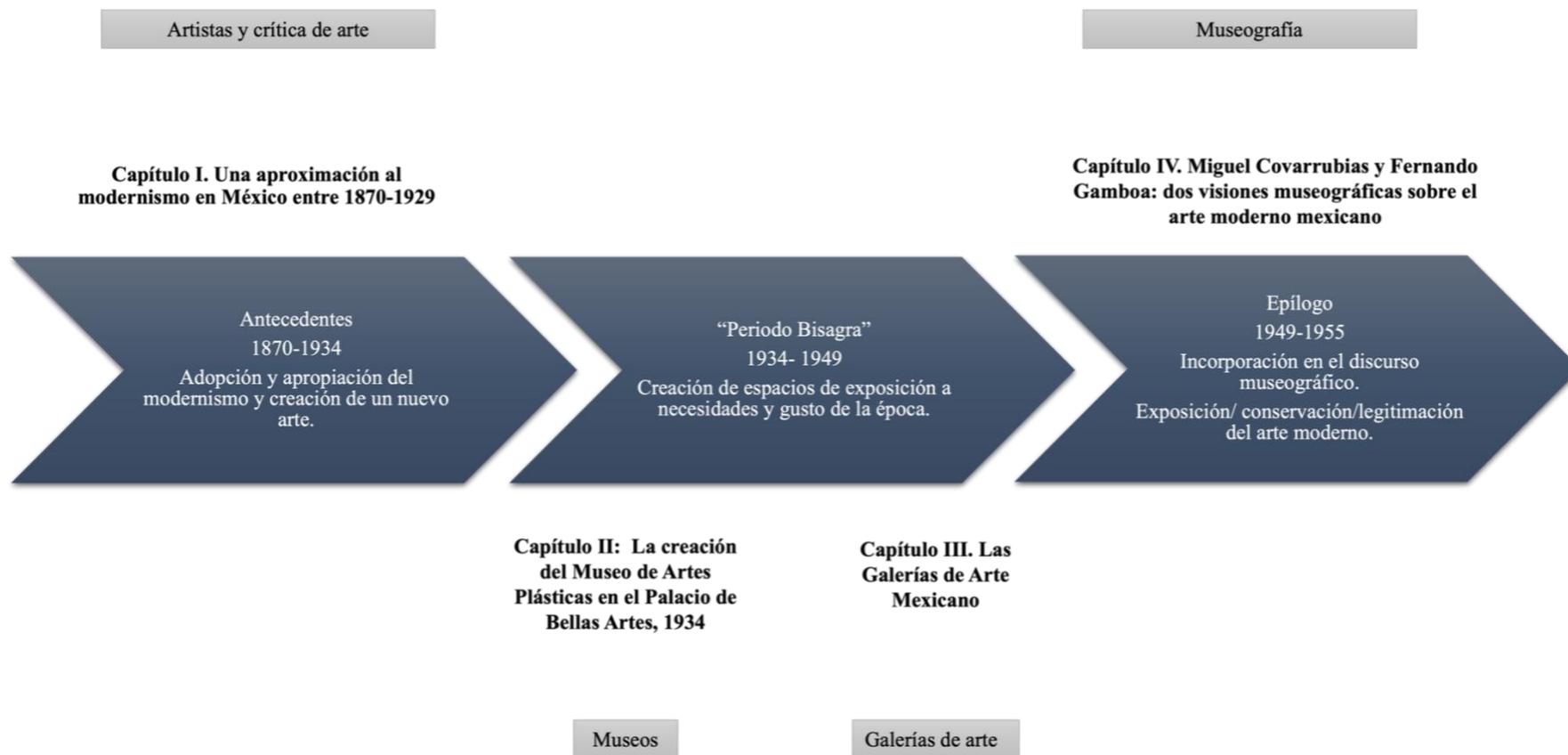


Figura 1. Esquema del Proceso de Institucionalización del Arte Moderno Mexicano.

Representación visual que ilustra la interrelación entre el proceso de institucionalización del arte moderno en México, la fundación del primer museo de arte y su estructura dentro de los capítulos de esta tesis. Elaboración propia.

## **CAPÍTULO I. UNA APROXIMACIÓN AL MODERNISMO EN MÉXICO ENTRE 1870-1929**

El modernismo en México exhibió características únicas y distintivas, destacando su relevancia equiparable a sus variantes en otros países que también lo adoptaron (del Conde 1994; Manrique 1987; Fernández 1952). El desarrollo del arte moderno en México se gestó en un contexto histórico marcado por el Porfiriato, la Revolución Mexicana y movimientos artísticos europeos. Durante el Porfiriato (1876-1911), se fomentó la modernización y la asimilación de elementos culturales europeos.<sup>1</sup> La Revolución Mexicana (1910-1920) desencadenó una reevaluación de la identidad nacional, reflejada en movimientos artísticos como el muralismo y el estridentismo. La interacción con corrientes artísticas internacionales y la revalorización de lo indígena también dejaron su huella en la configuración de una identidad artística mexicana. La investigación sobre el modernismo mexicano implicó abordarlo desde la periferia, donde los artistas mexicanos experimentaron la transición de siglo, acompañados de transformaciones socioculturales, políticas, económicas y tecnológicas. Este contexto generó reflexiones y críticas sustanciales hacia el arte.

El modernismo se caracterizó por ser complejo, polémico y a menudo contradictorio, proponiendo una nueva forma de concebir el mundo, su pasado y presente con tintes progresistas. La reflexión constante sobre el presente del arte no solo implicó rescatar el pasado, sino también significó la ruptura con los valores decimonónicos representacionales. Las vanguardias surgidas en este contexto se vieron impulsadas por la ruptura con los cánones estético-culturales, abandonando la exclusiva representación de la belleza (del Conde 1994; Manrique 1987; Fernández 1952). Ahora, el arte se percibía como un agente de transformación social con una función diferente, dejando atrás su carácter mimético y teniendo como objetivo la creación de un nuevo estilo.

---

<sup>1</sup> El gobierno de Porfirio Díaz implementó una serie de políticas y proyectos destinados a modernizar y desarrollar México en varios aspectos, incluyendo la infraestructura, la industria, la educación y la cultura. Por ejemplo, se promovió la construcción de ferrocarriles, la expansión de la red telegráfica, la modernización del sistema educativo y la atracción de inversiones extranjeras para impulsar el crecimiento económico del país. Además, se fomentó la participación en exposiciones internacionales para mostrar los avances de México en diversos campos. Estas iniciativas buscaban colocar a México en el escenario internacional como una nación moderna y progresista (Barbosa).

Dado su complejo carácter, es esencial comprender que la adopción del modernismo en México fue el resultado de un proceso de negociación, influenciado por diversos factores y eventos que contribuyeron a su integración en el ámbito artístico. Este capítulo se centra en identificar la incorporación de rasgos modernistas en la expresión plástica mexicana a partir de 1880, como se refleja en las obras de Saturnino Herrán y Julio Ruelas.<sup>2</sup> Aquí, se detallan los momentos y creadores clave que propiciaron la introducción de los valores modernistas en el panorama artístico y cultural de México. Se plantea que este proceso de negociación fue multifacético y gradual, aunque no exento de dificultades. Los artistas mexicanos tuvieron que negociar la influencia occidental mientras recuperaban el pasado y los objetos prehispánicos como componentes identitarios, lo que condujo a la creación de un arte distintivo y singular.

### **1.1 El modernismo en México: cambios, transformaciones y reflexiones en la representación artística**

El modernismo emergió como una respuesta a la herencia figurativa arraigada en Europa Occidental. En el ámbito de las artes plásticas, implicó una distanciamiento del arte imitativo, ya que “los artistas ya no aspiraban a emular la realidad, sino a plasmar objetivamente los sentimientos que la realidad evocaba en ellos” (Fry 87). El modernismo es reconocido como la etapa en que los artistas adoptaron una postura subversiva, desviándose del canon artístico decimonónico motivados por descubrir enfoques novedosos para representar el mundo europeo.<sup>3</sup> El modernismo, en su contexto cultural e intelectual dentro de la pintura, conllevó dos elementos cruciales: en primer lugar, una adaptación representativa del arte a su época; en segundo lugar, marcó una ruptura en la historia del arte, sugiriendo que con su llegada, la

---

<sup>2</sup> No obstante, es pertinente señalar que, según algunas autoras como Zetina y Cruz Porchini, el modernismo en México tuvo sus primeros indicios con la aparición de la vanguardia muralista, específicamente con la elaboración del mural *La Creación* por Diego Rivera en 1922, ubicado en el Anfiteatro del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Es entendible que la obra de Rivera sea considerada como un punto de partida, en gran medida debido a que la ejecutó tras su regreso de París, donde estuvo en contacto con las vanguardias europeas; además de su inmersión en el muralismo italiano. No obstante, las raíces del modernismo mexicano se remontan antes de las obras de la vanguardia muralista, como lo demuestra el trabajo de Herrán y Ruelas.

<sup>3</sup> Entiendo por “canon artístico decimonónico” un conjunto de normas, valores y criterios que definían lo que se consideraba aceptable, valioso o ejemplar en el arte durante el siglo XIX. Este canon no solo abarcaba las formas artísticas y estilos preferidos, sino que también influía en las temáticas, técnicas y en la manera en que se valoraba y juzgaba la calidad de una obra de arte. Este canon artístico estaba fuertemente vinculado a la Academia de Bellas Artes y otras instituciones educativas y culturales que tenían un papel predominante en la definición de las normas artísticas de la época. Las obras que se ajustaban a estos estándares eran consideradas parte del canon, mientras que aquellas que se apartaban de ellos podían ser menospreciadas o incluso excluidas.

narrativa histórica del arte dejó de ser progresiva. Por esta razón, autores como Danto, Belting y Greenberg identificaron al modernismo como un punto de quiebre crucial, un desorden narrativo que abrió paso a lo que ellos describieron como la “muerte del arte” tal como se concebía hasta entonces; es decir, como un arte respaldado, favorecido y fomentado por las instituciones académicas (Belting 1983; Danto 1999; Greenberg 1995).

El modernismo marcó el fin e inicio de una nueva narrativa en la historia del arte, que hasta entonces había sido entendida como una progresión lineal. Fry sostiene que este cambio narrativo implicó la substitución de antiguos sistemas de signos por otros nuevos. En tanto que para Greenberg la historia del arte no siguió una progresión donde el desarrollo y el avance fueron inevitables, sino más bien fue una secuencia en la que un conjunto de formas simbólicas fue reemplazado por otro conjunto (Fry 1937; Greenberg 1995).<sup>4</sup> Teniendo esto en consideración, el modernismo no debe ser interpretado como parte de una evolución continua, ya que más bien representó una transición de un sistema simbólico a otro. Estos autores caracterizaron este cambio como un trastorno profundo en la representación artística. No obstante, en su esencia, mostró flexibilidad, pues hubo cambios graduales en los que no solo se reemplazaron formas simbólicas, sino también sistemas de normas tanto en la práctica artística como en las instituciones relacionadas.

En consecuencia, el modernismo no se limitó únicamente a ser un período estilístico con una duración temporal, sino que representó una disrupción en la representación artística.<sup>5</sup> Caracterizado por el distanciamiento de los modelos y técnicas tradicionales, abogó por la creación de un arte desvinculado de los valores impuestos por la academia, que priorizaba la imitación. Se erigió como un movimiento que buscó desafiar los cánones del arte decimonónico, emergiendo como una forma de arte opuesta y de confrontación. A través de la introducción de la novedad y la innovación, los artistas modernos manifestaron una

---

<sup>4</sup> Teniendo en cuenta la noción de la historia del arte como una narrativa lineal, Greenberg en su obra *The Collected Essays and Criticism, Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, argumenta que, en el supuesto de que haya existido una evolución continua del arte, esta habría transcurrido aproximadamente entre el 1300 y el 1900. Sin embargo, con la aparición del modernismo, emergió una nueva línea temporal que abarcó desde 1880 hasta 1965.

<sup>5</sup> Con relación a los valores formales, el modernismo representó una ruptura con los cánones del siglo XIX en términos de representación artística. De acuerdo con De Micheli, el arte de vanguardia se originó con Cézanne, cuya obra anticipó el fauvismo y el cubismo. Posteriormente, surgieron expresiones influenciadas por el neoimpresionismo a través de artistas como Seurat, así como el expresionismo y el sintetismo de figuras como Van Gogh, Gauguin y Munch. Con estos precedentes, se forjaron las dos corrientes fundamentales del vanguardismo del siglo XX. Por un lado, el fauvismo liderado por Matisse, y por otro lado, el cubismo encabezado por Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Marcoussis, Archipenko, Laurens y otros artistas.

autonomía, libertad e irracionalidad particulares. Emplearon estrategias innovadoras y experimentales como el collage y el fotomontaje, concebidos con la única finalidad de forjar un arte cargado de nuevos valores. Ese enfoque condujo a la creación de un arte más liberado y vanguardista.

De acuerdo con Greenberg, lo que caracterizó al arte moderno fue su adopción de la tarea de definir “a través de sus propias operaciones y creaciones, los efectos exclusivos de sí mismos”(85). En otras palabras, en el ámbito de la pintura moderna, existía intrínsecamente una crítica interna, lo que resultó en una constante reflexión sobre la esencia misma de la pintura. El artista, con una conciencia aguda sobre la producción de su obra, hacía patente su deseo de distanciarse de un arte ya establecido. Su objetivo era representar el enfrentamiento con el pasado, y esa tensión se reflejaba en sus obras. La crítica al arte adquirió una importancia fundamental para el artista, ya que a través de ella buscaba crear un nuevo arte, único y auténtico, donde cada obra se sometía a un autoexamen para descubrir su verdadera esencia. En tanto que para el crítico de arte Danto, el modernismo fue un movimiento colectivo que impregnó toda la cultura con el fin de convertir las actividades y empresas culturales en objetos en sí mismas.

Desde una perspectiva contextual, el modernismo halló sus fundamentos en el seno de la modernidad. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la Modernidad* de 1982, Berman estableció que este movimiento estaba intrínsecamente vinculado a las condiciones históricas propias de la modernidad, entendida como “una experiencia vital o una postura filosófica, que se fundamenta en las ideas impulsadas por la burguesía en el siglo XVII, y que conduce al individuo, a adquirir la conciencia del ser y del estar en el mundo” (18). Argumentó que existía una dialéctica entre la modernización y el modernismo, dividiendo el pensamiento moderno acerca de la modernidad en dos compartimentos distintos, sellados y apartados entre sí: la “modernización”, que abarca todos aquellos procesos de cambio en ámbitos sociales, económicos, culturales, científicos y tecnológicos; y el “modernismo”, entendido como un movimiento sociocultural dialéctico que criticaba las concepciones de la modernidad y se manifestaba en el arte, la cultura y la sensibilidad. En esta relación, el modernismo subyacía en la modernización. Desde la óptica de Berman, el modernismo surgió como una búsqueda de una realidad espiritual alternativa, en respuesta

contestataria a la hostilidad dirigida hacia el arte burgués y en reacción a la modernización. Este enfoque se originó como una manera de confrontar estas circunstancias adversas.

Ahora bien, ¿cómo se interpretaron la modernidad y el modernismo en México? En el ámbito mexicano, la aprehensión de la modernidad y el modernismo adquirió sus propias particularidades y manifestaciones. México experimentó un proceso de acelerada modernización desde el siglo XIX, con notables cambios en los ámbitos político, económico, social y cultural. La modernidad se asoció con la incorporación de ideas y prácticas occidentales, así como con la industrialización, la urbanización y la búsqueda del progreso. En el contexto del arte y la cultura, el modernismo en México se plasmó como un movimiento de quiebre y experimentación, con la intención de apartarse de las tradiciones académicas y establecer un lenguaje artístico auténtico. Los artistas mexicanos adoptaron y adaptaron las corrientes vanguardistas europeas, como el cubismo, surrealismo, futurismo y expresionismo, pero también procuraron expresar su identidad nacional y las realidades sociales y políticas de México. El modernismo en México se distinguió por su diversidad y pluralidad, con variadas corrientes y grupos de artistas que exploraron nuevas formas de representación y cuestionaron las normativas establecidas. Entre los más notables representantes del modernismo mexicano se encuentran, los muralistas Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. También mujeres artistas como María Izquierdo, Olga Costa, Grace Greenwood, Marion Greenwood, Aurora Reyes y Rina Lazo. El modernismo en México también se entrelazó con el nacionalismo y el indigenismo, pues a través de él se pretendió resaltar y conservar la cultura y las tradiciones nacionales.

En México, la modernidad y el modernismo fueron interpretados como cambios y transformaciones que implicaron la asimilación de ideas y prácticas occidentales, al tiempo que se buscaba forjar una identidad y expresión autóctonas. Estos fenómenos se caracterizaron por su diversidad, experimentación y reflexión sobre la realidad mexicana en su contexto global. El historiador y crítico de arte, Justino Fernández, en su obra *El Arte Moderno en México. Breve historia Siglos XIX y XX*, destacó que la modernidad fue un fenómeno universal en el que México participó, y el modernismo se erigió como un movimiento que principalmente permeó el ámbito plástico, considerándolo una

manifestación cultural y una respuesta a las cuestiones existenciales del ser humano.<sup>6</sup> En cuanto a la representación artística, sugirió que esta no era estática, sino que estaba en constante evolución, y su apreciación de la belleza era relativa en función del contexto cultural. Según el crítico, el arte moderno hacía referencia a la producción plástica que surgió a finales del siglo XIX e inicios del XX, caracterizada por ser el resultado de luchas interiores y un reflejo de los acontecimientos de la realidad mexicana.<sup>7</sup> A través de su enfoque crítico, Fernández, estableció a Saturnino Herrán como un precursor del modernismo, ya que promovió “los verdaderos valores del arte y la vida de México” (Fernández, “Arte moderno y contemporáneo de México: El arte del siglo XIX” 171), planteando que su obra sentó las bases para el desarrollo de las vanguardias estéticas mexicanas, las cuales también se vieron estimuladas por el fervor de la Revolución Mexicana.

En contraste, la historiadora y crítica de arte chilena Raquel Tibol en *Historia General del Arte Mexicano. Tomo I. Época moderna y contemporánea* de 1964, proporcionó una perspectiva divergente en relación con el arte moderno en el contexto nacional. Aunque su enfoque en la plástica mexicana fue influenciado por el trabajo de Fernández de 1952, adoptó una percepción diferenciada en cuanto al reconocimiento del modernismo como fenómeno

---

<sup>6</sup> La contribución más destacada de Justino Fernández (1904-1972), reside en su enfoque sistemático para el análisis artístico. Su metodología se centra en la creación de una línea evolutiva del arte, dividida en diferentes etapas. En este enfoque, utiliza obras específicas para ilustrar los detalles históricos, analizar las estructuras formales, explicar los símbolos y, sobre todo, explorar sus posibles significados culturales y estéticos. Su metodología busca una comprensión integral del hecho artístico. La primera etapa de su método se enfoca en la contemplación, tratando de comprender la experiencia con la obra de arte desde una perspectiva inmediata y espontánea, involucrando la sensibilidad y la imaginación. A continuación, realiza un análisis detallado de las estructuras formales con el objetivo de desentrañar el significado de la obra y, por ende, interpretar la intención del artista. Finalmente, la etapa crucial se centra en lo histórico, no solo ubicando la obra en su contexto temporal y geográfico, sino también relacionándola con las ideas predominantes de la época, lo que permite comparaciones entre diferentes momentos históricos.

<sup>7</sup> La producción intelectual de Fernández es vasta, pero su obra *Arte moderno y contemporáneo de México*, publicada en 1952 y editada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, es fundamental en la historiografía del arte mexicano. En esta obra, reúne trabajos anteriores relacionados con el arte moderno. Su enfoque no solo abarca la revisión de la producción modernista, sino también se extiende al arte indígena antiguo, como lo demuestra en la diada de trabajos titulados *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo* (1954) y *El retablo de los reyes. Estética del arte de la Nueva España* (1959). En el primer trabajo, realiza un análisis exhaustivo de la escultura de la Coatlicue, abordando sus aspectos formales, simbólicos e históricos. Su enfoque se centra en interpretar una obra singular que representa el arte indígena antiguo. La segunda obra sobresale por su análisis de textos que abarcan desde el arte de la Nueva España hasta el arte contemporáneo. Presta especial atención al *Retablo de los Reyes* ubicado en la catedral de la Ciudad de México. Estas obras forman parte de una trilogía junto con *El hombre. Estética del arte moderno y contemporáneo de México*, en la que Fernández, analiza conceptos relativos al arte mexicano y explora la conciencia estética que define al arte de México. A través de estas tres obras, se evidencia la coherencia en el enfoque de Fernández, ilustrando una historia estructurada del arte nacional en un sentido lineal (León 77-80).

universal. En lugar de ello, lo concebía como un proceso aislado y local, donde los artistas gestionaban su proceso creativo de manera independiente. Es decir, invisibilizó el contacto artístico con el extranjero. Y aunque sostuvo que los artistas mexicanos desarrollaron una conciencia revolucionaria, no profundizó en explicar cómo esta se manifestó en la plástica mexicana con ejemplos tangibles (Tibol 1964).

En tanto que, la historiadora del arte Teresa del Conde en *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX* de 1994, resaltó que el auge del modernismo pictórico en el ámbito artístico mexicano se materializó a partir de 1874, un periodo en el cual la expresión artística nacional empezó a realzar los valores propios de México. A pesar de sus inicios arraigados en el sentido tradicional neoclásico y conservador, fuertemente influenciados por la Academia Nacional de Bellas Artes, en los años sucesivos se incorporaron nuevas temáticas en la representación artística. La destacada crítica es reconocida por haber acuñado el término de la “La Ruptura”, con el objetivo de marcar el fin del apogeo del modernismo mexicano. Este término buscaba designar al grupo de artistas que, en la década de 1970, establecieron diferencias con los cánones establecidos por el muralismo modernista. Este acontecimiento marcó el inicio de una nueva etapa en la expresión plástica mexicana, basada en la abstracción, con la intención de buscar una renovación en la escena artística del país.

El trabajo de estos críticos e historiadores del arte, profundiza la comprensión del enfoque crítico predominante en la época; especialmente hacia corrientes de pensamiento que generaron cambios constantes en la escena artística nacional, particularmente en lo que respecta a la representación. Sus investigaciones resaltan cómo la modernidad, como fenómeno internacional, dejó una huella significativa en el ámbito artístico y cultural de México. A lo largo de este proceso, emergió una tensión constante, a través de la cual se negoció y asimiló el modernismo, adaptándolo a los referentes propios de la cultura mexicana.

Cronológicamente, los historiadores López y Cruz, determinaron que el modernismo en México abarcó el periodo entre 1890 y 1929 (163-178). No obstante, hay críticos que ampliaron el alcance del modernismo hasta la década de 1960 (Fernández 1952; Greenberg 1995; Danto 1999). Considerando estas discrepancias temporales, decidí enmarcar este análisis desde 1870, con las primeras manifestaciones artísticas modernistas en México, hasta finales de la década de 1950, cuando se consolidó el movimiento pictórico modernista.

Poco después de este periodo se estableció un museo exclusivamente dedicado al arte moderno nacional: el Museo de Arte Moderno (MAM), fundado en 1964.

El modernismo, en calidad de movimiento, estuvo intrínsecamente ligado a la modernización de las letras en lengua española, a través del que se buscó alterar el paradigma de pensamiento en un mundo en constante transformación mediante una renovación literaria. Según Hernández Suárez, este fenómeno se definió como un proceso de asimilación, adopción y justificación de las poéticas francesas que dominaron la producción literaria durante alrededor de cincuenta años, desde 1880, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial. A continuación, examino dos momentos clave del modernismo literario en México con el objetivo de establecer un antecedente para la comprensión del modernismo en el ámbito artístico visual.

En el contexto mexicano, la introducción del modernismo en la literatura puede rastrearse hasta dos acontecimientos. El primero de ellos tuvo lugar con la publicación del poema *Misa Negra* de José Juan Tablada (1871-1945) en el periódico *El País* el 8 de enero de 1893.<sup>8</sup> Este poema fue considerado una provocación hacia la Iglesia debido a su carga erótica. Incluso la primera dama, Doña Carmen Romero Rubio (1864-1944), ordenó la censura de la obra, aunque finalmente no se llevó a cabo. Sin embargo, la controversia resultante le costó su empleo a Tablada en el periódico.<sup>9</sup> Desde una perspectiva crítica, *Misa Negra* es considerado como el primer poema con un enfoque erótico riguroso en México (Hernández Palacios 5). Esto es relevante ya que, para los modernistas, los temas del erotismo, el deseo y el placer eran de gran interés. *Misa Negra* se erigió como un poema transgresor que dejó un impacto significativo tanto en el clero como en la aristocracia mexicana. En este sentido, logró cumplir su cometido al desafiar lo convencional con relación al amor carnal, el erotismo, el deseo y la fe, así como otras emociones intrínsecas a la experiencia humana

---

<sup>8</sup> Dicho poema fue incluido en el poemario *Hostias negras* en el libro *El florilegio* de 1899 (Ortiz 279).

<sup>9</sup> José Juan Tablada se destaca como uno de los principales representantes del modernismo literario en México. Contribuyó en diversas publicaciones periódicas, tales como *El Universal*, *El Mundo Ilustrado* y *El Imparcial*. Además, sus escritos fueron publicados en la *Revista Moderna* y la *Revista Azul* (1894-1896), dirigidas por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufoo. Tablada también mostró un interés notable por la pintura, llegando a tomar algunas clases en la Academia de Bellas Artes. Aunque su producción en este campo se limita a unas pocas acuarelas e ilustraciones que acompañaron sus trabajos escritos.

El poema amalgama elementos simbolistas, modernistas y vanguardistas, y se distingue por su estilo visual y su uso innovador del lenguaje. Tanto el estilo como la temática reflejan la influencia de corrientes literarias europeas, como el simbolismo y el decadentismo, mientras también explora la estética japonesa y su tradición poética, como el *haiku*.<sup>10</sup> Los valores que se expresan en este poema fueron en algún momento retomados por sus colegas en el arte, siendo la obra de Julio Ruelas la que los represente.<sup>11</sup> Un fragmento del poema:

... ¡Noche de sábado! En tu alcoba  
flota un perfume de incensario,  
el oro brilla y la caoba  
tiene penumbras de santuario ...  
celebrar ferviente y mudo,  
sobre tu cuerpo seductor  
¡lleno de esencias y desnudo,  
¡la Misa Negra de mi amor! (Tablada 1899).

El segundo acontecimiento de relevancia fue la creación y publicación de la *Revista Moderna* en 1898, un proyecto impulsado por Bernardo Couto Castillo (1879-1901) y Jesús E. Valenzuela (1856-1911). Esta revista marcó la consolidación y materialización de las ideas modernistas en México y en toda América. Proporcionó un espacio propio de divulgación para literatos y artistas, lo que generó un ambiente propicio para el debate y el intercambio de opiniones, fomentando un entorno de crítica más abierto. Para los modernistas mexicanos, encontrar un medio de expresión adecuado había sido una preocupación constante, y la creación de esta revista abordó esa inquietud, teniendo un impacto considerable a nivel internacional. La revista estuvo en circulación desde 1898 hasta 1903, y resultó ser un canal por el que muchos intelectuales e interesados en el movimiento modernista se acercaron a su efervescencia. Se publicaban traducciones de trabajos de intelectuales extranjeros, lo que contribuyó a una visión más global del movimiento. Esto la

---

<sup>10</sup> Un *haiku* es una forma poética breve de origen japonés que tiene como objetivo transmitir una experiencia o una imagen de la naturaleza en tan solo tres versos. Es reconocido por su sencillez, concisión y su capacidad para evocar la belleza y fugacidad de la vida.

<sup>11</sup> Tablada realizó un viaje a Japón entre 1900 y 1905, donde se sumergió en el estudio de la poesía haiku y la cultura japonesa. A su retorno a México, comenzó a escribir haikus en español, adaptando la estructura poética a la lengua y la sensibilidad hispana. Sus haikus se caracterizan por su brevedad, su meticulosa atención a los detalles y su habilidad para capturar la esencia de un momento o una imagen en tan solo tres versos. Su primer libro de haikus fue publicado en 1919 y llevó por título *Un día... poemas sintéticos* (Ortiz 281).

convirtió en uno de los medios más destacados de difusión de temas de actualidad en ciencia y arte plástico en lengua española. Entre los colaboradores notables de la revista figuran José Juan Tablada, Amado Nervo, Salvador Díaz Mirón, Bernardo Couto Castillo y Rubén M. Campos, quienes se convirtieron en figuras referenciales del modernismo literario.

Ahora bien, al igual que el modernismo surgido en Europa, el movimiento modernista en América se caracterizó por su modernolatría. Aunque este interés por el progreso, la ciencia y la tecnología no era equiparable al de las grandes potencias, existía una genuina preocupación por su incorporación en la literatura. No obstante, es crucial destacar que este modernismo también llevaba a cabo una crítica a la modernidad y la modernización, aunque de manera más efímera. Como señala Berman, los modernistas en Europa vivían en carne propia la experiencia de la modernidad, a diferencia de los intelectuales latinoamericanos que carecían de esa vivencia directa. Sin embargo, esto no impidió la construcción de una conciencia crítica. En el caso de México, el modernismo proporcionó una plataforma para expresar el malestar causado por la tendencia positivista de las políticas culturales implementadas por el gobierno de Porfirio Díaz, así como por la educación modernista científicista que se impartía en la Escuela Nacional Preparatoria.<sup>12</sup> Por otro lado, a diferencia de Europa, en México la crítica de los modernistas no llegó a la burguesía en el mismo grado, principalmente porque el término “burguesía” no se configuró de manera similar en ambos contextos. En el caso mexicano, la referencia a la burguesía aludía más bien al sector liberal que emergió tras la República Restaurada (1867-1876). Este grupo social experimentó un auge durante el periodo porfirista, aunque nunca llegó a equipararse con la burguesía europea a la que los modernistas de ese continente dirigían sus críticas (Barbosa 9-23).

Comprendiendo que el modernismo se estableció primero en el ámbito literario, surgió la interrogante sobre ¿cómo se trasladó hacia el campo de las artes plásticas? En este sentido, es crucial destacar que esta migración fue fluida y no generó tensiones significativas, dado que los paradigmas de pensamiento dominantes en una época tienden a desplazarse de

---

<sup>12</sup> El proyecto de la Escuela Nacional Preparatoria, surgido a raíz de la Ley de 1867, fue un punto clave en la evolución educativa. Bajo las directrices del positivismo, el Estado se propuso modelar a un nuevo tipo de ciudadano: aquel que estuviera “cincelado por la instrucción”, disciplinado y respetuoso de la paz, con el fin último de impulsar el progreso del país. Este proyecto generó controversia: por un lado, contaba con el respaldo de sectores políticos que veían en la educación y en las instituciones un camino hacia el progreso y la modernización, sinónimo de bienestar social. Sin embargo, por otro lado, también suscitaba rechazo bajo la premisa de que esta educación solo acarrearía resultados funestos, corrompiendo a la juventud y encaminándola hacia vías subversivas del orden establecido (Cortés 323-383).

manera indiscriminada a través de diversos ámbitos sociales, como la política, el arte y la literatura. Además, es fundamental reconocer el carácter transdisciplinario de los individuos que conformaron una red intelectual de colaboración. Personajes como José Juan Tablada, Julio Ruelas y Saturnino Herrán son ejemplos claros de artistas e intelectuales que se movieron entre ambos campos, llevando a cabo colaboraciones tanto en el ámbito literario como en el plástico.

Por otro lado, es relevante afirmar que, a diferencia del discurso canónico que sostiene que el modernismo como movimiento pictórico solo se manifestó en algunos países como Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos, tuvo igualmente un lugar destacado en México, con fuerza y calidad equivalentes. Desde 1870, ya se encontraban artistas como Saturnino Herrán y Julio Ruelas, quienes en su obra empleaban técnicas innovadoras que fusionaban la representación de elementos del arte prehispánico con temáticas cosmopolitas. Sin embargo, fue a partir de 1910, cuando el arte moderno ganó prominencia, dado que numerosos artistas mexicanos comenzaron a producir obras con rasgos distintivos y a mostrar diversas formas de apropiación y oposición a las vanguardias europeas.

El modernismo mexicano exhibió características regionales que estuvieron moldeadas por diversas circunstancias, como factores sociales, económicos y culturales, así como fenómenos cambiantes como las dinámicas de poder y los intereses políticos (López y Cruz 2015; del Conde 1994; Manrique y del Conde 1987; Fernández 1952). Representó de manera clara la asimilación de elementos artísticos extranjeros, los cuales fueron adaptados y reinterpretados con valores propios en el ámbito artístico local. El modernismo en la pintura mexicana abordó la representación de dualidades, como el individualismo y lo colectivo, la vida y la muerte, lo religioso y lo pagano, heredado de la tradición romántica. Además, se redefinió el tratamiento del erotismo, la sensualidad y el placer. A través de la pintura, se visualizó la rica diversidad cultural y social de México, reflejando tanto los cambios propios de una creciente modernidad en el Distrito Federal (actual Ciudad de México) como la contraposición con la vida rural.

En cuanto a estructuras formales el arte moderno mexicano se caracterizó por el “cuidado técnico, uso simbólico del color, variaciones cromáticas, líneas ondulantes, incorporación de temas arcaicos y otros muy contemporáneos, fantasía, elementos populares al lado de otros de tradición académica, presente o muy antigua y la alteración de ciertas

convenciones de representación” (Vidaurre 24). El modernismo en la plástica tuvo su foco en la representación de “la mexicanidad”, a través de la revalorización del pasado prehispánico, la expresión de la realidad mexicana y la vida cotidiana, con el objetivo de fomentar la construcción de una identidad nacional sólida. Guiados por una perspectiva cosmopolita, los artistas recurrieron a los objetos prehispánicos y, valiéndose de las nuevas técnicas traídas por las vanguardias, forjaron mediante sus representaciones una narrativa que exaltaba a México como una nación diversa.

Es esencial tener en cuenta la fuerte influencia que emanaba del contexto europeo, lo que dio lugar a una necesidad imperante de intercambio artístico. Esto resultó en un aumento de la migración de artistas nacionales, entre ellos Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, hacia el extranjero. Estos artistas mostraron un firme interés en sumergirse en ese entorno artístico con la clara intención de ampliar tanto sus conocimientos teóricos como técnicos, al mismo tiempo que buscaban promocionar su trabajo y mejorar sus perspectivas económicas. En este sentido, la figura y el rol del artista experimentaron un cambio notable. El aspecto creativo adquirió una mayor relevancia, y las obras ya no se veían obligadas a encajar en el concepto tradicional de “belleza”. A pesar de que persistía cierto grado de imitación, esta no dominaba por completo la esencia de la obra. Ahora, las obras artísticas estaban cargadas de nuevos ideales y valores. El artista ya no tenía la obligación de complacer a los públicos, lo que permitió que cada uno de ellos desarrollara un estilo y una obra únicos.

## **1.2 Los pioneros del arte moderno en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán**

El modernismo implicó en la plástica la construcción de una estética sustentada en lograr una libertad plena. Dicha emancipación en el arte rebasó los límites religiosos, políticos e ideológicos, los artistas experimentaban sentimientos contradictorios con respecto a la situación prevaleciente en la época, lo que interfirió en su proceso creativo, dando a luz con ello a nuevas expresiones en el arte. El espíritu modernista impregnó en sus trabajos sus preocupaciones respecto a un mundo en constante cambio, donde se acrecentaba la necesidad de rescatar el pasado con una visión muy personal e incorporar el pensamiento de la época, marcando con ello nuevos caminos para los artistas del nuevo siglo. Julio Ruelas y Saturnino Herrán son reconocidos por los críticos de arte como visionarios y precursores del arte

moderno en México (López y Cruz 2015; del Conde 1994; Manrique y del Conde 1987; Fernández 1952). Esta premisa se expande y examina en los párrafos siguientes, brindando una perspectiva más amplia sobre la asimilación e integración del arte moderno en el contexto nacional. Además, establece los fundamentos esenciales para una comprensión más profunda de la corriente artística más emblemática de México: el muralismo.

El movimiento modernista en el ámbito de las artes visuales planteó la posibilidad de crear un arte innovador, en oposición al predominante arte mimético. Se erigió como un movimiento de liberación, desafiando a los artistas con nuevos retos en la representación de la realidad. Por ejemplo, en el escenario europeo, los creadores hallaron inspiración en el “arte negro” de África y Oceanía como una fuente creativa adicional en su proceso. Expertos en historia y crítica del arte, como Vidaurre, sostienen que uno de los íconos del modernismo, Pablo Picasso (1881-1973), se dejó influir por las máscaras africanas, las que adoptó y representó de manera destacada en una de sus obras más emblemáticas, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* de 1907 (24).

La adopción de las máscaras africanas por parte de Picasso es significativa en términos modernistas, ya que propicia la comparación entre el sistema de arte occidental y el arte primitivo. Estas máscaras reflejaban la existencia de culturas que, aunque carecían del concepto de bellas artes, contaban con un sistema artístico propio. En su obra, Picasso se orientó hacia la abstracción y la austeridad, realizando un proceso de destilación en el que redujo elementos visuales a rasgos esenciales. Esta simplificación buscaba transmitir un significado más intenso. Aunque Picasso incorporó máscaras que alteró visualmente a través de la amplificación del color y la luz, mantuvo elementos realistas, como la forma del cuerpo de las figuras, con la intención de que fueran reconocibles. La apropiación por parte de artistas europeos del arte no occidental estaba en gran parte relacionada con el rechazo hacia la herencia decimonónica del arte figurativo. Al incorporar estas influencias en sus obras, aspiraban a alcanzar la pureza que consideraban inherente al arte primitivo. Retomar estas formas artísticas representaba un acto de rebeldía ante los patrones estéticos ya establecidos.

En el contexto mexicano, Julio Ruelas y Saturnino Herrán se sumergieron en la recuperación y recontextualización tanto de los objetos prehispánicos como de la cultura tradicional mexicana. A diferencia de Picasso, quien ejecutó una síntesis austera del arte primitivo, los artistas mexicanos plasmaron con vivacidad la riqueza simbólica que surgió

del mestizaje entre las raíces mexicanas y españolas.<sup>13</sup> A través de este proceso, rescataron elementos simbólicos y alegóricos que abarcan tanto el pasado como el presente de la nación. El trabajo de Ruelas y Herrán es de gran importancia en la historia del arte nacional. Sus obras no solo destacan por ser precursoras del movimiento modernista en México, sino también por reflejar el esencialismo inherente a lo mexicano. Estos artistas lograron encapsular la esencia de lo prehispánico dentro del contexto moderno, generando una conexión única entre ambos. Y sus contribuciones no solo artísticas, sino también culturales, resultan fundamentales para comprender una identidad mexicana en evolución. Considero que estos artistas crearon nuevas imágenes de la nación, mostrando una capilaridad, donde lo convencional y cotidiano del pasado y presente se estetizaron, logrando con ello reformular y crear nuevos valores que representaban la historia y rasgos esenciales de México.<sup>14</sup>

Julio Ruelas nació en Zacatecas en 1870 y falleció en París en 1907, fue un reconocido pintor, grabador, ilustrador y también profesor en la Academia Nacional de San Carlos, se destacó como un ferviente crítico del Porfiriato y de la Iglesia Católica. A lo largo de su carrera, se distinguió por expresar numerosas críticas hacia el panorama sociocultural de la época, denunciándolo como conservador. Además, apeló a los valores morales de la sociedad mexicana como parte de su enfoque artístico. Ruelas efectuó dos estancias en Alemania en la Academia de Artes de Karlsruhe. La primera abarcó el período de 1892 a 1895, mientras que la segunda tuvo lugar entre 1904 y 1907. Durante su tiempo en Alemania, dedicó su atención al estudio de la obra de destacados artistas como Albrecht Dürer (1471-1528), Hieronymus Bosch (1450-1516) y Pieter Brueghel (1525-1569). Estos estudios influyeron en su enfoque artístico y le aportaron una perspectiva más amplia que dejó huella en su obra.<sup>15</sup> Particularmente, su obra se vio influenciada por la obra del pintor y grabador belga Félicien Rops (1883-1898), de quien retomó la temática satánica con una intensa carga

---

<sup>13</sup> Con “síntesis austera” en la obra de Picasso me refiero a su enfoque minimalista y estilizado, en el cual simplificó formas y líneas para captar la esencia de las influencias primitivas. En contraste, los artistas mexicanos como Diego Rivera y José Clemente Orozco, quienes integraron elementos indígenas y españoles de manera exuberante, reflejando la complejidad y diversidad cultural del país.

<sup>14</sup> En el cuarto capítulo de ésta tesis se aborda el proceso de estetización del objeto prehispánico.

<sup>15</sup> Hieronymus Bosch (1450-1516) fue un destacado pintor renacentista de origen holandés. Su plástica representa escenas de la vida cotidiana, paisajes y seres imaginarios, a menudo con elementos surrealistas y grotescos. Algunas obras famosas de su autoría son *El jardín de las delicias*, *El carro de heno* y *La tentación de San Antonio*.

erótica.<sup>16</sup> A su regreso en 1895, colaboró con la *Revista Azul* y la *Revista Moderna*. El trabajo de Ruelas se puede circunscribir dentro de la categoría de trasgresor y disruptivo, ya que, tomó los valores promulgados por el modernismo literario y los trasladó a la plástica. José Juan Tablada en *Historia del arte en México* de 1927, expuso que Julio Ruelas figuró como un artista moderno en toda la extensión de la palabra, ya que a través de su producción artística cargada de sexualidad y violencia perturbaba la consigna de “orden y progreso”.

Su formación plástica influenciada por el romanticismo y el simbolismo, fue un aliciente para apropiarse del pensamiento artístico europeo, el que combinó con elementos identitarios mexicanos. Logró desarrollar y representar sus propios símbolos alusivos a la muerte, el amor, la angustia, desesperación y la opresión, categorías opuestas a las retomadas dentro del canon tradicional y las cuales le interesaban y ocupaban un lugar en su universo pictórico. Estéticamente se enfocó en el estudio anatómico, se interesó en la representación del deseo, se especializó en el retrato, paisaje y pintura con temas imaginativos o fantásticos como: la noche, la melancolía, la muerte, los amoríos, la lujuria y la *femme fatale*. Como se ejemplifica en *La domadora* (véase la figura 3), y que para la crítica contenía ciertos tintes surrealistas (Ramírez Rojas).

Esta obra muestra la habilidad de Ruelas para crear imágenes evocadoras y enigmáticas. Su estilo se caracteriza por líneas ondulantes y un uso magistral del claroscuro, lo que le da a sus obras una atmósfera misteriosa y melancólica. Ruelas se inspiró en la obra del pintor belga Félicien Rops, particularmente en la representación de una cortesana desnuda en una estampa titulada *Pornokrates* (1896). En *La Domadora*, Ruelas adaptó esa idea al situar a Eva, bajo un árbol en un jardín. Vestida de forma moderna con sombrero canotier, medias negras y zapatos chapines, la figura sostiene un látigo y dirige un cerdo que gira en el camino, con un simio en sus espaldas. Tanto el simio como el cerdo tienen significados emblemáticos: el simio simboliza el vicio, mientras que el cerdo representa la voracidad y la lujuria. La relación de estos animales con Eva alude a la esclavitud de los instintos y la materialidad, una representación simbólica de la relación entre el ser humano y la carne (Ramírez Rojas).

---

<sup>16</sup> El artista y grabador belga Félicien Rops fue reconocido por sus obras de estilo simbolista y el empleo de temáticas eróticas y satíricas. Se le considerada uno de los principales exponentes del simbolismo en Bélgica. Algunas de sus obras más destacadas son *Satán sosteniendo la antorcha de la verdad*, y *La muerte y la doncella*.

Otro rasgo distintivo en el trabajo de Julio Ruelas fue la representación de figuras zoomorfas. Aprovechando la libertad estética del modernismo, incursionó en un enfoque más ecléctico, como se puede apreciar en *Mujer alacrán* de 1904 (véase la figura 4). En esta obra, Ruelas retrató a la *femme fatale* zoomorfizada, una figura femenina que, a través de los encantos de su sexualidad, sometía al hombre y lo consumía. Ramírez Rojas, argumenta que el incremento en la independencia de las mujeres generó un temor que culminó en una crisis de identidad masculina. Encuentro en esta obra que Ruelas plasmó la dominación simbólica masculina como una respuesta a la búsqueda de emancipación sexual, económica y moral por parte de las mujeres, al mismo tiempo que expresó su independencia. Mediante estas dos obras, se ilustra como Ruelas logró generar un arte más liberador, dedicado a expresar emociones y sentimientos nuevos que durante mucho tiempo habían sido silenciados por una perspectiva arraigada en la tradición. Sin duda, sus creaciones son transgresoras.



Figura 2. *Pornokrates*, Félicien Rops. 1896.

Es una representación simbólica y sensual de la figura femenina en el contexto del estilo decadente del siglo XIX.

Fuente: El poder de la palabra, <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2435>



Figura 18. *La domadora*, Julio Ruelas. 1897.

Es una escena simbólica: Una figura vestida modernamente, evoca a Eva bajo un árbol, sosteniendo un látigo para dirigir un cerdo en un jardín sombreado.

Fuente: Google Arts & Cultura, [https://artsandculture.google.com/asset/la-domadora-julio-ruelas/\\_QEhg1W-CB4g2A?hl=es-419](https://artsandculture.google.com/asset/la-domadora-julio-ruelas/_QEhg1W-CB4g2A?hl=es-419)



Figura 19. *Mujer alacrán*. Julio Ruelas. 1904.

Ruelas halló inspiración en su obra *Implacable* de 1901. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_lopez\\_velarde/imagenes\\_contexto\\_cultural/imagen/imagen\\_es\\_contexto\\_cultural\\_37\\_julio\\_ruelas\\_mujer\\_alacran\\_1904/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_lopez_velarde/imagenes_contexto_cultural/imagen/imagen_es_contexto_cultural_37_julio_ruelas_mujer_alacran_1904/)

La inquietud de Julio Ruelas por cuestionar y criticar la realidad fue heredada por su más célebre alumno, Saturnino Efrén de Jesús Herrán Guinchard, nacido en Aguascalientes en 1887 y fallecido en la Ciudad de México 1910, y a quien le atribuyo el rescate más significativo del objeto prehispánico. La incorporación de este dentro de las obras vanguardistas es tema de análisis en cuanto a representación, ya que implicó el cambio de soporte, donde estatuillas, máscaras y monolitos se trasladaron de lo físico a la planitud de la imagen. Dicha representación se acotó a la visión personal del artista quien se encargó de resignificarla, dicho así la representación sufrió una transformación visual derivado de la experiencia directa de ver, partiendo de que los ojos son la cámara primigenia y todo lo que se ve puede quedar almacenado y a partir de eso se puede desarrollar una afectividad visual, que posteriormente se reinterpreta y se puede plasmar en la pintura.

En las obras de Herrán hay una sustitución de la realidad a través del lenguaje visual donde el artista generó una nueva representación al agregar el objeto prehispánico como el

*punctum* de la imagen, es decir, se empleó como el elemento visual de relevancia con la intención de conmover al espectador, persuadiéndolo, estimulándolo emocionalmente y atrapándolo.<sup>17</sup> Herrán atendió al rescate del objeto prehispánico bajo el argumento de que el pasado prehispánico y las tradiciones autóctonas estaban siendo olvidadas e ignoradas, promovió su recuperación, con la plena intención de exponer su riqueza cultural y su valor patrimonial. La producción plástica de Herrán se ciñe dentro de un arte indigenista, pero su interés por el modernismo lo llevó a producir un arte único, el que generaría el impacto suficiente dentro del campo plástico que se tornó con el tiempo en uno de los precursores del muralismo y el arte nacionalista. “Saturnino Herrán buscó desprenderse de las ideas importadas y aún de las técnicas venidas de Europa, para buscar en algún lugar nuestros propios valores artísticos” (Manrique y del Conde 53). Su obra trascendió cuando la crítica de arte la legitimó, Justino Fernández sostuvo que Herrán producía arte bajo la premisa de: “la tradición representa; el arte moderno expresa” (“Arte moderno y contemporáneo de México: El arte del siglo XIX” 152). Además, la galerista Inés Amor lo posicionó como una figura de referencia para el modernismo mexicano, al indicar que:

Todas sus pinturas “históricas” tienen el afán de interesar al espectador en el desarrollo de la historia mexicana, rescatando lo destacable de la tradición indígena y a la vez aceptando la aportación española al complejo mestizaje que es México hasta la fecha, de haber contado con más tiempo Saturnino Herrán se habría adentrado más en las raíces de esa impalpable esencia de lo mexicano (Manrique y del Conde 52).

El arte de Herrán, mestizo por naturaleza, refleja el sincretismo cultural al fusionar la realidad contemporánea con el pasado, las costumbres y tradiciones de México. A través de la recuperación iconográfica prehispánica y su integración en el presente, el artista se comprometió a reinterpretar y revitalizar la cultura, desafiando normas estéticas y reformulando valores de su época. Su enfoque evidencia no solo su habilidad para fusionar influencias, sino también su dedicación a preservar y revalorizar las raíces culturales mexicanas. Desde el punto de vista técnico, sus obras sobresalen gracias a su habilidad en la composición visual y el uso vibrante y llamativo de colores, en los cuales la luz juega un

---

<sup>17</sup> Para Barthes el *punctum* es “aquello que llama la atención en una imagen, un pinchazo, es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”(65).

papel primordial. Herrán no se limitó a una única técnica, sino que la seleccionaba según la disponibilidad de materiales.<sup>18</sup>

Uno de sus trabajos más destacados, que contribuye en gran medida a una comprensión más profunda de su obra y visión, es el tríptico *Nuestros Dioses* (1914-1918), una creación que estaba destinada a ocupar un espacio en el Palacio de Bellas Artes, pero que lamentablemente quedó inconclusa. Esta obra resalta por su enfoque totalizador, al representar la esencia de una nación mestiza. *Nuestros Dioses* consta de tres paneles dispuestos de izquierda a derecha. A través de estos, Herrán logró una coexistencia entre el pasado prehispánico y la herencia hispánica. Incorporó objetos del arte prehispánico que encapsulaban múltiples significados. En el primer panel (véase la figura 5), pintó a 12 indígenas vestidos con taparrabos y ornamentos prehispánicos, presentando así cuerpos estilizados. En este segmento incorporó elementos de la cultura prehispánica, como el copal, el arte plumario y el chimalli (escudo). Además, consideró aspectos rituales al situar a los hombres en actitud de adoración y ofrenda, evocando tanto los tributos a los conquistadores como a la Coatlicue, presente en el siguiente panel. En este tríptico, Herrán se esmeró en evocar la belleza del mundo indígena. Con refinamiento, estetizó el cuerpo indígena, mientras que con sutileza y armonía plasmó la naturaleza y la cosmovisión prehispánica.



Figura 20. *Nuestros Dioses* (Lado izquierdo del friso). Saturnino Herrán. 1914-1918.

En el lado izquierdo del mural, Herrán plasmó el pasado indígena mediante una procesión compuesta por doce figuras indígenas. El artista resalta con destreza el arte y la tradición indígena al incorporar los icónicos penachos de pluma de quetzal, el copal y el chimalli, un escudo azteca. Fuente: Revista La Colmena <https://revistalacolmena.com/pintura/nuestros-dioses-saturnino-herran-pintura-historica/>

<sup>18</sup> Debido a la Revolución Mexicana, el puerto de Veracruz experimentaba bloqueos que restringían el acceso a materiales artísticos. Por esta razón, una de sus técnicas más comunes consistía en utilizar lápices de colores con acuarela, dando lugar a lo que se conoce como dibujo acuarelado.

La parte central y de mayor relevancia para la comprensión de la obra está ocupada por la representación del monolito de la diosa Coatlicue, que fue descubierto en 1790, en la Plaza Mayor de la actual Ciudad de México.<sup>19</sup> Esta sección del friso brinda una perspectiva sobre cómo Herrán logró hábilmente incorporar a la deidad en la composición general del tríptico, desde una óptica artística. En este segmento específico, Herrán se sumergió en la esencia de la escultura prehispánica y reflejó sus valores estéticos. A través de la acuarela como medio de expresión, otorgó vida a la convergencia y relevancia del sincretismo religioso entre las tradiciones prehispánicas y españolas. La figura trascendental de la Coatlicue asume un rol protagónico en el tríptico. Se presenta con una postura que irradia imponencia y majestuosidad. Su cuerpo, lleno de vitalidad y fortaleza, muestra músculos y curvas definidas. La Coatlicue en una posición erguida, su cabeza coronando el conjunto y sus extremidades extendiéndose hacia los lados, generando una presencia dominante en la obra que no puede ser ignorada. Herrán concedió vida y color a la cabeza bicéfala, compuesta por dos serpientes que convergen armoniosamente para dar forma a un rostro singular. En este rostro, se vislumbra un collar con una composición de manos entrelazadas con corazones humanos y, en el centro de esta composición, un cráneo pende.

Cada detalle es meticuloso, desde la disposición de las manos hasta la textura de la piel y la vibrante paleta de colores utilizada (véase las figuras 6 y 7). Sin embargo, lo que resulta aún más intrigante es la presencia de un Cristo crucificado sobre el regazo de la diosa. A pesar de ser una imagen trágica, Herrán le infundió vitalidad en su interpretación a través de la paleta cromática. A través de esta expresión artística, amalgamó dos figuras trascendentales provenientes tanto de la fe prehispánica como de la española: la Coatlicue, personificación materna, y Jesucristo, figura central del cristianismo. Mediante este ejercicio plástico, logró entrelazar la relevancia de ambas figuras. Por un lado, rescató a la Coatlicue del panteón prehispánico, otorgándole un nuevo significado y destacando su importancia. Por otro, simbolizó la fe introducida por los españoles a través de la figura de Jesucristo.

---

<sup>19</sup> Actualmente esta escultura prehispánica se puede encontrar en el Museo Nacional de Antropología. Para leer una amplia descripción del monolito y su relevancia en la cosmovisión indígena, véase: Fernández, Justino. *Estética del arte mexicano: Coatlicue, El Retablo de los Reyes, El Hombre*. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.



Figura 21. *Nuestros Dioses* (Friso central). Saturnino Herrán. 1914-1918.

Friso central. En esta pintura, la deidad mexicana Coatlicue, se presenta con una presencia imponente y poderosa. Su figura domina el espacio pictórico, capturando la atención con su intensidad. Fuente: Revista La Colmena <https://revistalacolmena.com/pintura/nuestros-dioses-saturnino-herran-pintura-historica/>



Figura 22. Coatlicue. Monolito Mexica. 1200 d.C.

Fuente: Museo Nacional de Antropología [https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/piezas/7428-7428-10-1153-coatlicue.html?lugar\\_id=1699](https://lugares.inah.gob.mx/es/zonas-arqueologicas/zonas/piezas/7428-7428-10-1153-coatlicue.html?lugar_id=1699)

Considero que, el empleo de la figura de la Coatlicue en la obra de Saturnino Herrán trascendió las fronteras del arte para explorar la complejidad de la reinterpretación simbólica y cultural. Al rescatar esta deidad prehispánica, Herrán no solo demostró su destreza artística, sino también su capacidad de fundir y entrelazar de manera significativa los hilos de tradiciones culturales y religiosas divergentes. La inclusión de la Coatlicue en un tríptico junto con elementos cristianos se convirtió en un testimonio del sincretismo religioso. En medio de un contexto de cambio cultural y espiritual en México, Herrán iluminó la convergencia de creencias aparentemente dispares. La metamorfosis de la Coatlicue, de una deidad “monstruosa” a una figura de belleza artística, es el ejemplo de la materialización visual de la reconciliación entre pasados culturales y la exploración de nuevas identidades. La reinterpretación propuesta por Herrán insta a reflexionar sobre la dinámica de la identidad a lo largo de la historia, y cómo el arte puede rescatar y redefinir símbolos perdidos en tiempo. Este tríptico muestra cómo el arte moderno pudo unir lo antiguo y lo moderno en un diálogo reflexivo.

Finalmente, el último panel quedó inconcluso a raíz del fallecimiento del artista. A diferencia del primer panel, este revela marcadas influencias hispánicas y representa el proceso de evangelización. En este segmento, volvió a emplear a doce figuras que sostienen a la virgen, mientras monjes adoran al Cristo-Coatlicue. Se destaca especialmente la vestimenta de batalla de uno de los personajes, simbolizando la Conquista. En este panel se plasma claramente la influencia heredada de la cultura hispánica. Aquí se encuentra la figura del conquistador y los frailes, algunos de los cuales realizan reverencias y están ataviados con capas y yelmos, portando la imagen de la Virgen María. La escena está dominada por tonos azules y marrones (véase la figura 8). En contraste, este panel carece de colores vibrantes, lo que permite resaltar y comparar el uso del color como parte de la técnica artística distintiva de Herrán.

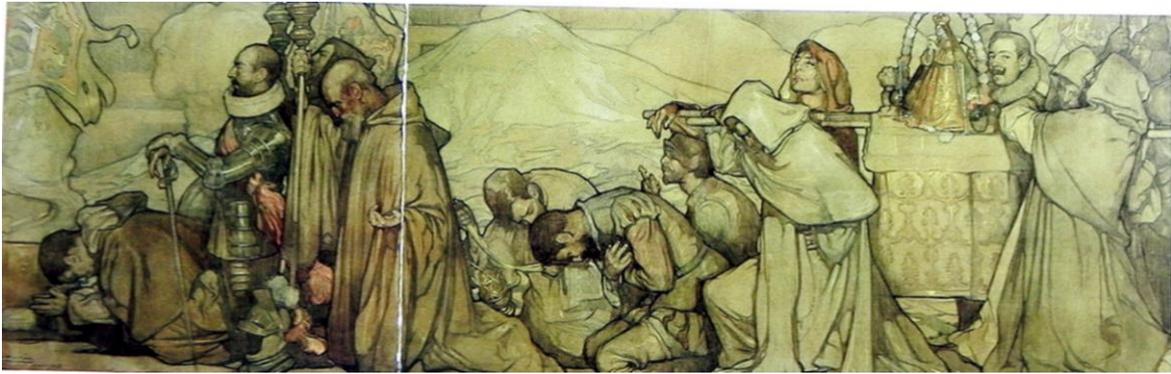


Figura 23. *Nuestros Dioses* (Lado derecho del friso). Saturnino Herrán. 1914-1918.

Doce personajes cobran vida en la imagen, con el conquistador y los frailes ocupando un lugar destacado.

Algunos de ellos se inclinan reverentemente, ataviados con capas y yelmos que evocan un sentido de solemnidad. Fuente: Revista La Colmena <https://revistalacolmena.com/pintura/nuestros-dioses-saturnino-herran-pintura-historica/>

El resultado creativo conjunto culminó en una obra de arte sencilla y contemporánea, logrando así el propósito de revitalizar y actualizar el pasado. En su conjunto artístico, destacó la prominente elevación de personajes populares a roles protagónicos en las representaciones. Saturnino Herrán también otorgó un valor iconográfico resaltando a las mujeres y hombres indígenas, capturando sus vestimentas características y plasmando las ocupaciones de la época. Mediante esta perspectiva, logró que su expresión artística encarnara un modernismo nacionalista, que a su vez recurrió a símbolos y valores distintivos del México de aquella época. Herrán concibió el mestizaje como el cimiento de la “mexicanidad” en su expresión plástica. A través de su sensibilidad modernista, revitalizó y dotó de nuevo significado a los objetos prehispánicos. Esta acción de enaltecer las imágenes prehispánicas por parte de Herrán permite reconocer el impacto de la imagen como una herramienta empleada para la futura promoción del discurso nacionalista del gobierno posrevolucionario. Dicho discurso fomentaba una identidad nacional que celebraba la diversidad y cohesión de la nación, proyectándola hacia el futuro sin dejar atrás su pasado.

Mediante estos ejemplos, reafirmo a Julio Ruelas y Saturnino Herrán como pioneros del arte moderno en México. Este reconocimiento no solo lo fundamento en el impacto que sus creaciones plásticas generaron en el escenario artístico mexicano, sino también en su valiosa contribución al mundo editorial. Tanto Ruelas como Herrán participaron como ilustradores en la *Revista Moderna*, lo que los convierte en claros ejemplos de la excepción

a los cánones estéticos predominantes de su época, desafiaron la norma para crear arte único y disruptivo. Su interés en el pasado prehispánico, su aguda interpretación de la realidad de su tiempo y su dominio de técnicas influenciadas por la academia europea, los consagraron como figuras esenciales para comprender la producción estética en México durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. En el caso de Herrán, el impacto de su obra fue tan significativo que, en la inauguración del MAP en 1934, sus piezas cerraron la exposición dedicada a la historia del arte mexicano, destacando como exponente del arte moderno. Este hecho resalta de manera inequívoca que el modernismo plástico mexicano emergió como resultado del diálogo y la fusión de dos universos con significados distintos, capaces de coexistir de manera armoniosa y enriquecedora en el ámbito del arte.

### **1.3 El modernismo: la época de los manifiestos**

Un aspecto altamente distintivo del período modernista radicó en la emisión constante de manifiestos, mediante los cuales los artistas presentaron sus programas estéticos. Esta avalancha incesante de documentos condujo a que este periodo fuera conocido como la “era de los manifiestos”, como lo señaló Danto. Encuentro que la relevancia de los manifiestos artísticos radica en que se presentaron como una herramienta de divulgación eficaz para los artistas modernos, a través de ellos lograron proclamar su crítica al contexto social, político y artístico de su época, haciendo patentes sus ideales y expectativas sobre la nueva manera de percibir y hacer arte, no dejando de lado su carácter proselitista. Lo más distinguible de aquellos programas fue que no sólo exponían las ambiciones políticas del arte, sino también cambiaba su naturaleza misma. En consonancia con el tema central de esta tesis, el interés por explorar los mencionados documentos surgió al evidenciar las posturas adoptadas por las vanguardias hacia el museo.

Uno de los hilos conductores de este trabajo consistió en exponer la evolución estética hacia el modernismo durante las primeras tres décadas del siglo XX. Por lo tanto, resultó relevante examinar las actitudes de los artistas hacia las instituciones tradicionales, incluyendo el museo decimonónico que ostentaba predominancia en ese período (el Museo *Le Louvre* en Francia, *Le Gallerie degli Uffizi* en Italia, *The British Museum* en Londres, por mencionar algunos). A través de su discurso, estos artistas desacralizaron el museo, irrumpieron en su espacio y cuestionaron su función como guardián del arte, al mismo

tiempo que criticaron la producción artística exhibida en sus salas y su pertinencia en la época.

Los manifiestos se caracterizaron por la definición de movimientos o estilos artísticos, sirviendo como herramientas para fundamentar un auténtico arte, nacidos de la búsqueda de una identidad colectiva. Según Geymonat, un manifiesto no era únicamente una declaración de principios o una descripción de las creencias de un grupo artístico en particular, sino también una manera de presentar una identidad bien definida, con la firme intención de establecer su posición en el ámbito artístico de la época. A través de estos documentos, los artistas tejieron una narrativa con el propósito de expresar una verdad específica; sostenían que el arte se esforzaba incansablemente por vincularse con su propia base material, estableciendo su retórica característica, forjando nuevos conceptos o reformulando categorías preexistentes. Se destacaron por la originalidad de su discurso, capturando la esencia de un artista o de un grupo de ellos.

Si se realiza un análisis histórico, Puchner, señala que la evolución de los manifiestos puede dividirse en tres fases distintas: en primer lugar, en el siglo XIX, surgió el manifiesto como un género político reconocible alrededor de mediados de ese siglo; en segundo lugar, a principios del siglo XX aparecieron los manifiestos artísticos emitidos por los movimientos vanguardistas; por último, entre 1910 y 1960, se observó un auge en la emisión de manifiestos. Durante la primera fase, el manifiesto político adquirió prominencia con la publicación del *Manifest der Kommunistischen Partei* en 1848, marcando el comienzo de la trayectoria del manifiesto como un documento para declarar principios e intenciones.

Conceptualmente, con base en Mangone y Warley, el manifiesto se define como un escrito que presenta públicamente una declaración de doctrina o propósito, ya sea de forma general o específica. Su finalidad fundamental reside en comunicar valores particulares que serán interpretados en el ámbito público, circulando y siendo recibidos por diferentes audiencias. La disposición argumentativa del manifiesto cuenta con la siguiente estructura: a) una introducción o ataque, b) recapitulación histórica sobre del tema, donde se plantea la tesis principal y se desarrolla el discurso argumentativo, c) un análisis de la situación presente y d) la parte programática, donde se esbozan los cambios que se pretenden alcanzar.

Como se desarrollará más adelante, pese a que los manifiestos presentaron estas características estructurales no fue una generalidad, ya que hubo diferentes formas de

presentación como lo demuestra *La Cortina de Nopal*, escrito por José Luis Cuevas en 1956. Pero el esencialismo que compartieron todos estos programas fue su intención fundamental de hacer escuchar una voz que reflejaba la percepción, postura y crítica de un colectivo, no sólo en el ámbito artístico, sino también en el complejo entramado de fenómenos que ocurrían en un mundo en constante cambio. El comienzo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la Revolución Rusa (1917), la firma del Tratado de Versalles (1919), el auge de la industrialización y la tecnología, así como la Gran Depresión (1929), constituyen una serie de acontecimientos que contextualizan la emisión de los manifiestos internacionales. Así también, surgieron varias vanguardias compuestas por grupos de artistas que buscaban proponer nuevas formas de percibir y hacer arte. Fue entonces que el manifiesto se les presentó como un novedoso medio a través del que podían establecer y difundir su posturas críticas, dotándolos asimismo de una identidad colectiva.

Después de esta breve introducción, examino dieciocho de los manifiestos más emblemáticos de las vanguardias, los cuales considero como “textos fundacionales”. Esto debido a que establecieron los principios de los movimientos y desempeñaron un papel crucial en la asimilación del arte moderno, así como en la comprensión de su posición dentro del contexto político, social y artístico de la época. En líneas generales, el objetivo es revisar los ideales de cada movimiento, analizar sus posturas en relación con otras vanguardias, definir su concepto de arte y explorar las críticas dirigidas hacia el museo. Comienzo situando los textos fundadores más relevantes de siete vanguardias estéticas a nivel internacional. A continuación, me enfoco en los manifiestos de cuatro movimientos artísticos mexicanos, donde sostengo que estos programas nacionales fueron influenciados en gran medida por los manifiestos internacionales, lo que convirtió al manifiesto en un modelo importado. A través de esta apropiación, los movimientos literarios y artísticos locales lograron constituir su propia identidad.

### **1.3.1 Los manifiestos internacionales (1909-1924)**

Durante las primeras dos décadas del siglo XX, se emitieron los manifiestos más representativos en la historia del arte, que sirvieron para dotar de una identidad al

modernismo.<sup>20</sup> Si bien la mayoría se formularon en el centro de Europa, otros más vieron la luz fuera de ese epicentro, exponiendo que desde la periferia también se estaban realizando intentos por circunscribir su arte en la sala del arte “universal”. El futurismo como vanguardia materializó la transición estética que se venía gestando tanto en la literatura como en el arte desde el siglo XIX en Italia, fue la respuesta violenta a los cánones promovidos por el arte estandarizado oficial. En el *Manifeste du futurisme* escrito por el poeta F.T. Marinetti (1876-1944) en el artículo *Le Futurisme* y publicado en el medio francés *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909, se evidenciaba el sentimiento de fractura y crisis que acontecía en el arte. Con cierta conciencia renovadora Marinetti proponía un nuevo arte, anarquista y combativo, a través del que se buscaba luchar contra el pasado. Esa vanguardia encontró cobijo en la violencia, la provocación y las expresiones escandalosas con un gran sentido disruptivo.

Aquel documento materializaba las creencias de Marinetti quien mostraba su simpatía con el anarquismo y nacionalismo. Tácitamente, el programa exhibía un elogio desmedido hacia el futuro y las máquinas. Marinetti exhortaba al olvido del pasado y exaltaba el sentido disruptivo del arte, donde el combate, el movimiento y la tensión eran vitales para alejarlo del arte tradicional. A la par ejercía una crítica hacia la academia y el museo. Con cierto fervor convocaba a demoler a los museos. Se puede leer “*Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires*”(Marinetti).<sup>21</sup> Marinetti veía en el museo la metáfora de un cementerio, “*Nous voulons débarrasser l'Italie des musées innombrables qui la couvrent d'innombrables cimetières*”(Marinetti).<sup>22</sup> Percibía al museo como una urna funeraria destinada a la contemplación. Lo que invita a reflexionar en torno a ¿qué museo deseaba corromper Marinetti? Era el museo decimonónico italiano que brindaba pleitesía a la herencia clásica y que albergaba a Botticelli, Caravaggio y el mismo Giotto. En la demolición de aquel museo, percibía la ruptura que daría paso al nacimiento de un arte nuevo, ágil y acelerado, reflejo

---

<sup>20</sup> Para una versión más sintética de la finalidad y contenido subclasificado de los manifiestos internacionales abordados en este análisis, véase en los Apéndices de este trabajo la Tabla 1: Síntesis de los manifiestos internacionales de 1909 a 1924.

<sup>21</sup> “Queremos demoler museos, bibliotecas, combatir el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista y utilitaria”. Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifeste du Futurisme. Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Mi traducción.

<sup>22</sup> “Queremos librar a Italia de innumerables museos que la cubren de innumerables cementerios”. Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifeste du Futurisme. Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Mi traducción.

del progreso y la tecnología. Paradójicamente, con el transcurso de los años, el mismo museo asimiló el futurismo en sus salas, al igual que lo hizo con otras corrientes artísticas.<sup>23</sup>

El discurso de Marinetti abrió la puerta para que otras vanguardias emergentes expresaran sus ideas y, por supuesto, cuestionaran sus creencias. El cubismo adoptó un discurso contrario, instando a explorar la estructura interna del arte y trascendiendo el aspecto figurativo tradicional. Buscó explicar una nueva concepción sobre la manera de crear arte, pictóricamente incentivaron a la representación de objetos en tres dimensiones plasmados en planos de dos dimensiones, buscaban dejar atrás la representación mimética de la naturaleza, logrando la perspectiva múltiple al fragmentar líneas y superficies. En 1913, en *Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques*, Guillaume Apollinaire (1880-1918) buscó definir las características del cubismo, su lugar y deuda con la historia, sosteniendo que el arte geométrico también era sujeto de contemplación. En aquel documento Apollinaire nombraba y analizaba el trabajo de los artistas Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Albert Gleizes, Juan Gris, Marie Laurencin, Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp, y Raymond Duchamp-Villon. Con un sentido crítico afirmaba que el pintor que reproducía a la naturaleza, era un fotógrafo, no un pintor “*Chaque divinité crée à son image; ainsi des peintres. Et les photographes seuls fabriquent la reproduction de la nature*” (Apollinaire 9).<sup>24</sup>

La propuesta artística brindada por los cubistas representó una ruptura abrupta con las convenciones previas en la creación artística. Su enfoque en la geometría como una ciencia les brindó la capacidad de fundamentar la relación entre el objeto y el espacio. Mediante la aplicación de principios matemáticos en la representación, lograron conferir la ilusión de una tercera dimensión en sus obras. A diferencia del manifiesto futurista, el enfoque cubista no adoptó una postura específica con relación al museo, pero sí exploró su importancia para la difusión del arte. Esto resalta que, además de ser medios para transmitir el mensaje del grupo, los manifiestos también tenían una función propagandística y

---

<sup>23</sup> Posterior a la emisión de *Manifeste du futurisme*, se publicaron más documentos contestatarios afiliados a la corriente futurista como el *Manifeste des Peintres Futuristes*, emitido Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severin el 11 febrero de 1910 y el 11 de abril de 1910. Así un hilo de publicaciones que llevaban en el título “futurismo”. Para una cronología más amplia sobre los textos futuristas véase Gómez, Jorge Calderón. “Las Vanguardias Históricas en Perspectiva”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 12, núm. 2, 2005, pp. 1–26.

<sup>24</sup> “Cada deidad crea a su propia imagen; también los pintores. Y los fotógrafos solo hacen la reproducción de la naturaleza”. Apollinaire, Guillaume. *Les Peintres Cubistes*. Eugène Figuière et Cie, 1913, 9. Mi traducción.

proselitista. Buscaban atraer a más seguidores y, con ello, ampliar la presencia de sus obras en distintos lugares.

Contrario al futurismo, el dadaísmo emergió como un grupo de artistas antibelicistas con un alto sentido crítico, bajo la premisa de ser un colectivo antiarte también se incorporaron a la discusión en torno al cambio al arte. El término Dada (caballito de juguete) o simplemente “nada”, fue acuñado por Hugo Ball, pero no fue hasta la publicación de *Manifeste Dada*, en la revista *Dada* 3 en 1918, que el colectivo cobró una identidad reconocible ante los públicos. Tristan Tzara, al autodefinirse como un “antimanifiestos”, reveló su contradicción al emitir un programa contestatario en el cual intentó expresar la idea de “nada”, pero al mismo tiempo ofreció una explicación abarcadora sobre su concepción del arte, la cual resultaba ser relativa. Criticó a los cubistas y futuristas presentando sus teorías como precarias inversiones de capitales intelectuales y cuyo único objetivo era el beneficio monetario. En un discurso cargado de contrastes, Tzara buscó dotar de identidad al dadaísmo, ejemplificando qué no era. El arte dada se presentó como especie de miscelánea sin una coherencia estilística. Su enfoque artístico se centraba en la creación de objetos que escapaban de las restricciones impuestas por las corrientes artísticas preexistentes. Con relación al museo, este manifiesto carece de una posición definida, ya que dentro del documento no se expresa un argumento factible.

Por otro lado, el manifiesto también fue empleado para dotar de identidad a determinadas instituciones. En la República de Weimar (1919-1933), la escuela de arte y diseño *Bauhaus* (casa en construcción) promovía una nueva visión estética donde las artes y los oficios jugaban un papel fundamental para la reconstrucción de Alemania. El *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, fue escrito por el director de la escuela Walter Adolph Georg Gropius (1883-1969) y publicado el 1 abril de 1919. A través de un emotivo llamamiento Gropius instaba a crear una obra de arte total, donde se circunscribían todas las disciplinas artesanales, la escultura, pintura, artes aplicadas y manuales y por supuesto la arquitectura. Razón de que una de las misiones de la escuela fuera fomentar el trabajo interdisciplinario, donde los estudiantes aprendieran a ser artesanos, pintores, arquitectos y diseñadores. Es trascendental que dentro de la educación impartida en la *Bauhaus*, se asimilaba la importancia del diseño para la creación de un arte que resolviera problemáticas reales de la vida cotidiana. La experimentación fue una de las premisas de la escuela, de ahí

que el alumnado se volcara del aula al taller. Esta visión sería retomada más adelante por Alfred Barr para el desarrollo del programa del MoMA, en 1929.

En el manifiesto de la Bauhaus, se puede percibir la transición desde el antiguo sistema del arte hacia el nuevo paradigma que estaba surgiendo. Mientras las bellas artes eran sometidas a cuestionamiento por su utilidad, las artes plásticas y aplicadas emergían como portadoras de un arte con propósito. En calidad de un llamado a la acción, este manifiesto instaba a revitalizar el ámbito artístico, superando las dicotomías entre arte y artesanía, y forjando un nuevo horizonte para la expresión creativa. Esta proclamación marcó a la escuela como una institución fundamental en la historia del modernismo alemán. Sin embargo, en 1933, bajo la presión política del régimen nazi, la *Bauhaus* cerró sus puertas.

Alejados de la capital del arte, creadores de arte de la periferia también se pronunciaron en torno al álgido debate sobre la condición del arte y su futuro. El *реалистичный манифест* (manifiesto realista) presentó las bases del constructivismo ruso, que años atrás había alcanzado su auge con la Revolución de Octubre en 1917. Los escultores Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1888-1962), el 5 de marzo de 1920, publicaron el documento que reconocía los objetivos y valores formales de su producción plástica, donde se incluía a la arquitectura y escultura. Redefiniendo los parámetros de las categorías, color, volumen y la línea (encuentro cierta semejanza entre la representación cubista y constructivista, la descomposición del volumen a lo plano).<sup>25</sup> Al igual que sus contemporáneos, los artistas rusos apelaban a la creación de un arte nuevo, no dejando de lado la polémica de atacar al cubismo y futurismo, acusándolos de jugar con reflejos ópticos, cuya representación era incipiente al momento de capturar la esencia del objeto y su movimiento. Se proponía al constructivismo como una opción para rescatar al arte de lo que ellos asumían era un callejón sin salida. Este programa contrario al del futurismo no presentó ideas claras sobre su posicionamiento con relación al museo. Su carácter fue más bien combativo, donde evidenciaban los errores de los artistas europeos.

Con aquel programa, buscaban abolir el pasado y los paradigmas del arte académico, a diferencia de los futuristas no contemplaban e idealizaban un futuro moderno. Atendían a

---

<sup>25</sup> Los constructivistas dejaban en manifiesto que renunciaban al color como elemento pictórico, a la línea como valor descriptivo, al volumen como forma espacial pictórica y plástica, a la escultura como masa. Otorgando valor a “el nuevo elemento de los ritmos cinéticos en cuanto formas basilares de nuestra percepción del tiempo real” (Gabo y Pevsner).

trabajar en el presente, veían en el arte la herramienta para la emancipación de la humanidad, abogando entonces por un arte productivo. Lo más interesante de esta corriente y su manifiesto, es el viraje que presentó el artista, quien ya no sólo era concebido como un intelectual sino como un agente de cambio. Quien podía contribuir en igual medida que un obrero, desacralizando con ello la idea de crear un arte puro, como al que hacían referencia los cubistas, de igual manera el taller quedó relegado como espacio creativo y se trasladaron a las fábricas, produciendo un arte útil con el que se resolvieran problemáticas cotidianas. Bajo esta premisa, se incorporaron a los diseñadores e ingenieros como artistas.

A propósito de la emisión del manifiesto realista, me interesó rescatar que a siete años de su publicación, se dio un encuentro entre la vanguardia soviética y el muralismo. Mientras en México se desarrollaba una corriente artística que reivindicaba a los campesinos, obreros, indígenas y la Revolución Mexicana, en la Unión Soviética la cultura proletaria y la lucha de clases estaban adquiriendo gran importancia gracias al proyecto *proletkult*, promovido por el Partido bolchevique en 1917. Aunque el *proletkul* se concebía como un programa para enriquecer la cultura, su existencia se vio afectada por la falta de alineación con las políticas bolcheviques.<sup>26</sup> Wechsler, indica que en 1927, el artista Diego Rivera como miembro del Partido Comunista y representante de la delegación mexicana, fue invitado a celebrar el décimo aniversario de la Revolución Rusa en Moscú. Allí realizó un fresco para el Club del Ejército Rojo (que quedó incompleto), dictó conferencias sobre muralismo y fue nombrado instructor en la Academia de Bellas Artes de Moscú. La relevancia de aquel encuentro radica en que permitió a Rivera ser participe del grupo de vanguardia *Octubre*, que incentivaba la crítica del arte sobre sus fines en relación con las técnicas emergentes.<sup>27</sup> Aunque no existe un consenso claro sobre la razón por la que Rivera se retiró de aquella nación, la que cuenta con mayor adeptos sugiere que el artista fue víctima de una campaña de difamación, derivado de su desacuerdo con las decisiones de Stalin y a la oposición de los artistas soviéticos conservadores, razón de que regresara a México el 18 de mayo de 1928.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> La “proletárskaya kultura” fue una institución artística experimental soviética que se levantó durante la Revolución Rusa de 1917 y fue disuelta en 1932. El *Proletkult* buscaba renovar las formas artísticas existentes mediante la creación de una estética fundamentada en la cultura proletaria revolucionaria.

<sup>27</sup> En dicho grupo Rivera compartió perspectivas con los artistas Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova, El Lissitsky, Alexander Deineka y el cineasta Serguei Eisenstein.

<sup>28</sup> Sobre los viajes de Diego Rivera a la Unión Soviética, se presentó en 2018, la exposición *Diego Rivera y la experiencia en la URSS* en los museos Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo en la Ciudad de México,

Por un lado, esta interacción revela la presencia de un diálogo entre los artistas de México y aquellos de otras partes del mundo. Esto brinda una perspectiva más clara de la influencia del realismo en el muralismo y, en particular, en la visión artística de Rivera. A partir de este encuentro, Rivera creó imágenes que fusionaban elementos ideológicos tanto mexicanos como soviéticos, logrando así una innovadora amalgama. Como resultado de esta interacción, Rivera incorporó en sus obras no solo a los trabajadores e indígenas mexicanos, sino también a soldados y trabajadores soviéticos, además de figuras políticas como Lenin. Un ejemplo de esto se encuentra en el mural *El hombre controlador del universo*, que inicialmente estaba destinado a ser exhibido en el Centro Rockefeller en 1933, pero debido a la percepción de que era una celebración del comunismo, fue destruido. Posteriormente, en 1934, fue reinstalado en el Palacio de Bellas Artes.<sup>29</sup>

Por otro lado, aquel diálogo favoreció el acercamiento de Rivera a políticos relevantes y sentó los puentes entre personalidades para la futura creación del documento *Pour un Art Révolutionnaire Indépendant* emitido el 25 de julio de 1938.<sup>30</sup> Este dramático documento fue redactado por el artista surrealista André Breton, el político León Trotsky y firmado por Diego Rivera. Escrito originalmente en francés, se publicó en español como *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente* y publicado en octubre del mismo año.<sup>31</sup> En él se plasmaron afines posicionamientos contra el realismo socialista, el estalinismo, fascismo y comunismo. La intención era abogar por la libertad del arte que había sido despojado de su autonomía, acusando a los regímenes totalitarios de querer borrar su valor espiritual y esclavizarlo, al elegir lo que se debía representar.

Para Breton et al. la libre elección de temas y la ausencia absoluta de restricción en lo que respecta a su campo de exploración, era un derecho inalienable, partiendo de que la imaginación no se puede coaccionar. El objetivo del “arte revolucionario independiente”,

---

donde se exhibieron 289 piezas (entre las que se encuentran óleos, fotografías, carteles, manuscritos, acuarelas, etcétera), que narraban las dos visitas de Rivera a esa nación Wechsler.

<sup>29</sup> Este mural se encuentra en el Museo del Palacio de Bellas Artes y abarca una extensión de más de 15 metros de ancho. En esta obra, Rivera plasmó una perspectiva utópica acerca del ser humano como generador y conductor del universo. El fresco se encuentra dividido en tres secciones distintas, cada una de las cuales se enfoca en figuras y símbolos que remiten a la historia, la tecnología y la filosofía.

<sup>30</sup> Existieron cuatro originales. Primero, el manuscrito de Breton redactado en francés en tinta verde, llevado a Coyoacán a mediados de julio de 1938. Después, el texto que Trotsky dictó en ruso. En tercer lugar, el texto acordado entre Breton y Trotsky y finalmente un cuarto texto en lengua francesa (Tarcus 146).

<sup>31</sup> La versión en español se imprimió en papel anaranjado de 35 por 47,5 centímetros. Y la versión francesa que se llevó a imprimir a París fue en un pliego de 42 por 27 centímetros. Allí se emitieron cuatro tirajes simultáneos en tinta negra sobre papeles de colores pastel.

como lo nombraron, era unir a los artistas contra las persecuciones reaccionarias. Aquel manifiesto además de hacer públicos los principios de los creadores era un llamamiento para la creación de un frente que llevaría por nombre Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIARI), cuya intención era velar por la libertad del arte. Al igual que el manifiesto cubista, dadaísta y realista, este programa no expresó un posicionamiento respecto al museo.

Finalmente, el último manifiesto contemplado y con el que cierro la revisión de los manifiestos en el contexto internacional, es el *Manifeste du surréalisme; Poisson soluble*, escrito por André Breton en 1924, y publicado en París. En aquel documento Breton puso sobre la mesa temas nuevos y sugerentes en torno al debate del nuevo arte. Aunque los futuristas, cubista, dadaísta, constructivistas y de la *Bauhaus* ya habían publicado críticas, métodos y posturas con relación a la concepción materialista del arte, el surrealismo abordó aspectos más allá de lo puramente artístico. El surrealismo prestó atención a la libertad individual y colectiva, así como a elementos subjetivos del proceso creativo, como los sueños, la imaginación, la creatividad y la memoria. Si bien se emitieron otros documentos adscritos a esta vanguardia, en este trabajo contemplo a los que supusieron tener mayor impacto en el campo artístico.

Breton, fue contundente al criticar la tendencia a esquematizar el arte, donde la imaginación se encontraba subordinada a las leyes del utilitarismo, su crítica se enfocaba en criticar a la lógica como el eje para crear arte meramente mimético, “*Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s’appliquent plus qu’à la résolution de problèmes d’intérêt secondaire*” (Breton 4).<sup>32</sup> Desde su perspectiva el arte se producía sin profundidad y sin imaginación. De ahí su interés por reivindicar el papel de la imaginación como fuerza creativa y subversiva en el arte, rompiendo con las limitaciones impuestas por la lógica y el utilitarismo. Su enfoque surrealista buscaba liberar el potencial imaginativo del individuo y

---

<sup>32</sup>“Todavía vivimos bajo el reino de la lógica, eso es, por supuesto, a lo que estaba tratando de llegar. Pero los procedimientos lógicos, hoy en día, sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario” en Breton, André. *Manifeste du surréalisme ; Poisson soluble*. Éditions du Sagittaire, 1924, 5. Mi traducción.

explorar las profundidades del subconsciente para crear un arte auténtico y transformador, “*L’imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits*” (Breton 5).<sup>33</sup>

El surrealismo, se caracterizó por su acercamiento al plano psicológico. Breton encontró inspiración en el trabajo psicoanalítico de Sigmund Freud, quien se dedicaba a explorar el inconsciente humano y sus procesos, a través de su teoría psicoanalítica. Las teorías de Freud sobre el inconsciente, los sueños y los impulsos ocultos influyeron de manera significativa en la forma en que Breton y otros artistas abordaron la creación artística. El artistas y otros surrealistas estaban fascinados por la idea de liberar la mente de las limitaciones racionales y explorar los aspectos más profundos y desconocidos de la psique humana. Tomaron conceptos de Freud, como el inconsciente, el simbolismo de los sueños y la importancia de los deseos reprimidos, y los aplicaron a sus propias prácticas artísticas y literarias. La técnica del automatismo, por ejemplo, en la que los artistas dejaban que sus pensamientos y acciones fluyeran sin control consciente, se basaba en parte en la teoría freudiana. El sueño fue un tema recurrente dentro del manifiesto, considerándolo como una expresión del inconsciente y como una etapa esperanzadora. Fue relevante para mí conocer la opinión de Sigmund Freud respecto a la simpatía del movimiento hacia su propuesta, pero el psicoanalista declaró que no comprendía que era el surrealismo.

En una de las cartas dirigida hacia Breton y publicada en la revista *Le surréalisme au service de la révolution* en 1932, escribió: “aunque recibo tantos testimonios del interés que usted y sus amigos prestan a mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de comprender qué es ni lo que quiere el surrealismo. Puede ser que yo no esté hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte” (Garland 75). Si bien los surrealistas también planteaban una novedosa opción para la edificación de un arte nuevo y una crítica al sistema del arte prevaleciente en la época no menciona directamente los museos. Breton sólo se centró en la definición y los principios del movimiento surrealista, destacando la importancia del pensamiento irracional, la exploración del subconsciente y la liberación de las restricciones convencionales en el arte y la cultura.

---

<sup>33</sup> “La imaginación puede estar a punto de recuperar sus derechos” en Breton, André. *Manifeste du surréalisme ; Poisson soluble*. Éditions du Sagittaire, 1924, 5. Mi traducción.

Después de examinar y contextualizar estos “textos fundacionales” internacionales, que considero así porque sustentaron la actividad artística de cada una de las vanguardias estéticas, concluyo que el manifiesto fue un reflejo del modernismo. Su narrativa permite comprender los diversos niveles de preocupación de los artistas que ocupaban espacios en campos artísticos, políticos y culturales específicos durante las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, exponen sus posturas frente a la modernidad, presentando posiciones contrastantes que estimularon la reflexión sobre la modernización y su impacto en el ser humano y el arte. También se escucharon las voces de artistas periféricos, quienes demostraron ansias por ser partícipes de un movimiento que implicaba una reconfiguración del sistema artístico.

Estos documentos también revelan posturas con respecto al entorno político, mostrando cómo los autores se posicionaban frente al clima bélico que dominaba Europa y la Unión Soviética. Los futuristas elogiaban la violencia, mientras que los dadaístas abogaban por la neutralidad. Es importante destacar que los manifiestos reflejan la lucha contra un pasado percibido como generador de un sistema obsoleto que coartaba la libertad del arte. En ese momento, era crucial romper con estructuras y jerarquías que representaban lo que consideraban sería la muerte del arte. El artista moderno personificaba a jóvenes que anhelaban liberarse de las cadenas del pasado y su enfoque tradicionalista, aunque al mismo tiempo reconocían que lo que rechazaban era una parte ineludible de su identidad. Por esta razón, retomaron referentes del romanticismo y el simbolismo como ejemplos claros de contradicción. A través de estos manifiestos, también se vislumbra la incertidumbre que implicaba dejar atrás lo antiguo para abrazar lo nuevo. El arte emergió como herramienta crucial para expresar críticas y manifestar inquietudes.

Cabe añadir que estos manifiestos brindan un vistazo a la agenda de los temas más trascendentales para el modernismo. Los manifiestos realista, de la *Bauhaus* y el surrealista, contribuyeron a introducir en la agenda del pensamiento artístico nuevos temas que previamente no habían sido considerados. Por ejemplo, se abordó el carácter interdisciplinario requerido para la creación de un arte con función social, así como la exploración de factores novedosos en el proceso creativo, como los sueños, el inconsciente y la locura. Estos elementos permitieron una aproximación más íntima al arte, donde tanto artistas como escritores podían expresar creativamente lo que antes se criticaba como

excesivamente subjetivo y, por ende, desconectado de la realidad. Es importante observar que, en términos generales, los manifiestos eran documentos discordantes, que abogaban por una transformación del arte, pero también servían como medio para expresar intolerancia hacia otras corrientes de pensamiento, llegando incluso a cancelar enfoques artísticos opuestos. Como resultado, los manifiestos posteriores del futurismo presentan fuertes críticas hacia sus predecesores, lo que coloca al manifiesto futurista en una posición particularmente controvertida. Sus principios lo volvieron objeto de crítica debido a su naturaleza provocadora e instintiva, casi “salvaje”, que marginaba a las mujeres y glorificaba la violencia.

Además, no se puede pasar por alto que estos manifiestos, al ser la carta de presentación de las corrientes vanguardistas, también fueron apropiados en otros ámbitos, incluido el político. Los principios de los artistas se incorporaron en discursos que buscaban respaldar modelos de gobierno con matices específicos. Un ejemplo claro se encuentra en los manifiestos futurista y realista. En Italia, el manifiesto de Marinetti se relacionó con el ámbito político, donde la idea de crear a un “hombre nuevo” y fomentar un nacionalismo intenso estableció vínculos entre el futurismo y el fascismo. Por otro lado, el manifiesto realista respaldaba la revolución y ponía el arte al servicio de esta causa, utilizándolo como medio para construir un nuevo mundo. Esto ilustra cómo lo que ocurre en el ámbito artístico puede tener un impacto en distintos ámbitos. A partir de lo anteriormente expuesto, puedo afirmar que los manifiestos fueron el vehículo de expresión más orgánico y versátil, resultado de la confrontación simbólica entre diversos grupos vanguardistas. Estos manifiestos fueron el instrumento mediante el que se plasmaron las inquietudes y necesidades en el ámbito artístico y cultural de las tres primeras décadas del siglo XX.

### **1.3.2 Los manifiestos mexicanos (1921-1958)**

Los movimientos artísticos en América se vieron fuertemente influenciados por los movimientos vanguardistas europeos, los cuales introdujeron temas para el debate con relación al arte y la literatura. Según mi criterio, el manifiesto como modelo fue importado y luego adaptado localmente en diversas regiones de habla hispana. En el ámbito mexicano, los manifiestos europeos jugaron un papel fundamental al permitir que los artistas elaboraran sus propias visiones estéticas. A través de un análisis crítico, adoptaron ciertos valores y

propuestas de esas corrientes europeas. Como una característica distintiva, todos los manifiestos mexicanos coincidieron en su crítica hacia la modernidad, el arte burgués y las instituciones artísticas de la época. Abogaron por un enfoque autónomo del arte que tuviera la capacidad de cumplir una función social significativa.

Los manifiestos surgieron en el contexto posrevolucionario, un período marcado por transformaciones significativas. Durante las décadas de 1920 y 1930, que fue cuando se emitieron la mayoría de los manifiestos, se implementaron nuevas políticas gubernamentales con un enfoque en la cultura y la educación. Bajo la dirección de José Vasconcelos como Secretario de Educación, se brindó respaldo al arte, especialmente al muralismo, que permitía representar la historia nacional, la identidad mexicana, las raíces rurales y la modernidad. A través de obras monumentales en espacios públicos, se buscó acercar el arte a la población. Estos acontecimientos tuvieron lugar en el Distrito Federal, que asumió un papel cosmopolita y centralizador, desde donde se irradiaba el proyecto modernizador a nivel nacional. También las luchas sindicales y campesinas influyeron en la representación de temas relacionados con los trabajadores y el pueblo en el arte. A continuación, presento un recorrido por los manifiestos más influyentes en la historia del arte mexicano, con un enfoque especial en su relación con tres aspectos: su posición frente a las vanguardias europeas, sus inquietudes en los campos literario, artístico, cultural y político mexicanos, y su crítica hacia el museo.<sup>34</sup>

### **1.3.2.1 Manifiestos clave del Muralismo (1921-1956)**

Los artistas muralistas fueron los primeros en emitir un manifiesto en México, utilizando esta herramienta para exponer sus preocupaciones e inquietudes artísticas y reconociendo que había necesidades que debían ser saldadas en el campo del arte nacional. La emisión de sus manifiestos se ubica en un contexto en el que el Estado intentaba consolidarse sobre nuevas bases legales y sociales en aras de reivindicar la soberanía nacional, momento de suma relevancia pues incitó a una reflexión colectiva sobre el futuro de México. En ese entonces, México estaba en un proceso de redefinición después de la Revolución Mexicana

---

<sup>34</sup> Para una versión más sintética de la finalidad y contenido subclasificado de los manifiestos mexicanos abordados en este análisis, véase en los Apéndices de este trabajo la Tabla 2. Síntesis de los manifiestos mexicanos 1921-1958.

(1910-1920), un período de transformación política, social y económica en el que se buscaba crear una nueva identidad nacional. Fue en 1919, cuando un grupo de artistas revolucionarios, encabezados por el político y pintor José Guadalupe Zuno (1891-1980), convocaron en el estado de Jalisco a diversos artistas para analizar el futuro del arte mexicano y explorar cómo el país podría establecer su identidad artística en un momento en que el arte europeo dominaba las tendencias.<sup>35</sup> Esa convocatoria reflejó una creciente conciencia entre los artistas y pensadores mexicanos sobre la importancia de definir su propia estética y narrativa cultural. Como saldo de esa reunión se acordó que algunos artistas, entre ellos David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y Carlos Orozco Romero (1896-1984), serían enviados a París, una ciudad que en ese momento se posicionaba como el epicentro del arte internacional, con el objetivo de conocer y experimentar las ideas de las vanguardias europeas.

Después de su período en Europa, Siqueiros se impregnó de las “ideas radicales” de las vanguardias, lo que lo llevó a involucrarse en 1921, en la revista *Vida Americana* mientras estaba en Barcelona. A través de esa plataforma, presentó su manifiesto, que no solo fue el resultado de su interacción con las vanguardias, sino también producto de sus conversaciones con el artista Diego Rivera y su participación en los mítines obreros comunistas. En el manifiesto publicado en mayo de 1921, titulado *Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*, Siqueiros plasmó sus inquietudes estéticas, al mismo tiempo que emitió una crítica al panorama artístico latinoamericano. Según su perspectiva, la escena estaba fuertemente influenciada y subordinada por la academia y las instituciones. Por esta razón, Siqueiros abogaba por una autonomización del arte, distanciándose de los cánones europeos enseñados en la academia, a los cuales acusaba de corromper las visiones de los jóvenes artistas. En su manifiesto, destacaba la importancia de devolverle el valor perdido a la pintura y la escultura, proponiendo retomar la estructura de los artistas antiguos, pero no sus motivos arcaicos.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> José Guadalupe Zuno inició su oposición al régimen de Porfirio Díaz al expresar sus opiniones en 1904 en el Liceo de Varones del Estado de Jalisco, lo que resultó en su expulsión y lo llevó a mudarse a la Ciudad de México para estudiar pintura en la Academia de San Carlos. Durante este periodo, también participó activamente en movimientos a favor de la revolución. Después de la conclusión de la Revolución Mexicana, regresó a Guadalajara, donde estableció un taller de pintura en 1912, conocido como el Centro Bohemio, al que se unieron artistas destacados de la época, incluyendo a David Alfaro Siqueiros.

<sup>36</sup> “¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no

Además, instaba a representar los signos de la modernidad, como las ciudades en construcción, los edificios, la maquinaria y los objetos emergentes, como una manera de reflejar la contemporaneidad en el arte.

La emisión de este manifiesto fue fructífera como resultado de la empresa solicitada por el grupo de artistas convocados por Zuno, y con lo que se intentaba revitalizar al arte mexicano y hacerlo participe de un fenómeno internacional como el modernismo. De ahí que el regreso de Siqueiros a México fuera muy anhelado, pues esperaban conocer su experiencia en el campo artístico europeo con las corrientes de vanguardia, pero para sorpresa de muchos expresó que el “futurismo ya era una cosa muy cursi” (Brenner 22) y sorprendió cuando sólo trajo consigo grabados de arte clásico grecolatino. Una vez establecido en México, Siqueiros trabajó como muralista al servicio del gobierno del presidente Álvaro Obregón. Durante este periodo gubernamental, se promovió la contratación de artistas para crear un arte de divulgación con el propósito de educar a las masas y representar la instauración de una nueva cultura mexicana moderna. Durante su labor, Siqueiros reflexionó sobre la importancia de un arte colectivo mexicano con una función social, lo que lo llevó a convocar a sus colegas artistas para establecer en 1922, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE).

El SOTPE, se formó con la intención de representar y mejorar las condiciones de los trabajadores y artistas técnicos en pintura y escultura. Su objetivo principal era elevar las condiciones laborales, económicas y sociales de estos profesionales, en un momento de auge artístico en México, especialmente impulsado por el muralismo y las políticas culturales posrevolucionarias. Además de sus metas laborales, el SOTPE tenía un carácter político y social, con miembros afiliados a movimientos de izquierda que empleaban el arte como medio para transmitir mensajes políticos y sociales a públicos en general. Entre 1922 y 1924, el sindicato realizó murales en varios espacios como parte de un proyecto educativo liderado

---

recurramos a “motivos” arcaicos que nos serán exóticos; ¡vivamos nuestras maravillas época dinámica, amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”. ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior!” (Alfaro Siqueiros 18).

por José Vasconcelos durante el gobierno de Álvaro Obregón. En 1930, el sindicato se disolvió y surgió la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), cuyos miembros se posicionaron en contra del fascismo, el nacionalsocialismo y el imperialismo. Se establecieron como un grupo de izquierda dedicado a servir a la clase trabajadora y oponerse al capitalismo.

Además, con el propósito de tener una plataforma para expresar sus ideas, se fundó el periódico *El Machete*, cuya primera edición salió en la quincena de marzo de 1924. El 7 de junio del mismo año, en el séptimo volumen, se publicó el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*.<sup>37</sup> La intención principal era establecer una clara postura y dirección artística contraria a las influencias europeas y burguesas en el arte mexicano. En el manifiesto, el sindicato buscaba fomentar y fortalecer una identidad artística auténticamente mexicana, distanciándose de los cánones europeos que consideraban inapropiados y perjudiciales para el desarrollo del arte local.<sup>38</sup> A través de este documento, los miembros del sindicato expresaban su compromiso con la creación de un arte renovado y actual, enraizado en las raíces y la realidad mexicanas. Su intención era impulsar una escuela de arte mexicana que promoviera valores nacionales, y el muralismo se posicionaba como un componente destacado de esta visión artística. En esencia, el manifiesto buscaba establecer un camino independiente y autónomo para la producción artística en México, en consonancia con las transformaciones culturales y políticas de la época (Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” 3).

La vanguardia muralista se destacó por dotar a su arte de una vocación social, convirtiéndolo en una herramienta para educar al pueblo acerca de su historia y los cambios

---

<sup>37</sup> Siqueiros, en su papel como secretario general, redactó el manifiesto, el cual fue firmado por destacados líderes del movimiento, entre ellos Diego Rivera (secretario del interior), Xavier Guerrero (secretario de finanzas), Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Ramón Alva, Jean Charlot y Germán Cueto.

<sup>38</sup> “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate” (Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” 3).

que surgían con la marcha de la modernidad. Su propósito era plasmar una imagen de México que fusionara el pasado y el presente, mostrando no solo la modernización de las urbes, sino también representando el “otro” México: el rural, con sus personajes indígenas, la vida cotidiana y los paisajes nacionales, junto a los recursos naturales. Estos elementos constituían el medio para concebir a México no solo como culturalmente diverso, sino también como un país enriquecido naturalmente, siendo así el fundamento para su desarrollo.

El muralismo contó con el respaldo del Estado, que solía dictar los temas y valores que debían plasmarse en las paredes. Frecuentemente, se abordaban motivos vinculados a la modernización, promoviendo la ciencia y la tecnología, así como elementos del pasado prehispánico, incluyendo mitos y costumbres. Momentos clave de la historia nacional, como la Conquista, la Colonia, la Independencia y la Revolución Mexicana, también eran representados. La característica distintiva del muralismo radicó en su medio físico: muros, techos y tableros en espacios públicos como escuelas, iglesias e instituciones gubernamentales, que brindaron un lienzo ideal para su difusión. Por esta razón, los artistas a menudo solicitaban al gobierno la asignación de un muro para pintar. El muralismo se convirtió en un arte público que, a través de su monumentalidad, tenía un propósito ideológico, político y social. Concebido como un arte para el pueblo, recuperaba símbolos nacionales que fomentaban un sentido de identidad. Así, esta corriente contribuyó significativamente a la construcción de la identidad del México moderno por medio de sus representaciones visuales. Además, la pintura mural se erigía como una estrategia defensiva del arte nacional, al apelar a su naturaleza pública y accesible (Fernández, “El Arte Moderno en México. Breve historia. Siglos XIX y XX”).

¿Cómo se relacionaron los muralistas con las vanguardias internacionales? Al principio, adoptaron los valores de estas vanguardias, pero no de manera imitativa; más bien, los integraron de forma experimental. Diego Rivera exploró el cubismo, José Clemente Orozco se inspiró en el surrealismo, y David Alfaro Siqueiros en el futurismo. Con el tiempo, sin embargo, se distanciaron de estas influencias, ya que reconocieron que el muralismo tenía un propósito social que no encajaba con la noción modernista extranjera. A pesar de su rechazo al arte extranjero, en algunas ocasiones Diego Rivera se consideró adepto al cubismo. Una anécdota reveladora la relató la galerista Inés Amor, quien en 1942, durante la visita del presidente Manuel Ávila Camacho a la Galería de Arte Mexicano, respondió a

una pregunta sobre el cubismo señalando que Diego Rivera era su único practicante. Rivera intervino entonces, preguntando en qué años se refería, y explicó que lo había practicado desde 1909 hasta 1920, y que lo retomaría en el futuro (Manrique y del Conde 111-115).

En términos de similitudes y contrastes con los manifiestos internacionales, los documentos muralistas se focalizaban en la identidad y la narrativa nacional a través del muralismo, mientras que los manifiestos futuristas hacían hincapié en la modernidad, la tecnología y la experimentación artística radical. A pesar de estas diferencias, ambos movimientos reflejaban respuestas artísticas a los contextos culturales y políticos en los que surgieron. Así como el manifiesto realista emitido en 1920, los manifiestos del muralismo también subordinaban el arte al servicio de la revolución. La actitud crítica de los muralistas los llevó a oponerse a las instituciones y a los grupos que promovían un arte vinculado a una enseñanza tradicional, lo que restringía su accesibilidad para las clases populares. Desde una perspectiva artística, cuestionaron el coleccionismo, al considerarlo elitista y burgués al acaparar obras de arte y limitar su alcance al pueblo. También se opusieron al incipiente mercado del arte de la década de 1920, extendiendo esta oposición al museo. Para ellos, el museo era un intermediario innecesario que alejaba a los públicos de la experimentación estética, debido a los costos y la imposición de códigos que limitaban la interacción con las obras. Los muralistas proponían la creación de un nuevo arte, caracterizado por una fuerte conexión con la historia, la cultura y la identidad de México. Aunque tenían enfoques diferentes, tanto los muralistas como los movimientos internacionales buscaban redefinir la relación entre el arte y la sociedad, desafiando las normas establecidas y respondiendo a los desafíos y oportunidades de su tiempo.

Los manifiestos muralistas reflejan las inquietudes de los artistas mexicanos, nacidos de su reflexión sobre la pertinencia de involucrarse en un fenómeno intelectual mundial que propugnaba un cambio en los ámbitos artístico y literario. Aunque muchos artistas inicialmente exploraron los manifiestos de vanguardia para familiarizarse con sus propuestas, no buscaron simplemente importar esos principios a nivel nacional. En cambio, adoptaron una actitud crítica y combativa al abordar sus propias necesidades y reconocer las diferencias contextuales. Aunque compartieron la necesidad de transformar el arte mediante la ruptura con las instituciones tradicionales, los artistas mexicanos enfatizaron la importancia de distanciarse de los cánones europeos para lograr un arte genuinamente

mexicano. Esto implicaba la búsqueda de una autonomía artística. Respecto a su postura sobre la modernidad, el muralismo exhibió una contradicción clara. A pesar de que Siqueiros en el primer manifiesto de 1921, instaba a representarla, en el segundo manifiesto de 1924, la describía en términos negativos, considerándola una herramienta de opresión burguesa. Esta ambivalencia se expuso en la visión de que la modernidad tenía una cierta maldad intrínseca, y que la única modernidad aceptable debía radicar en la experimentación técnica. Aunque esta crítica no siempre se plasmó en la práctica, ya que numerosos murales abordaron la modernidad mexicana.

Finalmente, es innegable que el muralismo, a pesar de sus orígenes subversivos y transformadores, experimentó cambios a lo largo del tiempo que condujeron a su institucionalización y normalización. A medida que el movimiento ganaba reconocimiento y respaldo tanto del Estado como de instituciones académicas, se produjo cierta incorporación de la corriente en la cultura popular y en el mercado artístico. Esta evolución generó tensiones y contradicciones en su desarrollo. Por un lado, se buscaba preservar su carácter revolucionario y su compromiso social, pero por otro lado, la aceptación y la demanda del mercado llevaron a cierta adaptación a los gustos y preferencias de los públicos. Sin embargo, es crucial destacar que algunos artistas y críticos comenzaron a cuestionar la hegemonía del muralismo, especialmente a partir de la década de 1950, lo que dio lugar al surgimiento del movimiento de “La Ruptura” (del conde, “Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX”). Este nuevo enfoque pretendía romper con las tradiciones y paradigmas establecidos por el muralismo, permitiendo la exploración de nuevas formas de expresión artística y una variedad más amplia de estilos y técnicas.

Si bien, la emisión de los manifiestos del muralismo tenía como objetivo unir a los artistas en un colectivo con el propósito de defender sus intereses y aumentar su influencia. El muralismo se destacó por oponerse a otros artistas que no compartían sus ideales o que representaban la antigua escuela, relegándolos en la periferia del panorama artístico mexicano. Sin embargo, esto no significa que no existieran artistas con propuestas diferentes y relevantes. Quien ejemplificó esta diversidad fue Adolfo Best Maugard (1891-1964), artista y director de cine, quien bajo la dirección de José Vasconcelos y como jefe del Departamento de Educación Artística de la SEP, implementó un proyecto para alfabetizar artísticamente a las masas. Su enfoque consistió en un método para enseñar la gramática del

dibujo en las escuelas primarias, con el fin de educar en el arte desde temprana edad. Maugard utilizó este método para rescatar los valores culturales e históricos mexicanos, al igual que Saturnino Herrán, buscando revitalizar el pasado prehispánico con una perspectiva modernista y una clara inclinación a la mexicanización del arte internacional (de la Sena 21-61). Para lograr su objetivo, capacitó a 150 maestros en el método, entre ellos destacaron Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Agustín Lazo.

Dicha propuesta estética derivó de su interés por “establecer en pintura una corriente de unificación del arte mexicano” (de la Sena 21). Creó una gramática que integraba el arte indígena, el colonial-español y el oriental. Mediante el desarrollo de su método, Best Maugard presentó una propuesta educativa y artística que tenía como objetivo enseñar el dibujo de manera accesible y sistemática. El enfoque del método consistía en descomponer las formas naturales en elementos geométricos fundamentales, lo que posibilitaba que incluso personas sin experiencia previa en el arte pudieran aprender a dibujar. El método se fundamentaba en la enseñanza del dibujo a través del uso de 7 líneas o trazos esenciales: el círculo, la espiral, el medio círculo, zigzag, la forma de la S y M, además de las líneas onduladas, quebradas y rectas. Estos elementos permitían crear dibujos con características distintivamente nacionales. Este enfoque se presentaba como una alternativa a los métodos de las academias tradicionales.

Su libro *Método de Dibujo: Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano* fue publicado por el Departamento Editorial de la Secretaría de Educación y distribuido en las escuelas en 1923, manteniéndose vigente hasta 1925. La creación y divulgación de esta obra como herramienta educativa refleja la preocupación de los artistas por difundir y enseñar un lenguaje visual para la creación de un arte nacional. En este enfoque se consideraron tanto las estructuras visuales formales como las inherentes a la historia del arte mexicano.<sup>39</sup> Este método fue adoptado por artistas como Miguel Covarrubias y Carmen Mondragón (Nahui Olin), quienes lo vieron como una alternativa fuera del canon tradicional. Esta adopción permitió un espacio más libre y creativo. Aunque no constituye un manifiesto,

---

<sup>39</sup> Se publicó una segunda edición de este libro, en el año de 1964, sólo con algunas diferencias editoriales y con una remembranza del creador, quien murió ese mismo año en Grecia; “por la desaparición de tan distinguido artista que con tanta devoción trabajó en el descubrimiento de las raíces y carácter artístico del arte popular en México” (Fernández, “Método de dibujo, de Adolfo Best Maugard 111).

el método refleja los matices en el campo artístico mexicano, ofreciendo vías alternativas que exploraron nuevas perspectivas y enfoques en la concepción y creación artística.

### **1.3.2.2 Los manifiestos estridentistas: vanguardia literaria y estética industrial (1921-1923)**

Los principales impulsores de este movimiento fueron Manuel Maples Arce (1900-1981), Arqueles Vela (1899-1977) y Germán List Arzubide (1898-1998). Juntos, lanzaron un periódico mural llamado *Actual* en 1921, y crearon dos revistas adicionales: *Irradiador* en 1925, y *Horizonte* en Xalapa entre 1926 y 1927. En sus primeras expresiones literarias, contaron con la colaboración de pintores destacados como Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Germán Cueto. Sus primeras manifestaciones literarias incluían poemas, relatos y manifiestos que reflejaban una actitud de reacción y burla hacia la literatura convencional de la época, especialmente hacia la poesía en boga. Al mismo tiempo, convocaban a una revolución poética que celebraba la maquinaria y el maquinismo, mostrando un interés en la estética y la energía de la era industrial y tecnológica.

Manuel Maples Arce, como el portavoz de este movimiento, realizó un acto significativo en 1921, al pegar en las paredes del centro histórico del Distrito Federal la primera edición de *Actual* N°1 *Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista*, con la intención de impulsar una revitalización en la literatura y el arte nacionales. En este manifiesto estético, Maples Arce fusionó las ideas de los portavoces de las vanguardias europeas con el contexto artístico de México, con el propósito de presentar una nueva propuesta artística para renovar la escena cultural del país.<sup>40</sup> Aquel manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de otros eventos, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, en las Facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero, en su anexo contenía un directorio de vanguardia (Schneider 74). Este documento adoptó una estructura visual y textual innovadora, característica de las corrientes vanguardistas de la época. Su diseño y contenido reflejaban la búsqueda de una ruptura con las formas tradicionales de expresión y

---

<sup>40</sup> *Actual* (impreso por ambas caras en papel Velin, de 60 x 40 cm), fue una publicación que contó con tres números, los cuales se publicaron entre 1921 y 1922. En dichos documentos se plasmó la influencia de los movimientos de vanguardia que migraron a través de diversos medios impresos.

comunicación. Con relación a su estructura, la hoja presentó un formato rectangular y dimensiones estándar, similar a un periódico o panfleto (véase la figura 9).

El diseño visual incorporó una combinación de elementos gráficos, tipográficos e imágenes que contribuyeron a su estética vanguardista. El contenido textual expuso las ideas y objetivos del movimiento estridentista, así como sus críticas y propuestas con relación al arte, la literatura y la cultura en general. El creador, a través de 14 puntos, destiló las ideas propuestas por las vanguardias extranjeras con la finalidad de crear un sincretismo entre estas y las perspectivas locales. En este escrito, se instó a tomar acciones radicales para la renovación del arte y la literatura. La hoja incluyó elementos visuales, como la fotografía, que complementó y reforzó el mensaje de Maples Arce. Además, presentó fragmentos de texto resaltados y frases llamativas que capturaron la atención del lector. Desde mi perspectiva, esta obra fusiona elementos visuales y textuales de manera audaz y no convencional, capturando la esencia del movimiento estridentista y su deseo de romper con las normas establecidas y tradicionales de comunicación artística.

Escalante en *Hacia una teoría del manifiesto como género*, propone una reinterpretación interesante de este manifiesto al sugerir que el nombre original que Maples Arce tenía en mente era el de “actualismo”, en contraposición al término “estridentismo”. Esta interpretación la sustenta en que el creador usó en exceso el adjetivo “actualista”, como “vanguardia actualista”, “belleza actualista de las máquinas” y “hagamos actualismo”. Plantea que esta propuesta resulta sugestiva y atractiva, ya que abre un espacio de diálogo para reconsiderar los manifiestos y sus posibilidades. No obstante, es importante hacer notar que las vanguardias que buscaban transformar el ámbito artístico y literario, tenían la intención de crear una identidad definida a través de sus manifiestos. Este enfoque no descarta la posibilidad de que Maples Arce haya utilizado el adjetivo “actualista” como un recurso repetitivo o eslogan para impulsar el cambio y promover su movimiento mediante una llamada a la acción. Basándome en lo mencionado anteriormente, podría yo incluso argumentar que en lugar de “estridentismo” o “actualismo”, el movimiento bien podría haberse llamado “cosmopolitismo”, dada la profunda atención que Maples Arce mostraba hacia este término, “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional” (Maples Arce, “Actual No 1: Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista” 1).



Figura 24. *Actual Nº1 Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista.* Manuel Maples Arce. 1921. Manifiesto que marcó el comienzo del movimiento estridentista en México. Fuente: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2906%2C0%2C9112%2C5100>

Mediante el lema “Cosmopoliticémonos”, Maples Arce instó a los artistas a trascender las limitaciones del arte y utilizar todos los medios posibles para expandirse. Abogó por abandonar las emociones marginales y argumentó que era el momento de dejar atrás las convenciones del arte nacional. También criticó a los artistas vinculados al gobierno, llamando a aquellos que no habían caído en la adulación de la crítica oficial y los aplausos públicos a reflexionar y crear un arte autónomo para alcanzar el éxito. Esta crítica implicó en su momento una reprobación al muralismo, un movimiento de vanguardia favorecido por el gobierno.

Desde su perspectiva estética, Maples Arce atribuyó al arte una función espiritual. Expresó que todas las técnicas artísticas tenían la finalidad de cumplir una función espiritual

en un momento específico. Consideraba que cuando los medios expresionistas resultaban inadecuados para traducir las emociones personales, que eran la única y esencial finalidad estética, era necesario buscar otros enfoques. Esta atribución de una función espiritual al arte era característica de la época, ya que los artistas creían que el arte tenía el poder de elevar el espíritu de las masas. El estridentismo promovía la representación de la modernidad a través de elementos como la arquitectura, las máquinas, el ruido y el bullicio de la ciudad. Sin embargo, esto no significaba que desestimara las imágenes de la vida cotidiana, ya que también se ocupaba de retratar a personajes típicos. En cuanto a su estilo iconográfico, el estridentismo se destacó por adoptar el cubismo y emplear figuras geométricas en sus obras.

El manifiesto estridentista tuvo su origen en parte gracias al manifiesto futurista de Marinetti. Es importante hacer notar que aquella obra futurista, como un documento operativo y estratégico, trascendió su contenido (críticas e ideales) a través de varios medios y llegó a líderes de movimientos vanguardistas en América. Estos líderes adoptaron el manifiesto futurista como punto de partida para elaborar sus propias críticas en contextos locales. Además, la labor de Maples Arce fue profundamente influenciada por el dadaísmo y el programa emitido por Siqueiros en la revista *Vida Americana*, lo que convierte su manifiesto en una síntesis de los ideales presentes en propuestas anteriores.

Con relación al manifiesto estridentista encuentro notables similitudes con el escrito por Marinetti. Ambos presentan paralelismos y divergencias significativas en términos de enfoque y énfasis. Tanto el estridentismo como el futurismo surgieron como movimientos vanguardistas con la intención de fracturar las normas artísticas y literarias convencionales. Ambos albergaban un intenso deseo de innovación y una búsqueda de nuevas formas de expresión. Además, otorgaron un valor esencial a la modernidad, la tecnología y la velocidad. Celebraron la vitalidad de las ciudades en crecimiento, el estruendo de las máquinas y la transformación social propiciada por la industrialización. También compartieron el rechazo hacia el arte y la literatura del pasado, con la aspiración de crear algo fresco y revolucionario, al considerar la tradición como un obstáculo para el progreso y la evolución.

No obstante, presentan diferencias en varios aspectos. El futurismo acentuaba la velocidad, la maquinaria y la tecnología, exaltando la dinámica y la energía de la vida moderna. Por otro lado, los estridentistas, aunque abordaban estos temas, a menudo

centraban su atención en la vida rural. En términos de identidad cultural, el futurismo italiano se caracterizaba por un nacionalismo ferviente y una exaltación de la identidad italiana. En contraste, el estridentismo mexicano incitaba al cosmopolitismo y aspiraba a desvincularse del arte nacionalista dominante en México en ese período. A pesar de las similitudes compartidas por los manifiestos de Maples Arce y Marinetti, cada uno abordó de manera distintiva la modernidad y el cambio social.

En 1923, en la ciudad de Puebla, se publicó el *Manifiesto Estridentista* en la revista *Horizonte*. Este se presentó como un llamado para unirse a las filas del estridentismo y formar parte de un nuevo movimiento artístico que fuera joven, entusiasta y lleno de vitalidad. Inspirados por la atracción hacia los aspectos modernos de la vida, instaban a la construcción de un arte que abrazara el futuro. Aunque el manifiesto no adoptó un posicionamiento político claro, su origen y contenido estaban influenciados por el contexto de cambio y transformación que México experimentaba en la década de 1920. Su enfoque se centraba más en la renovación cultural y estética que en cuestiones políticas partidistas. En este manifiesto, Manuel Maples Arce definió al estridentismo como “el almacén de donde se surte todo el mundo” (Maples Arce, “Manifiesto Estridentista” 1). Es importante destacar que el manifiesto contó con la firma de más de 200 personalidades, lo que refleja la influencia y el interés que despertó en aquel momento. En sí, este manifiesto fue un llamado a la reinvencción artística y cultural en sintonía con los cambios y desafíos de la época.

De manera consecutiva, se lanzaron los números 2 y 3 de *Actual*, siendo el segundo número el que otorgó al movimiento estridentista un reconocimiento crítico que eventualmente lo estableció como una nueva generación intelectual. Fue con la aprobación obtenida en el número 3 de *Actual* que Maples Arce se sintió impulsado a crear el primer libro de esta vanguardia *Andamios Interiores* (1922).<sup>41</sup> El trabajo de Maples Arce generó opiniones divididas. José Gorostiza, a cargo de la sección de *Libros y Revistas* en la revista *México Moderno*, criticó que el enfoque del autor parecía estar siguiendo modelos de pensamiento extranjeros, lo que contradecía la idea de renovación de la literatura mexicana.

---

<sup>41</sup> Según el autor, el propósito fue adentrarse en su mundo interior, plasmado a través de cuatro secciones: un poema y tres trípticos titulados *Flores Aritméticas*, *Voces Amarillas* y *Perfumes Apagados*. Estos apartados fueron concebidos utilizando un lenguaje vanguardista, fuertemente influenciado por el cubismo. En su análisis de 1968, Schneider describió *Andamios Interiores* como la puerta de entrada al mundo vanguardista en México, ya que proporcionó una nueva perspectiva de la realidad al conferirle un carácter orgánico y moderno.

El crítico instaba a los artistas a crear una lírica más acorde con los grandes exponentes de las vanguardias. Sin embargo, al final, acabó dando su aprobación al sugerir que tanto Maples Arce como el Estridentismo estaban en la dirección correcta (Schneider).<sup>42</sup>

El apogeo del estridentismo se produjo el 24 de agosto de 1922, cuando Febronio Ortega publicó en *El Universal Ilustrado* el reportaje titulado “Nuestro apóstol creacionista Maples Arce”. En esta entrevista, dialogó con el fundador del movimiento. Durante la conversación, Maples Arce compartió su visión acerca de la situación del arte en México y destacó a figuras literarias y artísticas que consideraba como representantes de la renovación cultural en el país. Entre las personalidades mencionadas figuraban José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Rafael Lozano, José Gorostiza, Salvador Novo, Diego Rivera, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros y el Doctor Atl.<sup>43</sup> Finalmente, concluyó expresando que los manifiestos estridentistas representaron un enfoque que no solo se inspiró en los manifiestos europeos, sino que también incorporó inquietudes y necesidades propias del ámbito artístico y literario mexicano y fueron la respuesta al conservadurismo y tradicionalismo cultural predominante en esa época.

Considero que sus manifiestos fungieron como medios para abogar por una ruptura con las normas establecidas, promoviendo una perspectiva innovadora del arte y la literatura. Este movimiento desencadenó un periodo de renovación y experimentación que dejó una marca significativa en la producción artística y literaria de México. Desde mi perspectiva, los manifiestos estridentistas promovieron la experimentación tanto en el contenido como en la forma de la expresión artística y literaria. Esto brindó a artistas y escritores la oportunidad de explorar nuevas técnicas, estilos y enfoques, fomentando la diversidad y la innovación en la producción cultural de la época. No obstante, también ilustra cómo algunas de las corrientes emergentes en el ámbito artístico y cultural tuvieron un proceso de

---

<sup>42</sup> Arqueles Vela Salvatierra, también se dedicó a analizar el trabajo de Maples Arce. Su inclinación modernista lo hizo encajar en la propuesta estridentista. En una nota publicada en agosto de 1922 en el *Heraldo de México*, Vela elogió la obra de Maples Arce, argumentando que su mundo se manifestaba como un sistema de evoluciones y se plasmaba a través de un vocabulario poético moderno (Schneider).

<sup>43</sup> En esa entrevista, Maples Arce argumentó la existencia de tres categorías de arte: la de reproducción, que busca retratar; la de interpretación, donde el temperamento del artista refleja la naturaleza; y la de equivalencia, que retoma detalles para crear algo nuevo (Schneider).

legitimación gradual, en gran medida debido a un contexto cultural en constante cambio, influenciado por una fuerte corriente artística dominante como el muralismo.<sup>44</sup>

### 1.3.2.3 Los cinco manifiestos treintatrentistas (1928)

El colectivo artístico reconocido como los Treintatrentistas fue establecido en México en el año 1928. Su denominación hace referencia al emblemático fusil Winchester 30-30, símbolo icónico de la Revolución Mexicana, y aludía a los treinta miembros fundadores que constituyeron este grupo. Su formación tuvo lugar como respuesta a la insatisfacción generada por el sistema educativo vigente en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), al que los artistas percibían como un promotor de enfoques educativos conservadores y elitistas en el ámbito artístico.<sup>45</sup> La intención de estos artistas se asemejaba a la de los movimientos vanguardistas europeos de las primeras décadas del siglo XX, tales como el futurismo, el dadaísmo y el estridentismo mexicano. Su interés se centraba en cuestionar, revitalizar y transformar las expresiones literarias y artísticas del momento. En similitud con dichos movimientos, los treintatrentistas emitieron manifiestos provocativos, satíricos, en los que formulaban declaraciones con el propósito de inquietar a la opinión pública y fomentar un cambio en el panorama artístico, que percibían como conservador y rezagado para la época.

---

<sup>44</sup> La asimilación del estridentismo tuvo tres momentos clave que merecen destacarse. En primer lugar, el respaldo de los medios impresos, especialmente *El Universal Ilustrado*, desempeñó un papel crucial al consolidar al estridentismo como un movimiento vanguardista. A partir de marzo de 1920, con el cambio de director a Carlos Noriega Hope, el periódico demostró apertura hacia las nuevas tendencias artísticas y literarias a nivel nacional e internacional, contribuyendo significativamente a la aceptación del estridentismo. En segundo lugar, la publicación de la crónica poética *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela el 14 de diciembre de 1922, en *El Universal Ilustrado*, marcó otro hito importante. Vela, uno de los representantes del estridentismo, plasmó en su obra las ideas de Maples Arce, consolidando los objetivos del movimiento. Por último, la postura crítica del estridentismo hacia la realidad nacional fue un factor crucial. Maples Arce adoptó una posición crítica ante la Revolución Mexicana, argumentando que había perdido su significado ante la tiranía intelectual. En su artículo “El movimiento estridentista” en 1922, publicado el 28 de diciembre en *El Universal Ilustrado*, Maples Arce criticó tanto la situación nacional como la respuesta del medio intelectual. Destacó los valores del estridentismo y su influencia vanguardista, resaltando su capacidad para estimular conflictos y obtener reacciones en el arte y la literatura mexicana, logrando una renovación. Maples Arce identificó dos grupos en México, la “falange estridentista” y la “falange de los lame-cazuelas literarios” y concluyó resaltando los logros del estridentismo: “proporcionar una fuerza espiritual a la crítica, crear un público, transformar ciertos círculos literarios y desafiar el conservadurismo académico”(Maples Arce, “El movimiento estridentista” 25).

<sup>45</sup>En el capítulo II, titulado “La Creación del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes, 1934”, de esta tesis, se analizan las tensiones que surgieron entre la vanguardia mexicana y la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). En particular, la sección “De la Escuela Nacional de Bellas Artes a la Escuela de Pintura al Aire Libre (1905-1929)” explora estas tensiones, teniendo en cuenta que esta institución se convirtió en un reflejo de los cambios en el sistema del arte mexicano.

Este colectivo emitió 5 manifiestos, acompañados de una protesta. Se presentaron en carteles de dimensiones de 100 x 80 centímetros, impresos en papel de china y decorados con grabados. Estos fueron colocados en las inmediaciones de la ENBA. En ellos expresaban sus descontentos con aquella institución artística, señalando su preocupación de que en dicha institución se promovía un arte contrario a los ideales revolucionarios. Paralelamente a la publicación de estos manifiestos, en el año 1928, surgió la revista ¡30-30!, Órgano de los pintores de México, la que cumplió la función de canal para diseminar las ideas revolucionarias y contra el academicismo expuestas por el movimiento. A continuación, se presentan de manera concisa los puntos esenciales de cada uno de estos manifiestos.

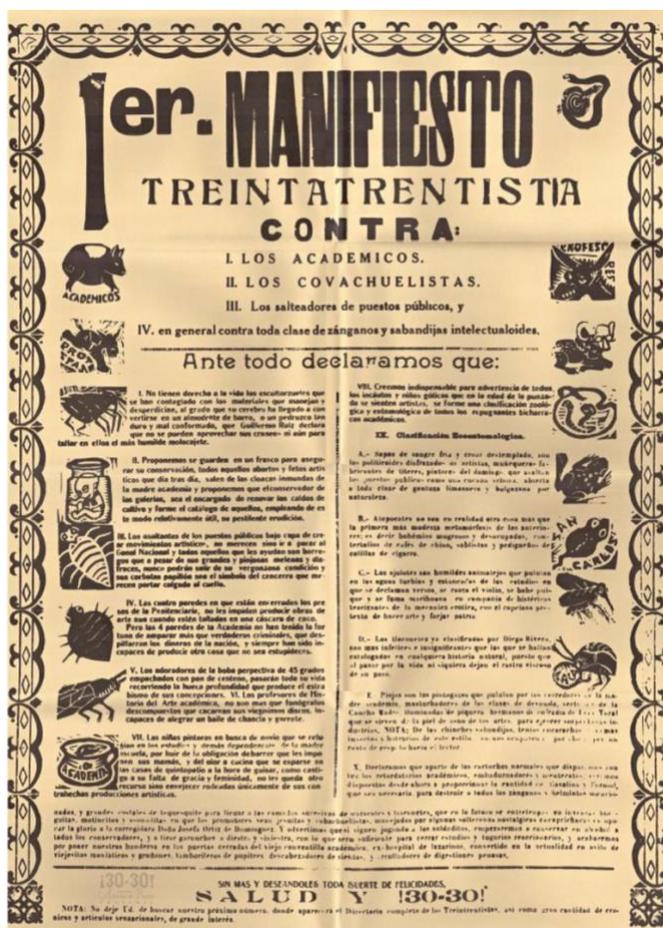


Figura 25. 1er Manifiesto Treintatrentista. El Grupo de Pintores ¡30-30! 1928.

El contenido era variado, pero en su conjunto, abogaba por una ruptura con las tendencias artísticas del pasado y por la creación de un arte y una literatura que estuvieran en sintonía con la modernidad y las realidades de México. Fuente: International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/779430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=3413%2C53%2C10124%2C5666>

En el *1er Manifiesto Treintatrentista*, se alzaron voces en contra de distintos grupos: I. Los académicos, II. Los covachuelistas, III. Los oportunistas que buscaban puestos públicos y IV. En general, contra toda clase de individuos holgazanes y pretenciosos. Este manifiesto expresa de manera vehemente la oposición hacia la estructura educativa de la Academia. Según los treintatrentistas, esta institución se limitaba a “engendrar abortos y fetos artísticos”. Denunciaban la existencia de personas dentro de la institución que eran comparadas con criminales, ya que, desde su punto de vista, derrochaban los recursos económicos de la nación. El documento culmina con una analogía de tipo zoológico-entomológico, donde se describe la fauna característica de la ENBA: individuos de sangre fría y actitud cacofónica, oportunidades desaprovechadas, seres adaptados a su entorno pero de poca ambición, y figuras parasitarias (sapos de sangre fría y croar destemplado, atepocates, ajolotes, tlaconetes y piojos) (El Grupo de Pintores ¡30- 30!, “1er Manifiesto Treintatrentista” 1).

En el *2º Manifiesto Treintatrentista*, el movimiento delineó claramente las causas de su lucha, siendo la oposición a los académicos la razón principal. En cuanto al arte, se establecieron comparaciones y contrastes entre las obras producidas en la academia y en la EPAL, destacando que esta última presentaba un enfoque más auténtico, refinado, asequible y popular. Sus artistas demostraban un compromiso más profundo arraigado en un sentido proletario y humilde. El manifiesto exigía la “clausura definitiva de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos” (El Grupo de Pintores ¡30-30!, “2º Manifiesto Treintatrentista” 1), la creación de Escuelas de Pintura y Talla directa en todas las regiones del país, medidas de boicot oficial contra los elementos reaccionarios que lideraban el movimiento y la destitución de los elementos reaccionarios presentes en las Escuelas de Arte. También abogaba por la instauración de una Escuela Central de Artes y Ciencias Artísticas, que promovería la creación de un arte revolucionario.

El *3er Manifiesto Treintatrentista*, presentado en siete puntos, continuó detallando las fallas de la enseñanza académica según el movimiento. Estos críticos acusaron a la academia de imponer un gusto burgués y de mantener arraigada una tradición europea occidental, agotando únicamente los recursos públicos. En este documento, pusieron al descubierto su intención de llevar a cabo una revolución artística, ofreciendo un arte con una “función de utilidad social, orientado hacia el beneficio de las masas y constituyendo

un elemento de progreso al lograr un equilibrio entre los ideales de belleza y las necesidades de la colectividad” (Grupo de Pintores ¡30-30!, “3er Manifiesto Treintatrentista” 1).

Posteriormente, en el 4° *Manifiesto Treintatrentista*, se comunicó la progresión del movimiento, destacando la inclusión de nuevos miembros y la expulsión de aquellos que intentaban fomentar divisiones internas. Por último, en el 5° *Manifiesto Treintatrentista*, se emitió como respuesta al nombramiento del historiador Manuel Toussaint como director de la ENBA. Criticaban la decisión política de designar en dicho cargo a Toussaint considerado “anacrónico” y suponían que carecía de la capacidad para dirigir la escuela, ya que desconocía las técnicas que se enseñaban allí. Se señalaba además que sostenía una postura reaccionaria, y su elección parecía ser resultado del nepotismo. Como culminación, publicaron la *Protesta de los artistas revolucionarios de México*, la que obtuvo el respaldo de otras vanguardias al haber sido redactada por Diego Rivera y firmada por figuras como Alfredo Ramos Martínez, Guillermo Ruiz, Manuel Maples Arce, Rosario Cabrera, Germán List Arzubide, David Alfaro Siqueiros, Carolina Smith y Rosendo Soto.

En este último documento, se exponía la inquietud de los artistas mexicanos respecto al ámbito académico, que experimentaba cambios con cada cambio de gobierno, lo que solo generaba tensiones en el panorama artístico y cultural del país. La situación más alarmante recaía en la ENBA, donde se otorgaban puestos de poder a individuos reaccionarios que socavaban la integridad de la expresión plástica nacional. Por otro lado, se destacaba la valiosa contribución de Alfredo Ramos Martínez y la EPAL al arte del país. Además, se subrayaba la necesidad imperante de establecer un museo que albergara la “producción artística del pueblo de México”, considerando que el espacio que ocupaba la academia sería idóneo para su creación. Se reafirmaba la importancia de crear una “Escuela Central de Artes y Ciencias Artísticas” que unificara a las EPAL, la Escuela de Arquitectura, los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa.

Los manifiestos treintatrentistas evidencian un periodo de efervescencia y disidencia en el panorama artístico mexicano. La crítica hacia la Academia y la demanda de cambios estructurales reflejan la búsqueda de una expresión artística más auténtica, arraigada en las realidades sociales y alejada de las influencias extranjeras. La insistencia en un enfoque proletario, la revolución artística y la creación de instituciones más inclusivas revelan la aspiración de los treintatrentistas por un arte comprometido con las necesidades de la

sociedad mexicana. La crítica política y la protesta contra la designación de Toussaint también resaltan la intersección entre el arte y la política en este periodo. En conjunto, estos manifiestos representan un llamado a la transformación radical del sistema artístico y educativo en México en la década de 1930.

#### **1.3.2.4 *La Cortina de Nopal* (1956)**

Finalmente, uno de los programas estéticos que surgió a finales de la década de 1950, fue *La Cortina de Nopal*. A pesar de estar cronológicamente distante del período en el que los manifiestos adquirieron prominencia, resultó crucial retomarlo como epílogo, ya que amplió la perspectiva no solo para comprender esos documentos, sino también para esbozar el agotamiento del muralismo como la vanguardia predominante en el contexto nacional. El movimiento denominado como “La Ruptura” fue un intento por quebrar con el paradigma del muralismo como la corriente artística más influyente en la plástica mexicana. Aunque la etiqueta no alcanzó relevancia hasta la década de 1980, anteriormente se le solía identificar como la “joven pintura mexicana”. El término “ruptura” fue acuñado por la historiadora del arte Teresa del Conde con la intención de distinguir el arte que se oponía al enfoque nacionalista. Esta terminología fue oficializada con la exposición que llevó este nombre en 1988, en el Museo Carrillo Gil en el Distrito Federal (actual Ciudad de México), donde se congregaron obras de diversos artistas creadas entre 1952 y 1965.

Aunque a esa nueva generación de artistas se le denominó La Ruptura, no se presentó como un movimiento radicalmente abrupto con la intención de abolir la tradición plástica de manera radical (del Conde, “Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX”).<sup>46</sup> De hecho, no contó con un programa preestablecido, sino que se caracterizó por un cambio de mentalidad, un momento de transición entre dos enfoques estéticos distintos. Los artistas no buscaban romper bruscamente la tradición, sino más bien llevar a cabo una reevaluación crítica. Estos artistas cuestionaban el ya arraigado muralismo, considerándolo un movimiento que se enfocaba en exaltar el pasado y el presente de la nación de manera

---

<sup>46</sup> Algunos de los artistas más prominentes asociados con La Ruptura incluye a José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Roger von Gunten, Lilia Carrillo, Juan, García Ponce, Pedro Coronel, Francisco Corzas, Fernando García Ponce, Ricardo Martínez Estos artistas, entre otros, fueron parte de este movimiento que buscaba una ruptura con las corrientes artísticas previas y una exploración más personal y experimental en sus obras.

exclusiva. A su vez, señalaban que había monopolizado la producción artística nacional durante varias décadas, no solo en el ámbito público, sino también en los procesos educativos. José Luis Cuevas (1934-2017) expresaba “mi generación está constituida por brillantes artistas que, fastidiados del realismo de la Escuela Mexicanista, optaron por el abstraccionismo. Me parece muy acertado llamar a esta generación a la que pertenezco la de la Ruptura, porque efectivamente todos abrimos nuevos caminos para el arte en México. A partir de nosotros la plástica nacional sufrió un cambio y las generaciones más recientes mucho nos deben por ello” (Cuevas, “Ataque con virulencia al arte folklórico, superficial y ramplón” 83).

El cuento *La Cortina de Nopal*, fue publicado en el suplemento *México en la Cultura* del periódico *Novedades* en 1956.<sup>47</sup> Este manifiesto emergió como una respuesta a su descontento con la Escuela Mexicana de Pintura. El propósito era lanzar una crítica al arte folklórico de Diego Rivera, acusando al muralismo de haber caído en un “academicismo monolítico y tedioso” (Cuevas, “La Cortina del Nopal” 83). Una característica distintiva que diferenció este manifiesto de los previamente examinados es su estructura, ya que no adoptó la forma de un programa, sino más bien la de un cuento. En *La Cortina de Nopal*, Cuevas reflexionó y caricaturizó el escenario artístico mexicano. Exteriorizó una crítica y un desconcierto con respecto al sistema artístico nacional, recurriendo a personajes cotidianos en México para expresar sus descontentos tanto en relación con la educación artística como a la realidad laboral del artista. Acusaba de que existía un campo viciado por conductas y creencias antañanas que en nada beneficiaban a la producción artística del país.<sup>48</sup>

Así como los treintatrentistas, Cuevas criticó la educación proporcionada en las instituciones artísticas, considerándola anacrónica debido a la persistencia de modelos

---

<sup>47</sup> El que posteriormente fue traducido al inglés y publicado en la revista de vanguardia *Evergreen Review*.

<sup>48</sup> En este cuento, el protagonista es Juan, y la historia de Cuevas se enfoca en tres etapas clave de su vida. En primer lugar, se destaca el momento en que tanto sus padres como sus profesores descubren su talento para la pintura, lo que lo lleva a estudiar arte en La Esmeralda. Luego, la narrativa se centra en su graduación y la difícil realidad de ser un artista desempleado. Juan encuentra inspiración en medios impresos innovadores en una librería de la Alameda, que le muestran formas de arte que difieren significativamente de lo que se produce en su entorno. Esto lo motiva a crear un nuevo tipo de arte. Para asegurar su sustento como artista, Juan busca el apoyo y la protección necesarios y se acerca al Salón de la Plástica Mexicana. En su encuentro con un funcionario del Palacio de Bellas Artes, obtiene el respaldo que necesita y se une al Frente Nacional de Artes Plásticas. Dentro de este entorno, Juan colabora con otros artistas respaldados por el Estado que a menudo solicitan “un muro para pintar”. Sin embargo, experimenta contradicciones en sus creencias y descubre la falta de educación artística en algunos de sus colegas, lo que resulta en la perpetuación de errores en su trabajo. A pesar de los desafíos y contradicciones, Juan finalmente alcanza el éxito como artista.

artísticos obsoletos para esa época. De manera similar, expresó una opinión crítica respecto a las técnicas enseñadas en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. En dicha institución se instruía en la creación de “figuras simplificadas, con grandes manotas y piernotas, curvilíneas, onduladas, planas, en escorzos de efectos especiales, para que ciertos intelectuales digan que son obras fuertes, de gran ascendencia popular. No son obras bidimensionales. Más bien tratan de lograr las tres dimensiones por un método casi automático, de dibujo halagüeño, de línea uniforme y rígida intensidad” (Cuevas, “La Cortina del Nopal” 85). Esto llevaba a la exclusión de nuevas técnicas y enfoques artísticos. Cuevas puso de manifiesto las dificultades del entorno laboral del artista, un ámbito austero donde las oportunidades eran acaparadas por los miembros del Salón de la Plástica Mexicana y el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP).<sup>49</sup> Dentro de este contexto, proliferaban artistas privilegiados que, en muchos casos, carecían de los conocimientos necesarios y perpetuaban vicios que, en lugar de promover el progreso, mantenían el arte estancado décadas atrás.

El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue establecido en 1952, como una respuesta al deseo colectivo de contar con un mecanismo de respaldo para el arte nacional, con un enfoque específico en la promoción de un arte auténticamente mexicano. Este tipo de arte se centraba en la “tradición plástica”, que abordaba temáticas sociales como el obrero, el indígena, el paisaje y el pueblo. A través de este frente, se instaban al Estado a apoyar la producción artística del país. La existencia del FNAP se sostenía gracias al esfuerzo colaborativo de artistas como Rosendo Soto, Manuel Echauri, Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros y José Chávez Morado, además de diversos colectivos artísticos. Estos artistas buscaban preservar la tradición artística del nacionalismo patrimonial. El texto de Cuevas expresaba que el arte que promovían era el resultado del agotamiento del proceso creativo, y que la noción de mexicanidad que abordaban ya no tenía cabida, al igual que sucedía con el muralismo.

---

<sup>49</sup> El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) fue una agrupación artística fundada en México en 1952. Esta organización tuvo como objetivo principal promover y respaldar el arte nacional, especialmente enfocado en la creación de un arte auténticamente mexicano. Surgió como una respuesta a la necesidad de contar con un mecanismo que apoyara y fomentara la producción artística local, particularmente en un contexto en el que las corrientes artísticas estaban experimentando cambios significativos. El FNAP buscaba destacar y fortalecer la identidad cultural y artística de México a través de sus obras.

Cuevas argumentó que “la cortina de nopal” no era más que una artimaña que empañaba la visión de los jóvenes artistas, impidiéndoles percibir la dinámica de la escena artística internacional. Esta cortina de humo, según él, no solo limitaba su conocimiento sobre lo que acontecía a nivel global, sino también proporcionaba refugio a los artistas vinculados al FNAP, un grupo caracterizado por su reacción conservadora. Estos artistas habían adoptado no solo un estilo artístico rígido, sino también un modo de vida estereotipado, basado en un nacionalismo exacerbado que mercantilizaba la mexicanidad (Cuevas, “La Cortina del Nopal” 90). A través de esta narrativa, Cuevas desafió las convenciones imperantes y allanó el camino para nuevas formas de expresión artística en México. Su postura cuestionaba los estándares establecidos y promovía una apertura hacia caminos artísticos más amplios y diversos. Desde mi punto de vista el impacto de este manifiesto radica en su habilidad para transmitir críticas sociales y políticas con un impacto duradero. La obra de Cuevas resonó con fuerza al señalar las tensiones en la escena artística y cuestionar las nociones preestablecidas de nacionalismo y la comercialización de un arte sustentado en la mexicanidad. Encuentro que desde la publicación de los *Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* en 1921, hasta *La Cortina de Nopal* en 1956, se evidencian las tensiones en el campo artístico y cultural mexicano, así como la transformación estética en la producción plástica nacional. Siendo el relato de Cuevas el que marcó el ocaso de los grandes manifiestos de las vanguardias estéticas mexicanas.

Con la revisión detallada de estos documentos, establezco de manera contundente que el manifiesto, como un modelo de importación, fue no solo adecuado, sino también asimilado como un formato efectivo de expresión. A pesar de requerir la lectura de manifiestos extranjeros, destaca la habilidad de los artistas mexicanos para discernir entre las diversas temáticas e intereses. Estos manifiestos mexicanos capturaron las preocupaciones y problemáticas de un campo artístico y cultural bajo tensión, en gran parte derivado del contexto político circundante. Los manifiestos del arte mexicano no solo sirvieron como declaraciones ideológicas que explicaban doctrinas, sino que también extendieron una invitación clara para unirse al colectivo. A través de estos manifiestos, los artistas modernos mexicanos expusieron su visión con relación al presente y futuro del arte nacional. Se esforzaron por rescatar elementos del pasado que encarnaban la mexicanidad y

los fusionaron con las técnicas artísticas innovadoras del presente, pero también con el tiempo atendieron a adoptar valores más internacionales y alejados del nacionalismo como lo hicieron los artistas de La Ruptura.

Uno de los rasgos más destacados fue la concepción del arte como un medio para educar y elevar el espíritu mexicano en las masas. El arte se posicionó como un servicio a la revolución y al pueblo, y su función social quedó inequívocamente establecida. A través de los manifiestos, se criticó el sistema educativo artístico existente, caracterizado como caduco, reaccionario y antirrevolucionario. Los artistas se presentaron como actores políticos e intelectuales capaces de guiar a las masas; el artista dejó de ser visto como un individuo aislado para convertirse en parte integral de un colectivo. Los manifiestos también evidenciaron una transformación física en cuanto a su soporte. Evolucionaron desde documentos que requerían medios de difusión como revistas o periódicos, hacia formatos más independientes como carteles y volantes, diseñados para alcanzar una audiencia más amplia. La inclusión de la imagen en el mensaje también se hizo notable, como se ilustra en el manifiesto estridentista, donde se incorporó el retrato de Maples Arce como figura creativa.

Particularmente, los manifiestos mexicanos brindan una comprensión profunda del panorama artístico y cultural de México entre 1921 y 1958. Estos documentos revelan sus desafíos, necesidades y tensiones, que resultaron en debates fructíferos y diversas perspectivas sobre la incorporación del modernismo en el país. El modernismo mexicano se caracterizó por fusionar el pasado prehispánico con el arte contemporáneo, consolidando así la identidad nacional y promoviendo un México moderno y arraigado en sus raíces ancestrales. Los manifiestos jugaron un papel vital en esta transformación, provocando una revolución conceptual que cuestionó las normas establecidas y los valores preexistentes en el arte y la cultura. Estos programas actuaron como emblemas de nuevos ideales y valores.

En resumen, los manifiestos vanguardistas se destacan por su carácter beligerante, surgido de la necesidad de desafiar cánones y normas establecidas en un entorno combativo. El papel del emisor como líder y portavoz del movimiento fue crucial para revitalizar las corrientes vanguardistas y asegurar su prominencia en el panorama artístico. Sin embargo, también se perpetuó una visión “masculina” excluyente que marginó a las mujeres de roles de liderazgo en estas corrientes. Estos manifiestos presentan un conjunto de características

distintivas: la rebeldía antiacadémica, la confrontación antiburguesa con valores establecidos, la naturaleza contradictoria que refleja tensiones internas y las posturas innovadoras y audaces. Con un tono enérgico, desafiante y provocador, los manifiestos buscaban no solo criticar, sino catalizar cambios en el arte y la sociedad.

En su contenido, los manifiestos abordaron temáticas científicas, tecnológicas y la relación entre el arte y la modernidad. El trasfondo bélico y los rápidos cambios sociales preocupaban por la deshumanización del arte, buscando, a través de los manifiestos, restaurar una dimensión más humana y trascendente en la expresión artística. Estos programas al ser los llamados a la acción y al cambio, desempeñaron un papel fundamental en la reconfiguración del paisaje artístico y cultural del siglo XX. Su legado es un testimonio de la vitalidad de las vanguardias y su impacto en la redefinición de los límites y las posibilidades del arte y la sociedad de aquella época.

Con relación al museo, he mostrado que no todos los manifiestos son explícitos en su crítica; solamente el futurismo la aborda directamente. Sin embargo, es innegable que a medida que las vanguardias ganaban influencia, el museo se enfrentó a nuevos desafíos que lo instaron a reconsiderar su función y, sobre todo, a reevaluar el papel del arte en su interior. Se vio orientado a incluir estas innovadoras expresiones artísticas, lo que resultó en una necesidad imperante de readaptación.

## **CAPÍTULO II. LA CREACIÓN DEL MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES, 1934**

En este capítulo, exploro el surgimiento del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes en 1934, abordando aspectos esenciales que rodearon su establecimiento. Este episodio marca el punto de partida fundamental en el proceso de institucionalización del arte moderno en México, estableciendo un referente crucial para la creación de espacios artísticos en la primera mitad del siglo XX. En este análisis, se revisa el contexto histórico y cultural que impulsó la creación del primer museo de arte en México, considerando cómo las circunstancias de la época influyeron en la formación de este espacio artístico. Además, se investigan las motivaciones y objetivos que llevaron a su creación, considerando las propuestas de Carlos Mérida y Rufino Tamayo como antecedentes. Un punto clave en este análisis es el rol de artistas, intelectuales y agentes culturales en la concepción y fundación del museo, así como en la promoción artística en general. Se explora la audiencia a la que se dirigía el museo y se presta atención al proceso de selección de las obras exhibidas en la inauguración. Se busca entender cómo se llevó a cabo la elección y los criterios que guiaron la selección de las piezas para la colección inicial (es importante destacar que, conscientemente, esta investigación no considera la recepción que tuvo el Museo de Artes Plásticas por parte de la sociedad de la época).

Se abordan también los desafíos enfrentados por los fundadores en términos de financiamiento, infraestructura y gestión. Desde la obtención de recursos hasta la superación de obstáculos logísticos, se detallan los esfuerzos necesarios para establecer el museo. Asimismo, se analiza el impacto de este primer museo de arte en México, tanto en la promoción del arte nacional como en su reconocimiento internacional. Se investiga cómo influyó en el gusto artístico, tanto en el país como en la escena artística global. Finalmente, se examina su relación con las tendencias artísticas de la época y se determina si contribuyó a consolidar algún movimiento artístico.

## 2.1 El MoMA, el museo que canonizó el arte moderno (1929)

Para contextualizar la creación del primer museo de arte en México, fue necesario analizar inicialmente el panorama museístico a nivel internacional. En este contexto, el proyecto museológico que consolidó la presencia del arte moderno a nivel global fue el *Museum of Modern Art* (MoMA). Con el transcurso de los años, esta iniciativa ha reafirmado su posición como el espacio museológico modernista por excelencia. No solo consagró las expresiones artísticas modernistas que rompían con el canon decimonónico, sino que también estableció un paradigma estético y contribuyó a la formación de un nuevo orden y gusto estético a nivel global, redefiniendo los conceptos de “museo” y “arte” en Occidente. Este museo abrió sus puertas el 7 de noviembre de 1929, fecha a partir de la que se enfocó en difundir el arte de la época, posicionando a Nueva York como la nueva capital museística a la par de París.<sup>50</sup>

El historiador del arte Alan Wallach, plantea que la evolución de dicho museo se desglosa en tres etapas: utópica, de vindicación y de reliquia momificada.<sup>51</sup> Con el propósito de esta investigación, se tornó fundamental dirigir la atención hacia el periodo utópico, aquel que marcó el establecimiento de la concepción canónica del arte moderno, abarcando desde su inauguración hasta finales de la década de 1950. Este enfoque proporciona información acerca de cómo el MoMA contribuyó a la construcción del canon del arte moderno y cuáles fueron los mecanismos que utilizó para legitimarse en el contexto estadounidense. De esta manera, se logra enmarcar el impacto que esta institución alcanzó a nivel global, dado que tras su fundación surgieron nuevos proyectos que intentaron emular su modelo.

Estas bases brindan el terreno propicio para contrastar con la creación del primer museo de arte mexicano y, de manera destacada, fomentan la comprensión de las redes de apoyo entre diversas instituciones y personalidades de la época, tanto en México como en

---

<sup>50</sup> Antes de la fundación del MoMA, algunos museos ya exhibían arte moderno en distintas partes del mundo. Entre los pioneros se encuentra el Von der Heydt-Museum Wuppertal, un pequeño museo municipal en Alemania. En 1911, adquirió y expuso la primera obra de arte moderno: *Acróbata y arlequín joven* del pintor Pablo Picasso. Esta pieza catapultó la fama del museo a nivel mundial, motivándolo a continuar adquiriendo más obras de arte moderno.

<sup>51</sup> Según Wallach, la segunda etapa, conocida como la de “vindicación”, tuvo lugar durante la difusión a nivel internacional de la concepción de lo moderno, abarcando los años sesenta y setenta. En la tercera fase, el autor caracteriza al MoMA como una “reliquia momificada”, experimentando un declive en su poder. Este periodo de incertidumbre para la institución predominó desde 1980 hasta 1984.

Estados Unidos. La creación del MoMA, se dio en un contexto sociocultural particular. Por un lado, emergió en un momento en el que el modelo de museo de arte decimonónico se encontraba en crisis, ya que se centraba en venerar a los artistas históricos internacionales muertos y debatía sobre la inclusión de las vanguardias y los artistas vivos. Por el otro lado, había un creciente interés y necesidad de contar con espacios culturales capaces de difundir la plástica modernista en Estados Unidos.

Antes del MoMA y desde 1870, el *Metropolitan Museum of Art* (MET) había sido el museo de arte más prominente en Nueva York, creado como respuesta a la demanda de un espacio propio para la educación artística. Lorente en *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, sostiene que su aspiración era igualar a los prestigiosos museos europeos, algunos medios lo describían como un “palacio de arte neoclásico”(11), uno de los más destacados del mundo y el único edificio público que rivalizaba en dignidad y grandeza con los museos del viejo continente. Su único inconveniente era que se rehusaba a incorporar el arte moderno, debido a su predilección en antigüedades y obras europeas. Posteriormente, en la década de 1920, surgieron instituciones como la *Phillips Art Gallery* (1921), la *Barnes Foundation* (1925), la *Société Anonyme* (1920) y la *Downtown Gallery* (1926), estableciendo precedentes y creando un ambiente propicio para el nacimiento del MoMA. Estas entidades concentraron la atención de segmentos específicos de la sociedad estadounidense en la colección y exposición de arte. Sin embargo, la influencia de los medios de comunicación desempeñó un papel crucial en la fundación de este museo. Según Lorente, dos artículos fueron catalizadores en el debate sobre la creación de la institución. El primero, redactado por Forbes Watson el 7 de enero de 1926, en la revista *The Arts*, y el segundo, elaborado por Henry MacBride en *The Dial* en julio de 1927. Estos artículos no solo contribuyeron a avivar el interés, sino que también generaron la necesidad de establecer una institución dedicada al arte moderno en Nueva York.

Influenciado por esos artículos, el artista Albert Eugene Gallatin (1881-1952) fundó la *Gallery of Living Art* el 13 de diciembre de 1927, en la Universidad de Nueva York.<sup>52</sup> Este

---

<sup>52</sup> Albert Eugene Gallatin (1881-1952) fue un pintor y coleccionista de arte moderno. Aunque en los primeros años de la década de 1920 mantuvo una postura antimodernista, considerando que el arte moderno era inmaduro y deprimente, con el tiempo reevaluó su opinión y llegó a ver el cubismo como una vanguardia que se centraba en una técnica estética formalista. Su gusto por el cubismo lo motivó a coleccionar obras de arte moderno. Este cambio en su perspectiva se vio impulsado por su relación con el crítico de arte Jacques Maunyn, quien lo guió en la adquisición de obras y sirvió de intermediario para establecer contacto con Pablo Picasso.

espacio no sólo evocaba la propuesta del *Musée du Luxembourg* de exponer artistas vivos, sino que también exhibía su arte personal.<sup>53</sup> La galería se caracterizó por ser un espacio de autogestión y su relevancia radicaba en el ímpetu por exponer arte moderno, convirtiéndose en el primer espacio estadounidense donde se exhibieron obras de Picasso, Miró, Mondrian y Léger. La tendencia se inclinaba hacia la exhibición de arte abstracto europeo y estadounidense, apartándose de otras corrientes como el surrealismo, el dadaísmo, el futurismo y el expresionismo. Su enfoque estaba dirigido a públicos especializados, incluyendo profesores, artistas y estudiantes, con el propósito de alejarse del elitismo de los adinerados como de las masas populares. Con la intención de transformar la galería en un punto de referencia educativo, Gallatin la renombró como el *Museum of Living Art* en 1936. Sin embargo, la vida de este museo fue breve debido a la falta de suficiente interés en el panorama cultural de Nueva York. Tras su cierre, la colección fue acogida por el *Philadelphia Museum of Art*.

Por otro lado, existía el *Whitney Museum of American Art* (1919-1931), ubicado en la Calle Ocho en Manhattan. Este nació de la iniciativa de la asociación *Friends of Young Artists*, liderada por Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942), quien tenía como objetivo brindar apoyo a los artistas locales a través de incentivos y la adquisición de sus obras. Este museo fue un pionero al pagar derechos de autor, ya que se enfrentó a la Sociedad de Pintores, Escultores y Grabadores Americanos. Tanto el *Museum of Living Art* como el *Whitney Museum of Modern Art* ejemplifican el interés compartido por artistas, críticos y organizaciones privadas de disponer de espacios para exhibir el arte contemporáneo que se estaba produciendo.

La creación del MoMA fue posible gracias a la iniciativa promovida por las mecenas y coleccionistas de arte conocidas como las “Damas atrevidas”: Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller (MoMA, “Abby Aldrich Rockefeller Albums in The Museum of Modern Art Archives”). Estas mujeres, pertenecientes a un estrato económico

---

<sup>53</sup> El *Musée du Luxembourg* fue inaugurado en 1750, en el Palacio de Luxemburgo, un edificio histórico en el Jardín de Luxemburgo. Fue uno de los primeros museos públicos en Francia y se centró inicialmente en la presentación de obras de arte contemporáneas. Su trascendencia reside en que creó salas exclusivas para la exhibición de los artistas vivos, dicha iniciativa fue inaugurada por Luis XVIII. Las obras adquiridas a los artistas vivos, eran expuestas hasta 10 años después de su muerte, posteriormente eran desplazadas a otros museos como el Louvre y/o museos regionales. Con el tiempo esto generó una crisis pues ese programa novedoso resultó poco práctico generando ciertas inconsistencias y vacíos en la sala.

acomodado, reconocieron la falta de un museo que pudiera exhibir obras de arte en sintonía con la época, y decidieron remediar esa carencia. Aprovechando sus relaciones con los empresarios Nelson Rockefeller, Anson Conger Goodyear, Armand Hammer, Paul Sachs, Frank Crowninshield y Josephine Boardman Crane, establecieron un emprendimiento centrado en la exposición y comercialización del arte. Para lograrlo, buscaron la asesoría de intelectuales especializados en la gestión museística, así como expertos en arte, con el fin de consolidar su proyecto. Conger Goodyear (1877-1964), exdirector de la *Albright Art Gallery* en Búfalo, les recomendó contactar al historiador del arte y profesor en la Universidad de Wellesley, Alfred Hamilton Barr Jr. (1902-1981). Quien asumió el papel de director y se convirtió en la figura fundamental en la fundación del museo y su influencia fue decisiva para establecer y dar forma al programa del MoMA.

La premisa central detrás de la creación del MoMA consistía en establecer un espacio innovador dedicado a la exposición de las expresiones artísticas contemporáneas, aquellas que emergían y causaban sensación pública. Esta iniciativa tenía un enfoque inclusivo y abarcador, ya que no se limitaba únicamente a la pintura y la escultura, sino que también incorporaba formas artísticas novedosas como la fotografía, la arquitectura, el cine y el diseño. En suma, el objetivo era crear exhibiciones que mostraran nuevos estilos que reflejaran las inquietudes de la época, bajo la misión de “*Encouraging and developing the study of Modern arts... and furnishing popular instruction*” (Farrelly y Fellow).<sup>54</sup>

A diferencia del *Whitney Museum of American Art*, el MoMA no tenía la intención de establecer conexiones con los artistas de la época, sino que buscaba consolidarse como una empresa de prestigio en el corazón de Manhattan. Por eso, la inversión marcó una gran diferencia, especialmente considerando que abrió sus puertas en un momento económico desafiante, justo después del *Crack* de 1929. Asimismo, para lograr una inauguración exitosa, se valió de innovadoras estrategias publicitarias. En uno de sus primeros folletos, se anunciaba como “*a New Art Museum: an institution in New York which will devote itself solely to the masters of modern art*”.<sup>55</sup> Se promocionó como un espacio innovador y

---

<sup>54</sup> “Fomentar y desarrollar el estudio de las artes modernas y proporcionar instrucción popular” en Farrelly, Gwen, y Fellow Landau. *Spaces for Learning at The Museum of Modern Art, 1929–1969*. MoMA, 2007, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/41>. Mi traducción.

<sup>55</sup> “Un Nuevo Museo de Arte: una institución que se dedicará exclusivamente a los maestros del arte moderno” en MoMA. *Abby Aldrich Rockefeller Albums in The Museum of Modern Art Archives*. 2006, [https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/AAR\\_Albumsb.html](https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/AAR_Albumsb.html). Mi traducción.

necesario para la apreciación de la producción artística contemporánea. Esto atrajo tanto a críticos de arte como públicos en general, culminando en el rotundo éxito de la exposición inaugural *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh* en su primera ubicación en el *Heckscher Building*. Esa muestra contó con más de cuarenta y cinco mil visitantes, consolidando así la aceptación y la relevancia del MoMA en la escena cultural de la época.<sup>56</sup>

La trascendencia significativa del MoMA radicó en su papel de albergar, fomentar y difundir el arte moderno. Mediante una perspectiva interdisciplinaria, posibilitó la presentación de una amplia gama de expresiones artísticas, al mismo tiempo que facilitaba su comprensión y disfrute en un contexto artístico tradicional. Bajo la dirección de Alfred Barr, se llevaron a cabo numerosas exposiciones que mostraban sin restricciones el arte más vanguardista de la época. Considero que el MoMA utilizó “lo moderno” como antónimo a “lo antiguo” o “lo histórico” y lo aplicó como modelo museístico. En diversas exposiciones y panfletos, incluía la leyenda: “*Modern Art is a relative, elastic term that serves conveniently to designate painting, sculpture, architecture, and the other visual arts, original and progressive in character, produced especially within the last three decades but including also Pioneer ancestors of the nineteenth century*”.<sup>57</sup>

A través de esta estrategia fue que el concepto de arte moderno acabó imponiéndose y decantando en el sistema museal de aquel país, pues emergieron museos que ahora daban cabida al arte moderno, como el *Institute of Contemporary Art* en Boston. Planteo que el MoMA, no sólo incorporó un nuevo adjetivo a la taxonomía museal sino que trazó una nueva forma de pensar y clasificar el arte, resignificó sus valores, prestó atención a nuevas expresiones como el diseño, el arte industrial, la fotografía, la arquitectura y el arte primitivo. Como lo evidencian algunas de sus primeras exposiciones: *Machine Art* (1934), *Cubism and Abstract Art* (1936), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936) y *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940).

---

<sup>56</sup> El MoMA ocupó tres espacios posterior a su inauguración en el doceavo piso del *Heckscher Building*. Fue hasta 1939 que se mudó a la que sería su dirección permanente en el número 11 de la calle 53.

<sup>57</sup> “Arte moderno, es un término relativo, elástico, que sirve para designar obras de pintura, escultura, arquitectura y de artes menores que tengan carácter original y progresista, especialmente si han sido producidos en las tres últimas décadas, aunque también cabría incluir algunos pioneros antecesores del siglo XIX” (Lorente 12). Mi traducción.

El MoMA, a su vez, se alzó como el arquetipo del “museo moderno”, que marcó la transición entre el museo decimonónico y el nuevo paradigma museístico. Más allá de su función de custodiar el arte de su época, redefinió el papel del museo, convirtiéndose en una institución dispuesta a abordar las emergentes demandas de artistas y públicos por igual. Ilustró la influencia crucial de la economía para impulsar nuevas exposiciones, y se convirtió en un componente integral del desarrollo turístico. Además, promovió una revolución no solo en lo conceptual, sino también en lo arquitectónico, al erigirse como el primer espacio a nivel mundial destinado exclusivamente al arte moderno. En este proceso, se erigió como un hito arquitectónico de gran relevancia.

El Museo de Arte Moderno (MoMA) se erigió como un hito arquitectónico de gran relevancia debido a su innovador diseño y a la manera en que redefinió el espacio expositivo para el arte moderno. Su estructura funcional y estética, diseñada inicialmente por los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone, rompió con las convenciones tradicionales de los museos del siglo XIX, adoptando un enfoque más abierto y flexible que permitía una mejor apreciación de las obras de arte moderno. Además, el MoMA fue pionero en la integración de nuevas tecnologías y materiales de construcción, lo que contribuyó a su estatus icónico y a su influencia en el diseño de museos a nivel global.

Lorente, señala que el éxito del museo neoyorkino se originó en parte debido a la falta de liderazgo en sus competidores, como el *Musée du Luxembourg* en París, y al debilitamiento del apoyo al arte en Alemania. En la Unión Soviética, el Museo de la Cultura Artística de Leningrado sufrió el despojo de sus obras vanguardistas, que fueron puestas a la venta en el mercado internacional, lo que culminó en su cierre en 1926. Similarmente, el algunos museos enfrentaron el mismo destino debido al “sospechosismo” que las vanguardias despertaban. En este mismo orden de ideas, yo agregaría que el impresionante éxito del MoMA no solo se debió a la inversión de capital y una administración eficiente, sino también a la imperiosa necesidad de construir una identidad artística única para ese país. En ese momento, el panorama artístico estadounidense experimentaba una demanda urgente de espacios que no solo generaran, sino también difundieran el arte.

No obstante, tampoco debe ignorarse que la trascendencia de este museo derivó del novedoso programa estético desarrollado por Alfred Barr, inspirado en su *Grand Tour* de

1924.<sup>58</sup> Particularmente, la *Bauhaus* influyó en la percepción de Barr para edificar al MoMA como un gran laboratorio para la experimentación artística. Inspirado por la pedagogía impartida en aquella escuela, incluyó talleres en su programa, con el objetivo de que cada estudiante a través del ensayo con diversos materiales y nuevas técnicas lograra encontrar su aptitud artística.<sup>59</sup> Además, Barr implementó departamentos de investigación en diseño y arquitectura, su metodología atendía a tres variables: el espacio, el discurso y la tecnología. En cuanto al espacio, influenciado por la *Bauhaus* enfatizó la importancia del continente, el diseño de cada una de las salas, la accesibilidad, la circulación, el mobiliario y los materiales empleados para cada una de las exposiciones.<sup>60</sup> Con relación al discurso, logró incorporar la esencia de las nuevas vanguardias. Cada una de sus exposiciones estaba acompañada de un enfoque museográfico que ejemplificaba conceptos históricos y arqueológicos (Barr). Por esta razón, siempre se basaba en una estructura cronológica y progresiva para presentar las obras. Por último, en términos tecnológicos, implementó una iluminación adecuada en las salas para realzar la apreciación de las obras y aseguró la presencia de aire acondicionado para mejorar la comodidad de los visitantes.

A lo largo de sus viajes y como resultado de sus investigaciones, Barr atestiguó la transformación desde las bellas artes hasta las artes aplicadas, de la que extrajo su esencia y la incorporó en el museo.<sup>61</sup> Gracias a su visión vanguardista, logró desarrollar estrategias efectivas para resaltar el valor del arte moderno y, especialmente, elevar a los “artistas

---

<sup>58</sup> Barr viajó por el mundo con su amigo Edward King, con el objetivo de conocer la producción artística del momento, fue por su paso por la Unión Soviética, Alemania y Francia que se vio influenciado por la *Bauhaus* y el constructivismo ruso, corrientes artísticas que en ese momento abordaban los lindes entre las bellas artes y las artes aplicadas. El constructivismo ruso se caracterizó por rechazar los excesos ornamentales y brindarle importancia a un arte sustentado en las líneas puras y las formas geométricas.

<sup>59</sup> Barr siempre demostró empatía por las propuestas de la *Bauhaus*, de ahí que promoviera exposiciones en donde se reivindicara a la arquitectura moderna, como la primera exposición de este tipo llamada *Modern Architecture: International Exhibition* (1932). De igual manera a razón del cambio de sede del museo en 1939, sugirió que Gropius fuera uno de los arquitectos para el diseño del nuevo proyecto, pero dicha propuesta fue rechazada por el patronato del museo.

<sup>60</sup> El continente hace referencia al edificio y la arquitectura que alberga al museo, en cuanto al contenido es la obra que se encuentra en el interior.

<sup>61</sup> El historiador del arte Larry Shiner, en su obra *La Invención del Arte* publicada en 2004, lleva a cabo un análisis detallado de la transición que tuvo lugar entre el arte, las bellas artes y las artes aplicadas. En su investigación, sostiene que después de dos mil años, el concepto de arte, vinculado a la habilidad creativa humana, se descompuso en una nueva categorización que abarcaba las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), las artesanías y las artes populares (fabricación de zapatos, narración de cuentos, bordado y canto de canciones). Las bellas artes se asociaban con los placeres refinados, mientras que las artesanías quedaban enmarcadas en el ámbito popular. Este cambio en la nomenclatura no implicó una sustitución implícita del concepto original de arte, sino más bien, como se ha explorado previamente, representó una transformación completa del sistema de conceptos, prácticas e instituciones hacia otro.

vivos”, desafiando la tradición de solo exhibir obras de épocas anteriores. Con base a la exposiciones presentadas en sus orígenes, puedo afirmar que Barr fue un ferviente defensor del arte popular, priorizando exposiciones que fusionaban la producción de la cultura popular y la alta cultura. Esta aproximación le permitió presentar una perspectiva más inclusiva de la producción artística de la época. Barr siempre enfatizó la conexión entre las obras, su connotación lingüística y su representación visual, otorgando mayor atención a lo visual que a las palabras. Esta postura estaba vinculada con su opinión sobre la evolución futura del arte, donde preveía que la culminación de la representación era la abstracción, lo que explica su profundo interés por el cubismo (Barr).

En términos museográficos, Barr apostó por la creación de espacios neutrales en las salas de exposiciones, con el propósito de fomentar una contemplación más profunda de las obras. En los primeros años del MoMA, las paredes se mantenían en un tono gris crudo. No obstante, en una visita al *Folkwang Museum* en Essen, Barr reconoció la relevancia del contraste cromático entre las paredes y las obras. Este espacio neutro permitía que las piezas de arte abstracto se destacaran y pudieran ser apreciadas en su máxima expresión. Como resultado de esta reflexión, Barr introdujo el color blanco en las paredes del museo. Esta decisión se convirtió en un distintivo clave de su enfoque museográfico. Considero que la adopción de este enfoque no fue casual, sino que estuvo enlazada tanto con su educación académica como con la influencia ejercida por las vanguardias artísticas, las cuales apuntaban al rumbo del abstraccionismo. En este contexto, se puede afirmar que la relación entre el “cubo blanco” y el arte abstracto era verdaderamente simbiótica.

El concepto del “cubo blanco” alude a una idea fundamental en la presentación de obras de arte en el contexto de un museo. Esta terminología, engloba la noción de un espacio expositivo cuidadosamente diseñado para resaltar y realzar la obra de arte que contiene. El cubo blanco se asemeja a un lienzo arquitectónico en blanco, con un diseño intencionalmente neutral y minimalista, con el propósito de establecer un entorno que no compite ni distrae, sino que amplifica la experiencia artística en sí misma. En su esencia, el cubo blanco persigue la eliminación de cualquier elemento que pudiera desviar la atención del espectador de la obra. Esta concepción conlleva la eliminación de adornos superfluos, colores llamativos o patrones visuales que pudieran interferir con la contemplación y comprensión de la obra de arte. En última instancia, el cubo blanco no es solo un espacio físico, sino un

marco conceptual que orienta la experiencia artística hacia su forma más pura. Al eliminar barreras visuales y ambientales, el cubo blanco establece una conexión directa entre el espectador y la obra de arte, fomentando la inmersión y la apreciación profunda.

La adopción de la cubo blanco resultó crucial para canonizar la concepción del arte moderno. Esta innovación permitió contrastar cómo aquel museo adoptó de manera pionera un estilo expositivo “minimalista”, orientado a mejorar la contemplación de las obras. Este enfoque contrastaba con la manera “saturada” en que solían ser presentadas en los museos tradicionales (por mencionar un ejemplo, sería *Le Gallerie degli Uffizi*). Las salas museísticas se transformaron en espacios estériles, con el propósito de controlar cualquier influencia externa que pudiera afectar la percepción de las obras. Además, este enfoque se convirtió en el medio a través del que se reconfiguró la forma de apreciar las obras. De manera paralela, fomentó una actitud reverencial y silenciosa por parte de los públicos. Esta estética y enfoque centrado en la experiencia contemplativa se convirtieron en la norma en las salas de los museos de arte, ejerciendo influencia en la manera en que se presentan y aprecian las obras hasta la actualidad.

En el MoMA, se institucionalizaron las creencias que Barr sostenía sobre el arte moderno, al que consideraba un concepto flexible que no podía ser definido de manera rígida. El museógrafo tenía una perspectiva cronológica del arte y percibía la expresión artística moderna como el momento actual de la creatividad. En 1936, para la exposición *Cubism and Abstract Art*, desarrolló un diagrama de flujo que brindaba una visión de su propuesta acerca de la genealogía del arte moderno. Este diagrama abarca el periodo de 1890 a 1935, y en él no predominaba una estructura jerárquica ni de origen, sino más bien una que establecía conexiones históricas. Únicamente, realizaba una distinción entre el arte abstracto geométrico y el no geométrico. Con el tiempo, esta cronología se ajustaría y englobaría también el arte moderno mexicano (véase la figura 11).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> La propuesta de colección de Barr, mutó con el paso de los años, hasta 1936, su concepción del arte moderno partía de la producción de Goya, pasando por Camille Corot, Honoré Daumier, Manet, Renoir, Van Gogh, Paul Gauguin, Thomas Eakins, Ryder, llegando a la producción de la Escuela de París, México y Estados Unidos. Con lo que aspiraba a tener una colección sustentada en arte europeo, a su vez que incluía la producción de arte estadounidense, el arte norteamericano figuraba como la cabeza y final de la colección ideal del museo. Para 1941, esta visión lineal de la colección cambió, se desplazaron los primeros y se comenzó con Renoir, Van Gogh, Gauguin y Eakins, segregando el arte producido antes de 1875, pero sí incluyendo el arte mexicano, producido a partir de 1925, a partir de lo que se puede comprender el vínculo que se generó con los artistas, críticos y espacios artísticos mexicanos (Barr).

Con relación al museo, sostenía que no debía ser concebido como una institución estática y pasiva, sino como un actor activo en el mundo artístico, un agente dinámico que avanzaba absorbiendo el arte de su época y lo liberaba una vez superado. Visualizaba al museo como un espacio óptimo a través del que se podía promulgar el arte moderno, al servir como un centro educativo que empleaba diversas formas de expresión más allá de los libros. Su objetivo era acercar el arte a nuevos públicos y fomentar su comprensión (Barr).

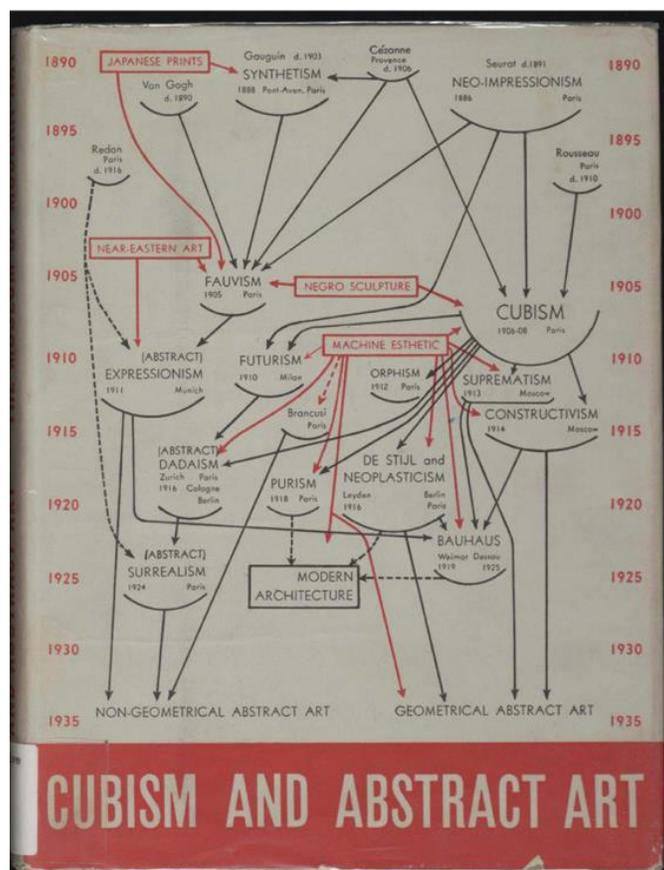


Figura 26. Portada del catálogo *Cubism and Abstract Art*. Alfred Barr.1936.

Barr elaboró este diagrama donde plasmaba los orígenes y las influencias del arte moderno. Fuente: MoMA.

[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2748\\_300086869.pdf?\\_ga=2.181420903.1969591976.1692402340-851576129.1691691796](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2748_300086869.pdf?_ga=2.181420903.1969591976.1692402340-851576129.1691691796)

En resumen, la capacidad del MoMA para trascender se basó en su flexibilidad y visión transdisciplinaria, ya que no tuvo miedo de adoptar nuevas formas de concebir y exhibir el arte modernista. Además, su programa se alineó con las políticas culturales estadounidenses que buscaban promover un arte propio. No se puede pasar por alto su contribución en la

intersección entre el arte, la industria y el comercio, al establecer la noción del museo como vitrina de venta y al fomentar el coleccionismo en diferentes estratos de la sociedad estadounidense. El éxito rotundo del MoMA como institución también contribuyó a legitimar y fomentar el gusto, no solo por el arte producido en Europa y Estados Unidos, sino también el arte mexicano generado entre 1925 y 1960. Sin embargo, a pesar de la cercanía geográfica y los lazos entre personalidades, no encontré indicios que confirmen la influencia directa del MoMA en la creación y desarrollo del primer museo de arte en México, el MAP, en 1934. Pero sí influyó en torno al debate de la inclusión del arte moderno en los museos. En el caso mexicano, como se discutirá más adelante, emergió un contexto específico en el que se debatía entre vincular el arte nacional con el europeo o buscar una identidad autónoma. Y no fue sino hasta finales de la década de 1940, que la relación cultural se fortaleció a través de exposiciones e intercambios entre intermediarios artísticos, asociaciones, galerías y museos de ambos países, especialmente entre el MoMA, la Galería de Arte Mexicano (GAM) y la Sociedad de Arte Moderno (SAM).

## **2.2 ¿Qué tipo de museo de arte necesitaba México?**

En 1934, en el Palacio de Bellas Artes, se fundó el primer complejo artístico-cultural de México, que albergaba tres museos significativos: el Museo de Artes Plásticas, el Museo de Arte Popular y el Museo del Libro. A medida que avanzaba esta investigación, surgió la pregunta crucial sobre el tipo de museo de arte que era más apremiante en el contexto artístico y cultural mexicano. Ya el MoMA, previamente, había catalizado la discusión en torno a la inclusión del arte moderno. Considerando este trasfondo, se examinaron las propuestas de artistas y colectivos de la época para determinar la orientación que debía adoptar el museo de arte en México. La apertura del Museo de Artes Plásticas no fue simplemente un acontecimiento aislado; representó la culminación de años de debate sobre la necesidad de contar con un museo dedicado a la preservación, investigación y exhibición del arte histórico y contemporáneo del ámbito artístico nacional. El propósito fundamental era reunir tanto las obras de arte almacenadas en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) como las producidas en las Escuelas al Aire Libre (EPAL), además de incorporar expresiones de arte de vanguardia.

Así, la apertura del Museo de Artes Plásticas no solo marcó un hito en la institucionalización cultural de México, sino que también reflejó la convergencia de diversas corrientes artísticas y la respuesta a una demanda sostenida por años en la escena artística del país. En el panorama artístico nacional de los inicios del siglo XX, en medio de la proliferación de las vanguardias artísticas, surgieron colectivos y figuras de influencia que, en posturas notoriamente contradictorias, cuestionaban a las instituciones y escuelas de arte, mientras buscaban consolidar y dar visibilidad a su propio arte dentro de un contexto cultural definido. Esto ilustra que la creación de un espacio específico para el arte nacional constituía un interés compartido. La génesis del primer museo de arte en México se atribuye en gran medida a la influencia ejercida por el grupo de intelectuales reconocidos como los “Contemporáneos”, entre sus miembros destacaban figuras Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, José y Celestino Gorostiza, Luis Cardoza y Aragón, Carlos Orozco Romero, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen (Garduño 2017; Taracena 2018).<sup>63</sup> Quienes influenciados por la búsqueda de un arte genuino, universal y liberador, emergieron como impulsores del vanguardismo literario y pictórico mexicano, respaldando a figuras como Rufino Tamayo, Carlos Mérida, María Izquierdo y Agustín Lazo.

Estos artistas son relevantes porque presentaron una visión distinta del arte nacional en contraste con la corriente dominante del muralismo y su enfoque en el arte público con función social. Su propuesta artística se alejaba de la monumentalidad y se centraba en obras de pequeña escala y pintura de caballete. A diferencia de los muralistas, estos artistas buscaban un arte moderno más limitado en tamaño pero igualmente intenso en su expresión. Su enfoque cosmopolita y universalista los llevó a abrirse a las influencias internacionales y a considerar al arte mexicano como parte de un diálogo creativo global. Estos artistas desafiaban las ideas preconcebidas sobre lo que debía ser el arte nacional y proponían una visión más amplia y conectada con las corrientes artísticas internacionales. Su trabajo ofrecía una perspectiva diferente y enriquecedora dentro del panorama artístico mexicano, ampliando la diversidad y la riqueza de la producción artística del país.

---

<sup>63</sup> El grupo tomó su nombre de la publicación, *Contemporáneos: Revista Mexicana de Cultura*, la que publicó cuarenta y tres entregas desde 1928 a 1931 (Garduño, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014” 21-104).

Pero, si en algo coincidían con el muralismo, era en la pertinencia de crear espacios para exposiciones ya que, hasta ese momento, esas habían quedado relegadas a la propia gestión del artista. La relevancia del grupo de los “Contemporáneos” reside en que desde ese núcleo emergieron propuestas tangibles para la creación de un museo de arte, si bien ninguna se materializó, brinda los indicios para exponer las necesidades de los artistas. Fueron Carlos Mérida (1891-1984) y Rufino Tamayo (1899-1991), quienes realizaron propuestas con las cuales pretendían materializar la creación de un museo dedicado al arte nacional.

De manera particular, las visiones y aspiraciones estéticas del artista guatemalteco Carlos Mérida son vitales también para entender otra concepción sobre el arte nacional de la época ya que, su postura sobre la función del arte se alejaba de lo social, que era una meta imperante para los muralistas, su visión se aproximaba a una más simple e inherente, el goce estético. La perspectiva de Mérida acerca del arte nacional era excepcional y se desmarcaba de la mera replicación de patrones foráneos. Para él, el genuino arte nacional no consistía en emular esquemas importados ni en limitarse a imitar tanto el pasado como el presente. Más bien, radicaba en plasmar la perfecta fusión entre la tradición ancestral y la vanguardia. En este sentido, abogaba por la creación de un arte que rescatara la tradición y la depurara mediante el filtro de la modernidad. Su objetivo no se limitaba únicamente a encontrar inspiración en temas tradicionales, ya que esto resultaría en una mera reproducción. Su propósito era forjar un arte completamente nuevo, que surgiera de la confluencia entre lo antiguo y lo contemporáneo. En sus palabras el objetivo era “fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro aspecto actual y nuestro sentir actual, pero no en forma exterior, dijéramos teatral, sino en la forma esencial, anímica” (Mérida, “Los Nuevos Valores en la Pintura Mexicana” 30).

Como crítico de arte su trayectoria fue nutrida, escribió numerosas notas en *El Universal* y *El Universal Ilustrado*, donde desarrolló esbozos de sus propuestas estéticas.<sup>64</sup> En el catálogo de su primera exposición celebrada en la ENBA en 1920, Mérida demostró agudeza al definir su concepción del arte moderno americano. Sostenía que el mero acto de pintar elementos como chinias poblanas, tehuanas u obras prehispánicas no constituía la creación de un arte nacional. En su lugar, abogaba por revitalizar el lenguaje pictórico a

---

<sup>64</sup> Torres, sostiene que la obra escrita de Carlos Mérida se acerca a los doscientos documentos, entre crítica, investigación y análisis de arte.

través de la inmersión en la modernidad. Es por esto que discrepaba del enfoque de Saturnino Herrán, artista a quien varios creadores, críticos de arte y esta autora consideran fundamental en el desarrollo del arte moderno nacionalista. Mérida expresó: “la obra de Herrán no tiene ninguna cualidad mexicana excepto los tipos que tomó como motivos de composición, por lo que su trabajo es anecdótico y acusa una marcada influencia española” (Mérida, “Los Nuevos Valores en la Pintura Mexicana” 30).

El pensamiento estético de Mérida puede ser dividido en dos momentos distintos. El primero abarca desde 1919 hasta 1928, período en el que abogó por la creación de un arte moderno americano. Durante esta etapa, se posicionó como crítico del muralismo, al mismo tiempo que documentaba este movimiento en su obra *Los nuevos valores en la pintura mexicana* (1924). En cuya obra destacó que la vanguardia y la tradición mexicana eran los pilares fundamentales del muralismo. El segundo momento se inicia a partir de su retorno de París en 1928, cuando su pensamiento experimentó un viraje hacia la idea de un arte más abstracto y se alejó del muralismo. Desde mi perspectiva, estas dos facetas revelan su pensamiento contradictorio, el que no debe considerarse como una debilidad, sino más bien como un reflejo de una profunda reflexión. Sobre todo, estas facetas ilustran la visión ambivalente que persistía en el ámbito artístico y cultural de México.

Mérida como crítico de arte y artista se consolidó con proyectos como la Galería de Arte Moderno (1929) y el Boletín *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos* (1934-1939). El pintor en 1928, propuso la creación de un “Museo de Arte Americano”. A través de una convocatoria publicada en la *Revista Forma*, incentivó a que los artistas interesados en la creación de un museo de arte donaran algunas obras para su conformación. En esta primera iniciativa, Mérida instó a la creación de una colección de obras modernas con el propósito de ser exhibidas. Esta propuesta fue recibida con entusiasmo, pero lamentablemente no pudo materializarse debido a la carencia de una estructura organizativa que pudiera dar continuidad al proyecto. Aunque aún no se habían abordado aspectos formales relacionados con un espacio físico, sí se resaltaba el deseo de establecer una institucionalización para este tipo de arte.

Como burócrata cultural a cargo de la Escuela de Danza de la SEP (1932-1935), Mérida desempeñó un papel importante en la gestión cultural. A través del *Programa Mínimo para el Departamento de Bellas Artes* (1934), propuso la gestión y adecuación de

una galería en el Palacio de Bellas Artes.<sup>65</sup> El objetivo de esta iniciativa era presentar exposiciones e incentivar el intercambio artístico con el extranjero, así como promover una rotación expositiva dentro del territorio nacional. Las exposiciones abarcarían una amplia gama de disciplinas, incluyendo: cartelería, artes del libro, grabados, encuadernaciones y maquetaría. En dicho espacio se organizarían conferencias y actos divulgativos de las artes plásticas. De igual manera, propuso la creación de un “Museo de Arte Moderno Mexicano”, bajo la premisa de que esa propuesta se encontraba “en la conciencia de todos”(Mérida, “Programa Mínimo para el Departamento de Bellas Artes”). Esta segunda iniciativa a diferencia de la primera se enfocaba únicamente en la producción artística nacional.

El museo propuesto por Mérida tendría la función de preservar y exhibir el extenso acervo con el que se contaba en las galerías de pintura europea y mexicana de la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP). Mérida expresaba su preocupación por la conservación de esas obras, las cuales se encontraban vulnerables ante una posible destrucción sistemática a través de fallidas restauraciones. Enfatizaba la pertinencia de un museo al servicio público, ese espacio contaría con un enfoque educativo, donde se divulgarían no sólo las artes plásticas sino también el mapa museal del país, para que sirviera “de vehículo de cultura y de deleite espiritual” (Mérida, “Programa Mínimo para el Departamento de Bellas Artes”). Mérida consideraba importante visibilizar a los pintores, por lo que sugería la creación y difusión de monografías que acercaran a los públicos a sus obras. Con esta propuesta administrativa, buscaba satisfacer las necesidades de un espacio expositivo dedicado al arte moderno y orientado a las masas.

En las dos propuestas de Mérida encuentro un contraste en cuanto a su visión sobre el museo que se necesitaba. En la primera propuesta apostaba por un “arte americano”, en tanto que en la segunda se enfocaba en un “arte moderno mexicano”. Lo que muestra el cambio de su pensamiento estético, sumado a los cambios gubernamentales y las políticas públicas nacionalistas, que apelaban a valorizar más el arte nacional, el que representaba “lo mexicano”. Las propuestas de Mérida atendían a visibilizar la pertinencia de un aparato

---

<sup>65</sup> Dicho documento fue consultado del extracto del programa expuesto en la investigación de Taracena Feral, Amelia. *Palacio de bellas Artes de México. Forjando un museo de arte (1929-1934)*. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2017.

institucional que diera sustento al arte nacional, apoyando a los artistas, reconociendo su producción y sobre todo divulgándolo a los públicos. De igual modo, revelaba la incertidumbre por la condición del arte contenido dentro de la ECAP, la que había mutado sustancialmente por el cambio en el pensamiento estético en el sistema del arte nacional, y que en ese momento no contaba con las medidas de gestión adecuadas para su salvaguarda.

Por otro lado, el artista Rufino Tamayo también presentó una propuesta concreta acerca de la necesidad de establecer un museo de arte. En su rol como consejero de la Sección de Artes Plásticas y Dibujo del Departamento de Bellas Artes en 1932, incluyó en el *Proyecto de Actividades de Artes Plásticas*, la imperiosa necesidad de contar con un museo especializado. Al igual que Mérida, sostenía que esta idea se encontraba arraigada en la conciencia de todos y que las condiciones para su realización estaban presentes en ese momento. Argumentaba que era posible reunir un acervo sustancial de obras ya existentes en las colecciones de otros museos. Su propuesta iba acompañada de una crítica dirigida al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, al que acusaba de tener un exceso de objetos en su colección que superaba su capacidad de gestión. Afirmaba que muchos de estos objetos poseían un gran valor estético que no estaba siendo debidamente apreciado (Taracena).

Tamayo puso de relieve la problemática de la apreciación estética con relación a los objetos arqueológicos, al argumentar que algunos de ellos merecían ser considerados auténticas obras de arte. En este sentido, sugirió la necesidad de distanciarlos de su contexto histórico y valorarlos por sus cualidades estéticas. En otras palabras, abogó por estetizarlos y despojarlos de sus connotaciones originales. Además, manifestó un marcado interés por la escultura precolombina y propuso la reubicación de las esculturas de la Sala de Monolitos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía a un museo de arte. Particularmente, expresó que este nuevo museo resolvería las cuestiones de conservación y preservación, siendo crucial que el espacio proporcionara las condiciones ideales para la adecuada exhibición de las obras. No obstante, el nombre preciso del museo propuesto por Tamayo ha suscitado cierta confusión y ambigüedad en cuanto a si se trataría de un museo

exclusivamente de arte o uno de artes plásticas en general. Las anotaciones en el documento no ofrecen claridad al respecto.<sup>66</sup>

La crítica expresada por Tamayo hacia el Museo Nacional también pone en evidencia la discusión en torno a la función educativa del museo. Por un lado, estaba el Museo Nacional con su modelo decimonónico que, alineado con el positivismo, buscaba conferir un carácter sagrado a la historia a través de objetos e imágenes.<sup>67</sup> Esta perspectiva constituía la base para la construcción de una identidad nacional fundamentada en un progresismo liberal. Dicho museo se centraba en brindar una enseñanza influenciada por el cientificismo del positivismo, en contraposición al modelo que representaba la creación de un museo de arte. Este último aspiraba a elevar el espíritu de las masas, fomentar la educación artística y afinar el gusto estético de la población mexicana (Rivera 1928; Mérida 1924). En resumen, era evidente la separación entre dos direcciones: por un lado, el Museo Nacional con una orientación cívica, y por otro lado, el museo de arte orientado a enriquecer la sensibilidad estética de los públicos en general.

Ahora bien, en cuanto a propuestas colectivas, resaltan los posicionamientos de los grupos de vanguardia emergentes en las primeras tres décadas del siglo XX, en el campo artístico nacional. Por un lado, los muralistas con mayor trascendencia y poder, acertaban a criticar el papel de las instituciones asociadas al arte, en su *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1923), instaban a “destruir los museos”. El museo que pretendían abolir era el Museo Nacional, aquel que percibían como un mausoleo para el arte y el que sólo favorecía a unos cuantos artistas y a la élite. Pero en un acto paradójico invitaban a “luchar” para lograr el apoyo de las autoridades y con ello encontrar espacios para exponer sus obras y difundirlas. Propuesta que sería secundada en 1932, por David Alfaro Siqueiros quien exhortaba al Estado para que invirtiera en la educación artística, así como en la promoción de los artistas para contar con un amplio acervo que enriqueciera a

---

<sup>66</sup> El documento puede ser consultado en Taracena Feral, Amelia. *Palacio de bellas Artes de México. Forjando un museo de arte (1929-1934)*. Tesis de Maestría. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2017, p.40.

<sup>67</sup> El libro *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, Luis Gerardo Morales Moreno ofrece una mirada profunda a la historia del Museo Nacional de México. A través de documentos clave, el autor explora cómo esta institución fue fundamental para la política científica porfirista y la nacionalista revolucionaria, moldeando ideas de patria y progreso. Este estudio destaca la importancia del Museo Nacional en la conservación del patrimonio histórico y en la profesionalización de la museología y museografía mexicanas.

las colecciones de los museos (Tibol et al.). Por otro lado, los artistas treintatrentistas expresaban en su *Protesta: De los artistas revolucionarios de México* (1928), su preocupación por las tensiones del campo artístico cultural, al mismo tiempo que reconocían la necesidad de contar con un museo donde se exhibiera la “producción de arte del pueblo de México”. En dicho documento se indicaba que el mejor espacio para contener el museo sería la ENBA.

Hasta el momento, tanto las propuestas individuales como las colectivas revelan dos aspectos cruciales. Inicialmente, la creación de un museo tendría un impacto positivo en la materialización del proyecto de unificar el arte mexicano. Posteriormente, en el panorama artístico y cultural de México se presentaba la necesidad apremiante de contar con un museo especializado en arte. En este contexto, el museo se vislumbraba como el medio idóneo para acercar el arte a los públicos. El objetivo central radicaba en establecer un espacio expositivo que albergara las producciones de las vanguardias estéticas mexicanas. A pesar de la existencia de alternativas sustitutas al museo como canales de distribución y consumo, no se disponía de una ubicación centralizada donde se pudiera conservar, salvaguardar y exhibir el arte nacional. Hasta ese momento, la tarea expositiva recaía principalmente en los esfuerzos individuales de los artistas y sus colectivos.

Es destacable que, al analizar las propuestas examinadas, identifiqué como uno de los principales objetivos el acercamiento del arte a públicos más amplios, concibiendo al museo como el intermediario idóneo entre el artista, su obra y públicos. En términos discursivos, se planteaba la idea de llevar el arte a las “masas”, y esta premisa se encuentra presente en las propuestas de Mérida (1934), Rivera y Siqueiros (1928), así como en las de los grupos de vanguardia. Señalaban la importancia de establecer un museo cercano, capaz de educarlas y sensibilizarlas. Concebían al museo como un difusor de la cultura estética de la nación, contribuyendo así a fomentar una vida más civilizada. Estas “masas” se convirtieron en la audiencia que se pretendía dirigir el arte, y englobaban a diversos grupos:

a) Obreros industriales: a raíz de la expansión de fábricas y talleres mecanizados en el Distrito Federal, emergió una creciente clase trabajadora compuesta por obreros industriales (Barbosa).

b) Trabajadores del sector de comunicaciones y transportes: incluía a ferrocarrileros, mecánicos, electricistas, metalúrgicos y otros empleados vinculados con las áreas de comunicaciones y transporte.

c) Trabajadores de la construcción: carpinteros, albañiles, plomeros y otros profesionales relacionados con la construcción.

d) Trabajadores de oficios tradicionales: zapateros, carniceros, artesanos, panaderos y otros individuos que ejercían oficios tradicionales.

Además de la clase trabajadora, también se consideraba a la clase media emergente, que comprendía a intelectuales, profesionistas, comerciantes, propietarios, empleados, especialistas y técnicos (Barbosa).<sup>68</sup> Estos individuos desempeñaban actividades económicas específicas y constituían una parte activa de la sociedad en ascenso. Por último, estaban los campesinos, que ocupaban una posición destacada dentro de la población del Distrito Federal. Colectivamente, estos grupos conformaban una parte significativa de la población y se erigían como los destinatarios principales del arte y la cultura que se buscaba propagar a través de un museo de arte.

El contexto político, social y demográfico en el que surgieron estas propuestas de establecer un museo de arte fue fundamental para comprender el enfoque dirigido hacia las masas y la democratización del arte. Durante ese periodo de modernización y urbanización en el Distrito Federal, la sociedad experimentó cambios significativos y una reconfiguración de sus estratos socioeconómicos. Históricamente, los espacios culturales y los museos estaban mayormente destinados a los estratos económicos acomodados, lo que generaba una segregación y exclusión de la población mayoritaria que carecía de acceso a estas instituciones. No obstante, la creación de un museo de arte aspiraba a romper con esta barrera y lograr que el arte y la cultura fueran accesibles para públicos más amplios, especialmente para aquellos que nunca habían tenido la oportunidad de visitar un museo o participar en actividades culturales.

---

<sup>68</sup> En el artículo *Distinciones y Apariencias: La Clase Media en la Ciudad de México entre el Porfiriato y la Revolución*, Barbosa explora la génesis de la clase media que surgió durante el Porfiriato. A través del análisis de varias notas periodísticas que hacen referencia al término, la autora desentraña los factores que impulsaron su inclusión en la jerarquía social. Su argumento central se enfoca en establecer que esta clase media fue una imitación de un modelo social extranjero, y que es fundamental comprender que la categoría de clase media ha sido moldeada a lo largo de la contemporaneidad.

Esa visión democratizadora del arte estaba arraigada tanto en el grupo “Contemporáneos” como en los muralistas, quienes compartían la determinación de acercar el arte a las masas. Esta perspectiva también encontraba sustento en motivaciones políticas, dado que los campesinos y los obreros eran percibidos como agentes esenciales en la transformación de la nación. Por ende, el impulso de establecer un museo próximo a las masas no solo tenía como objetivo difundir el arte, sino que formaba parte de una agenda nacionalista y progresista, cuyo propósito era empoderar a estos grupos sociales y promover una identidad cultural sólida y unificadora. En resumen, la creación de un museo de arte estaba alineada con la visión de democratización del arte, rompiendo con la exclusividad de los espacios culturales y abriendo las puertas a públicos más amplios. Además, estaba imbuida de un trasfondo político y nacionalista al considerar a los campesinos y obreros como elementos clave en la transformación de la nación y la promoción de una identidad cultural sólida.

### **2.3 De la Escuela Nacional de Bellas Artes a la Escuela de Pintura al Aire Libre (1905-1929)**

¿Por qué un Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes? Este cuestionamiento llevó a una reflexión profunda sobre el significado y la interpretación de los términos “bellas artes” y “artes plásticas” durante las primeras décadas del siglo XX. La discusión de este tema se convirtió en un factor determinante en la elección del nombre del nuevo museo de arte mexicano en 1934. Propongo que la diferencia en la utilización de estas dos categorías en el contexto del sistema del arte nacional se evidencia a través de las transformaciones institucionales que tuvieron lugar en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), el centro de enseñanza artística más influyente de la época. El historiador del arte Larry Shiner en *La invención del arte. Una historia cultural*, indica que el cambio en el uso entre las bellas artes y las artes plásticas estuvo vinculado al proceso de transición del sistema del arte. Este sistema del arte estaba conformado por ideales, instituciones y prácticas, siendo el sistema de las bellas artes un sistema con no más de doscientos años. Previo a éste, el sistema del arte se vinculaba a una función utilitaria. Bajo este entendido, es entonces que se puede definir al sistema del arte como una construcción social que está en constante mutación y conflicto, donde personajes y relaciones de poder ejercen influencia, generando tensiones y

contradicciones, que lejos de ser negativas, permiten generar un ambiente fructífero de transformación.

En el contexto mexicano a partir de 1781, la academia asumió la responsabilidad de establecer las normativas que respaldaban la reproducción de los patrones estéticos predominantes, los cuales estaban influenciados por corrientes europeas de carácter noble. Estos patrones derivaban de las escuelas de pintura italianas y españolas, y su arraigo se fortalecía gracias a los métodos pedagógicos empleados en la enseñanza. La educación impartida dejó una marca en las generaciones de artistas que más tarde se posicionarían como críticos de las vanguardias, lo que generó tensiones en el ámbito artístico nacional. Bajo este enfoque europeo, crecieron artistas como José María Velasco, Santiago Rebull y José Salome Pina. En 1905, durante el gobierno Porfirista, con el objetivo de centralizar la educación y la cultura, y bajo la dirección de Justo Sierra (1848-1912) como ministro de Instrucción Pública, se planteó una renovación del plan educativo de la institución. Se buscaba incorporar nuevas técnicas de representación en el proceso de enseñanza y, con la idea de “modernizar”, se contrató al artista catalán Antonio Fabrés (1854-1938) para revitalizar el área de pintura. La influencia orientalista notable en la obra de Fabrés aportó un matiz distintivo a este esfuerzo de renovación (Zappet).

A pesar de ello, se sostenían críticas persistentes en torno a los métodos de instrucción, a los que acusaban de ser monótonos y derivativos, lo que dejaba entrever una incapacidad para gestar un arte propio. Frente a estas exigencias y con la decidida intención de demostrar un esfuerzo por emanciparse del formalismo académico, la academia abrió las puertas al impresionismo y al postimpresionismo en el ámbito artístico. Personalidades como Gerardo Murillo, Julio Ruelas, Saturnino Herrán, Roberto Montenegro, Gonzalo Argüelles Bringas, Alfredo Ramos Martínez, Joaquín Clausell y otros artistas más, incorporaron el simbolismo como una influencia dentro de sus creaciones. Sus obras marcaron un punto de inflexión que contribuyó al avance del modernismo en la escena plástica mexicana. Tanto el impresionismo como el postimpresionismo y el simbolismo emergieron como alternativas para conferir una perspectiva innovadora al arte que florecía en la academia. Sin embargo, esta integración no obtuvo el beneplácito del director Antonio Rivas Mercado (1853-1927). Por ende, se produjo un acontecimiento que considero es fundamental para ilustrar el proceso de transición en el pensamiento estético en la institución: la huelga de 1911.

Según Zapett, la discrepancia dada por el uso de nuevas técnicas pictóricas dentro de la academia generó un ambiente de tensión entre el director Antonio Rivas Mercado (1853-1927) y el Dr. Atl. Dicho contraste en cuanto a gusto estético motivó al segundo para crear redes de apoyo entre los estudiantes que no contaban con el favoritismo de la academia, promoviendo exposiciones colectivas que eran convocadas a través de la revista *Savia Moderna* (1906).<sup>69</sup> Un punto crucial aconteció durante las festividades de la Independencia, cuando la institución extendió una invitación al presidente Porfirio Díaz para asistir a una exposición artística centrada en la escuela española. Este gesto provocó malestar entre ciertos artistas que se manifestaban como críticos del arte europeo. En respuesta, organizaron una exposición colectiva de arte mexicano. En dicha exposición participaron figuras destacadas como Germán Gedovius, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Gonzalo Argüelles Bringas, Joaquín Clausell, Dr. Atl y José Clemente Orozco (González Matute). Aquella exposición tenía la finalidad de oponerse al formalismo académico de la institución, al mismo tiempo que posicionaba al artista como un agente político con la capacidad de influir en las determinaciones de la academia y en su proceso formativo. Fue en este evento donde se evidenció la demanda de espacios públicos para la pintura, logrando así la asignación de los muros de la Escuela Nacional Preparatoria.

La huelga ya presentaba signos premonitorios. El 24 de abril de 1911, en el periódico *El Diario*, se publicó el artículo titulado “La clase de Anatomía en la Escuela Nacional de Bellas Artes” (González Matute), donde se exponían las inconformidades hacia la institución, así como sugerencias de reformas. Cabe destacar que en el seno de la institución se estaban gestando cambios no solo en términos de representación, con los estudiantes abogando por la incorporación de enfoques más contemporáneos, sino también en cuanto al reconocimiento de disciplinas. Aunque se ofrecían diversas carreras artísticas en la

---

<sup>69</sup>Jorge Morales Moreno, en *Notas para una historia crítica de “La Esmeralda”: la cuestión de sus orígenes (1927,1943)* informa sobre el descubrimiento de una carta fechada el 23 de abril de 1911, en la que 45 estudiantes de pintura y escultura dirigían una solicitud al director de la academia. En esta carta, expresaban su deseo de que un profesor de anatomía artística fuera removido. Se quejaban de que su método de enseñanza se limitaba a recitar textos extranjeros, que él traducía y vendía a sus alumnos por 4.31 pesos, además de exigirles que copiaran ilustraciones de distintas partes del cuerpo humano. Esto ilustra la desaprobación hacia la metodología institucional y la falta de interés por parte de Rivas Mercado en brindar una solución al grupo estudiantil. Las insatisfacciones no solamente estaban relacionadas con el proceso de enseñanza, el que consideraban estático, inadecuado y anticuado, sino que también percibían la educación como elitista.

institución, prevalecía una hegemonía que favorecía a la arquitectura por encima de las demás artes:

La ley de educación establecía que sólo las carreras de arquitectura y maestro de obras tenían derecho a título, pero no así los de escultura, grabado y pintura... las carreras artísticas se dejaban más libres, pues no se tenía una idea precisa de su utilización ni del lugar que ocupaban dentro del proyecto educativo positivista (Casanova y Eguiarte 104).

Las preocupaciones de los estudiantes no recibieron atención, lo que resultó en la declaración de la huelga. El 29 de julio de 1911, tuvo lugar un enfrentamiento entre los estudiantes y Rivas Mercado. Las alumnas y los alumnos, llenos de enojo, dirigieron insultos y llevaron a cabo agresiones físicas contra el director de la escuela.<sup>70</sup> A raíz de este suceso el alumnado huelguista tomó vías alternas para seguir estudiando y a través de muestras artísticas expusieron sus malestares. *La Semana Ilustrada*, publicó el 18 de agosto de 1911, el artículo “La academia libre en vista de que se ha cerrado su escuela. Los alumnos de Bellas Artes trabajan al aire libre. Proceder de artistas” donde se podía leer:

Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes se declararon en huelga porque según se dice no soportaban ya al señor arquitecto Rivas Mercado, sostenido tenazmente por el ministro respectivo. Como consecuencia de esta huelga fueron cerradas las puertas de ese establecimiento educativo y entonces los alumnos de él tuvieron la idea original y graciosa, que al mismo tiempo revela que rechazan la pereza, la idea decíamos, de establecer caballetes y demás útiles propios de pintores en el jardín de la Ciudadela y de allí trabajaban animosos y ufanos, bajo el sol, tomando por modelos a los transeúntes que lo permiten. A esta manera de laborar, los artistas en cuestión llaman Academia Libre. El hecho es gracioso y simpático y altamente significativo por la protesta que encierra (*La Semana Ilustrada* 1).

En respuesta a esta creciente tensión, en noviembre del mismo año, por instrucciones del ministro de Instrucción Pública José López Portillo y Rojas, se encomendó al artista Alfredo Ramos Martínez la fundación de una academia de pintura y escultura, la que se estableció en el número 20 de la Segunda Calle de Moneda. Esta nueva academia contó con el respaldo gubernamental, lo que suscitó controversia entre los estudiantes, los artistas y la crítica.

---

<sup>70</sup> Alicia Rivas Mercado de Gargollo refirió que derivado del encuentro entre su padre Antonio Rivas Mercado y los estudiantes, su padre expulsó a los alumnos Raziél Cabildo, José de Jesús Ibarra, Manuel T. Casas, Ignacio Asúnsolo, Ramón López, José Ma. Rangel y Francisco Moctezuma (Zappet).

Incluso Rivas Mercado proclamó que cualquier estudiante que se uniera a esa academia no tendría acceso a los beneficios institucionales, como materiales, becas y pensión (González Matute). El 19 de abril de 1912, Rivas Mercado presentó su renuncia a la dirección de la academia, cuya responsabilidad pasó a manos de Manuel Gorozpe. Posteriormente, esta dirección fue transferida a Jesús Galindo y Villa, quien en 1913, volvió a ceder el cargo a Alfredo Ramos Martínez. Estos cambios trajeron consigo la introducción de nuevas técnicas pictóricas y métodos de enseñanza, con énfasis en el desarrollo del retrato, el paisaje y la observación de modelos en vivo.

A raíz de estos acontecimientos, en 1913, Ramos Martínez estableció la Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL). Este espacio emergió como una alternativa donde el enfoque representacional del academicismo quedó atrás, y el impresionismo, como una corriente vanguardista, tomó protagonismo a través de la pintura de paisajes y retratos. Con este proyecto, Ramos aspiraba a crear un entorno propicio para la expresión artística libre. El propósito detrás de la fundación de la primera Escuela de Pintura al Aire Libre, conocida como “El Barbizón” o de Santa Anita (hoy en día en la alcaldía Iztacalco), era forjar un arte nacional mediante las corrientes pictóricas modernas. Con un enfoque refrescante, buscaba establecer un arte alternativo al academicismo arraigado en los valores clásicos y neoclásicos de la ENBA. La EPAL evocaba la influencia de los naturalistas franceses, a los cuales Ramos Martínez admiraba.<sup>71</sup>

Como resultado de la inauguración de la EPAL, surgieron dos direcciones divergentes hacia las cuales se orientaba el arte nacional. Por un lado, persistía un enfoque academicista del arte con un propósito ornamental en la ENBA. Por otro lado, florecía un enfoque artístico más liberado, basado en el impresionismo y el postimpresionismo, que estaba abierto a nuevas técnicas influenciadas por las vanguardias. La fundación de esta escuela marcó un punto de inflexión en la creación artística en México. La educación impartida en la EPAL ejemplificaba la desviación del paradigma del arte academicista que se sustentaba en el canon de las bellas artes, bajo una influencia europeizante. Esto marcó el inicio de una corriente plástica mexicana con características distintivas. Principalmente, acercó el arte a

---

<sup>71</sup> Fernando leal, describió la primera EPAL: “en una modesta casa, en medio de las chinampas de Santa Anita, se instaló la pequeña colonia de pintores, formada por los principales promotores de la huelga, y, ante la admiración de los indígenas, se puso en la puerta del jardín que rodeaba la casa un rótulo con el nombre cabalístico de Barbizón” (González Matute 50).

las áreas periféricas y a los barrios populares, con el objetivo de forjar una nueva estética que se basara en las características propias del arte popular mexicano.<sup>72</sup>

La EPAL, trascendió como proyecto que buscaba fomentar la creación de un arte más libre. Sentó las bases para la creación de las “escuelas de acción” (J. Morales Moreno), aquellas que daban libertad plena a sus alumnos para la creación artística y las cuales se mostraron altamente incluyentes aceptando a todo aquel alumno interesado en el arte. Durante el gobierno de Álvaro Obregón y Vasconcelos a cargo de la educación pública, Ramos recibió el apoyo para abrir en 1920, la EPAL-Chimalistac la que al año siguiente se trasladó a Coyoacán. Dentro de los profesores figuraron artistas como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Fermín Revueltas, por mencionar sólo a algunos. Finalmente, esa EPAL se terminó trasladando a Churubusco acercándola a los sectores populares. El éxito de estos primeros planteles favoreció en la creación de más cedes. En 1925, en Xochimilco se inauguró otra a cargo de Rafael Vera de Córdoba, en Tlalpan teniendo como director a Francisco Díaz de León y Fermín Revueltas dirigió la inaugurada en Guadalupe Hidalgo.

En las EPAL, se fomentó activamente el acercamiento del arte a la niñez, lo que resultó en una destacada producción artística por parte de infantes de edades comprendidas entre 7 y 14 años. En 1925, en el Palacio de Minería se llevó a cabo una exposición que presentaba obras recopiladas de todos los planteles. Al año siguiente, estas creaciones se presentaron en exposiciones en París, Berlín y Madrid. El modelo académico propuesto por Ramos fue tan influyente que impulsó la creación de nuevos planteles fuera del Distrito Federal. Por ejemplo, se estableció la Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán, fundada por Antonio Silva. Además, surgió la EPAL-Cholula (1927-1928), bajo la dirección de Fermín Revueltas, y la EPAL-Taxco (1932-1936), dirigida por el pintor Tamiji Kitagawa. Sin embargo, la desaparición de estas instituciones se debió a cambios burocráticos en 1929,

---

<sup>72</sup> En enero de 1914, el *Mundo Ilustrado* publicó un artículo sobre la EPAL, donde se podía leer: “En Santa Anita se ha establecido una academia al aire libre para la pintura y este verdadero adelanto ha sido perfectamente acogido por los alumnos de la Academia de Bellas Artes, que han establecido lo que se llamara Academia de Santa Anita, ya que en tan ameno lugar donde se reúnen los jóvenes artistas. Además, precisa hacer arte nacional: es necesario que el pintor mexicano beba en las puras fuentes del país, sin imitaciones siempre perjudiciales, y sin dejarse llevar de modelos extranjeros, hay que elaborar ideales propios, que bien merece nuestro progreso que sin mezcla alguna de otro alguno, lo exhibamos con todos sus esplendores” (Moysés 10).

cuando pasaron a formar parte del Departamento de Bellas Artes de la SEP. A partir de ese momento, se comenzó a requerir a los directores documentación sobre los programas educativos, lo que socavó la autonomía creativa que había caracterizado la fundación de las escuelas. En 1932, cambiaron su nombre a Escuelas Libres de Pintura, lo que señaló el final del proyecto iniciado por Ramos. Finalmente, en 1937, estas instituciones desaparecieron.

Desde mi punto de vista, la importancia de las EPAL radica en que surgieron como respuesta a la insatisfacción con el modelo de creación artística del siglo XIX, el que tenía su espacio en la institución artística más relevante de la época. A lo largo de su breve pero influyente trayectoria, difundieron la noción de un arte más accesible para el pueblo. Además, proporcionaron un lugar donde la Escuela Mexicana de Pintura encontró un medio para su difusión. En otras palabras, a partir de la huelga de 1911, se generaron cambios significativos en los espacios destinados a la educación artística. Surgieron nuevos paradigmas que iban de la mano con la concepción de un arte más liberado. A pesar de estos cambios, la ENBA continuó existiendo. Aunque implementó reformas en su plan de estudios vinculadas a la incorporación de los nuevos modelos pictóricos, enfrentó también cambios administrativos derivados de los conflictos políticos y sociales de la época.

Fueron varios los individuos que buscaban infundir una renovación en aquella institución. Diego Rivera, por ejemplo, intentó establecer un plan académico basado en el nacionalismo ruso, un enfoque que contrastaba con la visión tradicional en la que la institución estaba arraigada (González Mello). Fueron décadas marcadas por tensiones, ya que con el auge de las corrientes vanguardistas, los colectivos se oponían al academicismo. Los treintatrentistas, por ejemplo, plasmaban en sus manifiestos críticas directas a la burocracia y la producción artística. Sostenían que dentro de la institución predominaban ideas anticuadas heredadas del Porfiriato, las que se transmitían al alumnado, dando lugar a la formación de artistas reaccionarios. En sus manifiestos, proponían la creación de una Escuela Central de Artes y Ciencias de las Artes, así como el cierre de la escuela que experimentaba transformaciones con cada cambio de gobierno, resultando en una continua tensión en el ámbito artístico y cultural mexicano.

De este modo, a raíz de estos acontecimientos, la academia experimentó transformaciones en su nombre. De Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1912-1913, evolucionó a Escuela de Bellas Artes en 1914 y, finalmente, en 1929, adoptó la

denominación de Escuela Central de Artes Plásticas. Así, se comprende que estos cambios acontecidos en la institución fundamental para el arte mexicano contribuyeron al cambio histórico en el sistema del arte nacional ¿A qué me refiero? Me refiero a que los cambios sucedidos en la academia pusieron de manifiesto las problemáticas presentes en el campo artístico nacional. A través de un sistema hegemónico, se otorgaba primacía a técnicas representativas, así como a ciertas disciplinas artísticas y, sobre todo, a ciertos artistas. Estos últimos, en conjunto, recibían el respaldo del gobierno, el que veía en su presencia el respaldo a sus objetivos políticos por medio del arte.

En lo que respecta al arte mismo, se establecía un privilegio mediante el que se segregaban nuevas técnicas representativas, temas y procedencias artísticas. Bajo la etiqueta de “bellas artes”, se confinaba un arte académico proveniente de una enseñanza europea, el que era favorecido por la burguesía. La categoría de bellas artes, tal como indica Shiner representaba “la descomposición del primer sistema del arte, abarcando la poesía, la pintura, la arquitectura y la música” (45). Por otro lado, la plástica, como una reinterpretación del modernismo, englobaba la pintura, el grabado y la escultura. Las bellas artes estaban entonces vinculadas a la élite culta, que atribuían al arte un propósito espiritual, hablando de la interconexión entre el arte, el disfrute, el placer y la contemplación, despojando al arte de su función utilitaria. Este sistema perduró hasta que con el surgimiento del modernismo, no solo se reevaluó la cuestión de la representación y la noción de belleza, sino también la función social del arte. El modernismo buscaba aproximar el arte a las clases medias y bajas. En ese sentido, considero que la fundación de la EPAL rompió con ese paradigma. Ahora el arte era entendido no solamente como un conjunto de conceptos e instituciones sino también como algo en las que las personas creen “una fuente de satisfacción, un objeto afectivo” (Shiner 28). Y con el que pretendían hacerlo más cercano a los trabajadores, obreros y campesinos y se transformó en el medio para instaurar un sentido de pertenencia e identidad nacional.

Con esto concluyo que en el contexto del sistema del arte mexicano, fue durante las primeras cuatro décadas del siglo XX cuando se produjeron cambios de gran envergadura en términos de ideales, prácticas y transformaciones institucionales. Estos cambios se hicieron notorios con la aparición de un nuevo pensamiento estético, resultado de diversos factores, como la influencia de las vanguardias europeas, la creación de espacios alineados

con la época y la reconfiguración de las instituciones y sus métodos de enseñanza artística. Este enfoque estético sostenía la noción de un arte renovado, distante de los cánones pictóricos tradicionales, con una función social y la capacidad de expresar lo auténticamente mexicano. Fue en la ENBA donde esta transformación en el pensamiento estético nacional tomó forma.

Dicha transición en el pensamiento estético no solo se limitó a cambiar la denominación y el proceso de enseñanza en la ENBA sino también se hizo patente al momento de nombrar el Palacio de Bellas Artes. Pues la designación de “Palacio de Bellas Artes” estuvo relacionada con el vínculo e impacto de la academia con el mismo nombre. Sin embargo, también considero que su nombramiento derivó de la tradición artística de la ENBA, donde se brindaba pleitesia a modelos extranjeros. Además, como resultado de la tensión generada por el contexto modernista, se incorporó en el palacio un Museo de Artes Plásticas para atender las necesidades contemporáneas del campo artístico. Asimismo, el creciente interés en el arte popular motivó la creación del Museo de Artes Populares para su exhibición. De esta manera, se evidencia cómo el propio sistema de las bellas artes incorporó y asimiló las nuevas expresiones artísticas.<sup>73</sup>

#### **2.4 Del proyecto inacabado del Teatro Nacional a la apertura del Palacio de Bellas Artes (1901-1934)**

Se ha dotado a la Nación de un centro indispensable para organizar y presentar sus manifestaciones artísticas de todo género, teatrales, musicales y plásticas, no dispersas e ineficaces como hasta ahora, sino debidamente articuladas en un todo coherente que puede llamarse con justicia arte mexicano. Esta es la idea con que el régimen revolucionario, llegado a su plenitud, en vez de concluir el Teatro Nacional, ha construido en realidad un edificio nuevo... que ya no abrigará las veladas de una aristocracia imposible, sino el concierto, la conferencia, la exposición y el espectáculo que señalen todos los días la ascensión de un arte como el nuestro (Gorostiza 8).

Para comprender la relevancia actual del Palacio de Bellas Artes como el primer edificio que albergó el arte nacional, resulta esencial analizar su proceso de construcción. Durante el Porfiriato, la creación de un nuevo teatro nacional se enmarcó en el proyecto de urbanización

---

<sup>73</sup> Otro ejemplo del cambio fue se dio con la creación de la Secretaría de Educación Pública en 1923, y la que sustituyó el modelo de la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, y la que fue creada bajo el mandato de Venustiano Carranza en 1919.

de la metrópoli, donde la expansión constructiva se benefició de la inversión extranjera. La erección de este recinto respondía a la inquietud de integrar a México en la cultura occidental mediante la instauración de nuevos espacios culturales para el disfrute de las élites. En este contexto, se impulsó la modernización de la ciudad a través de la creación de edificios influenciados por los cánones arquitectónicos europeos. Surgieron proyectos emblemáticos como el nuevo Teatro Nacional, el Palacio Legislativo, la Columna de la Independencia y el Palacio de Comunicaciones. Estas monumentales obras buscaban erigir testimonios materiales que reflejaran el proyecto de nación concebido por Porfirio Díaz, emulando los patrones arquitectónicos europeos, particularmente los de los palacios.

Con ese propósito, durante el gobierno porfirista se lanzó una convocatoria para renovar el antiguo Teatro Nacional. El proyecto elegido fue el de Adamo Boari (1863-1929) y el ingeniero Gonzalo Garita y Frontera (1867-1921).<sup>74</sup> Su propuesta se presentó en 1902, en los *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas*. Sin embargo, su plan sufrió modificaciones significativas debido a la determinación gubernamental de crear un teatro completamente nuevo (Taracena 2017; Zapett 1985; Gorostiza 1934).<sup>75</sup> Una vez firmado el acuerdo con la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas el 16 de febrero de 1904, se estableció una comisión de arquitectos para encargarse del proyecto. Dicha comisión estuvo conformada por Antonio Rivas Mercado, Manuel Gorozpe y Fernando Leal. Una vez aprobado el proyecto por órdenes del Lic. José Ives Limantour, el Secretario de Hacienda, se comenzaron las obras el 1 de octubre de 1904. Para la construcción de este nuevo teatro, el gobierno facilitó a Boari la oportunidad de viajar y explorar los estilos predominantes en las grandes ciudades. Esto alimentó el interés del arquitecto por crear un edificio que emulara tanto los cánones arquitectónicos europeos como la vanguardia de la arquitectura estadounidense.

Para 1907, Boari ideó el proyecto de la *Alameda*, con el que no solo buscaba embellecer el centro de la ciudad, sino también convertirlo en la zona más lucrativa de la

---

<sup>74</sup> Manrique, sostiene que el hecho de que el proyecto de Boari fuera seleccionado correspondía con la visión de Porfirio Díaz, quien consideraba que a la población mexicana le hacía falta preparación técnica para edificar una obra de tales dimensiones.

<sup>75</sup> El nuevo Teatro Nacional buscaba ser el sustituto del Gran Teatro Nacional: el Teatro Santa Anna, el que se erigió en la década de 1840. Dicho espacio mutó con el paso de las décadas. En 1844, cambió su nombre por Teatro Vergara y el 15 de diciembre del mismo año su nominación cambió a Teatro Nacional, nombre que conservaría hasta su demolición en 1901.

urbe. En su decidido afán de dar un aire cosmopolita al corazón del país, Adamo basó el financiamiento del teatro en los costos de proyectos similares, como el Teatro Nacional de Budapest, el Teatro de la Ópera de París y el Teatro Nacional de Praga, entre otros (Gorostiza). En el informe que presentó al regresar, detallaba las dimensiones de 16 teatros europeos para establecer comparaciones con su propio proyecto, el que resultaba más grande que la media y, por ende, justificaba su inversión. La visión de Boari estaba enfocada en erigir un edificio con influencias del *Art Nouveau* y el *Art Déco*. Sin embargo, esta aspiración, con el paso de los años, generaría mayores gastos debido a problemas estructurales, como el hundimiento, una problemática que se manifestó desde los primeros años de la construcción.<sup>76</sup>



Figura 27. Construcción del Palacio de Bellas Artes. 1901-1930.

El Palacio de Bellas Artes, ubicado en Ciudad de México, surgió como un proyecto de transformación urbana durante el Porfiriato. Diseñado por Adamo Boari, la construcción comenzó en 1904, pero enfrentó obstáculos financieros y políticos, así como cambios en su diseño y propósito. Durante la década de 1930, en medio de la inestabilidad económica y política, finalmente se completó bajo la dirección de Federico Mariscal y Alberto J. Pani.

Fuente: Archivo General de la Nación. <https://www.gob.mx/agn/articulos/agn-recuerda-la-inauguracion-del-palacio-de-bellas-artes-via-el-nacional>

---

<sup>76</sup> Diversos autores sostienen que la *Milliken Brothers* no tomó en cuenta el subsuelo cenagoso de la hoy ciudad de México y que las tres estructuras eran exageradas: “cuando en realidad cada una de ellas por sí sola era suficiente para la seguridad de la construcción. Este peso enorme de la triple estructura determinó con el transcurso del tiempo el hundimiento parcial del Teatro Nacional en los costados que miran a avenida Hidalgo y calle del Teatro Nacional” (Escudero y Álvarez 70).

Una vez iniciado el proyecto, Garita renunció. Boari ahora en calidad de jefe, emitió diversos informes donde hacía del conocimiento sobre los cambios que iban emergiendo a la par de la construcción. En el *Informe preliminar para la construcción del Teatro Nacional*, explicaba su interés por crear un hito urbanístico: “la posición que va a ocupar el futuro teatro es excepcional en todos sentidos y favorablemente comparable con las mejores localidades existentes. Tiene un parque secular, por un lado, desembocan en su plaza las principales calles y será el verdadero centro de la ciudad capital” (Boari). El arquitecto concebía al nuevo teatro como “un espacio vivo”, por lo que decidió utilizar el sistema de construcción *Steel Grillage*, “el Arq. Boari decidió levantar una estructura de acero, la que por el exterior forró de concreto y a su vez con mármol tallado. Al interior, en cambio, pretendía combinar el concreto con hierro y cerámica. El resultado está a la vista, un pesado edificio que se hundió” (Martínez Oviedo 63).

La construcción del actual Palacio de Bellas Artes se dividió en tres fases distintas. La primera etapa, llevada a cabo entre 1906 y 1908, se enfocó en la concepción de la estructura fundamental.<sup>77</sup> La segunda fase, a partir de 1909, marcó el comienzo del proceso de revestimiento y ornamentación. En ese momento, se tenía la expectativa de finalizar el proyecto para las conmemoraciones del centenario de la Independencia, aunque esto no ocurrió.<sup>78</sup> A lo largo de estas dos etapas, la influencia de Boari se hizo notable en la creación de una estructura monumental, repleta de elementos ornamentales. Sin embargo, el agotamiento de los recursos destinados al proyecto fue uno de los motivos por los cuales este no pudo completarse en el plazo previsto, sumado al estallido de la Revolución Mexicana.

La tercera fase, especialmente relevante para esta investigación, se inició en el periodo posrevolucionario. Aunque hubo una pausa en el proceso de construcción, el proyecto continuó recibiendo apoyo por parte de la élite revolucionaria. A este periodo, que abarca desde el abandono de Boari hasta la asignación de la obra a Federico Mariscal, se le ha denominado como “la interrupción” (Escudero y Álvarez). Aunque no se realizaron cambios estructurales significativos, se logró un progreso sustancial en la definición de su propósito.

---

<sup>77</sup> En el terreno conocido en tiempos prehispánicos como *Moyotla* y durante la Colonia fue erigido el convento y templo a Santa Isabel.

<sup>78</sup> Durante este periodo sobresale la contratación de empresas extranjeras como la constructora *Milliken Brothers* de Chicago y la hoy afamada casa joyera *Tiffany*, que elaboró el telón de cristal con un peso de 22 toneladas.

Durante este lapso se reflejó el interés de la élite política posrevolucionaria por concluir la obra, adaptando la estructura a la nueva fase política que se estaba experimentando.

En 1912, durante el mandato de Francisco I. Madero, se publicó una convocatoria en los *Anales de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas* con el objetivo de concluir la edificación. Para 1914, aunque la construcción del edificio todavía no se había culminado, se empezó a utilizar para proyecciones cinematográficas y ensayos de la Orquesta del Conversatorio, con el propósito de aprovechar el espacio. En ese mismo año, el Dr. Atl fue designado como supervisor de las obras, con la intención de revitalizar el proyecto (Zapett). No obstante, en 1915, la construcción quedó abandonada. Fue en 1916, cuando Adamo Boari abandonó el país, pero a pesar de su partida, entregó un inventario de su trabajo y, desde la distancia, continuó elaborando planos y bocetos con posibles fechas de entrega del proyecto. Entre 1916 y 1932, se llevaron a cabo numerosos intentos para completar la construcción del Palacio de Bellas Artes. Destacan decretos presidenciales de Venustiano Carranza en 1919, y Álvaro Obregón en 1921, los cuales buscaban impulsar la finalización de la obra.

En la década de 1920, tanto el teatro como sus alrededores experimentaron cambios debido al interés de las autoridades en establecer nuevas vías de comunicación. Esto llevó a la apertura y ampliación de calles, carreteras y caminos en toda la ciudad. Estas iniciativas tenían el propósito de conectar las distintas comunidades entre sí y con el centro urbano. Una de las dificultades que se buscaba resolver era el tráfico en la zona céntrica. Al respecto, destaco que los museos encarnan la arquitectura pública por excelencia. Por ende, debe desempeñar una doble función: ser el espacio que alberga y preserva el patrimonio, y simultáneamente, cumple una función cultural propia al mismo tiempo que se integra como parte del entorno.

En la década de 1930, finalmente se logró concluir la construcción del nuevo Palacio de Bellas Artes, a pesar del contexto de inestabilidad política, económica y social a nivel internacional. La crisis del modelo capitalista, en particular el colapso financiero de 1929 en Estados Unidos, tuvo un impacto significativo en México, generando una crisis que afectó al sector productivo nacional. Como consecuencia, la inversión extranjera disminuyó, las exportaciones se redujeron y se detuvo el desarrollo de la infraestructura en el país, lo que resultó en una disminución de la inversión en nuevos proyectos. Sin embargo, de manera paradójica, se asignó un presupuesto para completar el Palacio de Bellas Artes, como parte

de los esfuerzos de revitalización. Es relevante señalar que se estableció la condición de no depender de inversiones o contrataciones extranjeras, con el objetivo de dotar al proyecto de un carácter nacionalista (Gorostiza). Esto reflejaba el deseo de promover la cultura y el arte mexicano, fomentando un sentido de identidad nacional a través de la construcción y uso de ese espacio emblemático.

Considero que la asignación de recursos financieros para finalizar el edificio también respondía a una “necesidad” percibida por el gobierno posrevolucionario. Por un lado, estaba relacionada con la urgencia material de completar un espacio para dotarlo de utilidad y, por otro lado, tenía un significado simbólico. Es decir, se buscaba poner fin a un edificio que se había erigido durante la dictadura, pero con una nueva visión política. Esta necesidad no parecía ser exclusivamente una intención gubernamental, sino que también preocupaba a la sociedad artístico-cultural de México. Tanto Escudero y Álvarez como Zapett, coinciden en que el interés por concluir el Teatro Nacional motivó a figuras de diversas esferas sociales mexicanas a ofrecerse para llevar a cabo el proyecto. Destaca el caso del director de cine Manuel R. Ojeda y el productor Oswald Schafner, jefe de propaganda del Instituto de Geografía Nacional, quienes realizaron la película *El Coloso de Mármol* en 1928.<sup>79</sup>

Durante el período que abarcó desde 1928 hasta 1934, algunos proyectos inconclusos fueron recuperados con objetivos estéticos y turísticos. Sin embargo, no fue sino hasta la publicación del artículo *Es preciso salvar el Teatro Nacional* el 20 de febrero de 1930, que se retomó de manera seria el proyecto con la intención de rescatar el edificio y evitar que se convirtiera en una ruina.<sup>80</sup> Fue en ese momento que el presidente Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) dio la orden de retomar y concluir el proyecto. Diversas empresas y personas respondieron a este llamado y presentaron propuestas para obtener la concesión del proyecto. Entre ellas se encontraban la *Empire Production S.A.*, el neoyorquino Robert Riveroll, José Pierson y el secretario de Educación Pública, Narciso Bassols. Sus propuestas incluían

---

<sup>79</sup> Esta película abordaba el conflicto cristero y tenía además la intención de servir como propaganda política en apoyo al gobierno posrevolucionario. El título escogido hacía alusión al Teatro Nacional inacabado, simbolizando la pérdida de grandeza que el gobierno porfirista alguna vez ostentó. La película se estrenó el 29 de abril de 1929 en el Teatro Nacional, y los ingresos obtenidos se destinaron a respaldar la conclusión de las obras del edificio. Considero que esta iniciativa era un medio idóneo para reforzar la legitimidad del gobierno mexicano a través del arte.

<sup>80</sup> Consultado en Escudero, Alejandrina, y Álvarez Guerra, María del Rocío. *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.

adaptar el espacio para su uso con fines recreativos, espectáculos, convenciones y exposiciones. Sin embargo, ninguna de estas propuestas fue aprobada.

En ese mismo año, Pascual Ortiz Rubio designó a Federico E. Mariscal (1871-1971) y Alberto J. Pani (1878-1955) como encargados de la obra. Se les encomendó la tarea de completar la construcción del edificio siguiendo los planos de Adamo Boari: “haciendo las modificaciones que considere necesarias en los planos originales para modernizarlo, reducir su costo y obtener la mejor utilización” (Gorostiza 39). Mariscal presentó una nueva propuesta de distribución del edificio, dividiéndolo en dos áreas: el Palacio México y el Teatro Nacional. El Palacio México estaría destinado a ceremonias diplomáticas y congresos, mientras que el Teatro Nacional se utilizaría para presentaciones de espectáculos. Sin embargo, una vez que se acordó la distribución y el uso de los espacios, el arquitecto Mariscal cambió el nombre del edificio al de Palacio de Bellas Artes. Con esta propuesta en mente, Mariscal solicitó un fondo de un millón de pesos para dar seguimiento a la obra, pero el gobierno no pudo proporcionarlo, nuevamente, el proyecto se detuvo como consecuencia de ello.

Además de la cuestión económica, el nuevo Palacio de Bellas Artes presentaba otro problema: su afiliación institucional. En un principio, la gestión del edificio estaba a cargo del Departamento del Distrito Federal. Sin embargo, el 7 de julio de 1932, Ortiz Rubio trasladó el control del edificio a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, con el propósito de que los gastos fueran asumidos por esta entidad. En ese año se retomaron las obras del edificio, con Federico Mariscal y el Secretario de Hacienda Alberto J. Pani a la cabeza. La figura de Pani es crucial para comprender el proceso de finalización del proyecto, ya que su responsabilidad no se limitó únicamente a lo estructural, sino que también participó en la conceptualización de la museografía que se implementaría en el nuevo Museo de Artes Plásticas. Sin embargo, en 1933, Pani decidió retirarse del proyecto, pero por solicitud de Plutarco Elías Calles, fue alentado a continuar trabajando “tras bambalinas” en el proyecto.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Respecto a lo sucedido Pani escribió: “me es grato decir a usted que gustosamente acepto la invitación que tan bondadosamente me ha hecho el señor Secretario de Hacienda por el estimable conducto de usted, por supuesto, de acuerdo con lo que manifestó en nuestra última conversación, esto es, que continuaría cooperando con el Arquitecto don Federico Mariscal en la dirección artística de las obras, sin percibir honorarios, ni intervenir en la vigilancia y manejo de fondos, funciones estas que podrán seguir a cargo del Departamento de Bienes Nacionales de esa Secretaría” (Gorostiza 37).

Al finalmente concluirse las obras del nuevo Palacio de Bellas Artes el 10 de marzo de 1934, Mariscal entregó la obra al Departamento de Bienes Nacionales perteneciente a la Secretaría de Hacienda. La que fue entregada el 16 de junio del mismo año a la Secretaría de Educación Pública. Se entregaron las siguientes instalaciones y dependencias:

- a) Obras exteriores al edificio, la “Pérgola de la Alameda”, se construyó un espacio para dar cabida a un estacionamiento.
- b) El Teatro Nacional (sala de espectáculos, órgano, caseta cinematográfica, escenarios, camerinos).
- c) El Museo de Artes Plásticas y la Sala de conferencias.
- d) La Sala de Exposiciones Temporales.
- e) El Museo del Libro y Biblioteca.
- f) El Museo de Artes Populares.
- g) El restaurante.
- h) Las instalaciones en general.
- i) Talleres de conservación en el sótano del museo (Gorostiza).<sup>82</sup>

El Palacio de Bellas Artes fue inaugurado el 29 de septiembre de 1934, a las 10.30 am. El presidente Abelardo L. Rodríguez exclamó en su discurso: “hoy sábado 29 de septiembre inauguro el Palacio de Bellas Artes, institución de cultura popular, que realizará uno de los puntos básicos del programa revolucionario” (Archivo General de la Nación). Después le secundó el discurso de parte del jefe del Departamento de Bellas Artes Antonio Castro Leal, donde hizo referencia a que “era un suceso importante en materia de acción social educativa: no se trataba de inaugurar una casa vacía, sino un taller de trabajo cuya labor no fuera un ensayo sino realizaciones verdaderas del arte nacional y extranjero, ya que el arte es la más elevada forma de educación” (Archivo General de la Nación).

Los titulares de los periódicos detallaron la gran inauguración, destacándolo como el más “suntuoso” y “moderno” de toda América Latina. Haciendo referencia a los 33 millones de pesos invertidos en su finalización: “esa mañana de otoño, una multitud se congregó en

---

<sup>82</sup> Para leer una amplia descripción arquitectónica, véase Gorostiza, José. *El Palacio de Bellas Artes: Informe redactado por José Gorostiza*. 2ª edición, Siglo XXI Editores, 1934.

la esquina de la avenida Juárez y San Juan de Letrán ... las personas rodeaban prácticamente el inmueble, tal y como lo hacían con los carros y camiones estacionados frente a la entrada principal” (Solís). Se hicieron saber los pormenores del programa: a las 11 am participó el pianista lituano Lasha Heifetz, a las 4 pm y a las 9 pm se presentó la obra *La Verdad Sospechosa* del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón, y las 7 pm amenizó el Cuarteto de Londres. La noche de la inauguración se cantó el *Himno Nacional*, y se interpretó la *Sinfonía Proletaria* de Carlos Chávez, con músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica Nacional y el coro conformado por miembros del Conservatorio Nacional de Música y de las Escuelas de Arte para Trabajadores.

Con la inauguración se dio por finalizado el largo proceso de edificación del antiguo Teatro Nacional. A pesar de la premisa de conservar la esencia del proyecto de Boari este sufrió cambios debido a que los intereses sociales, artísticos y culturales no eran los mismos de tres décadas atrás. La inauguración del nuevo palacio fue un tema recurrente en la prensa, y antes de su apertura hubieron críticas a la infraestructura del palacio. Se cuestionó la antigüedad de la maquinaria del escenario en un artículo titulado “Pasó de moda la maquinaria del Nacional” (*El Universal*), planteando dudas sobre la antigüedad de la maquinaria del escenario.<sup>83</sup> Las que con justa razón no eran las más modernas, pues su inclusión databa de los primeros años de gestión de Boari, pero aún así eran sobresalientes para su desempeño. En *El Universal* se publicaba la nota “El problema inmediato del Palacio de Bellas Artes”, donde se ponía en evidencia cómo la función del museo había cambiado a partir de los cambios estructurales llevados a cabo por Mariscal. Quien, con el objetivo de crear mayor espacio dentro del palacio, aumentó su cupo, con nuevas adaptaciones del espacio.<sup>84</sup> De igual manera se documentaron las pruebas previas a la inauguración, destacando la nota sobre la visita presidencial para dar el “visto bueno” del edificio:

---

<sup>83</sup>“Ha comenzado a trabajar la planta en el foro del Teatro Nacional, preparando la próxima temporada, y desde luego se ha visto que la maquinaria es de corte antiguo y no será lo que todo mundo espera: una verdadera maravilla. Especialmente los que conocen los teatros más modernos del mundo encontrarán, según las opiniones que nos han mandado, que la maquinaria del Teatro Nacional está un poco atrasada y no es lo más moderno. Para juzgar esto basta recordar desde cuándo fue colocada en el foro de nuestro teatro máximo, o sea hace 27 años” (Escudero y Álvarez 37).

<sup>84</sup> “El simple hecho de que se decidiera aumentar el cupo del teatro propiamente dicho y que las ostentosas e inútiles dependencias proyectadas, antes, se convirtieran en salones para exhibiciones, conferencias y demás, prueba que se pensó hacer del fastuoso Palacio un centro de difusión educativa, y, por consiguiente, de carácter popular, en el mejor significado de la palabra. Y es entonces cuando se planteó el problema ¿cómo lograr que el ex teatro, convertido ahora en Palacio de Bellas Artes, cumpla mejor con la misión cultural a la que últimamente se destinó?” (Escudero y Álvarez 36).

Ocupó el palco de honor de la hermosa sala, presenciando las grandiosas pruebas de iluminación que se hicieron con tonos de luces de diversos colores y combinados, así como la iluminación del hermoso telón de cristales con el panorama de los volcanes. Finalmente, se hizo funcionar la admirable maquinaria del escenario, mereciendo un entusiasta elogio de parte del señor López (*sic*) y sus acompañantes la prueba, que simula una lluvia y tempestad, así como el cambio de tonos de luz de la cortina del escenario (Escudero y Álvarez 37).

De la misma manera, la opinión pública especulaba sobre el tipo de actuaciones que marcarían la apertura del nuevo Palacio. Varias notas planteaban las posibles presentaciones que darían inicio a la temporada: ¿una ópera, música de viento, un jaripeo o una orquesta? Una vez que tuvo lugar la inauguración, los medios se centraron en los costos de admisión al recinto, los cuales excedían con creces los ingresos mínimos de las “masas” a las que estaba destinado el museo. Según se informaba: “hasta ocho y diez pesos por las sillas del primer piso, como se ha denominado a las lunetas del patio” (Solís). Esto revela una contradicción entre ser un espacio destinado al pueblo y su accesibilidad para este.

En resumen, el proyecto inconcluso del Teatro Nacional sirvió como punto de transición material entre la época del porfiriato y el período posrevolucionario en México. Este teatro no solo reflejó influencias arquitectónicas europeas, sino también simbólicas, al buscar emular modelos extranjeros mediante la construcción de monumentos que mostraran la grandeza gubernamental. Aunque en un principio se concibió como un espacio de reunión para la sociedad mexicana, en la realidad solo fue accesible para la élite social, lo que perpetuó la exclusividad cultural de esta clase y excluyó a otros estratos sociales. En ese sentido el Teatro Nacional fue el claro reflejo de la nunca llegada modernización progresista que buscaba el gobierno porfirista, al respecto Justino Fernández expresó:

La Revolución que liquidó una época y el Teatro Nacional quedó sin terminar en las décadas siguientes el concepto de la arquitectura cambió radicalmente hasta culminar en el “funcionalismo”, y el Art-nouveau y especialmente el Teatro Nacional se vieron como expresiones abominables de un odioso periodo (Fernández, “El Arte Moderno en México. Breve historia Siglos XIX y XX” 12).

Mientras que el Palacio de Bellas Artes encarnaba la modernidad del periodo posrevolucionario, esta estaba fundamentada en la narrativa ideológica de “lo mexicano”. Dentro del conjunto cultural concebido por Mariscal y Pani, el museo de arte se erigió con la visión de permitir a las masas acceder a una vida “más civilizada” a través de la democratización del arte. El museo se destinó a cumplir funciones educativas y sociales. El Palacio de Bellas Artes contribuyó a la construcción de un discurso nacional basado en la recuperación tanto de bienes culturales pasados como presentes, con el propósito de forjar una imagen de unidad e identidad compartida. La transformación del Teatro Nacional en el Palacio de Bellas Artes estuvo marcada por las tensiones políticas, económicas y culturales de casi cuatro décadas, que dieron lugar a la convergencia de dos concepciones disímiles de la modernidad, así como de dos fases políticas distintas.

## **2.5 El Museo de Artes Plásticas. La creación de un museo y una narrativa del arte nacional (1934)**

El ingeniero civil, político y burócrata Alberto Pani (1878-1955) se erigió como la mente creativa detrás de la museografía y curaduría del Museo de Artes Plásticas.<sup>85</sup> Desde 1930, centró su atención en un proyecto de museo que albergara las obras de arte resguardadas en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, así como en las Galerías de Pintura y Escultura de la ENBA. En colaboración con el pintor Juan de Mata Pacheco (1874-1956), realizó un inventario y catalogación del acervo de la escuela, con el objetivo de crear un espacio donde se presentara una narrativa visual de la historia de la pintura mexicana. Este espacio permitiría a los visitantes comprender cómo la escuela europea influyó en el arte nacional. Durante dicho proceso, Pani reconoció la falta de espacio adecuado para exhibir el arte nacional, que estaba “absurdamente almacenado” en la escuela (Zappet). Por esta razón, propuso a los secretarios de Hacienda y Educación Pública la adaptación del Hotel Iturbide para establecer un Museo Nacional de Arqueología y Artes Plásticas. No obstante, esta

---

<sup>85</sup>Alberto Pani fue un influyente personaje de la época, con una destacada trayectoria política en diferentes secretarías, siendo notable su papel como secretario de Hacienda durante los mandatos de Obregón y Calles. Su poder e influencia también se extendieron a su participación en el Palacio de Bellas Artes. Sus exilios en Europa fueron fundamentales para su desarrollo como coleccionista. Además, se destacó como gestor de colecciones, vendiendo obras al Estado, algunas de las cuales se encuentran en el Museo Nacional de San Carlos en la actualidad.

propuesta no se materializó.<sup>86</sup> Para 1932, la visión de Pani ya contaba con una estructura más formal, contemplaba la creación de un Museo de Artes Plásticas, un Museo de Arte Popular, un Museo del Libro y una biblioteca dentro del Palacio de Bellas Artes.

Con el encargo del proyecto a Federico Mariscal y Alberto Pani como sus responsables, la iniciativa del antiguo Teatro Nacional experimentó una revitalización. Pani aportaba una visión clara que excluía tanto aspectos arquitectónicos como ideológicos presentes en la propuesta de Adamo Boari. Este enfoque se basaba en la premisa de que el nuevo palacio debía satisfacer una necesidad pública. Boari había creado grandes espacios abiertos como el *Hall*, que fue repensado por el ingeniero para dar vida al Museo de Artes Plásticas (Gorostiza). Pani tomó decisiones fundamentales que el arquitecto Mariscal cumplió en los planos, decisiones que de igual manera eran promovidas desde la Secretaría de Hacienda que se encontraba presionada por el presidente de la República para entregar el proyecto lo antes posible al Departamento del Distrito Federal. La labor de Pani no se limitó únicamente a gestionar las modificaciones estructurales del edificio, sino que también se dedicó a organizar los objetos que ocuparían ese espacio. Su experiencia como coleccionista de arte desempeñó un papel fundamental en la creación del proyecto museístico de mayor relevancia en México a principios del siglo XX.

Pani como encargado de las adquisiciones para el nuevo museo, recibió un presupuesto para la compra de obras. En un primer momento adquirió 18 pinturas que dieron sustento a la escuela española y otras que se usaron en la sección de *Otras Escuelas Europeas*. Su perspectiva consistía en destacar el arte europeo como una influencia crucial en la escena artística mexicana, excluyendo de esta manera la producción artística moderna nacional. Alberto Pani expresaba abiertamente su desacuerdo con el arte producido en las escuelas de pintura y escultura de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Pani tomó la decisión de marginar la producción en pequeño formato, que representaba las tendencias predominantes a principios del siglo XX, con el fin de privilegiar sus preferencias estéticas personales (Garduño, “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014” 21-104). En este sentido, Pani adoptó una postura selectiva que favorecía la visibilidad del arte europeo, relegando la producción artística nacional contemporánea. Estas restricciones eran

---

<sup>86</sup>Dicha propuesta fue bien estructurada en cuestión de costos y adecuaciones del espacio, razón por la que Alberto Pani se apoyó en el arquitecto Carlos Obregón Santacilia en la labor de proponer la readecuación del Hotel Iturbide.

respaldadas por el propio Pani, quien sostenía que el objetivo del museo era impactar en los públicos, el que se encontraba, según él, careciente de conocimientos en el ámbito de las artes plásticas (Gorostiza 20).

Para representar la historia del arte nacional y optimizar el espacio, Pani optó por iniciar la exposición con los antecedentes del arte mexicano. Aunque incluyó los códices precolombinos, no los consideró obras de arte en sí, sino más bien como referencias para comprender el pasado prehispánico y su influencia en la escuela mexicana. Estas obras fueron clasificadas por Pani dentro de la categoría de pintura de artistas primitivos.<sup>87</sup> Él creía que “en la historia de la escritura de estos códices corresponden a una etapa anterior a la escritura jeroglífica que se caracteriza precisamente (hasta por su empleo de color) por su mayor proximidad a la pintura. Por consiguiente, considerados como nuestra única pintura primitiva, resultan ser el antecedente más remoto de la escuela mexicana” (Gorostiza 56). Además, en la *Sala de los Primitivos*, Pani incorporó representaciones que él consideraba antecesoras de las escuelas europeas.

Posteriormente, se enfocó en vincular la escuela española y la mexicana de los siglos XVI y XVII, con el objetivo de “subrayar la particular significación que tiene la pintura española para México” (Gorostiza 56), para dicho cometido usó el acervo de la ENBA. Con el fin de contextualizar los siglos XVII y XVIII empleó obras de Correa y Cabrera, Echave, Arteaga y los Rodríguez Juárez. Estas escuelas ocuparon las cinco salas del tercer piso y una sala del cuarto. *Otras escuelas europeas*, fue la sala donde integró expresiones plásticas de las escuelas que no eran la española, ahí se incluyeron obras de Juan Valdés Leal, Velázquez, Francisco Zurbarán, Tintoretto, un Greco y dos Goyas. El plan consistió en complementar las obras con aquellas ya existentes en la ENBA. En la sala de *Estampas Mexicanas*, se incluyeron grabados de José Guadalupe Posada y aguafuertes de Fabregat. Siguiendo esta línea, la exhibición concluyó con las obras modernas de Saturnino Herrán. En términos numéricos, la cantidad de obras incorporadas en el Museo de Artes Plásticas quedó distribuida de la siguiente manera:

---

<sup>87</sup> Los códices copiados del Museo Nacional fueron: *Porfirio Díaz, Huamantla, Sigüenza o de la peregrinación, de Tlatelolco, García Granados, Dehesa y Baranda*. Del Museo de Puebla: *La manta de puebla, de las vejaciones, de las romerías y de Huaquechula*.

- a) Gran Sala o Sala de Fiestas: 78 cuadros de las Escuelas Europeas Antiguas.
- b) Galería del segundo piso: 46 cuadros de las Escuela Antigua Mexicana.
- c) Sala oriente del segundo piso: 26 tablas de pintura de artistas primitivos en vitrinas.
- d) Sala poniente del segundo piso: 14 códices en vitrinas.
- e) Sala ángulo suroeste segundo piso: 44 dibujos de los clásicos europeos y serie de dibujos de artistas mexicanos modernos, 19 de Saturnino Herrán.
- f) Tercer piso: 77 cuadros de la escuela mexicana moderna, comenzando al oriente con la Galería de Paisaje, Clavé y sus discípulos Ramírez, Pina y Rebull (Taracena 59).

Desde mi perspectiva, esta jerarquización justifica el interés de Pani por evidenciar la fuerte influencia de la escuela de arte española en el desarrollo del arte mexicano. Es crucial señalar que, dentro de este espacio, también se exhibieron esculturas, aunque la colección fue austera, ya que su inclusión no estaba prevista debido a la imposibilidad de realizar el vaciado de las obras contenidas en el Museo Nacional. Además de que para Pani y Mariscal, era contraproducente su presentación: “ya que el público se podría quedar con una imagen imprecisa de las dimensiones de las mismas” (Gorostiza 57). Para las pequeñas esculturas Guillermo Toussaint realizó el catálogo y montaje. Manrique, indica que la escasez de esculturas en el acervo se debía a la pobreza prevaleciente después de la Revolución Mexicana, lo que limitaba la posibilidad de que el Estado encargara nuevas obras.

En lo que respecta a su experimento museográfico, Pani no se limitó únicamente a la selección de obras que representaban diversos periodos artísticos. También incorporó lo que él denominaba “artes menores” de la ENBA, con el propósito de establecer un ambiente particular en las salas de exposición. La utilización del término “ambiente” en este contexto reflejaba lo que hoy conocemos como museografía. Esto refuerza la perspectiva jerárquica del arte que mantenía Pani, considerándose a sí mismo como defensor de las bellas artes y otorgando mayor importancia a la pintura y el dibujo en comparación con otras formas artísticas como la orfebrería y el grabado. Asimismo, revela cómo la concepción de la exhibición estuvo influenciada por su criterio estético, intereses personales y visión artística, respaldando tanto la influencia extranjera como la pintura de caballete. No obstante, esta perspectiva eurocéntrica generó tensiones, siendo objeto de críticas por parte de los artistas modernos mexicanos.

La prioridad de Pani era presentar una visión de arte en México desde una perspectiva hispanista, en consonancia con los ideales de la élite conservadora mexicana que se oponía a las corrientes que abogaban por una tradición artística genuinamente mexicana. Su resistencia hacia el modernismo estaba en parte relacionada con su rechazo a tendencias como la creciente industrialización y el nuevo discurso posrevolucionario. En este sentido, Pani se posicionó en contra de las demandas políticas de ese momento que buscaban establecer un museo que promoviera una producción artística arraigada en lo mexicano. Sin embargo, aprovechando su influencia política, logró conciliar ambas perspectivas para organizar una exhibición acorde con sus propias visiones. Esa postura fue objeto de controversia por parte de artistas radicales como Diego Rivera, quien acusó a Pani de jerarquizar el arte basándose en los cánones clásicos. Pani sostenía que el arte moderno no tenía cabida en el museo, argumentando la falta de obras suficientes para montar una sala en el cuarto piso del espacio. Explicaba que “la escuela mexicana puede concluir en la sala del cuarto piso, con una colección de obras modernas que adolecerá al principio de grandes deficiencias” (Gorostiza 57).

La incorporación del muralismo en el Museo de Artes Plásticas como exponente de la vanguardia mexicana enfrentó dos obstáculos significativos. Por un lado, hubo resistencia por parte de figuras influyentes como Pani; por otro lado, se encontraron restricciones en términos de obras disponibles en el acervo. A pesar de que el gobierno respaldaba la vanguardia, carecía de las obras necesarias para exhibirlas. Además, como el propio nombre del movimiento indica, el muralismo estaba intrínsecamente ligado a las paredes y espacios arquitectónicos. Tampoco se debe omitir que en gran medida los muralistas se opusieron a las decisiones de Pani, porque él favorecería a la pintura de caballete, a la que ellos consideraban como una “masturbación individualista” (Manrique). Ante la presión por integrar las obras modernas, Pani optó por utilizar las paredes del museo para exhibirlas. Los muros occidental y oriental fueron asignados para dos murales, inicialmente planeados para ser trasladados al segundo piso. Esto se debía a que en la misma sala se encontraban pinturas coloniales, las cuales quedarían en desventaja frente a los frescos murales con sus vibrantes colores y contrastes. De esta manera, el arte moderno mexicano encontró su espacio en el

museo, teniendo un impacto significativo al fortalecer la noción y el poder del denominado “renacimiento mexicano”.<sup>88</sup>

Dentro de las obras seleccionadas para representar el arte moderno se incluyeron 19 piezas de Saturnino Herrán. En el extremo poniente del espacio abierto, Diego Rivera pintó el mural *El hombre controlador del universo* (1934). En el extremo oriental, José Clemente Orozco pintó *Katharsis* (1934-1935). La inclusión de estos murales fue un evento crucial para la institucionalización del arte moderno nacional, ya que reconocía oficialmente la producción de vanguardia en el país. Con el paso del tiempo, se añadieron más murales: *Carnaval de la vida mexicana* (1936) de Jorge González Camarena, *La nueva democracia* (1945) y el díptico *Apoteosis y tormento de Cuauhtémoc* (1950-1951) de David Alfaro Siqueiros.

## **2.6 La patrimonialización del arte nacional**

El concepto de patrimonio, aunque se formalizó en 1962, durante la Conferencia General de la UNESCO, ya era utilizado con frecuencia antes de esa fecha para referirse a los bienes materiales más representativos de una sociedad. Sin embargo, a lo largo del tiempo, este término ha evolucionado y ha sido influenciado por diversos procesos históricos. Desde el inicio de las colecciones, se atribuía un valor a los objetos, lo que implicaba una selección valiosa por parte de los individuos en una sociedad específica y en un contexto histórico y social particular. A este proceso de atribución de valor a bienes materiales e inmateriales se le denomina patrimonialización. Según Pérez, en México fue a partir de la Revolución Mexicana que, en un afán por construir una historia patria, se creó la necesidad de estudiar los objetos culturales, descifrarlos, interpretarlos y conservarlos como testimonios. Fue entonces cuando comenzó a gestarse el concepto de patrimonio cultural, aunque no se le denominara de esa manera.

Prats, explica que el patrimonialización, obedece a dos construcciones sociales complementarias y sucesivas: a) la sacralización de la externalidad cultural, entendida como un mecanismo a través del cual las sociedades definen una idea cultural del mundo y crean

---

<sup>88</sup> Este término fue acuñado en el extranjero para identificar la destacada producción artística de los artistas mexicanos a principios de la década de 1920, resaltando la importancia y calidad del arte mexicano de esa época (J. Morales Moreno).

sistemas representativos, donde determinados objetos, lugares o manifestaciones encarnan sus valores y visión del mundo, b) puesta en valor o activación, este proceso depende fundamentalmente de los poderes políticos, los cuales deben negociar con la sociedad y otros poderes, incluso el turismo, para valorar un elemento patrimonial y alcanzar un consenso, con lo que se procede a generar un discurso que legitime la activación patrimonial (17-35). En este proceso de construcción del patrimonio, los museos han asumido un papel fundamental como espacios dedicados a la patrimonialización. Esto se debe a que los profesionales de museos, como museógrafos, curadores y gestores llevan a cabo una selección valiosa y una estetización de los objetos que representan la memoria de una nación. Estos objetos son legitimados mediante el discurso museográfico y su exhibición en las salas.

Con esto en mente, propongo que en el primer museo de arte en México, el MAP, se llevó a cabo un proceso de patrimonialización institucional, a través del que se seleccionaron objetos que se tornaron vitales para conformar y entender la historia del arte nacional. A través de los objetos, Alberto Pani creó una narrativa que sirvió de soporte para el proyecto ideológico del México moderno. Donde el patrimonio producía un sentido de pertenencia e identidad nacional. Considero, que el museógrafo realizó el primer intento institucional por forjar una historia del arte nacional, creó el basamento, sustentado en un arte mexicano resultado del sincretismo de varias escuelas artísticas. La selección de obras estuvo sujeta a su gusto y criterio, lo que implicó que sus creencias imperaran en la construcción de un canon de la historia del arte nacional. Sin embargo, es necesario reconocer que este proceso no fue realizado en exclusiva por él, sino que también estuvo influenciado por el Estado, los grupos de vanguardia y otras instituciones de la época. Esa patrimonialización institucional, llevada a cabo en el MAP fue un esfuerzo por dar forma y significado al patrimonio artístico nacional, contribuyendo así a la construcción de una identidad cultural y a la promoción de un discurso histórico y estético específico.

Alberto Pani, con Pacheco y Mariscal como colaboradores, ordenaron y sacralizaron los objetos en una jerarquía de significación. Los clasificaron, caracterizaron y les otorgaron un valor, además de vincular esos objetos a un espacio sociocultural. A través de ese trabajo museográfico, persuadieron y dirigieron la narrativa hegemónica de la historia del arte mexicano. Es por tanto que el MAP se configuró como el templo laico, donde se sacralizó el pasado y se dio pie a la legitimación institucional del arte moderno nacional. Por eso, la

figura de Pani es sustancial, ya que ejerció un control simbólico sobre los objetos y el mismo Palacio de Bellas Artes. Por otro lado, su papel fue controversial, ya que sus decisiones evidencian tensiones, no solo con el grupo modernista más relevante sino también con la óptica nacionalista del gobierno. Como mente creativa, mostró favoritismo por el arte europeo y la pintura de caballete, lo que no se acoplaba con el discurso nacionalista posrevolucionario ni con el de las vanguardias mexicanas. Esto deja claro que la selección del patrimonio es un campo en disputa.

En la primera exposición del MAP en 1934, Pani atribuyó a los objetos un valor simbólico, una propiedad intrínseca que reflejaba la riqueza cultural de la nación. Más allá de solo considerar sus valores estéticos, estos objetos se reconocieron por su trascendencia como elementos de la memoria colectiva. Sin embargo, este proceso de patrimonialización no fue consensuado; fue dirigido desde arriba, ejecutado por un grupo con poder. Resultó intrigante observar cómo los criterios de selección de Pani para las obras de arte se vinculan con dos de los paradigmas político-culturales propuestos por el antropólogo García Canclini, por un lado, el paradigma tradicionalista-sustancialista refleja la valoración estética y subjetiva de las obras de arte (15-42). Pani, como figura de poder, seleccionó aquellas que consideraba de mayor valor, favoreciendo sus propios intereses y creencias. Por otro lado, el paradigma conservacionista-monumentalista, motivado por el interés estatal en preservar bienes culturales que puedan enaltecer a la nación, sirvió como símbolos de cohesión y grandeza (15-42). En este sentido, Pani, en su rol de museógrafo, buscó incorporar obras que consideraba representativas y significativas para la identidad nacional. Ambos paradigmas, justifican la selección y preservación del patrimonio cultural en el MAP. Fue así como la estética personal y el poder de Pani, junto con el interés estatal por resaltar la grandeza nacional, contribuyeron a la configuración del discurso y la narrativa histórica del arte mexicano en el museo. Es fundamental reconocer que estos paradigmas no son excluyentes y pueden coexistir en distintos grados en la gestión del patrimonio cultural.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> García Canclini señala en *El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica* que hay cuatro paradigmas políticos-culturales que entran en juego en la preservación del patrimonio: a) El tradicionalismo-sustancialista: juzga los bienes históricos por el alto valor que tienen en sí mismos, independientemente de su uso actual. Los agentes sociales que actúan bajo él son las aristocracias tradicionalistas y los aparatos políticos. b) El mercantilista: ve en el patrimonio una ocasión para valorizar económicamente el espacio social o un obstáculo para el progreso económico, y en la restauración de los bienes considera que se favorece una estética exhibicionista. c) El conservacionista y monumentalista: es el papel desempeñado por el Estado en su papel protagónico de rescatar y preservar los bienes históricos capaces de exaltar la nacionalidad como símbolos de

Por tanto, sostengo que fue en el Museo de Artes Plásticas donde se gestó una primera narrativa de la historia del arte mexicano a través de operaciones museográficas. Pani ejerció su poder mediante un proceso de agencia, dotando a las obras de un prestigio histórico y simbólico. Con esto, determino que son ciertos grupos de poder los que imponen sus gustos estéticos y patrones morales bajo una falsa creencia de considerar que es lo mejor para los demás. Con la incorporación de las obras de Rivera y Orozco, el muralismo se circunscribió en la historia del arte nacional. Fue el inicio del camino de la institucionalización como uno de los movimientos modernistas más importantes, no solo de México sino a nivel internacional. A la vez, les agregó un valor simbólico, una propiedad intrínseca que reflejaba la riqueza cultural de la nación. Además, la revisión del pionero trabajo de Pani es vital, ya que permite entender las próximas propuestas museográficas en las siguientes décadas, donde se expuso la edad artística de México, y que fueron generadas ejemplarmente por Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias en las siguientes décadas.

Este proceso de patrimonialización liderado por Pani, marcó el punto de partida para el reconocimiento simbólico del arte mexicano. En cuanto al Museo de Artes Plásticas, este tuvo una existencia breve, apenas un año, antes de que toda su colección fuera almacenada. Sin embargo, con el surgimiento de instituciones relevantes para la época, como la UNESCO, fundada en 1945, que tenía como objetivo establecer “organismos administrativos dedicados a la protección y difusión del patrimonio cultural histórico y artístico”, se dio un nuevo impulso a la preservación y promoción del patrimonio cultural. Al ser partícipe de ese organismo, México adquirió el compromiso de generar leyes, proyectos e instituciones que favorecieran al desarrollo educativo y científico nacional. Derivado de esto, el presidente Miguel Alemán en 1946, aprobó la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), como la institución encargada de preservar y difundir el patrimonio artístico nacional, propuesta que contó con el visto bueno de la organización internacional.

A cargo del músico Carlos Chávez, la nueva entidad concentró el poder para la legitimación del arte nacional, estatalizando la gestión artística y cultural. Si bien la creación del INBA fue resultado de debates, negociaciones y convenios entre la élite política y la

---

cohesión y grandeza. d) El participacionista: concibe al patrimonio y su preservación en relación con las necesidades globales de la sociedad. El valor intrínseco de los bienes, su interés mercantil y su valor simbólico de legitimación son subordinados a las demandas presentes de los usuarios (15-42).

emergente cultural, resulta un tema extenso que ofrece material suficiente para una investigación particular aparte.<sup>90</sup> Lo que me interesa resaltar aquí, es que la creación del MAP en 1934 fue el motor para la futura creación de instituciones enfocadas en la gestión del arte y la cultura.<sup>91</sup> Esta iniciativa transformó una labor que anteriormente estaba dispersa entre artistas, historiadores, críticos de arte y encargados de museos. El esfuerzo se centralizó bajo una autoridad capaz de administrarlo de manera integral. Sin embargo, esta unificación no fue óptima, ya que, al igual que en el caso del MAP, convergieron intereses estatales y personales.

En un inicio, con la creación del INBA, no se planteó incluir a todas las expresiones artísticas, ya que en un primer momento se buscó incluir sólo la música, pintura, escultura, dibujo y grabado, y no todas las “bellas artes” como la danza, teatro, poesía y literatura, esto debido al interés particular de Chávez (Garduño, ““México está a medio hacer”: Carlos Chávez y la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (1945-1947)” 272). Recordemos que durante todo este proceso de institucionalización del arte moderno, estuvo en discusión la distinción entre “bellas artes” y “artes plásticas” y de nuevo se hizo presente al erigir el programa de acción de dicha institución. Pero en términos generales fue un gran paso en un entorno donde la partida presupuestal no contemplaba el arte nacional.

Resta decir, que la fundación del INBA consolidó aún más el proceso institucionalizador del arte mexicano, estableciendo directrices claras para determinar qué arte se iba a legitimar y apoyar, siempre en función de los intereses estatales. La creación del INBA no solo amplió las capacidades institucionales para la gestión del arte, sino que también reflejó el creciente reconocimiento de la importancia del arte y la cultura como componentes esenciales de la identidad nacional y como herramientas políticas y educativas.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Gorostiza indica que Alberto J. Pani, y Ezequiel Chávez y él crearon en 1934, un proyecto de *Ley Orgánica, para la constitución del INBA*, como un espacio autónomo, encargado de las bellas artes, pero que trascendió sin importancia para el poder político.

<sup>92</sup> El Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) de México se creó el 31 de diciembre de 1946, mediante la fusión de dos instituciones culturales preexistentes: la Dirección General de Bellas Artes y el Conservatorio Nacional de Música. Esta fusión se realizó con el objetivo de centralizar y fortalecer el apoyo a las artes plásticas, la música, la danza y el teatro en el país. El INBA fue establecido para promover, preservar y difundir la cultura artística en México, convirtiéndose en una entidad fundamental en el ámbito cultural del país.

En esta misma línea de intereses por afiliar a México a los requerimientos internacionales y posterior al cierre del MAP, se fundó el Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) en 1947, con el secretario de Educación Pública, Manuel Gual Vidal a cargo. El nuevo MNAP, albergó obras del Museo Nacional, la ECAP y la colección del MAP, además de nuevas adquisiciones. El MNAP, contó con once espacios expositivos, cuya museografía estuvo a cargo del jefe del Departamento de Artes Plásticas Fernando Gamboa, Julio Prieto y Julio Castellanos. Según Romero Santos, el objetivo fue realizar una muestra que abarcara el panorama artístico de la nación a lo largo de distintas épocas, desde las culturas mesoamericanas hasta las obras de pintores contemporáneos. Sus salas estaban dedicadas a la exhibición de arte virreinal, decimonónico y aquel que se consideraba arte popular y donde sí tuvo cabida el arte moderno nacional como a continuación se muestra:

- a) Galería Bellas Artes, pintura colonial mexicana.
- b) Galería Escultura, precortesana.
- c) Galería Artes Plásticas, pintura popular.
- d) Galería baja lado oriente, Salón de Arte Popular.
- e) Foyer, tres obras maestras de arte mexicano.
- f) Sala Nacional, exposición 45 autorretratos de artistas mexicanos.
- g) Corredores del tercer piso, obras de maestros: Siqueiros, Orozco y Rivera.
- h) Salón poniente tercer piso, Colección Velasco.
- i) Salón oriente tercer piso, Colección Posada.
- j) Salón de pintura mexicana del siglo XIX dedicado a Clavé y Landesio.
- k) Gran Galería exterior del quinto piso, pintura moderna contemporánea (Romero Santos).

La formación de esta exposición ejemplifica una vez más, la continua experimentación museográfica de la época, con el objetivo de representar la historia del arte nacional, abordando sus diversos contrastes e incorporando el arte moderno. Además, esta exhibición proporcionó a Fernando Gamboa las bases para próximas muestras, como *Arte Mexicano Antiguo y Moderno* de 1952, con la cual estableció de manera institucional el canon de la historia del arte nacional. Romero Santos, argumenta que el MNAP fue el primer y gran museo de arte en México. Premisa con la que discrepo, pues si bien fue un proyecto mejor ideado debido a la participación de múltiples especialistas y el apoyo gubernamental, su existencia fue posible gracias al trabajo realizado por Alberto J. Pani en 1934, en el MAP, ya que generó el suficiente impacto para replantearse el museo de arte que necesitaba

México. Las inauguraciones del Museo de Artes Plásticas (MAP) en 1934 y del Museo Nacional de Arte Plástica (MNAP) en 1947 fueron la piedra angular que generó el interés por crear espacios especializados en arte, antropología, historia y más. Este interés alcanzó su cenit en la década de los sesenta, cuando se experimentó un auge museístico con la creación de diversos museos, como el Museo Nacional de Antropología (MNA), la Pinacoteca Virreinal, el Museo de Arte Moderno (MAM) en 1964 y el Museo Nacional de San Carlos en 1968.

En 1968, el Palacio de Bellas Artes cambió oficialmente su nombre a Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA). Actualmente, se erige como un punto arquitectónico de referencia en la Ciudad de México, con 17 murales que evidencian el arte moderno nacional. A lo largo de su existencia, la colección formada por Pani ha enriquecido los acervos de varios museos, como la Pinacoteca Virreinal, el Museo Nacional de San Carlos, el Museo Nacional de Arte y el propio Museo de Arte Moderno. Esto resalta la importancia del trabajo curatorial y el proceso de patrimonialización del arte que tuvo lugar en el Museo de Artes Plásticas, el primer museo de arte mexicano.

## **2.7 El “otro” museo: el Museo de Artes Populares**

En determinado momento de la investigación fue importante para mí, abordar el otro museo que fue inaugurado simultáneamente al Museo de Artes Plásticas. Este museo albergó el arte que no provenía de una institución de enseñanza artística ni había sido creado por artistas, sino por artesanos. Este arte carecía de legitimación institucional y se encontraba en el Museo de Artes Populares. El arte popular y la artesanía, aunque demostraban la habilidad del creador, estaban más enfocados en la utilidad práctica y carecían del aura de genialidad artística o de fines estéticos. Esto creaba una distinción paralela que separaba al artista del artesano, y a la artesanía y el arte popular de las bellas artes. Según Shiner, está marcada distinción se originó a finales del siglo XVIII. En ese periodo, no solo se estableció una diferencia entre el artista y el artesano, sino que también se trazó una línea divisoria entre el arte que proporcionaba un placer refinado y excepcional, y el arte que ofrecía placeres más comunes a través de lo útil y entretenido.

La creación de este museo desde mi punto de vista ejemplifica también la transformación en el sistema artístico mexicano, donde las “artes plásticas” y el “arte

popular” adquirieron importancia a la par de las “bellas artes”. Aunque la distinción entre arte y artesanía es un tema extenso, aquí solo realicé un ejercicio para contrastar el uso y la concepción de objetos en el Museo de Artes Populares y el Museo de Artes Plásticas ¿Qué motivó la creación del Museo de Arte Popular en el Palacio de Bellas Artes? Esto parece haber surgido del nuevo sistema moderno del arte, donde la creación individual superó la colaboración inventiva, y el arte no se limitó a estructuras formales. En este sistema, la belleza perdió su importancia conceptual y se cuestionaron las dinámicas de poder en el arte. Durante dos siglos, las bellas artes dominaron, relegando el arte popular, primitivo y prehispánico (Shiner). Sin embargo, el modernismo trajo movimientos vanguardistas que incorporaron este arte, desafiando el sistema establecido y paradójicamente, las bellas artes terminaron por asimilar este arte, difuminando fronteras.

La creación de un espacio dedicado al arte popular en el PBA surgió como respuesta al interés gubernamental por valorar y exhibir el arte de los pueblos mexicanos, resaltando su apreciación desde un enfoque estético. El arte popular fue “instrumentalizado” y “estetizado”, exhibiendo la vida cotidiana y las tradiciones de estos pueblos a través de cerámica, textiles y alfarería. Este enfoque respaldó la construcción ideológica del gobierno posrevolucionario, fundamentada en raíces prehispánicas, el mestizaje y la identidad mexicana, evidenciados en la cultura material. Sin embargo, no se debe pasar por alto la segmentación de la producción artística nacional en un Museo de Artes Plásticas y un Museo de Artes Populares. Esto resaltó la distinción entre el arte académico y el arte popular, así como entre artistas y artesanos, manteniendo, no obstante, la preeminencia de las bellas artes.

A la cabeza de este museo se encontraba el artista Roberto Montenegro (1885-1968), especialista en artesanías y arte popular mexicano. Su trayectoria como gestor cultural se orientó hacia la promoción y divulgación del arte nacional, buscando resaltar su valor plástico. Con un claro sentido nacionalista Montenegro se preocupó por preservar los objetos que testificaban las manifestaciones culturales populares (Garduño, “Roberto Montenegro, un gestor cubierto de ministros” 34-51). Antes de su participación como mente creativa del Museo de Artes Populares, contó con una amplia experiencia, colaborando en el desarrollo de exposiciones, la redacción de catálogos, la selección de obras y el montaje de exposiciones conmemorativas de la Independencia en 1920, así como en la Sala de Arte de la SEP. Esto le permitió adquirir un profundo conocimiento del arte popular. Además,

contaba con poder e influencia dentro del campo artístico y cultural mexicano, derivado de sus relaciones con políticos y burócratas como Alberto Pani y Vasconcelos, figuras relevantes para el proyecto cultural del Palacio de Bellas Artes.

El trabajo de Montenegro en el Museo de Artes Populares, significó ser el sostén para el discurso gubernamental que buscaba reconocer e instrumentalizar el capital cultural nacional sustentado en la riqueza cultural de la vasta diversidad mexicana. A través de la selección de obras Montenegro idealizó la artesanía, le otorgó valores simbólicos relacionados con el valor espiritual, de manera nostálgica evocó el pasado nacional, resaltando los valores estéticos, como originalidad y perfección. Posicionó al creador, el indígena, como un individuo estático, que no había sucumbido ante el embate de la modernización, teniendo entonces su obra un carácter puro. Su trabajo significó ser un intento para distinguirlo del arte académico. Una de las críticas a su trabajo es que carecía de una visión antropológica y etnográfica (Garduño 2017; Zapett 1985), lo que ahora se sabe es de vital importancia para contextualizar las obras y reconocer al hacedor. En síntesis, el trabajo de Montenegro marcó un precedente para el reconocimiento y por ende la conservación de la cultura material de los pueblos originario, no distando de que también fomentó una idea de lo que era y debía ser el arte popular en el imaginario colectivo.

De igual manera, se entiende que la pertinencia de este museo residía en la visibilidad otorgada por el movimiento de vanguardia mexicano, el muralismo. Ya que, a través de la representación de la cultura popular en las obras murales, se construyó el imaginario de la nación mexicana, sustentada en sus raíces ancestrales y el presente rural e indígena. Y pese a ser un intento de reconocimiento, lo único que se logró fue colocar al indígena y/o artesano como el “otro”, su obra se subordinó con base a parámetros académicos y se estereotipó el “otro México”. Es importante mencionar que con su inclusión se borraron a los hacedores, es decir, se separó al sujeto del objeto, el interés se limitó a la estética, contrario al Museo de Artes Plásticas donde sí se presentó un reconocimiento a los artistas, lo que llevó a su legitimación.

Lo que evidencia la brecha de desigualdad en el arte dependiendo del origen de la obra y el creador. En suma, el Museo de Artes Plásticas y el Museo de Arte popular eran dos mundos opuestos que se complementaban y era el claro ejemplo de las tensiones en el sistema del arte y la complejización del campo artístico-cultural mexicano. Con el Museo de

Artes Plásticas se creaba una narrativa hegemónica del arte y en el Museo de Artes Plásticas se dio pie a una nueva categoría museológica que marcaría el inicio de los museos de arte popular.

Finalmente, además del Museo de Artes Plásticas y el Museo de Artes Populares, dentro del Palacio de Bellas Artes, se creó el Museo del Libro. Con la colaboración Francisco Monterde jefe del Departamento de Bibliotecas de la SEP, Fernández Ledesma director de la Biblioteca Nacional de México y de los profesores Federico Gómez de Orozco y Manuel Romero de Terreros afiliados al Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. En dicho espacio se exhibieron litografías, grabados y encuadernaciones artísticas del siglo XVIII al XIX, así como libros impresos en México desde el siglo XVI hasta el XIX (Gorostiza). Para la exhibición se echó mano del acervo de la Biblioteca de la Universidad Autónoma de México, Archivo General de la Nación, del Departamento Central del Ayuntamiento de México y la Secretaría de Hacienda. Sobre la creación de este museo Pani y Mariscal declararon:

El museo del libro es una necesidad que, de no satisfacerse en los próximos años, no podrá molestar después, ciertamente, la tensión de nuestros estadistas, puesto que habrá desaparecido junto con la posibilidad de su satisfacción, pero con ella se pondrá fuera de nuestro alcance la historia de la cultura mexicana (Gorostiza 61).

En resumen, el complejo inaugurado en el PBA fue la amalgama donde convergían el Museo de Artes Plásticas con un arte mexicano culto, académico y “mayor”, el Museo de Artes Populares con el arte cotidiano, el arte “menor” y el Museo del Libro. A través de esos tres espacios se representó una modernidad caminante, con la creación de museos acordes a la época, que albergaban la vasta producción artística nacional, resultado de sincretismos artísticos y culturales. Y si bien, en conjunto no se orientaban en un sentido estricto a educar desde una visión positivista, sí se esperaba educar el placer, la contemplación, la sensibilidad y el espíritu del mexicano. El PBA terminó materializando el ansia por un museo de arte para el arte propio.

La creación del MAP, marcó un momento crucial en la historia de los museos en México, al convertirse en el primer museo “moderno” de arte en el país. En él, se incorporaron elementos que lo convirtieron en el primer espacio institucional para la apreciación y contemplación del arte mexicano. A diferencia del MoMA, el MAP siguió un

rumbo distinto al no centrarse en la exhibición del arte moderno. Esto se debió al contexto particular en el que se desarrolló, caracterizado por un panorama contrastante. Por un lado, el arte estaba desvinculándose de las influencias europeas para forjar una identidad artística con rasgos cosmopolitas. Por otro lado, se daba una tensión entre actores influyentes (Pani y Boari, por ejemplo) que buscaban moldear la historia del arte nacional manteniendo vínculos con la escuela europea y otros que luchaban por reafirmar una identidad artística propia (los grupos de vanguardia). El experimento museográfico implementado en este museo reflejó estas dos posturas en la dirección del arte en México, estableciendo así las bases para la construcción de la narrativa histórica del arte en el país.

Es relevante enfatizar que en una etapa inicial planteé la hipótesis de que el Museo de Artes Plásticas fue el escenario donde el arte moderno mexicano logró su legitimación, inclusión y difusión. No obstante, a medida que este capítulo fue desarrollado y analizado exhaustivamente, se evidenció que mi hipótesis original, que sostenía que el MAP fue el espacio de consolidación del arte moderno, no era precisa. A lo largo de esta investigación, ha quedado claro que el MAP no ofreció el respaldo ni la visibilidad requerida por la plástica modernista. No obstante, su presencia en este museo estableció un precedente, abriendo el diálogo sobre su representación en instituciones culturales. El MAP marcó el inicio del proceso de inserción del arte moderno en el panorama artístico y cultural de México e internacionalmente, así como en el gusto público. Al aclarar esta perspectiva, la atención se desvió hacia los espacios alternativos que realmente fomentaron el arte moderno, como las galerías de arte.

### **CAPÍTULO III. LAS GALERÍAS DE ARTE MEXICANO**

Algunas distinciones entre las galerías de arte y el museo son la celeridad con la que las primeras exponen las obras de artistas específicos, así como el objetivo de exhibición, en los espacios de capital privado apremia la explotación económica de la obra, además de que hay algunas generalidades diferentes que atañen a procesos particulares de exhibición y organización interna. Lo que motivó la elaboración de este capítulo fue el manifestar la relevancia que cobraron las galerías dentro del proceso de institucionalización del arte moderno en México durante la primera mitad del siglo XX. Al integrar el trabajo de los modernistas, se propició la inclusión fluida de sus obras en el circuito del arte, lo que resultó en su recepción inmediata en el ámbito artístico-cultural. En lo que respecta a la interacción con los públicos, las primeras galerías enfocadas en arte moderno se esforzaron por establecer una conexión óptima entre los visitantes y el arte, al mismo tiempo que fomentaron la práctica del coleccionismo.

Dado lo expuesto, en este capítulo se presentan las galerías que desempeñaron un papel significativo en el desarrollo y evolución de los artistas modernos en la primera mitad del siglo XX en México. Estos recintos proporcionaron el escenario para explorar la amplia red de espacios y personalidades que impulsaron la socialización y asimilación del arte moderno en el ámbito artístico y cultural. Por esta razón, se inicia con un análisis detallado de La Galería de Arte Moderno (1929), dirigida por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, ubicada en el Teatro Nacional, así como de La Sala de Arte de la SEP (1931), supervisada por Alfonso Pruneda. Asimismo, se destaca el *Boletín Mensual Carta Blanca*, que presentó *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos* (1934-1939), resultando idóneo para ilustrar cómo el arte se acercó a nuevas audiencias a través de canales comunicativos innovadores. Por último, se examina en profundidad la génesis y evolución de la Galería de Arte Mexicano (GAM), inaugurada en 1935. En este espacio, se promovió la apreciación y gusto por el arte moderno y se forjó la narrativa de un arte de alcance cosmopolita. Además fue el espacio donde emergió una nueva élite cultural. Todo esto se cimienta en el análisis de numerosas exposiciones que tuvieron lugar en estos recintos, demostrando de manera exitosa la inserción del arte moderno mexicano en entornos distintos al tradicional museo de arte.

### **3.1 Un recorrido por las galerías de arte en México (1929-1939): La Galería de Arte Moderno, La Sala de Arte de la SEP y *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos***

Antes de la creación del Museo de Artes Plásticas en 1934, emergieron dos espacios alternativos que procuraron atender la carencia de recintos tanto públicos como privados destinados a la difusión del arte mexicano. Estos sitios adoptaron la estructura de galerías, ya que fueron concebidos con el propósito de promover y comercializar las obras de arte generadas por los artistas contemporáneos. La Galería de Arte Moderno bajo la dirección de Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero (1896-1984) funcionó entre septiembre de 1929 y octubre de 1930, en el vestíbulo del Teatro Nacional. En aquel espacio se buscó incluir todas las tendencias plásticas del momento con la intención de crear un espacio libre de exposición, donde tanto artistas consolidados como emergentes pudieran exhibir sus obras y obtener un beneficio económico de ello. La galería era dependiente de la Dirección de Acción Cívica del Distrito Federal (que en ese momento estaba bajo el mandato de Alfonso Pruneda) y no de alguna institución educativa o cultural, razón por la que dentro de sus funciones no cobraba relevancia las labores educativas o de salvaguarda.

La creación de la Galería de Arte Moderno tuvo su origen en el entusiasmo por destacar el valor artístico de la producción plástica mexicana tanto en el país como en el extranjero. Esta galería mantenía un plan de actividades integral que abarcaba la programación mensual de exposiciones protagonizadas por artistas de renombre, la confección de carteles, reseñas y artículos de prensa para la difusión de estas exhibiciones, así como la elaboración de catálogos informativos. Además de la pintura, también se abarcaban otras manifestaciones artísticas como la escultura, la arquitectura, el grabado, la talla y la fotografía. Con el objetivo de promover la difusión artística, se organizaban conferencias impartidas por artistas que eran expertos en la materia. Asimismo, se planificaba la realización de dos salones anuales, con la finalidad de presentar obras que abarcasen todas las expresiones previamente mencionadas, incluyendo incluso joyería, cerámica y muebles (Mérida, “La nueva Galería de Arte Moderno : The new Modern Art Gallery” 184-191).

Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero como cabezas de la galería, se dieron a la tarea de gestionar exposiciones de artistas mexicanos renombrados para ese momento.<sup>93</sup> La

---

<sup>93</sup> En aquel lugar se llevó a cabo la primera exposición de la artista moderna María Izquierdo en 1929. La segunda muestra fue protagonizada por el artista Rufino Tamayo, la exhibición que marcó el cierre del primer

importancia de este recinto reside en su capacidad para poner de manifiesto la necesidad imperante de disponer de un espacio independiente destinado a la presentación y promoción de los artistas modernos. A pesar de no ser considerado un caso exitoso de galería debido a su breve duración, sí se erige como un punto de referencia fundamental para trazar una genealogía de los proyectos galerísticos que surgirían posteriormente en México.

Por otro lado, en un enfoque más institucional, Alfonso Pruneda, quien ejercía como jefe del Departamento de Bellas Artes, impulsó la fundación de la Sala de Arte de la SEP en 1931, ubicada en la Calle República de Argentina. La finalidad de este espacio era fomentar y difundir el arte moderno mexicano (Gamboa, “La museografía. Nuevos conceptos” 232-252).<sup>94</sup> Inicialmente, el proyecto estuvo bajo la dirección de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma; sin embargo, en 1933, Díaz de León fue sustituido por Roberto Montenegro. Para Montenegro, fue una experiencia precursora que más adelante lo condujo a liderar el programa curatorial del Museo de Artes Populares, inaugurado en 1934, en el Palacio de Bellas Artes. La inauguración de este establecimiento pone de relieve el interés de la Secretaría de Educación Pública por establecer un espacio apropiado para la promoción del arte contemporáneo.

La continuidad de la Sala de Arte estuvo sujeta a las vicisitudes políticas, y tras la conclusión del mandato de Abelardo L. Rodríguez en 1934, la sala se vio afectada por restricciones presupuestarias. A pesar del interés demostrado por la nueva administración en preservar el espacio, sus esfuerzos no lograron dar resultados positivos debido al breve período de gestión y a la considerable inversión necesaria, la que no estaba en línea con las prioridades gubernamentales. Tanto la Galería de Arte Moderno como la Sala de Arte de la SEP desempeñan un rol fundamental en el recorrido histórico de las galerías de arte en México, al capturar la evolución en la percepción del gusto y la estética pictórica en el ámbito nacional. Estos espacios oficiales y cuidadosamente estructurados brindaron un apoyo comercial como institucional a los artistas, promoviendo un diálogo enriquecedor entre las

---

año de actividad de la galería presentó las obras de Dosamantes y Magaña en el mismo año. Adicionalmente, resaltan otras exhibiciones de diversos colectivos como *Once Fotógrafos Mexicanos*, *Un Grupo de Pintores de Coyoacán* y *Ocho Pintores Jóvenes*. Esta galería también abarcaba obras creadas por estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan, que sobresalían por su enfoque innovador.

<sup>94</sup> Las muestras presentadas en aquella sala de arte fueron fructíferas, tal es el caso de la exposición dedicada al artista Diego Rivera a la que asistieron nueve mil visitantes. Secundada por la exposición de María Dolores Velázquez Rivas (Lola Cueto) y sus tapices, además de las muestras de arte de los estudiantes de la Escuela de Pintura al Aire Libre.

diversas corrientes artísticas de la época. Además, estos proyectos sentaron los cimientos para la profesionalización de artistas, críticos de arte y galeristas, quienes en el futuro respaldarían iniciativas similares, trazando un camino de vital importancia en la historia del arte en México.

En el transcurso de esta investigación, mi atención se dirigió hacia el artículo titulado *Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939* escrito por Roberto Aceves Ávila y publicado en 2017. Este artículo explora la aparición de un boletín de carácter privado que fungió como medio de divulgación para el arte nacional. Esta especie de “galería en papel”, hasta ese momento prácticamente desconocida, me brindó información sumamente valiosa que respaldó mi objetivo de demostrar la importancia de las galerías en la institucionalización del arte moderno mexicano. Además, amplió mi perspectiva sobre cómo la noción de lo moderno permeó en un nuevo ámbito, el comercial. Su origen se remonta a junio de 1934, cuando el Grupo Monterrey, propietario de la Cervecería Cuauhtémoc, brindó el respaldo financiero para la creación del *Boletín Mensual Carta Blanca*. Cuyo primer tomo llevó por título *Galería de Pintores Modernos Mexicanos* (véase la figura 13).<sup>95</sup>

Esa publicación fue establecida con el propósito primordial de fomentar y estimular el consumo de cerveza dentro de la sociedad mexicana de clase media y alta. Aunque su propósito original residía en la promoción de la bebida, también incorporó artículos abordando asuntos de interés general, tales como arte, gastronomía y turismo, para sus públicos.<sup>96</sup> Fue la sección de arte la que atrajo mi atención en particular. Su incorporación en el boletín fue promovida por Xavier Villaurrutia, quien también animó a Salvador Novo a sumarse al proyecto. Para ambos, Villaurrutia y Novo, su participación marcó un punto de inflexión en su interés por difundir la producción artística modernista. Por su parte, para el Grupo Monterrey, contar con la colaboración de estos destacados artistas aportó solidez y prestigio a la publicación. Los primeros cinco ejemplares de 1935, y la serie inicial de 1934,

---

<sup>95</sup> En *Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939*, el historiador Roberto Aceves hace un primer acercamiento a la publicación, exponiendo su relevancia, recalando que hasta no hace mucho era una obra de difusión cultural desconocida y que hoy resulta de difícil acceso.

<sup>96</sup>La asociación de Aceves con la publicación se debe a la inauguración, en enero de 1931, de la Galería Carta Blanca en la Ciudad de México, donde participaron ocho artistas mexicanos: Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Fermín Revueltas, Agustín Lazo, Jena Charlot, Tamiji Kitagawa, David Alfaro Siqueiros y Roberto Montenegro.

estuvieron bajo la responsabilidad de Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. Encuentro que su participación dentro del boletín derivó tras su experiencia de haber dirigido la Galería de Arte Moderno en el Teatro Nacional en 1929, lo que les permitió tener idea sobre el presente y futuro del arte mexicano.

El boletín contó con 53 números, los cuales se organizaron en cinco conjuntos temáticos: I) *Galería de Pintores Modernos Mexicanos*, II) *El Arte en México. Pintura Colonial*, III) *Pintura Europea de los siglos XIV y XV en Colecciones de México*, IV) *El Arte en México. Pintura Moderna. Pintores Modernos Mexicanos* y V) *La Pintura Mexicana de finales del Siglo XIX y XX. Pintura de los Siglos XIX*. Cada grupo temático se enfocó en distintos períodos y estilos artísticos, ofreciendo así una visión amplia y diversa del arte mexicano en diferentes épocas.<sup>97</sup> En cuanto al diseño editorial, Aceves, detalla que consistía en un folleto de tamaño carta, sin paginación definida. Su estructura se organizaba en el siguiente orden: portada, sección de notas culturales, la nota sobre la obra de arte seleccionada, notas culturales sobre la historia y fabricación de la cerveza, junto con recetas de cocina y tradiciones en las que la bebida desempeñaba un papel central (Aceves 207-246). Finalmente, la publicidad relacionada con la cerveza se encontraba profusamente distribuida. Es relevante subrayar que el boletín funcionó como un medio para establecer una asociación entre la cerveza y el arte, transmitiendo la noción de que ambas expresiones eran sinónimo de “buen gusto” y un componente integral de una vida placentera. Mediante la incorporación de contenido artístico, el boletín procuraba establecer un vínculo entre la calidad de la bebida y la valoración de las manifestaciones artísticas. De esta forma, se buscaba generar una imagen positiva de la cerveza y establecer conexiones con la cultura y el refinamiento.

---

<sup>97</sup> La disposición de los ejemplares se encuentra dispersa en diversas bibliotecas. La Biblioteca de la Universidad Iberoamericana Francisco Javier Clavijero, cuenta con la mayor cantidad de ejemplares. Otros de los ejemplares se localizan en Hemeroteca Nacional de México y algunos ejemplares en la biblioteca personal de Salvador Novo (Aceves).



Figura 28. Contraportada y portada de *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos*. 1934  
 La estructura del boletín se dispuso en este orden: portada, sección de notas culturales, la reseña sobre la obra artística en cuestión, apuntes culturales sobre la historia y producción de la cerveza, además de recetas culinarias y costumbres donde la bebida tenía un rol central. Al final, se presentaba una amplia distribución de publicidad vinculada a la cerveza. Fuente: Aceves Ávila, Roberto. “Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el Boletín Mensual Carta Blanca, 1934-1939”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 39, núm. 110, junio de 2017, pp. 207–46.

Encuentro que la relevancia de esa publicación reside en su capacidad de proporcionar un nuevo canal para acercar al consumidor a la producción artística nacional, especialmente al arte moderno. Antes de la aparición del boletín, la difusión del arte moderno se circunscribía principalmente a medios autogestionados por los artistas, lo que limitaba su alcance y visibilidad. Sin embargo, al incorporar el arte moderno en el boletín, se abrió la puerta para que públicos más amplios pudieran acceder a esta manifestación artística. El boletín se convirtió en un medio de divulgación que trascendió las barreras tradicionales del ámbito artístico y alcanzó una audiencia más diversa. Esto contribuyó a expandir el conocimiento y la valoración del arte moderno mexicano, así como a difundir las ideas y propuestas de los artistas de la época.

En este contexto, el boletín emergió como un significativo medio de difusión que desempeñó un papel fundamental en la validación y reconocimiento del arte moderno en México. Al ser divulgado en un formato más accesible, logró acercar esta expresión artística a nuevos segmentos públicos. Además, arroja luz sobre la red intelectual y de respaldo entre escritores y artistas, ya que esta publicación contó con la participación de destacadas figuras literarias, algunas vinculadas a los grupos Contemporáneos, Examen y Ulises, así como de otros artistas modernos destacados. La columna vertebral de la sección de arte se centraba en la premisa de que los propios artistas fungieran como críticos de arte, es decir, la divulgación de los artistas modernos se efectuaba bajo el discernimiento y opinión de los propios creadores. Entre las voces más consistentes en las publicaciones se encontraban David Alfaro Siqueiros, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro y Xavier Villaurrutia. Como ejemplo, el artista Carlos Mérida en el tercer boletín de 1937, escribió sobre pintor Francisco Goitia:

La amargura de Goitia, que a veces nos recuerda algo del espíritu de José Clemente Orozco, está impregnada, directamente, de su contacto con la vida del pueblo. Como Orozco, Francisco Goitia ha sido un hombre que ha sabido olvidarse de los demás para recordarse profundamente de sí mismo. Su pintura, sombría por la temática y luminosa por su fuerza lírica, posee también ese acento de veracidad, de autenticidad que le consagra como uno de los intérpretes plásticos de la Revolución (Aceves 236).

Resultó intrigante observar cómo esta publicación refleja la infiltración gradual de la noción de arte moderno en ámbitos no institucionales. Actuó como un medio propagandístico propicio para la promoción de los artistas modernos, generando reconocimiento tanto entre sus colegas como en una audiencia más amplia. Además de funcionar como un método de validación entre los propios artistas, este aspecto dejó un impacto duradero, al establecer una red de reconocimiento y legitimación mutua. A pesar de su mayor popularidad en comparación con otras alternativas, es importante señalar que no estaba destinado a un público en general, sino específicamente a una audiencia con el poder adquisitivo para adquirir obras. Esto contribuyó a facilitar el acercamiento de los artistas a posibles coleccionistas o mecenas. A través del boletín, los consumidores pudieron establecer una relación más accesible con la vanguardia artística mexicana. Mediante sus escritos, Novo, Mérida y Orozco lograron integrar el arte mexicano en la vida diaria de un segmento social

específico, gracias a una meticulosa planificación y trabajo editorial que dependía de inversión privada. En consecuencia, la emisión de *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos* enriquece la perspectiva sobre cómo la concepción de arte moderno se propagó en el ámbito nacional, yendo más allá de los recintos culturales físicos. Además, plantea la oportunidad de incorporar el análisis de la prensa para una mejor comprensión de la historia del arte mexicano.

En resumen, el papel de estas galerías mencionadas es relevante ya que, exponen cómo ante las necesidades del campo artístico-cultural éstas se configuraron como canales alternativos para la exposición del arte moderno. Ahora los artistas ya no “se veían obligados a exhibir en fondas” (Manrique, “Arte y artistas mexicanos del siglo XX”). Por un lado, con la Galería de Arte Moderno al estar alejada de la vía institucional, sus objetivos y misiones, contemplaban la compraventa de las obras, alejada de la sacralidad con la que contaban los museos. Por el otro lado, un espacio institucional, a través del que el propio gobierno buscaba canalizar el arte que estaba siendo producido por la EPAL. En tanto que, *La Galería de Pintores Modernos Mexicanos* muestra cómo los medios impresos se convirtieron en una vía para acercar el arte moderno mexicano a públicos más especializados. Estos espacios fueron creados para resolver las necesidades que surgieron en el sistema del arte mexicano y aunque tuvieron una existencia breve, marcaron un punto de inflexión al resaltar la urgencia de espacios de exposición, dado lugar a la distribución y consumo del arte mexicano. El cenit de la historia de las galerías mexicanas se alcanzaría con la creación de la Galería de Arte Mexicano en 1935.

### **3.2 La creación de la Galería de Arte Mexicano (1935)**

-¿Qué cosa es la Galería de Arte mexicano?

-Pues a ti que te gusta tanto la pintura moderna, que admirabas tanto a Diego, Orozco, a Siqueiros, te habrá de interesar visitarla. No es más que un pequeño salón de exposiciones, pero, en el que se han podido reunir obras de todos los pintores mexicanos, así de los que ya conoces, como de los que se han destacado últimamente. Probablemente encontrarás personalmente a algunos. Verás que se ha escrito y publicado de todos. Su ambiente te gustará. Vamos ahora mismo. Queda aquí a un paso. En Abraham González... (Robles).

Cuando se habla de una galería de arte es común que se le asocie con una empresa privada dedicada a la compraventa de obras artísticas, en la que la dimensión comercial predomina

sobre la apreciación del arte en sí mismo. Sin embargo, me interesé por su forma dominante de apreciación estética. La Galería de Arte Mexicano (GAM) creada por Carolina Amor en 1935, y dirigida por su hermana Inés Amor, a partir de 1936, ha sido un espacio fundamental para entender el proceso de asimilación del arte moderno en México. A través del proceso de compraventa fomentó, por un lado, el mercado del arte nacional y, por el otro difundió los valores plásticos prevaecientes durante el periodo que interesa a esta investigación, de 1930-1955. De igual manera a través del trabajo de difusión y promoción de la galería logró colocar en el reflector a artistas que hoy se han consolidado como modernos e imprescindibles en la historia del arte nacional. La GAM en manos de Inés Amor, fue la responsable de generar la agenda artística y cultural nacional durante varias décadas. Amor se convirtió al paso del tiempo en el filtro a través del que se tamizó el talento de las artes plásticas. Sin embargo, conviene reiterar que su papel trascendental y centralizador del arte, derivó del conjunto de personalidades, instituciones y asociaciones que fomentaron su desenvolvimiento.

La Galería de Arte Mexicano, dirigida por Inés Amor, se convirtió en un catalizador crucial para la emergencia y consolidación de una nueva élite cultural mexicana. Este espacio no solo presencié el florecimiento de la vanguardia artística, sino que también desempeñó un papel fundamental en la orientación del gusto hacia el arte moderno mexicano. Este proceso significativo contribuyó de manera decisiva a la institucionalización del arte moderno en México. La Galería, al funcionar como un epicentro cultural, no solo exhibía obras de destacados artistas modernos, sino que también fomentaba un diálogo constante entre artistas, críticos y la creciente élite cultural. Este intercambio dinámico y la promoción de un gusto público moderno jugaron un papel fundamental en la formación de una identidad cultural robusta y en la consolidación de un movimiento artístico que trascendió las fronteras convencionales. Bajo la dirección de Inés Amor, la Galería de Arte Mexicano no solo fue un espacio expositivo, sino también un agente clave en la transformación de la apreciación del arte, facilitando así la institucionalización del arte moderno en México.

En México desde la década de 1920, emergió la corriente denominada Escuela Mexicana de Pintura, como resultado de lo que Manrique, denominó “euforia

revolucionaria”.<sup>98</sup> Y la que contó con dos vertientes, por un lado, el arte mural y por el otro la pintura de caballete, en ambos la premisa era reflejar la mexicanidad como rasgo identitario (Manrique, “Arte y artistas mexicanos del siglo XX”).<sup>99</sup> Pese a eso, el primero contó con mayor apoyo, debido al interés estatal, que veía en las obras monumentales el soporte para una política nacionalista, lo que terminó convirtiéndolo en el arte oficial. Y lo que se puede evidenciar con la selección de esta expresión para ocupar un lugar en el Museo de Artes Plásticas en 1934.<sup>100</sup> Por su parte, la pintura de caballete era fuertemente criticada ya que se le acusaba de ser un arte para la élite, carente de utilidad pública, por eso los muralistas plasmaron su repudio en el *Manifiesto de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, emitido en 1923.<sup>101</sup> Sin embargo, a pesar de su aparente oposición, Orozco, Rivera y Siqueiros también se dedicaban a la creación de pintura de caballete. A pesar de la aparente contradicción, la elección de crear obras de caballete por parte de los artistas muralistas resultaba comprensible. La falta de disponibilidad de superficies murales los motivó a producir obras en un formato más manejable, lo que facilitaba su comercialización y les proporcionaba una fuente de ingresos económicos. En esta perspectiva, la Galería de Arte Mexicano destacó por su compromiso de difundir una amplia gama de expresiones artísticas nacionales, sin limitarse a una sola manifestación o medio, lo que reflejaba su enfoque inclusivo y diverso.

La Galería de Arte Mexicano fue establecida debido al interés personal de Carolina Amor (1908-2000), quien desempeñó el papel de responsable de actividades vinculadas a la danza experimental, conciertos de música de cámara y pintura en la Sala de Arte del Departamento de Bellas Artes desde 1929 hasta 1934 (Manrique y del Conde). Durante su tiempo en este espacio, Carolina Amor estableció relaciones clave con figuras como Carlos Mérida, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Julio Castellanos y Francisco

---

<sup>98</sup> Manrique indica que la Revolución Mexicana propició “un clima de rompimiento, de apertura, de negación de un pasado inmediato; de entusiasmo renovador; y ese clima sí hizo posible que se resolviera en un hecho plástico concreto un conjunto de ideales en el terreno de la cultura y el arte mexicanos” (188).

<sup>99</sup> Algunos de los artistas representantes de esta corriente, además de Orozco, Siqueiros y Rivera, fueron: Francisco Goitia, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Alfredo Zalce, Juan O’Gorman y Pablo O’Higgins.

<sup>100</sup> Diego Rivera pintó el mural *El hombre controlador del universo* (1934), en el extremo poniente del Museo de Artes Plásticas. En el oriente, José Clemente Orozco pintó *Katharsis* (1934-1935).

<sup>101</sup> “Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades” (Alfaro Siqueiros, “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores”).

Díaz de León, quienes ocupaban roles administrativos y jugarían un papel crucial en la futura configuración de la galería. Tras la transición de la dirección del Departamento de Bellas Artes de Carlos Chávez a Antonio Castro Leal y la asunción de José Muñoz Cota como director del Departamento de Artes Plásticas, Carolina Amor renunció a su cargo el 7 de marzo de 1934, debido a la falta de afinidad con las nuevas decisiones adoptadas en aquel espacio. En ese periodo, bajo la dirección de Muñoz Cota, se inició una campaña que desfavorecía la pintura de caballete, provocando la disconformidad y la renuncia de varios artistas, ya que la mayoría se veía marginada si su trabajo no abrazaba el muralismo.

En medio de estas divergentes tendencias, surgió la innovadora idea de crear un espacio independiente dedicado a la exhibición artística. Esta iniciativa recibió el apoyo de amigos cercanos de Carolina Amor, entre ellos los artistas Julio Bracho, Julio Castellanos e Isabel Corona. La propuesta de establecer un espacio para la promoción del arte moderno se originó en el café cercano al Palacio de Bellas Artes llamado “La Copa de Leche”. El capital fue el fondo de pensión de Amor con un valor de tres mil pesos y el *den* de la casa heredada por sus padres en la calle de Abraham González #66 en la Colonia Juárez.<sup>102</sup> Para lograr el cometido Carolina dispuso el acondicionamiento del lugar al arquitecto y pintor Juan O’Gorman, quien adecuó el sótano, con pisos de madera, revistió las paredes con yute natural y colocó luminarias con el objetivo de favorecer la correcta exhibición de las obras. La instauración de esta galería tuvo lugar en un contexto en el que los lugares destinados a la exposición artística eran limitados. Aparte del Museo de Artes Plásticas en el Palacio de Bellas Artes y la Escuela Central de Artes Plásticas (ECAP), no existían otras instituciones para la exhibición artística.

En lo que respecta a espacios privados, a partir de 1933, la Central de Publicaciones de Alberto Misrachi (1897-1963) vendía revistas, periódicos, libros de arte, así como algunas obras de formato reducido y dibujos de los muralistas.<sup>103</sup> La Central en 1937, se convirtió en

---

<sup>102</sup> Inés Amor señaló a Manrique y del Conde, que el *den* era el entresuelo de la casa, y su padre lo utilizaba como sala de billar (Manrique y del Conde 20). Para 1938, el espacio del entresuelo heredado se volvió insuficiente, lo que llevó a la Galería de Arte Mexicano a mudarse a la Calle de General Prim. En 1940, el apoyo de Diego Rivera facilitó otro traslado a la dirección Milán #18. En la actualidad, la galería se encuentra ubicada en Gobernador Rafael Rebollar #43, en la Colonia San Miguel Chapultepec.

<sup>103</sup> Alberto Misrachi, de ascendencia griega, llegó a México en 1917, y se dedicó inicialmente a la venta de revistas francesas que importaba desde París, llevando a cabo esta actividad de manera ambulante. En 1933, fundó la Central de Publicaciones, ubicada en la calle Juárez, frente al Palacio de Bellas Artes, donde se destacó por la comercialización de revistas como *Times* y *Saturday Evening Post*. Esto atrajo la atención de numerosos

la Galería Misrachi, donde se comercializaban obras de Diego Rivera y Frida Kahlo. Por otro lado, para la venta al público extranjero existía en la Colonia Americana (hoy en día la Zona Rosa) la *Frances Toor Gallery*, de la antropóloga de origen bielorruso y nacionalizada estadounidense Frances Toor (1881-1956).<sup>104</sup>Toor es notable por haber fundado y promovido la revista bilingüe *Mexican Folkways* (1925-1937), que tenía como enfoque la difusión de la estética, las costumbres y las tradiciones indígenas mexicanas.<sup>105</sup> Inés Amor señaló que la “Paca” Toor (como le apodó Diego Rivera), siempre mostró interés por el arte popular mexicano, el que siempre se plasmó en su revista con opiniones de artistas y especialistas como Jean Charlot, Diego Rivera, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida y Tina Modotti.

La revista *Mexican Folkways* ofrece una perspectiva distinta sobre la difusión de la imagen de México en el extranjero, particularmente en lo relacionado con el arte. En el primer volumen de la revista publicado en 1925, Toor expresó que “*Mexican Folkways* es una consecuencia de mi gran entusiasmo y deleite en ir entre los indios y estudiar sus costumbres” (Toor 4). El objetivo de la revista era mostrar la “esencia de México” al público estadounidense, que mostró una repentina atracción por México debido a la rápida modernización de aquel país, que dio como resultado “un exacerbado interés en su contraparte: lo exótico, lo espiritual y lo artesanal” (Ettinger 3). La creación y publicación de este medio fue factible gracias al proyecto gubernamental de la Escuela de Verano para extranjeros, realizado en 1921, en la Universidad Nacional de México, con el propósito de promover el turismo extranjero.<sup>106</sup> A partir de dicho proyecto comenzó un auge descriptivo

---

artistas y políticos, permitiéndole establecer relaciones con personalidades que posteriormente representaría en su galería de arte.

<sup>104</sup>Según Schuessler, Frances Toor llegó a México en 1922, con la intención de estudiar español en la Universidad Nacional de México. Sin embargo, su interés por el arte popular se despertó después de asistir a una exposición de arte folklórico, lo que la llevó a tomar la decisión de establecerse en México para investigar las culturas indígenas y su producción artística.

<sup>105</sup> La revista *Mexican Folkways* se fundó en 1925, y se publicó de 1925 a 1927, de manera bimestral, y trimestral de 1928 a 1937. La revista estuvo fuera de publicación en 1931.

<sup>106</sup> En *Notas sobre la Escuela de Verano*, escrito por Tirado Fuentes, se resalta que este proyecto se materializó gracias a la iniciativa del entonces rector de la Universidad Nacional de México, José Vasconcelos. La sede de esta iniciativa se encontraba en el edificio de Mascarones, ubicado cerca de la Ribera de San Cosme, y el costo para cada estudiante era de 50 dólares.

sobre México, ya que fue el catalizador que impulsó la producción de una gran cantidad de literatura documental y de ficción centrada en la cultura mexicana.<sup>107</sup>

Además de estimular el turismo hacia México, *Mexican Folkways* tuvo un impacto significativo al difundir el arte popular y promover la estética del arte moderno mexicano. Cada número se centraba en un tema o región del país, ofreciendo información diversa que iba desde aspectos generales como la demografía y los lugares destacados, hasta costumbres, música, arte, arquitectura, gastronomía y fotografía. Esta aproximación holística ofrecía una visión completa de la cultura mexicana, permitiendo a los lectores explorar la riqueza de las manifestaciones culturales del país. A través de sus páginas, *Mexican Folkways* cumplió un papel clave al difundir y promover el arte popular mexicano, así como al exponer la estética y los logros del arte moderno emergente. La revista se convirtió en un recurso valioso para aquellos interesados en conocer la cultura mexicana, proporcionando una perspectiva detallada y enriquecedora de diversos aspectos de la vida cotidiana y las tradiciones del país.<sup>108</sup>

Algunos ejemplos de artículos que reflejan el enfoque de la revista son: “El petate, un símbolo nacional” (1925) por Anita Brenner, “El aspecto utilitario del folklore” (1925) de Manuel Gamio, “La estética de las danzas indígenas” (1925) de Jean Charlot, “Los nombres de las pulquerías” (1926) por Diego Rivera, “Notas sobre máscaras mexicanas” (1929) de Miguel Covarrubias, “Las artes populares de México. Un estudio sobre su origen y desarrollo” (1930) por René d’Harnoncourt, “María Izquierdo, pintora mexicana” (1936) por Xavier Villaurrutia, y “Sobre la fotografía” (1929) de Tina Modotti.<sup>109</sup>

Con el objetivo de obtener una comprensión más profunda de la revista, se recopilaron y documentaron aproximadamente 124 artículos junto con sus respectivos autores y años de publicación (véase la Tabla 1, en el Anexo). Es destacable que en cada uno de estos artículos se buscaba transmitir de manera accesible una extensa cantidad de información acerca de México, abarcando tanto tradiciones, rituales, y costumbres, como cultura material, no solo

---

<sup>107</sup>La mayoría de las publicaciones tenía un rasgo en común, exponer la dualidad entre la modernidad y la tradición mexicana, reflejándose en obras como: *A Study of Two Americas* (1931), donde Stuart Chase documentó los contrastes entre Tepoztlán y Middletown e ilustrado por Diego Rivera; el cuento *María Concepción* (1922), de Katherine Anne Porter publicado en *The Century Magazine* (1922); *Flowering Judas and Other Stories* (1930) y *Mexicana: a Book of Pictures* (1931) de René d’Harnoncourt.

<sup>108</sup> La labor continua de la revista decantó en la publicación del libro *A treasury of mexican folkways*.

<sup>109</sup> Modotti también contribuyó con numerosas fotografías para la revista, lo que evidencia la relevancia que estaba cobrando la fotografía para el registro etnográfico.

en los períodos prehispánico y colonial, sino también en los contextos popular y moderno. En resumen, el propósito de *Mexican Folkways* era satisfacer la curiosidad que los estadounidenses sentían por la cultura e historia de México. Si bien este medio impreso ofrece un potencial de investigación extenso, su mención en este trabajo resulta pertinente, ya que brinda un contexto para comprender el respaldo de Toor al arte mexicano.

Con relación a la comercialización del arte mexicano, la contribución de Toor se limitó a mostrar algunos cuadros en su oficina, la mayoría de los cuales eran adquiridos por turistas. En sus memorias, Inés Amor describió la relación entre Toor y los artistas como más informal, y mencionó que Toor una vez le dijo a Diego Rivera: “Mira mano, eso no está tan feo, tráemelo para que lo cuelgue en la oficina; cae algún gringo y a ver si pega” (Manrique y del Conde 19). Aunque tanto la Central de Publicaciones como la *Frances Toor Gallery* tenían la intención de comercializar arte, no pueden considerarse galerías de arte en el sentido estricto, ya que carecían de la estructura y las estrategias adecuadas para una difusión y venta efectiva de obras artísticas. En ese contexto donde escaseaban los espacios para la compra y venta de arte, algunos artistas expresaban su preocupación por la falta de medios para exhibir sus obras. Es entonces que la idea de crear la GAM surgió en respuesta a esta situación y encontró apoyo entre la comunidad artística. Los artistas que contribuyeron con sus obras al fondo de la galería creían que esta iniciativa sería un medio efectivo para promocionar y difundir sus creaciones, otorgándoles visibilidad en el mercado.<sup>110</sup> Entendiendo que hasta ese momento los artistas llevaban toda la carga en el circuito de producción, promoción y venta de sus obras debido a la escasez de una infraestructura capaz de exhibirlas correctamente.

Un factor que considero fue determinante para la creación y el éxito centralizador de la galería, fue el contexto en el que emergió. En lo nacional, desde el inicio del siglo XX se venían gestando diversas iniciativas artístico-culturales, como la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre en 1913, el inicio del movimiento muralista y la emisión del *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* en 1923, el *Manifiesto Estridentista* en 1923, la creación del método artístico-pedagógico de Best Maugard en el mismo año, así como el proyecto de las Misiones Culturales generado por la Secretaría de

---

<sup>110</sup> La primera exposición de la galería estuvo conformada por obras de los artistas: Dr. Atl, Angelina Beloff, Miguel Covarrubias, Francisco Díaz de León, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo y Alfredo Zalce,

Educación Pública a partir de 1922.<sup>111</sup> Lo que generó un ambiente propicio, donde la comunidad artística se encontraba motivada para generar cambios en el campo artístico-cultural mexicano, extendiendo el interés por contar con instituciones propias que exhibieran, divulgaran y reconocieran el arte que estaba siendo producido en ese momento.

La creación de la GAM también respondió a satisfacer la ansiedad e interés por el arte moderno, razón de que no se debe descartar el hecho de que tomará como referencia a galerías como *L'Effort moderne* (1910-1941), que promovía el arte abstracto y la *Galerie Pierre Loeb* (1924) que exponía a los surrealistas, ambas en Francia y las cuales contaban con una visión cosmopolita. La intención de Carolina Amor era que los artistas modernos pudieran exponer en un espacio acondicionado adecuadamente, donde el consumidor pudiera contemplar y obtener una obra de arte de manera sencilla, rápida y sobre todo recibiera orientación personalizada de compra. El objetivo de la galería definido por Carolina Amor fue “la venta de obras de los artistas, con este fin se procurará atraer a ella a las personas interesadas en el arte mexicano, especialmente a los turistas, entre los cuales existe ya una corriente de simpatía por las artes plásticas de México” (Amor).

La misión de la GAM como espacio especializado, considerando la preferencia por el arte moderno nacional condensaba las aspiraciones colectivas del campo artístico cultural mexicano. En un inicio el proyecto llevaría por nombre “Galería de Arte”, pero por influencia del artista Diego Rivera se le terminó nombrando “de Arte Mexicano” (Manrique y del Conde 23). Ya que en ese momento la tendencia marcaba en producir y difundir el arte nacional, alejado del extranjerismo. Pero por decisión de la propia Inés Amor la galería abrió sus puertas al arte extranjero con la *Exposición Internacional del Surrealismo* en 1940, organizada por André Breton, Wolfgang Paalen y César Moro. La que marcó un precedente, haciendo de México un campo fértil para la vanguardia extranjera, percibiéndose una mayor aprobación con la exposición *Picasso* gestionada de manera colaborativa por la GAM, la SAM y el MoMA en 1944.

En *Estatutos para abrir la Galería*, Carolina Amor estableció cinco grandes estrategias para su inauguración y promoción. Entre las que destaca la difusión de la existencia de la

---

<sup>111</sup>Jonatan Gamboa, señala que las Misiones Culturales, tenían como objetivo generar una “cruzada contra la ignorancia”(1), a través de acercar la educación a todas las comunidades rurales y rurales indígenas a través de profesores misioneros , y con ello se pretendía lograr la homogeneización de los cursos educativos en todo el país.

galería a través de agencias turísticas, terminales de ferrocarriles, consulados, y embajadas extranjeras en México. Contempló publicaciones de artículos y fotografías en *Revista de Revistas* y *México al Día*. Estos medios impresos, se caracterizaron por su alto contenido publicitario, su carácter misceláneo, así como por contar con una gran cantidad de suplementos gráficos, entre los que destacan los de “vida social” (Pereira 2004). Considero que esas cualidades fueron determinantes para ser elegidas por Carolina Amor, para publicitar su galería. Asimismo, planeó promocionar el espacio en los periódicos *Excélsior*, *La Prensa*, *El Universal*, y *El Nacional*. La creadora de la galería también se propuso invitar a periodistas y corresponsales extranjeros, personas “conectadas con el turismo” y artistas sobresalientes de la época. Resaltando algunos representantes del muralismo: Orozco, Siqueiros y Rivera, los artistas Lola Cueto, Frida Kahlo, Roberto Montenegro, Rufino Tamayo, y otros treinta más. Asimismo, invitó a figuras que serían relevantes para la museografía mexicana como Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa, el objetivo era afianzar el espacio dentro del gusto e interés de la élite artística.

Un aspecto de gran relevancia fue la contribución de Carolina Amor para establecer una identidad visual distintiva para la galería. En este proceso, contó con la colaboración del artista, editor y diseñador Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), quien desempeñó un papel fundamental en la creación de la imagen gráfica de la galería. Ledesma fue el encargado de diseñar el logotipo, la papelería para la promoción y las fichas de presentación de cada artista, con la intención de distribuirlos en puntos estratégicos tanto en la Ciudad de México como en Estados Unidos. Además, Amor desarrolló una estrategia de mercado enfocada en un público específico: el turismo extranjero. A partir de esta premisa, toda la información relacionada con la GAM se encontraba disponible tanto en inglés como en español. Esta decisión buscaba atraer y satisfacer a los visitantes internacionales, consolidando así la presencia y el reconocimiento de la galería en el ámbito artístico y turístico (véase la figura 14).

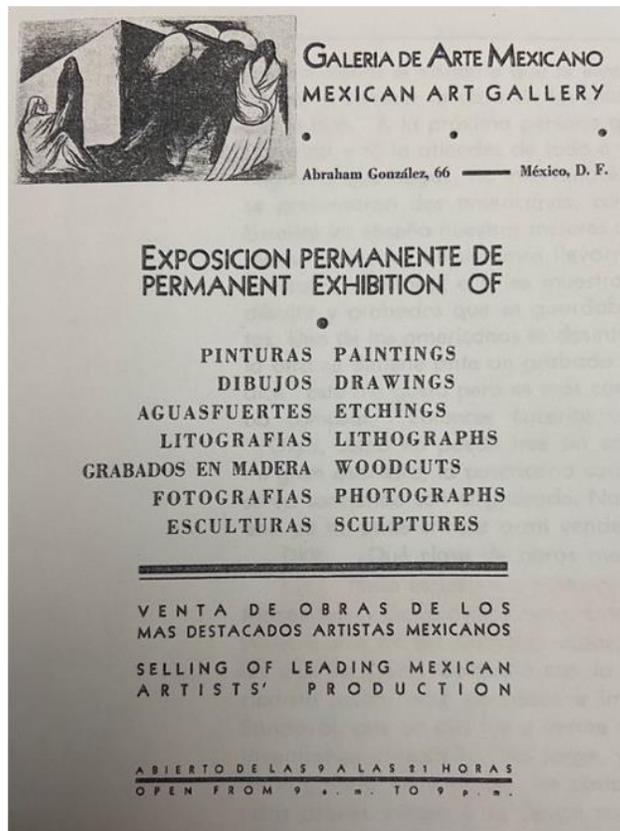


Figura 29. Primer cartel de la GAM. 1935.

Carolina Amor y Gabriel Fernández Ledesma colaboraron en la creación de la identidad visual de la Galería de Arte Mexicano. Ledesma, desempeñó un papel fundamental al diseñar el logotipo, la papelería promocional y las fichas de presentación de los artistas. Fuente: Romero Keith, Delmari. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*. Ediciones Galería de Arte Mexicano, 1985.

En términos de estrategia expositiva, la Galería de Arte Mexicano (GAM) determinó que su exhibición permanente abarcaría un amplio panorama de artes plásticas, incluyendo grabados, litografías, esculturas y dibujos. Además, se contempló la incorporación de un acervo de revistas y libros especializados para complementar la oferta cultural del espacio. En cuanto a las cuestiones administrativas, se estableció una dinámica para la formación de uno de los acervos más importantes de la galería, que se basaba en la creación de un expediente para cada artista. Estos expedientes incluían información detallada sobre la trayectoria artística del artista, sus obras (fecha de creación, materiales y técnica utilizada) y opiniones de la crítica. Todo esto se respaldaba con documentación probatoria, como notas periodísticas y otros materiales relevantes.

La GAM captó la atracción de la sociedad mexicana. De ahí que *El Universal*, dedicara varias notas a su inauguración. El 7 de marzo de 1935, publicó “La galería de arte será inaugurada hoy” y “Se exhibirán varias obras de los más conocidos pintores nuestros”.<sup>112</sup> La afluencia en la primera exposición fue concurrida, la primera obra vendida fue la acuarela *Niña con rebozo azul* de la artista Angelina Beloff, adquirida por Carlos Prieto. Al respecto de la inauguración Carolina Amor, señaló:

Llegó el día de la inauguración y estuvo muy concurrida. Fueron periodistas y fotógrafos y aparecieron comentarios en la prensa. Se habló mucho de la galería. La mayoría de la gente pensaba que era un proyecto iluso ... ¿quién compraba pintura moderna en aquella época?, casi nadie. La pintura mural estaba en auge, pero para adornar sus casas las personas adineradas querían cuadros europeos (Romero Keith 4).

Sin duda, el triunfo inaugural de la galería, lo asocio a que la propuesta de la galería, era fresca y propositiva. Además de que Carolina contaba con redes de amistad con la élite artística, que le llevaron a tener la primicia de obras de artistas reconocidos, como la de los muralistas.<sup>113</sup> Contó con el respaldo de amigos y artistas especialistas como Ledesma y O’Gorman. De no haber sido por esto, quizás la historia de la galería hubiera sido otra, con esto asumo que la centralización de los espacios culturales se debe en igual medida a la aglutinación del núcleo artístico es decir, que la galería fue exitosa en medida de que los artistas, mediadores conceptuales y políticos legitimaron su existencia, a través de su apoyo en la práctica y en el discurso.

Carolina Amor demostró una notable habilidad para abordar cuestiones que, en otras circunstancias, podrían haber llevado a la bancarrota a una galería. Consciente de que la galería no solo debía ser un espacio de difusión artística, sino también un centro comercial de arte, supo separar de manera efectiva la dimensión artística de la comercial. Reconoció que para los artistas, la prioridad era tanto difundir sus obras como obtener ingresos

---

<sup>112</sup> Estos artículos fueron publicados entre el 5 de marzo y 1 de junio de 1935, en el periódico *El Universal*, pueden ser consultados en Romero Keith, Delmari. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*. Ediciones Galería de Arte Mexicano, 1985.

<sup>113</sup> La segunda exposición consistió en exhibir grabados elaborados por los muralistas, fue inaugurada el 1 de junio de 1935, participaron: David Alfaro Siqueiros, Federico Cantú, Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, María Izquierdo, Agustín Lazo, Fernando Leal, Leopoldo Méndez, Roberto Montenegro, José Clemente Orozco, Carlos Orozco Romero, Diego Rivera y Rufino Tamayo (Romero Keith).

económicos. Por este motivo, adoptó una estrategia coherente al establecer una cuota uniforme del treinta por ciento sobre las ventas para cada artista, evitando así complicados trámites y explicaciones. Este porcentaje se destinaba a cubrir gastos de instalación, gestión, publicidad, entre otros. Estas consideraciones, en conjunto, resultan esenciales para comprender la estrategia que posteriormente adoptaría Inés Amor y que llevaría al éxito a la Galería de Arte Mexicano. La visión de Carolina Amor se convirtió en un modelo influyente y pionero, que sentó las bases para la creación de futuras galerías especializadas en arte moderno.

En agosto de 1935, se incorporó Inés Amor (1912-1980) a la GAM. Su inclusión se originó debido a la invitación dirigida a Carolina Amor por parte de Margaret Naumberg, comisionada de la Fundación Rockefeller, para realizar un viaje a Centroamérica con el propósito de adquirir obras de arte para la exposición titulada *De las tres Américas*. Ante esta situación, Carolina Amor encomendó a Inés Amor la tarea de reemplazarla durante su ausencia. A lo largo de sus intercambios epistolares, ambas mantuvieron una comunicación constante sobre los asuntos relativos a la galería, incluyendo temas como la comercialización y adquisición de obras de arte.<sup>114</sup> Hasta antes de su llegada a la galería, la hermana de Carolina había trabajado en Industrias Típicas de Arte Popular, donde ya se había relacionado con artistas como Gerardo Murillo y Roberto Montenegro. Inés Amor demostró eficiencia en la venta de obras, generando confianza y seguridad en los compradores sin sobreestimarlos ni confundirlos. Además, mostró habilidades administrativas y motivó a los artistas a producir más obras. Cuantiosos son los testimonios de artistas y colegas que afirman que Inés Amor contaba con un ojo innato para la selección de obras y artistas. Razón por la que la fundadora terminó cediendo la galería a su hermana en marzo de 1936.<sup>115</sup> Al respecto Carolina Amor comentó: “la tierra es de quien la trabaja” (Romero Keith15).<sup>116</sup>

Todas las consideraciones emprendidas por Carolina e Inés Amor culminaron en el éxito de la galería. Existe un artículo que destaca de manera elocuente el positivo rumbo que

---

<sup>114</sup> En ausencia de su hermana, Inés Amor realizó su primera venta: “se me olvidaba. Vendí acuarela de Tamayo” (Romero Keith 11).

<sup>115</sup> Además del viaje de Carolina Amor a Centroamérica una de las causales de que cediera la galería a su hermana fue que se casó con el Doctor Raoul Fournier. Con el tiempo se graduó de la Escuela de Enseñanzas Especiales de la SEP, y como editora fundó la Prensa Médica Mexicana (Derbez 2023).

<sup>116</sup> A su llegada a la galería, Inés Amor, la sostenía económicamente con dos empleos más, el primero como redactora de la página de sociales del periódico *Excelsior* y como maestra de inglés para niños (Manrique y del Conde 30-34).

estaba tomando la galería, gracias a la eficaz gestión de Inés Amor. En 1942, la artista María Izquierdo publicó en la revista *Hoy*, el artículo “Las galerías de México y el Salón 1941”, criticando a las cinco galerías más importantes del Distrito Federal: la Galería de Arte Mexicano (GAM), la Galería de Arte de María Asúnsolo (GAMA), la Galería Espiral, la Galería de la Universidad y la Galería de Arte y Decoración. En dicho artículo clasificó a las galerías en dos tipos, por un lado, las modernas, creadas con la intención de difundir el arte y artistas contemporáneos, las cuales se encaminaban a dar la mayor difusión posible a la producción artística nacional. Donde la GAMA, resaltaba por su ardua labor de exponer obras y artistas de todo el país en un afán descentralizador.<sup>117</sup> En tanto que la Galería Espiral era más reconocida por concentrar un nutrido grupo de artistas, venidos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular (TGP). Por el otro lado, se hallaban las galerías conservadoras y las que criticó severamente, acusaba a la Galería de la Universidad de intrascendente al ser la que menos exposiciones había presentado además, de que no exponía a artistas extranjeros y menos se encargaba de difundir la producción de la ECAP. A la Galería de Arte y Decoración, la acusó de enfocarse en un arte academicista y de promover a artistas aficionados.<sup>118</sup> Finalmente, a la GAM la posicionó como la más relevante de la época: “la Galería de Arte Mexicano, por su calidad y sus cualidades, es la más importante de nuestra nación” (Izquierdo 55).

Respecto a la legitimación institucional de la GAM identifiqué que esta aconteció en 1942, con la visita del presidente Manuel Ávila Camacho. Quien con la intención de conocer el arte que se estaba produciendo en México, agendó una cita. Inés Amor mostró al presidente obras que consideraba eran modernas. Se encargó de hacer entendible para el político y sus acompañantes el código de la plástica modernista. Para reforzar la exposición invitó a los artistas Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, Juan O ‘Gorman, Roberto Montenegro, María Izquierdo y algunos más. Esa visita fue fructífera en el sentido de que permitió generar un diálogo con el aparato gubernamental ya que, los artistas

---

<sup>117</sup> María Asúnsolo (1904-1999) en 1930, adaptó su departamento ubicado en la Calle Reforma, como un espacio de compraventa de arte, al que nombró Galería de Arte María Asúnsolo (GAMA), lo que caracterizó a esta galería fueron las exposiciones que llevó fuera del país sobre arte moderno mexicano. Sobresale su papel de mecenas de los modernos mexicanos.

<sup>118</sup>El dueño de esta galería era el Sr. Eduardo R. Méndez, y se encontraba ubicada en Venustiano Carranza #30, fue clausurada en 1945, allí se favorecía la exposición de artistas extranjeros, sobre todo el arte academicista.

podieron compartir sus incertidumbres y solicitar un “muro para pintar” (Manrique y del Conde). A raíz de este suceso se institucionalizó la visita presidencial al recinto, en sus memorias Amor relató que en la GAM nació la tradición política de regalar arte en fin de año, como símbolo de prestigio y alcurnia.

De esta manera, la GAM se erigió como el primer espacio concreto y formal al que tanto críticos como coleccionistas acudían para contemplar, analizar y adquirir obras de arte moderno. La galería se convirtió en el mediador primordial entre el artista y la sociedad. Para comprender la envergadura de este proyecto, es crucial señalar que las hermanas Amor asumieron funciones intrínsecas a las responsabilidades que ahora asociamos con los galeristas, aun careciendo de conocimientos formales previos. Fueron pioneras en un ámbito sembrado de desafíos en el comercio del arte nacional. La galería se convirtió en uno de los primeros lugares de compraventa en un mercado primario del arte, donde se vendía lo que se producía. Con el paso del tiempo, esto propició la formación de un mercado secundario, caracterizado por la reventa de obras, es decir, el intercambio entre intermediarios.

A pesar de las desafiantes circunstancias, la GAM enfrentó altas probabilidades de fracaso, marcadas por el contexto mismo. Sin embargo, Carolina Amor asumió valientemente los riesgos cuando introdujo innovaciones en el ámbito artístico y cultural de la década de 1930, al crear un espacio focalizado en un arte que resultaba en gran medida enigmático para la mayoría. Por su parte, Inés Amor se vio ante riesgos considerables en el ámbito de las ventas, ya que muchos de los artistas a los que les consignaba sus obras estaban en el inicio de sus carreras. La galería también se destacó por abrir sus puertas a la vanguardia extranjera. Además, la ardua labor de introducir y consolidar a la GAM en el circuito cultural mexicano y extranjero, ya sea a través de exposiciones, ferias, bienales y otros eventos, contribuyó significativamente a su trascendencia.

Según Inés Amor y Fernando Gamboa, a medida que la GAM cosechaba éxito y reconocimiento, se observó un incremento en la apertura de galerías en la ciudad capital (Romero Keith). Estos nuevos espacios buscaban emular el modelo de la GAM; no obstante, no todos lograron establecer una estructura sólida, tanto física como administrativa. En muchos casos, la motivación principal detrás de estas iniciativas era de naturaleza económica, en contraposición a un enfoque orientado hacia la creación de entornos de alta calidad. Además, estas nuevas galerías se encontraban enfrentando la dominante posición

artística de la GAM, la que contaba con el respaldo de la élite artística de esa época. También se encontraban en desventaja en gran medida por el desconocimiento del trabajo de gestión y la falta de rigor que representaba coordinar una galería. Lo preocupante eran las comisiones que se cobraban por las ventas de obras, lo que desfavorecía a los artistas. Al respecto Fernando Gamboa como subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes y director del Museo Nacional de Arte mostró su preocupación ante esa “avalancha de galerismo” (Romero Keith 56) y decidió proponer la creación de un espacio donde los artistas pudieran vender sus obras libremente con comisiones inferiores por venta, así fue como nació el Salón de la Plástica Mexicana en 1949.<sup>119</sup>

Con el pasar de los años surgieron otras galerías que buscaban erigirse como el contrapeso de la GAM. En 1952, se inauguró la Galería Prisse ubicada en la Calle de Londres #163, como iniciativa de los “pintores independientes” como Vlady, Héctor Xavier, Alberto Gironella, Enrique Echeverría, Josep Bartolí y José Luis Cuevas. Aunque la vida de esta galería fue breve su cierre dio paso a la Galería Tussó, que continuó la labor de difusión de los pintores independientes. En 1954, el artista Alberto Gironella inauguró la Galería Proteo, que se enfocó en visibilizar a los artistas que no pertenecían a la Escuela Mexicana de Pintura. En 1956, Antonio Souza abrió la Galería de los Contemporáneos. Estas galerías destacan porque fueron espacios donde la generación de “La Ruptura” encontró refugio y se consolidó como una oposición artística a la Escuela Mexicana de Pintura. Según Manrique, los pintores que se reunieron en la década de los cincuenta y se opusieron a la Escuela Mexicana de Pintura no formaron grupos que reflejaran tendencias identificables. Sin embargo, diversificaron la escena artística mexicana y se podrían agrupar de la siguiente manera:

- a) Expresionistas: José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Corzas y Alberto Gironella.
- b) Geométricos: Vicente Rojo, Helen Escobedo y Kasuya Sakai.
- c) Abstractos Líricos: Lilia Carrillo y Fernando García Ponce.
- d) Surrealistas: Pedro Friedeberg.

---

<sup>119</sup> Algunos de los artistas que pertenecieron a este Salón fueron: Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Pablo O'Higgins, Francisco Moreno Capdevila, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, Adolfo Mexiac, Alfredo Zalce, Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Francisco Zúñiga, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Jorge González Camarena.

e) Neofigurativos líricos: Francisco Toledo, Roger von Gunten y Enrique Guzmán (Manrique, “La pintura en la historia mexicana reciente” 127-139).

Tras el cierre de la Galería Proteo y la Galería de los Contemporáneos se inauguró en 1961, la Galería Juan Martín donde el movimiento se consolidó. Posteriormente, en 1964, se abrió en la calle de Florencia 65, la Galería Pecanins a cargo de las hermanas Montserrat, Ana María y María Teresa Pecanins y cuyo objetivo era establecer vínculos entre el arte latinoamericano y catalán. Sin embargo, el 17 de diciembre de 2010, el periódico *La Jornada* informó “La Galería Pecanins cierra sus puertas”, marcando así el cierre del ciclo de galerías que en su momento buscaron dar espacio al arte de vanguardia. A partir de lo expuesto anteriormente, queda clara la urgencia que existía en las primeras décadas del siglo XX por contar con espacios propios dedicados al arte moderno.

La creación de estos espacios fue en gran medida impulsada por particulares interesados en suplir una necesidad latente. A pesar de la presencia del Museo de Artes Plásticas, que se dedicaba al arte nacional, su alcance y desarrollo eran limitados, y no satisfacía por completo las demandas tanto de los artistas como de los públicos. En este contexto, la GAM desempeñó un papel crucial al promover la noción de un arte nacional con enfoque cosmopolita, integrando tanto el arte mural como la pintura de caballete. La GAM se erigió como un ícono emblemático dentro del panorama de las galerías mexicanas. Su desarrollo marcó un punto de inflexión al señalar el tránsito hacia un mercado moderno del arte en México. Antes de la creación de esa galería, el comercio de obras de arte carecía de un espacio especializado y se inclinaba en gran medida hacia la producción europea. Sin embargo, abrió nuevas posibilidades de consumo al ofrecer arte contemporáneo a precios más accesibles (en parte debido al desconocimiento del valor real de las obras por parte de los artistas). Asimismo, contribuyó al impulso y consolidación de los artistas modernos, al mismo tiempo que fomentó la práctica del coleccionismo, lo que benefició enormemente la producción artística nacional.

En síntesis, la creación de la Galería de Arte Mexicano surgió como respuesta a la falta de espacios adecuados para el arte moderno en el contexto cultural de principios del siglo XX. Su impacto va más allá de su función original como galería, ya que contribuyó significativamente a la aceptación del arte moderno, la evolución del mercado artístico hacia

formas más contemporáneas y, sobre todo, a la consolidación de la identidad artística mexicana, ya que ahí se reafirmó el canon estatal de la historia del arte.

### **3.2. 1 Inés Amor y el gusto artístico nacional**

Inés Amor como galerista fue de las primeras mujeres difusoras y promotoras del arte moderno mexicano. Lo que le dota de mérito entendiendo el escenario social donde el rol de la mujer no era comúnmente asociado a una carrera exitosa en el campo artístico-cultural. Asimismo, la idea de una mujer dirigiendo una empresa exitosa siempre ha estado sujeta a críticas. Sin embargo, aún con las opiniones dudosas, ella encontró una veta de éxito en un campo de acción limitado, como el de las galerías. Siguió y estableció las pautas para la dirección de un centro de difusión y compraventa artística en un ambiente complejo. La GAM se ha distinguido porque marcó el modelo de una galería exitosa en manos de una mujer. Fue el primer espacio permanente de exhibición y venta de arte, donde se dio inicio al culto del arte moderno en México. Promovió la sensibilidad artística, al exponer a los públicos a una nueva experiencia estética, generó nuevas actitudes de acercamiento al arte y favoreció la transformación del gusto del público, logrando estimular la aceptación y consumo del arte moderno.

Julia Inés Amor Schmidtlein, cuarta de siete hijos, provenía de una familia acaudalada vinculada a la realeza asturiana, según apunta Grimberg. Esta genealogía ubica a Inés Amor como descendiente directa de Don Pelayo, el rey fundador del reino de Asturias. El abuelo materno de Inés Amor, Adolf Schmidtlein, llegó a México en 1864, en calidad de médico para el servicio de Maximiliano. Antes de la Revolución Mexicana, la mayor parte del territorio del Estado de Morelos estaba bajo el control de la familia Amor. Sin embargo, la toma de la Hacienda de San Gabriel por parte de los Zapatistas alteró su destino, forzándolos a huir hacia el Distrito Federal. Inés Amor nació en 1912, en la casa ubicada en Abraham González #66. Criada en este entorno acomodado, Amor tuvo acceso a un capital social, económico y cultural que sin duda influyó en su desarrollo como galerista.

En términos de su formación artística, la influencia de sus padres fue crucial. Su padre la guio a través de la obra de pintores europeos, mientras que su madre la matriculó en clases de pintura. Según sus propias palabras: “mi madre, viendo que yo me extasiaba ante las reproducciones de obras de arte, me indujo a pintar, y durante los últimos años de mi infancia

tuve un profesor de pintura” (Manrique y del Conde 29). Su abuela Gertrudis García Teruel de Schmidtlein (1844-1912) era pintora y coleccionista, fue mecenas de José María Velasco (1840-1912).<sup>120</sup> Al respecto Amor, manifestó: “su favorito era José María Velasco, con frecuencia lo llevaba a su hacienda para que pudiera pintar tranquilamente. Allí debe haber pintado Velasco sus óleos de *Atlixco*, el *Puente de Metlac* y el *Pico de Orizaba*” (30). El contacto con el arte por parte de Inés Amor primó desde su hogar, ella lo describió como “no había malas pinturas en mi casa, unos Velasco, pinturas coloniales de Ibarra, Cabrera, varios anónimos, un retablo preciosísimo del siglo XVI y un escudo de la inquisición...había acuarelas inglesas bastante buenas” (Manrique y del Conde 31), este entorno fue determinante para crear en Inés Amor el interés y entendimiento sobre el arte.

Durante la investigación sobre el entorno de Inés Amor, encontré una experiencia que sin duda contribuyó a su desarrollo como marchante de arte. Según compartió con el historiador del arte Salomón Grimberg, después de completar su educación junto a su hermana Elena Amor en Nueva Orleans, les fue denegada la obtención de sus diplomas. Esta situación las llevó de regreso a México con un sentimiento de decepción, solo para descubrir que su familia estaba en bancarrota. En ese momento, la madre de Inés Amor se vio obligada a vender sus joyas para garantizar la subsistencia familiar. Esta situación motivó a las hermanas a tomar una decisión crucial: establecer una tienda de antigüedades en la que ofrecieron a la venta objetos y reliquias familiares. Mediante esta iniciativa, lograron no solo resolver sus deudas financieras, sino también obtener finalmente los diplomas de la academia (Grimberg 3-14).<sup>121</sup>

Inés contaba con una experiencia previa en ventas y poseía conocimientos básicos en el ámbito artístico. Aunque este último aspecto no representó un obstáculo para ella, ya que pudo fortalecer su ojo crítico gracias a las enseñanzas proporcionadas por los propios artistas que respaldaron a la GAM. Diego Rivera y Rufino Tamayo compartieron con ella sus conocimientos sobre los aspectos técnicos de las obras, mientras que Francisco Díaz de León la guio en la comprensión tanto de la pintura como del grabado. Antonio Ruiz (El Corcito),

---

<sup>120</sup>Gertrudis García Teruel de Schmidtlein, contaba con una amplia colección de arqueología, la que fue donada al Museo Nacional, de manera posterior a su muerte (Manrique y del Conde 30).

<sup>121</sup> Esta anécdota puede ser encontrada en Grimberg, Salomón. *Inés Amor and the Galería de Arte Mexicano*. *Woman's Art Journal*, vol. 32, núm. 2, 2011, pp. 3-14.

por su parte, le ayudó a identificar los elementos distintivamente “mexicanos” en las pinturas.

Inés Amor reveló en repetidas ocasiones que recibió apoyo teórico y orientación de figuras prominentes como Jorge Juan Crespo de la Serna, el historiador y crítico de arte Justino Fernández, Pablo Fernández Márquez, Paul Westheim, Margarita Nelken, entre otros. Estas personalidades enriquecieron su perspectiva y le permitieron forjar su propio criterio estético. Este respaldo resultó crucial para desempeñar su papel de manera excepcional en la GAM. Asimismo, Inés Amor no escatimó en establecer relaciones con críticos y figuras políticas del ámbito cultural, como Alfred Barr, Henry Clifford, Nelson A. Rockefeller y José Gómez Sicre. Entendiendo que estas conexiones sociales tenían como objetivo mejorar la selección, producción, circulación y consumo del arte moderno en México.

La destacada labor de Inés Amor como galerista radicó en su habilidad para cultivar el gusto por el arte moderno tanto en México como en Estados Unidos. Mediante su galería, logró exhibir y presentar la dualidad del arte nacional, abarcando tanto el arte mural como la pintura de caballete. Su esfuerzo resultó en la promoción exitosa de la pintura de caballete, ganando el favor de los públicos y consolidándola como una manifestación artística de renombre. A través de su labor de gestión, Inés Amor tomó en consignación obras de artistas consolidados y emergentes, con la intención, según ella, de dar prioridad a los valores artísticos sobre los comerciales. Su objetivo era establecer un vínculo entre los artistas y aquellos capaces de comprender y adquirir su arte (Manrique y del Conde). Y al igual que su hermana Carolina Amor se enfocó en afianzar la clientela extranjera como consumidores asiduos del arte moderno. No dejando de lado, que también generó adeptos mexicanos, entre los que destacan, profesionistas, abogados, ingenieros, políticos y burócratas como Pascual Gutiérrez Roldán, el ingeniero Morillo Safa y el Secretario de Agricultura Marte R. Gómez. En quienes fomentó la afición por el arte y con quienes logró tejer redes de apoyo en beneficio de la galería.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Morillo Safa, en algún momento contó con la colección de Frida Kahlo, que ahora pertenece al Museo de Arte Moderno. Marte R. Gómez sobresale por ser uno de los primeros coleccionistas de arte moderno mexicano, fue él quien le consiguió a Diego Rivera la oportunidad de pintar los murales en la Universidad de Chapingo en 1942, también se interesó en la obra de Frida Kahlo y se distinguió por adquirir *Un Paisaje del Valle de México* de Dr. Atl, que posteriormente prestó para la exhibición *Twenty Centuries of Mexican Art* en 1940.

Fue interesante encontrar detalles que manifiestan el nivel de rigor con el que Amor gestionaba su galería. Además de las pesquisas que realizaba en otras galerías para invitar a los artistas a que dejaran su obra con ella, atendía a resolver problema tan específicos como el enmarcado de obras, “*she believed that most artists had no idea how to frame their paintings and did a poor job of it.*” (Grimberg 10).<sup>123</sup> Inés Amor encontró una solución única al crear marcos personalizados para cada uno de sus artistas. Por ejemplo, mencionó: “yo misma doraba y pintaba los marcos de los cuadros” (Manrique y del Conde 33). Esta atención meticulosa a los detalles demuestra su amplio conocimiento sobre el estilo de cada artista y su compromiso con la presentación impecable de las obras de arte. De igual manera los estudiosos de su carrera, sostienen que ella contaba con una memoria excepcional, al saber el sitio de cada una de las obras que entraba a su galería.<sup>124</sup>

Es crucial comprender el papel desempeñado por Inés Amor como mediadora entre el arte moderno y los públicos. Ya que, no se trata solamente de que estos comprendan los aspectos formales de una obra de arte, sino que también influye la función de los intermediarios, quienes orientan el gusto y la adquisición a través de la crítica artística. En este sentido, Inés Amor desempeñó un papel fundamental al guiar el gusto público basándose en su propio criterio estético, el que favorecía al arte moderno. En su rol de galerista, desempeñó varias funciones de gran importancia. En primer lugar, determinó qué obras y qué artistas merecían ser considerados exponentes del modernismo, y a través de la exhibición de sus obras en la GAM, les otorgó legitimidad a nivel institucional. En segundo lugar, a través de esta selección, decidió qué obras podían ser admiradas y adquiridas por los consumidores. En tercer lugar, gracias a su experiencia en ventas, identificó cuáles obras y técnicas eran las más demandadas. Como resultado, Inés Amor logró influir en la producción artística de los artistas afiliados a la GAM. En otras palabras, promovió tanto la creación como la adquisición de obras de la plástica moderna, impactando en la dirección y evolución del arte en dicho contexto. Su labor como intermediaria resultó esencial para impulsar y consolidar el arte moderno en el gusto de los públicos y en el panorama artístico en general.

---

<sup>123</sup> “Ella creía que la mayoría de los artistas no tenían idea de cómo enmarcar sus pinturas y lo hacían mal” en Grimberg, Salomón. *Inés Amor and the Galería de Arte Mexicano. Woman’s Art Journal*, vol. 32, núm. 2, 2011, pp. 3–14. Mi Traducción.

<sup>124</sup> Hago referencia a Romero Keith (1985), Manrique y del Conde (1987) y Grimberg (2011).

Es esencial reconocer que el proceso de integración del arte moderno en el gusto de los públicos no transcurrió sin desafíos. Identifiqué que se desarrolló un proceso de negociación que no fue sencillo, ya que la introducción de este tipo de arte conllevó complicaciones y un esfuerzo sostenido. Es importante tener en cuenta que el arte moderno estaba emergiendo y debía ganar aceptación en comparación con la ya arraigada admiración por el arte académico europeo. Este último disfrutaba de un considerable reconocimiento. Además, resulta fundamental comprender que los públicos fueron un participante activo y reflexivo en este proceso. Su percepción y valoración del arte no pueden ser pasadas por alto. Los públicos tenía sus propias inclinaciones y preconcepciones arraigadas, lo que añadía una dimensión adicional de complejidad al proceso de integración del arte moderno.

La galerista relató que al principio algunas obras de los tres grandes muralistas no eran bien recibidas, pues la clientela las concebían como toscas, “monstruosas”, pesadas, con “monotes”, lo que no favorecía a su venta, razón por la que solicitaba a los artistas elaborar obras más figurativas y algunas acuarelas (Manrique y del Conde). En cuanto al arte abstracto, este no era del gusto público mexicano, ya que estaba acostumbrado más a un arte realista, motivo por el que incentivaba al comprador a adquirir la obra, destacando su relevancia en esa época. Es decir, siempre se mostró flexible, con el objetivo de lograr el cometido de colocar al arte moderno en el gusto de los públicos e incentivar su venta. Respecto a la complejidad de la venta de arte moderno, Amor señaló en sus memorias: “el panorama del arte contemporáneo se presentaba como un desierto. Durante los primeros cinco años de la galería el 95 por ciento de la sociedad educada de la Ciudad de México, negaba el valor del arte moderno” (Manrique y del Conde 236).

Respecto al coleccionismo la galerista favoreció a la construcción de numerosas colecciones; rastreó y acercó al comprador a las obras de su interés. Afirmó que “en 1946 comenzó un auge del coleccionismo en México” (Manrique y del Conde 235). Apoyó al antes mencionado político Marte R. Gómez en su afición por coleccionar obras de Frida Kahlo. Asimismo, ayudó a Álvaro Carrillo Gil para convertirse en uno de los coleccionistas más sobresalientes de arte mexicano. Vastas son las colecciones personales a las que Inés Amor logró añadir piezas, gracias a su ojo crítico y su capacidad para rastrear obras.<sup>125</sup> Amor

---

<sup>125</sup> Sobresalen las colecciones de Emigdio Martínez Adame, Dr. Álvarez Amézquita, Efrén del Pozo, Balbina Azcárraga, Lina Gorniki, respecto a coleccionistas extranjeros apoyó a Nelson A. Rockefeller, Sam Lewinson,

era consciente de que esta actividad se presentó de manera tardía en el país: “el coleccionismo de aquí se produjo con timidez, tardíamente y con desconfianza, aparte de que en reducido número” (Manrique y del Conde 247). Considerando lo expuesto previamente, afirmo que Inés Amor desempeñó un papel fundamental en el proceso de asimilación, difusión e institucionalización del arte moderno en la escena cultural artística mexicano-estadounidense. A través de su dirección en la galería, tuvo un impacto significativo al educar a los públicos, tanto nacional como internacional, en los valores visuales de la modernidad artística mexicana. En otras palabras, facilitó la comprensión del lenguaje artístico para permitir a los públicos familiarizarse con él. Además, ofreció una amplia gama de expresiones artísticas, que abarcaba desde la pintura hasta formas menos convencionales como la escultura y la fotografía (dos expresiones que ocupaban diferentes posiciones en el enfoque y preferencia del público, siendo una relegada y la otra emergente), otorgándoles un espacio dentro del panorama del arte moderno.

Además, a través de las estrategias comerciales de la galería, logró aumentar la producción y demanda de obras modernas. Todo esto no podría haber sido posible sin el surgimiento de nuevos públicos interesados en el arte moderno en ese momento. Esos públicos se caracterizaron por su creciente interés en nuevas expresiones y actividades culturales, como asistir a museos, conciertos y obras de teatro. Estas actividades podían ser costeadas gracias a un mayor ingreso económico, siendo políticos, burócratas y profesionales los nuevos consumidores. Como resultado, la adquisición de obras de arte se vio favorecida, lo que no solo condujo al éxito económico de la galería, sino también al aumento del mercado primario del arte y, posteriormente, del mercado secundario.

Considero que al posicionar el arte moderno dentro del gusto de la élite y ascendente clase media mexicana se reafirmó el “buen gusto” de Inés Amor. Cuando los públicos comenzó a adquirir el arte moderno mexicano se lo apropió y lo legitimó dentro del circuito de consumo. La estrategia de Amor por fomentar la afición por este arte fue precisa al entender los intereses del consumidor, generando rutas de acercamiento orgánicas, logrando con ello habituar a los públicos. Fue entonces cuando estos establecieron relaciones sensibles con las obras de arte, lo que favoreció su consumo. Sin embargo, conviene decir que, pese a

---

Joseph Pulitzer (creador del premio con su apellido), así como a Henry Clifford. Estos fueron sólo algunos de los tantos coleccionistas que recibieron su asistencia.

que Inés Amor, buscaba socializar el arte moderno, no pretendía masificarlo, sino más bien siguiendo lo establecido por su hermana Carolina Amor, su objetivo era enfocarse en públicos capaces de adquirirlo. Como señaló la artista Helen Escobedo: a Inés Amor “no le interesaba promover el arte moderno a nivel popular, su galería era para expertos” (Romero Keith 157).

El trabajo de Inés Amor fue exitoso, pues a partir de este germinó un mercado del arte fructífero en México. Y si bien ya existía el MAP, este contaba con austeros ejemplos de la modernidad plástica siendo sólo las obras de Saturnino Herrán y algunos muralistas los que se encontraban al acceso público. En ese sentido en la galería se fomentó una nueva generación de adeptos y consumidores de arte moderno. Infiero que Inés Amor precisaba que para contar con coleccionistas, se debía fomentar la educación y afición por el arte, por eso siempre se mostró dispuesta a establecer un diálogo con determinados públicos, las instituciones gubernamentales, privadas, los críticos y estudiosos en aras de construir un sólido sistema de apoyo para la promoción y difusión del arte moderno.

Amor ostentó un gran poder cultural en la escena cultural mexicana, el que le permitió cumplir su misión como difusora de la estética moderna nacional. Desde su minucioso sistema de gestión y administración en la galería, hasta la creación de nuevas redes sociales le permitieron apropiarse de la imagen cosmopolita de *dealer* de arte. Su arduo trabajo permitió encaminar la historia de las galerías y el coleccionismo en México. Con esto, argumento que Inés Amor estableció el canon de lo que debería ser un galerista en México y fortaleció el canon de la historia del arte promovida desde el Estado.

Su trabajo como líder de la GAM atravesó muchas veces las fronteras entre lo profesional, lo personal y lo emocional. Contrario a su hermana Carolina Amor que desde sus inicios trazó los límites entre la galerista y el artista. Inés Amor además de la coordinación logística de exposiciones, gestión de permisos e intercambios comerciales con otros espacios culturales. Gestionaba las cuentas de los artistas, pagaba el arrendamiento, les administraba sus cuentas bancarias, les realizaba préstamos, criticaba sus vicios, decisiones amorosas, artísticas y económicas. Carlos Mérida indicó que Inés Amor “tenía los medios de promover y atender al artista, como un psiquiatra a un niño” (Romero Keith 109). Y si bien su interés primigenio era lo comercial, creó lazos más íntimos con los artistas quienes fueron objeto de su afecto, por eso las acciones que tomaba con cada uno de ellos. Entendió

que un buen artista depende de la satisfacción de sus necesidades básicas para el desarrollo de su proceso creativo. Esta tarea de manejar la vida de los pintores más allá de lo artístico trascendía, quizás con una intención protectora o de control, pero también es importante indicar que su relación con los artistas no estaba exenta de conflictos. Amor sostenía la desavenencia y desilusión del ambiente artístico mexicano: “cada año que pasa le cojo más tirria a los pintores. Son inaguantables, pretenciosos, malagradecidos, hipócritas y convenencieros” (Romero Keith 110).

En cuanto a la relación comercial entre los artistas y la galería, fue sin duda un aliciente para la reconfiguración del artista mexicano, tanto en el oficio como en la representación, en el sentido de que hasta antes de la galería, el oficio del artista era precario. Los artistas constantemente buscaban un muro para pintar, que de obtenerse permitiría tener ingresos para seguir trabajando.<sup>126</sup> El ser artista consistía en una cadena interminable de pintar y generar recursos para subsistir. Con la llegada de la galería, la situación para muchos cambió. Ahora, dejar en comodato sus obras, que eran vendidas, significaba un ingreso constante que les permitía enfocarse únicamente en pintar. Según lo refieren artistas como Federico Cantú, Francisco Zúñiga, Raúl Anguiano, Juan Soriano, los hermanos Coronel, entre otros, la incorporación del artista en el mercado del arte implicó convertirse en figuras públicas, obteniendo con ello reconocimiento.

Con el apoyo de la galería los artistas encontraron la motivación económica para producir más, lo que desencadenó en un pronto reconocimiento que los llevó a presentarse en exposiciones internacionales, bienales, museos de arte y más. Fue entonces que el artista mexicano, ahora no dependía sólo de programas de apoyos gubernamentales, sino que se configuraba como personalidad del ámbito público. Muchos artistas como Orozco, Rivera y Siqueiros lo aprovecharon para su militancia política y para exponer sus compromisos estéticos e ideológicos. El foco que les otorgó la galería fue sustancial para la obtención de becas, apertura a nuevos espacios expositivos, contacto con nuevos mecenas y mayores ventas. Es importante tener en cuenta que, aunque el respaldo de la galería pudo ser significativo, los logros individuales de los artistas también dependió de factores como su

---

<sup>126</sup> Conviene acotar que no siempre las obras eran adquiridas, Inés Amor, comentó que tuvo un cuadro de Roberto Montenegro que no se vendió en veintidós años (Manrique y del Conde 21).

talento, dedicación, contexto histórico y relaciones personales. El artista Federico Cantú señaló:

Todos pasamos horas inolvidables en la Galería. Inés nos hizo valer como artistas cuando se ganaba más siendo profesor de idiomas. La imagen que más recuerdo al evocarla es cuando vivíamos en aquella chilla espantosa. Aquella vez que vendí un cuadro por trescientos cincuenta pesos, y llegué a casa sin poder hablar, iba eufórico, borracho, echando tiros por todas partes, por primera vez podía vivir de mi pintura (Romero Keith 45).

Pero pese a que la GAM representó a una amplia variedad de artistas no trabajó con todos los creadores relevantes de la época. Ya que existían otros grupos de artistas de igual importancia, pero no contaban con el respaldo de la galería. Por ejemplo, los artistas academicistas tradicionales, Alfredo Ramos Martínez, Ángel Zárraga, German Gedovius, Arguelles Bringas, quienes no atendían a los intereses artísticos de la galería o simplemente porque representaban mayor esfuerzo o conflicto para Inés Amor. Ella argumentaba que:

Mi único ideal fue tener en la mano una media docena de artistas con genio, y poder ayudarlos y darles medios con que trabajar: si resultaba ganancia para mí, la idea no era hacerme millonaria, sino mantener la galería, donde pudieran exponer, confrontar y discutir su obra, y venderla finalmente a personas capacitadas que llevarían por todo el mundo la noticia de estos genios nuestros (Manrique y del Conde 198).

Con el tiempo las labores de Inés se fueron especializando, es decir, la avidez con la que desarrolló un ojo y un criterio estético incrementó sus funciones. Con el auge del mercado de arte primario, aumentó el secundario. Con ello se agudizó la problemática del incremento de las falsificaciones. El vertiginoso interés por el arte moderno desencadenó un aumento de réplicas que muchas veces eran elaboradas por los mismos artistas. Al respecto la galerista señaló una anécdota con Orozco: “cuando pintó el *Hombre en llamas* (1939), en la cúpula del Hospicio Cabañas de Guadalajara, le pedí que me hiciera un óleo; lo hizo, y creí tener en mis manos, una obra maestra de Orozco. Con el tiempo llegué a saber que había hecho otros tres cuadros como ese” (Manrique y del Conde 107). Situaciones como esta, significaron para los comerciantes y críticos de arte todo un reto para legitimar las obras. Generando que particulares acudieran a Inés para que autentificara las obras.

Respecto a la historia crítica del arte mexicano, Amor coincidía con el historiador del arte Justino Fernández en que el arte moderno mexicano no dio inicio con el fin de la

Revolución Mexicana en 1910, sino que desde 1885, ya se venía gestando dentro de la Academia de San Carlos.<sup>127</sup> Pues dentro de ese espacio emergieron grupos disidentes que abogaban por nuevas formas de hacer arte. De igual manera, entendía la urgencia de la legitimación del arte moderno por eso su empeño en el proceso de difusión, y si bien su trinchera era la galería, abogaba por un espacio institucional, no en estricta forma un museo, sino más bien una “pinacoteca nacional”. En ese sentido y bajo esta creencia Inés Amor se interesó en hacer comprensible el arte moderno para públicos emergentes a quienes proporcionó las herramientas necesarias para que pudiera establecer una relación con el arte moderno de forma más estrecha.

En cuanto al campo cultural internacional, Inés Amor se posicionó como intermediaria entre mediadores conceptuales y la élite artística de diversos países. Se consolidó como colaboradora del MoMA a través del contacto con Alfred Barr y del Museo de Filadelfia gracias a Henry Clifford. Esto demuestra la amplia red de contactos que Inés Amor tenía. Sin embargo, es importante destacar que también tuvo limitaciones en el ámbito artístico y cultural internacional. Aunque recibió el apoyo de varios artistas e intelectuales para desarrollar habilidades administrativas y de reconocimiento artístico, no logró alcanzar una posición reconocida más allá del mercado del arte mexicano y estadounidense. Además, debido a complicaciones de salud su permanencia en la galería se vio limitada a partir de la década de 1980.

### **3.2.2 La GAM a través de tres exposiciones**

Muchas obras de los modernistas mexicanos no encontraron cabida en el recién estrenado museo de arte en 1934, pero sí hallaron espacio en La Galería de Arte Mexicano, que se erigió como el espacio antagonista al MAP. En este lugar, los artistas tuvieron acceso a un nuevo canal expositivo que sugería mayores beneficios económicos y de difusión para ellos y sus obras. Sin embargo, la participación de los artistas en esta galería estaba condicionada por el “buen gusto” de su propietaria, quien decidía quién exponía y quién no. La galería albergó diversas muestras, cada una diferente en cuanto a expresión plástica y reconocimiento del artista.

---

<sup>127</sup> Este planteamiento de que fue en la Academia de San Carlos y a través de artistas innovadores como Saturnino Herrán y Julio Ruelas, se desarrolló en el primer capítulo de esta tesis.

Presumo que Amor contaba con una visión clara sobre el arte que quería exhibir en la galería, ya que de esta manera lograría posicionar y mantener a la vanguardia a la galería. Aunque mostró interés en colaborar con la difusión del arte moderno nacional, también respaldó el arte de vanguardia extranjero, a pesar de las críticas recibidas, ya que el nombre de la galería no limitaba el tipo de arte que expondría. A continuación, se revisan tres muestras de las que fue partícipe la galería y las cuales permiten explicar su capacidad adaptativa, influencia y compromiso con la construcción de la narrativa del arte nacional, a la vez que favoreció la recepción del arte extranjero y que sobre todo evidencian el trabajo colaborativo que favoreció a la diplomacia cultural con Estados Unidos y con otros espacios culturales. Se inicia con *Twenty Centuries of Mexican Art* exhibida en el MoMA, prosigue *La Exposición Internacional del Surrealismo* llevada a cabo en la GAM y finalmente, *Picasso* exposición colaborativa con la SAM y el MoMA.

### **3.2.2.1 *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940)**

Si bien la galería en su carácter comercial organizó exposiciones con el objetivo de vender obras de arte, también participó en exposiciones colectivas transnacionales, como la inaugurada el 14 de mayo de 1940: *Twenty Centuries of Mexican Art* en el MoMA. Desde mi perspectiva, la trascendencia de esta exposición radica en el reconocimiento y la afirmación del impacto del arte mexicano en la historia del arte a nivel mundial. Además, condensaba la diversidad del arte nacional en una narrativa accesible para el público estadounidense, lo que contribuyó a su comprensión y aprecio. A través de la puesta en escenas de objetos particulares, se logró exhibir la versión estética de México donde su historia del arte se había desenvuelto de manera orgánica. La GAM proporcionó el espacio y el material documental necesarios para su desarrollo, lo que le permitió participar en el esfuerzo colectivo que culminó en el reconocimiento de una producción artística genuina. Sin embargo, es importante destacar que una de las razones detrás de esta exposición fue la imposibilidad del MoMA de importar arte debido a la Segunda Guerra Mundial (Lorente). En este entramado de intereses y sutilezas, la mirada se posó en el arte mexicano.

*Twenty Centuries of Mexican Art*, fue creada para presentarse en el museo *Jeu de Paume* en el Jardín de Tullerías en París en 1939, bajo el título *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*. Mediante la que se pretendía difundir los valores estéticos nacionales sustentados

en la mexicanidad. El objetivo central además de estrechar los vínculos diplomáticos con esa nación, era lograr el reconocimiento de México y su cultura en la capital internacional del arte. Esa exposición contaba con el apoyo del gobierno francés y mexicano. Ortega señala, que los encargados eran el conservador de los Museos Nacionales de Francia André Dezarrois (1889-1979) y Alfonso Caso (1896-1970) como el comisario mexicano, pero pese a la coordinación de ambas naciones la invasión de Alemania a Polonia en 1935, frustró su realización. Asimismo, Flores explica que la exhibición se dividiría en cinco secciones: arte antiguo, arte colonial, arte moderno y contemporáneo, arte popular, y una sección histórica y de propaganda.<sup>128</sup> Esta muestra estaba diseñada para presentarse de manera temática, sin tener una visión lineal y totalizadora que posteriormente se le otorgaría en el MoMA.

Aquella exposición frustrada llamó la atención de Nelson A. Rockefeller y durante un viaje a México, se reunió con el presidente Lázaro Cárdenas y Alfonso Caso. Rockefeller los instó a llevar la muestra al MoMA. Aunque en ese momento se fomentaba la idea de un intercambio cultural, no se puede descartar que también se buscara resolver las relaciones diplomáticas entre ambos países, las cuales habían estado tensas debido a la Expropiación Petrolera en 1938. Además, en ese momento se sentía la necesidad de mantener una relación amistosa ante el temor al avance del nazi-fascismo. Un amplio comité se encargó de gestionar el proyecto bilateral, en el que estaban involucrados Alfonso Caso, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Roberto Montenegro, Miguel Covarrubias, John McAndrew y principalmente, Alfred Barr. Además, contaron con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el INAH (Manrique y del conde 1987; Romero Keith 1985; Toussaint 1940).

En conjunto idearon el discurso central y fragmentación de la exposición en cuatro etapas que conformaban la historia del arte mexicano: prehispánica, colonial, popular y moderna, otorgando cada sección a un grupo de especialistas en el rubro.<sup>129</sup> *Twenty Centuries of Mexican Art* cobra una relevancia significativa, dado que esta exposición sienta

---

<sup>128</sup> La sección de arte moderno se dividió en “siete grupos determinados por orden cronológico y por su estilo. Así, en el primer grupo estaría solo Posada; el segundo lo integrarían Ruelas, Alcalde Téllez, Argüelles, y Ramos Martínez; en el tercer grupo estarían Rivera, Orozco y Siqueiros; el cuarto grupo exhibiría obras de Revueltas, Tamayo, Castellanos, Rodríguez Lozano, Abraham Ángel, Orozco Romero, Mérida, Alba de la Canal, Alba Guadarrama, Covarrubias, Nahui Ollin y Best Maugard; el quinto grupo sería el de Cantú, Guerrero Galván y María Izquierdo; el sexto el de O ‘Gorman, Antonio Ruiz, Frida Kahlo y Castillo; el último grupo reuniría los trabajos de Rendón, Pujol, Bracho y Arenal” (Flores 16).

<sup>129</sup> En un primer momento, la sección de arte moderno estaría bajo la organización de Diego Rivera, Ignacio Asúnsolo y José Clemente Orozco, pero fueron descartados, dando lugar a Miguel Covarrubias, quien en ese momento se perfilaba como un conocedor del arte y estaba vinculado con la élite artística del MoMA (Flores).

las bases para comprender las posteriores muestras realizadas tanto por Fernando Gamboa como por Miguel Covarrubias. A través de estas exhibiciones, se logró plasmar de manera museográfica la evolución artística de la nación mexicana.

John McAndrew (1904-1978), en su rol de encargado de la museografía en el MoMA, se esforzó por transmitir la secuencia cronológica, conceptual e histórica del arte mexicano. Para lograrlo, asignó espacios particulares dentro del MoMA para cada etapa. Tres salas, el jardín y el cubo ubicado bajo la escalera de dicho museo, fueron utilizados con ese propósito.<sup>130</sup> Para hilar una narrativa que explicara las características estéticas de cada etapa se seleccionaron cerca de 5 000 obras, que representaban valores plásticos particulares. En la planta baja del MoMA, se presentaron esculturas prehispánicas y piezas de alfarería pertenecientes a los grupos totonacas, tarascos, olmecas, mayas y otros. En el segundo piso se colocaron figuras policromadas representativas del periodo colonial, así como una amplia variedad de objetos sacros. En ese mismo piso, en otras salas se exhibieron objetos artísticos folclóricos: trajes, juguetes, retablos, tejidos, máscaras, instrumentos musicales y más. Lugar aparte ocupaban las caricaturas políticas, sobresale una sección enfocada en José Guadalupe Posada, con la que se reconoció su trascendencia como el artista que vinculó el antiguo arte mexicano con el moderno. En tanto que, en el jardín se exhibieron algunas réplicas de esculturas prehispánicas, destacando un vaciado en yeso de la Coatlicue, aquí el orden apeló a representar un mercado de artesanías. “*The show filled the entire Museum, even spilling over into the courtyard, where an open-air market with stalls selling goods like ceramics and leather items had been installed*” (MoMA, “Twenty Centuries of Mexican Art”).<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> El historiador McAndrew se desempeñaba como curador en el área de Diseño Industrial y Arquitectura del MoMA.

<sup>131</sup> “La muestra llenó todo el Museo, extendiéndose incluso hasta el patio, donde se había instalado un mercado al aire libre con puestos de venta de productos como cerámica y artículos de cuero” en MoMA. *Twenty Centuries of Mexican Art*. Museum of Modern Art, 2019, [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/). Mi Traducción.



Figura 30. Mercado al aire libre en la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*.  
*Museum of Modern Art*. 1940.

Se buscó representar a las culturas precolombinas y se abrió paso hasta los períodos correspondientes al arte colonial y moderno, dedicando al arte popular, los espacios más amplios del museo. Fuente: MoMA en [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/).

Finalmente la sección de interés, la de arte moderno, esta se ubicó en el tercer piso. Covarrubias seleccionó obras elaboradas entre las décadas de 1920 y 1940. Algunas de las elegidas fueron: *Paisaje del Valle de México* (1891) de José María Velasco, *El día de los muertos* (1925) de Diego Rivera, *Zapatistas* de José Clemente Orozco, *Paisaje* (1930) de Dr. Atl, *El día de San Juan* (s/f) de Julio Castellanos, *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo y 160 obras más (véase la figura 16). Debido a la incapacidad de exhibir algunas obras por su carácter mural, estas fueron sustituidas por fotografías.<sup>132</sup> Miguel Toussaint explica que existían dos opciones para organizar el arte moderno mexicano. Por un lado, con obras de artistas ya consolidados como Rivera, Siqueiros y Orozco, y por otro, una extensa selección de obras de artistas que tuvieran rasgos modernos. Covarrubias se inclinó por la segunda opción y decidió incorporar a todos los artistas posibles. Esta elección de Covarrubias es

---

<sup>132</sup> En cuanto al arte mural, José Clemente Orozco elaboró *Dive Bomber and Tank*, que era un fresco compuesto por seis paneles móviles de yeso unidos por malla de alambre y marcos de acero. Los visitantes a la exposición podían observar al artista trabajando.

comprensible, ya que reflejaba la urgencia de reconocer la producción moderna mexicana y destacaba que en México no solo se estaba llevando a cabo el arte mural.



Figura 31. Sala de Arte Moderno en *Twenty Centuries of Mexican Art*. MoMA. 1940.

La sala de arte moderno contó con algunas obras que Covarrubias consideraba eran parte de la producción modernista mexicana. Aquí yace incluida *Las Dos Fridas* cuya expresión visual expone las emociones y la dualidad que Frida Kahlo experimentó en su vida. Fuente: MoMA en [https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/twenty-centuries-of-mexican-art-at-moma/).

En lo que respecta a la museografía, esta exposición estableció el estándar que tuvo influencia en las futuras presentaciones en México. Alfred Barr optó por ubicar todos los objetos a la altura de los ojos del espectador promedio, descartando elementos que pudieran obstaculizar una visión amplia y armónica de los mismos. Además, se introdujeron espacios entre las obras para evitar la saturación visual. A diferencia de lo que Pani había realizado previamente en el MAP del PBA, donde empleó obras de arte menos significativas con fines decorativos, lo que resultó en la saturación de la percepción del espectador. En contraste con el enfoque de Pani, Barr no estableció distinciones en términos de jerarquía artística; tanto los juguetes como los monolitos fueron tratados con el mismo grado de importancia. En la realización de este intercambio artístico bilateral se entrelazaron diversos intereses. Desde una perspectiva política, la exposición se percibió como un símbolo de amistad entre México y Estados Unidos, fortaleciendo los lazos diplomáticos en medio de un contexto de

conflicto. Respecto a la perspectiva artística, la exposición incrementó el atractivo del arte mexicano en Estados Unidos. Desde la década de 1920, los muralistas habían ejercido influencia tanto en los públicos como en los artistas estadounidenses. *Twenty Centuries of Mexican Art* representó el punto culminante en la introducción del arte mexicano en los museos estadounidenses, los cuales también demostraron un marcado interés en formar colecciones con obras de origen mexicano.

Con anterioridad, la crítica de arte estadounidense ya elogiaba la plástica mexicana, ya que algunos medios impresos dedicaban notas a obras y artistas mexicanos, filtradas por la orientación política de las mismas. Wechsler, indica que la revista de corte marxista *New Masses* (1926-1948), era una de las más interesadas en documentar y reseñar las obras de artistas mexicanos. En el artículo “Painting The Revolution” de 1927, el periodista John Dos Passos, identificaba el valor del arte mexicano. Exponiendo los preceptos del movimiento muralista y los comparaba con el arte estadounidense que se estaba exhibiendo en las galerías. Sugería que el arte estadounidense respondía más a una cuestión de mercado, contrario al arte mexicano, que contaba con una postura política, una visión nacionalista, reflejaba sus orígenes antiguos, retomaba la simplicidad de la vida cotidiana, además, de que se alejaba de las ideas europeas importadas, haciendo del arte mexicano único.<sup>133</sup>

La revista *New Masses* documentó el primer mural realizado en ese país, el que fue creado por el artista Hugo Gellert en 1928. Este mural se erigió en la cooperativa del Partido Obrero en Union Square East, Nueva York. Con una extensión de casi 25 metros, Gellert plasmó la lucha proletaria mediante una representación de una marcha de trabajadores bajo el lema: *Workers Of The World Unite!* (véase la figura 17).<sup>134</sup>

Aquel mural emocionó a la crítica estadounidense y fue comparado con los murales de Diego Rivera, los cuales ya eran considerados como los más representativos del arte

---

<sup>133</sup> Dos Passos, escribió “Go round to the art galleries in New York. Look at all the little pictures, little landscapes after Cezanne, Renoir, Courbet, Picasso, Corot, Titian, little fruity still lifes, little modern designs of a stovepipe and a bisected violin. stuff a man's afraid to be seen looking at horrible picking up of crumbs from rich men's tables. Occasionally a work of real talent, but what's the good of it? Who sees it? A lot of male and female old women chattering round an exhibition; and then, if the snob market has been properly manipulated, some damn fool buys it and puts it away in the attic, and it makes a brief reappearance when he dies at a sale at the Anderson Galleries” (15).

<sup>134</sup> La revista *New Masses* escribió sobre el mural “Gellert has painted a massive fresco of American labor-Negro workers, women workers, miners, the inside of a steel mill, Sacco and Vanzetti, John Reed, Lenin, Ruthenberg and other symbolic and real figures-ten feet tall. This cafeteria is worth a visit. It is the first large demonstration in this country of that union of art and labor which is the keynote of Soviet Russia” (4).

moderno en América. Este es tan sólo un ejemplo sobre cómo el muralismo influyó activamente en los artistas estadounidenses, quienes incorporaron temáticas como la lucha de clases dentro de su obra. Por otro lado, la revista *Liberator* desde 1920, ya se encargaba de difundir los valores plásticos de la Revolución Mexicana, publicando algunos artículos escritos por exiliados estadounidenses que narraban su experiencia de vivir en México.<sup>135</sup> A través de sus textos se difundieron los preceptos establecidos en el *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* en 1923, con el que se hacía patente que en México se estaba creando un arte político monumental. Estos dos ejemplos permiten enmarcar que la exposición presentada en el MoMA encontró un terreno bien abonado tanto por los artistas como por la crítica de arte, lo que se evidenció con el interés de los públicos.



Figura 32. *From a Labor Mural*. Hugo Gellert. 1929.

Gellert pintó un enorme fresco de trabajadores estadounidenses (trabajadores negros, trabajadoras, mineros, el interior de una fábrica de acero, así como Lenin y otras figuras simbólicas y reales). Fuente: Gellert, Hugo. "From a Labor Mural". *New Masses*, vol. 4, núm. 8, enero de 1929, p. 4.

Trasciende que una de las herencias más importantes de este trabajo colaborativo entre el Estado mexicano, el MoMA y la GAM fue el catálogo *Twenty Centuries of Mexican Art*. Que fue el primer documento que hiló y narró la historia del arte nacional, contemplando cuatro etapas históricas y su amplia diversidad cultural y material del arte, desde la época prehispánica hasta la modernidad. Este documento consolidó el canon de la historia del arte mexicano dentro de la historia crítica. El arte prehispánico contó con una importante mención de la escultura precolombina, el arte colonial resaltó por sus funciones decorativas

<sup>135</sup> Los artistas Hugo Gellert, Mike Gold y Henry Glintenkamp huyeron a México a inicios de la Primera Guerra Mundial, con la intención de no ser reclutados. Posteriormente al finalizar la guerra, entablaron diálogo con la revista para incentivar la publicación de artículos escritos por exiliados estadounidenses en México.

que se hacían patentes en las fachadas y altares, el folclórico mediante la belleza de los objetos cotidianos y finalmente, el arte moderno con un gran fervor por la lucha social, la que se evidenció en vigorosos y originales murales.

Para dicha exposición la GAM no sólo funcionó como el centro de control para su desarrollo, particularmente, Amor se erigió como mente creativa, dada su experiencia previa al llevar exposiciones de arte moderno a Estados Unidos. Ya había enviado en 1937, obras de 20 pintores nacionales para la exposición *Artistas Modernos de México*, en el *Arts Club* de Chicago, la que posteriormente fue presentada en Nueva York, donde conoció a Alfred Barr, con quien entabló una fructuosa relación y a través de la que pudo orientarlo e influirlo sobre el valor del arte mexicano (Romero Keith). Al respecto del título de la exposición, Inés Amor describió que surgió de manera fortuita:

Curiosamente fue otra vez en el restaurante *El Patio* donde encontramos título para ésta célebre exposición. Estábamos cenando Diego, Frida, Tamayo, Olga, Miguel Covarrubias y Rosa, Alfred Barr, Edgar Kaufmann y otros, tratando de encontrar el título, cuando Miguel Covarrubias dijo: Ya lo tengo: *Twenty centuries of Mexican Art*; fue una exposición de dimensiones gloriosas que por primera vez mostró en el extranjero el arte mexicano desde la época precolombina hasta 1940, incluyendo artesanías (Manrique y del Conde 65).

### **3.2.2.2 La Exposición Internacional del Surrealismo (1940)**

A la postre de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, se celebró en la GAM, otra muestra que significó ser el primer acercamiento de los públicos mexicanos a la vanguardia extranjera. Por influencia de Wolfgang Paalen, se llevó a cabo *La Exposición Internacional del Surrealismo*, “La gran aparición de la Gran Esfinge Nocturna” (como se puede leer en la relación de exposiciones), la que se inauguró el 17 de enero de 1940 (véase la figura 18).<sup>136</sup> Esta exposición ya se había presentado en París y Londres, bajo el genio de André Breton, Cesar Moro y Wolfgang Paalen. La exposición comunicaba al mundo que México podía participar en el diálogo sobre las vanguardias. Sin duda, fue una muestra mediática que generó controversias en la comunidad artística mexicana, con fieles opositores y otros que buscaban destacar como defensores del arte extranjero. Inés Amor comentó, que Diego

---

<sup>136</sup> La Gran Esfinge Nocturna, era Isabel Marín vestida de blanco, con una cabeza de mariposa y volando sobre los espectadores (Romero Keith).

Rivera fue uno de ellos: “Diego no había pensado en el surrealismo, pero aprovechando la ocasión se declaró surrealista y pintó dos óleos grandes que nada tenían de surreales” (Manrique y del Conde 96).

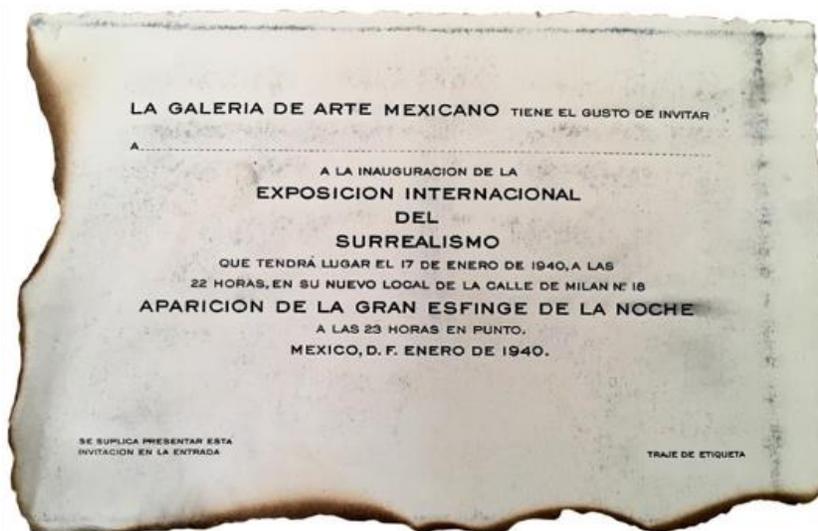


Figura 33. Invitación para la *Exposición Internacional del Surrealismo*. Galería de Arte Mexicano. 1940.

En 1940, esta exhibición, expresó los principios culturales de aquel movimiento artístico. Fuente: Galería de Arte Mexicano. <https://www.instagram.com/gamgaleria/?hl=es-la>

Conviene revisar el montaje de la exposición, la que contó con 109 obras e intentó ser una exposición multisensorial a través de la que se transmitió la esencia del movimiento. Con medias luces azules, espejos y maniqués se creó un ambiente que envolvió al espectador. Asimismo había una sección enfocada en “Arte Mexicano Antiguo” que consistía en cinco piezas prehispánicas de la colección de Diego Rivera. Se dispuso también de una sección de “Máscaras Danzantes” con 5 máscaras de los estados de Guerrero y Guadalajara. Asimismo, se incorporó el “Arte Salvaje” con máscaras de Nueva Guinea (Fernández, “Catálogo de Exposiciones” 87-140). Se destacó el empleo del arte prehispánico, lo que es coherente dado que Wolfgang Paalen reconocía su papel fundamental en la formación del arte moderno. Además, Paalen era un apasionado coleccionista de arte precolombino nacional. Esto también refleja el continuo interés por el arte primitivo y prehispánico en ese momento.

La exposición contó con *Momento sublime* (1938) de Salvador Dalí, *La aparición* (1928) de Rene Magritte, *El geómetra* (1936) de Yves Tanguy, *La inquietud* (sf) de Víctor Brauner, *El huevo* (1930) de Max Ernest, *El genio de la especie* (1937) de Wolfgang Paalen, Remedios Varo participó con obras como el *Recuerdo de Walkirya* (1938) y *El hambre* (sf), por mencionar algunas obras de los 38 artistas extranjeros invitados. Dentro de los diez artistas mexicanos que participaron estuvieron Frida Kahlo con *Las dos Fridas* (1939) y la *Mesa herida* (1940), Diego Rivera con *Majandrágora Aracniletrósfera* (1939) y *Minervagtanimortvida* (1939), Manuel Rodríguez Lozano con *Pescadores de estrellas* (1939) y *Pintura* (1939), el “Corcito” presentó *El Sueño de la Malinche* (1939) y Agustín Lazo contribuyó con *El interlocutor* (1937). Aunque estas obras no necesariamente coincidían con los valores estéticos del surrealismo, se tomaron en cuenta con el propósito de lograr una fusión entre lo mexicano y el surrealismo.

Esta exposición trasciende, ya que Amor asumió un riesgo al incorporar arte extranjero en una galería enfocada en el arte mexicano. Además, logró compaginar el arte moderno mexicano y el surrealismo en una misma exposición, lo que fue un desafío adicional. Con dicha exposición se reconoció que México contaba con una identidad plástica propia, donde claramente se estaba asimilando el modernismo. Además, demuestra que en México existían públicos capaces de recibir y apreciar las vanguardias extranjeras. Con respecto a la galería, la posicionaba al nivel de la *New Burlington Galleries* en Londres y la *Galerie Beaux-Arts* en París, espacios que ya habían recibido aquella exposición. A partir de esta muestra se dio por sentado que la galería abriría sus puertas a los artistas extranjeros. *La Exposición Internacional del Surrealismo* provocó gran revuelo en los medios impresos. La GAM recabó las críticas periodísticas: Roberto Manzanares publicó el 23 de enero “Para solaz de los subconscientes” en *Estampa*. Horacio Quiñones el 3 de febrero publicaba en el *Hoy* “surrealismo es sensación”, el 5 de febrero en *Noticias Gráficas* se encabezaba un texto con “Una gran manifestación artística en México”. En el medio extranjero *Christian Science Monitor* el 23 de febrero se publicó “*Mexican’s See Surrealistic Art and Gallery’s Imposing New Home*” (Romero Keith).

*La Exposición Internacional del Surrealismo*, marcó un encuentro crucial entre el surrealismo europeo y la tradición artística mexicana. Se reconoció la influencia del arte prehispánico y la riqueza cultural de México, buscando así establecer un diálogo entre lo

local y lo surrealista. Esta conexión entre lo nacional e internacional resaltó la vanguardia y experimentación artística de México. El impacto de la exposición en la escena artística mexicana fue considerable: consolidó el surrealismo como corriente artística reconocida y apreciada en el país, al tiempo que abrió nuevas vías de expresión y experimentación. Su legado perdura y se considera un momento trascendental en la historia del arte mexicano.

### **3.2.2.3 Picasso (1941)**

Otro momento sustancial para la historia del arte moderno en México fue cuando se logró la colaboración entre la Galería de Arte Mexicano, la Sociedad de Arte Moderno (SAM) y el *Museum of Modern Art* (MoMA) para traer a México en 1944, la exposición *Picasso*. La llegada de aquella exposición marcó un hito en la historia del arte mexicano, ya que no solo reafirmó la posición de México como un centro cultural importante, sino que también estableció conexiones más estrechas entre la escena artística mexicana y el panorama internacional. Esta colaboración entre la GAM, la SAM y el MoMA sentó las bases para futuros intercambios y exposiciones de renombrados artistas internacionales en México, enriqueciendo la experiencia artística del país y promoviendo el diálogo global en el arte. *Picasso* fue una exposición creada para y por el MoMA, pero fue la primera exposición preensamblada por una institución museística de gran envergadura que llegaba a México.

En 1941, la Galería Espiral abrió sus puertas como una propuesta de un colectivo de artistas provenientes del Taller de Gráfica Popular (TGP). El TGP se creó en junio de 1937, como un grupo de artistas apoyándose económicamente para difundir el discurso gráfico de la Revolución Mexicana a través del grabado.<sup>137</sup> Y el que vio el inicio de su escisión posterior al ataque gestado por parte de Siqueiros, Antonio Pujol y Leopoldo Arenal a Trotski, en su casa en Coyoacán, en el Distrito Federal el 24 de mayo de 1940. Con la segmentación del taller, algunos de los artistas rechazados decidieron unirse y formar la Galería Espiral, con Gabriel Fernández Ledesma, Angelina Beloff, German Cueto, Francisco Zúñiga y otros a la cabeza. La creación de la Galería Espiral fue una respuesta valiente y determinada por parte de estos artistas que habían sido excluidos de otros espacios artísticos. Esa galería se transformó en un espacio alternativo y autónomo donde los artistas

---

<sup>137</sup> El taller estuvo conformado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Everardo Ramírez, Alberto Beltrán, Mariana Yampolski.

podían presentar y difundir sus obras sin estar sujetos a los criterios restrictivos de otras instituciones. Más adelante, se sumaron figuras como los matrimonios Gamboa y Covarrubias, Alfred Barr, Henry Clifford e Inés Amor. Ahí se concentró otro pequeño universo artístico, que terminaría por dar a luz a la Sociedad de Arte Moderno (SAM) en 1944. La creación de la SAM tenía como finalidad: “la educación artística del público mexicano y la elevación de su nivel cultural, así como el fomento y estímulo a la creación del arte nacional” (Gamboa “La museografía. Nuevos conceptos”).

Considero que su formación fue un éxito gracias al respaldo de Inés Amor, Susana Gamboa, Dolores del Río y Rosa Rolanda, quienes, a través de sus labores administrativas y de gestión, facilitaron el establecimiento y el desarrollo de esa sociedad. Pese a eso las figuras que más sobresalieron fueron la de Jorge Enciso como presidente y Fernando Gamboa, con ello se ejemplifica la invisibilización de la contribución de las mujeres al arte nacional. El propósito de la SAM era promover el arte moderno. Aunque carecía de su propia colección, se centraba en organizar exposiciones temporales con temáticas específicas. Además, se consideraba la posibilidad de realizar ventas discretas.<sup>138</sup>

La llegada de *Picasso* a México fue resultado de una colaboración entre México y Estados Unidos. Desde 1942, a través de correspondencia, se llevaron a cabo negociaciones sobre las obras, los costos de transporte y las preocupaciones por los riesgos de mover la exposición en medio de la guerra. Fue un proceso de negociación en el que figuras de ambos países trabajaron para lograrlo, como destaca Vázquez Ramos en un profundo análisis epistolar entre representantes del MoMA, como Alfred Barr, René d’Harnoncourt y Henry Clifford, y gestores de la SAM, como Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Susana Gamboa e Inés Amor. Algunos factores cruciales que facilitaron la venida de *Picasso* a México incluyeron asegurar un espacio adecuado para la exposición, cubrir los costos de transporte, garantizar un embalaje seguro y, en última instancia, decidir eliminar algunas obras del catálogo, como la icónica pintura *Guernica*. Esta última decisión se fundamentó en los argumentos de Barr, quien afirmaba que las obras tenían un valor excepcional para Picasso y, además, no estaban en condiciones físicas óptimas para ser trasladadas. Otro factor crucial fue la necesidad de optimizar el espacio de exhibición, cumpliendo con los estándares

---

<sup>138</sup> La SAM, contó con una vida efímera, sólo se presentaron cinco exposiciones, en 1944, *Picasso*, en 1945, *Máscaras Mexicanas* y *La fotografía como arte. Exposición de Manuel Álvarez Bravo*. En 1946, se presentó *Las obras maestras europeas en las colecciones mexicanas* y *México visto por sus pintores*.

establecidos por el MoMA. Esto garantizaba una adecuada presentación, contemplación y protección de las obras de arte. Ambos factores jugaron un papel fundamental para garantizar el éxito de la exposición de *Picasso* en México, permitiendo que los públicos mexicanos pudieran disfrutar y apreciar las obras de este destacado artista de manera óptima.

En ese momento, los organizadores mexicanos buscaron un espacio adecuado y eligieron la planta de un edificio en Paseo de la Reforma #121. La disposición de la exposición estuvo influenciada por el estilo moderno característico del MoMA: amplios espacios, abundante luz natural y paredes blancas. Esta elección intencional permitió crear un entorno ideal para mostrar las obras de Picasso. La iluminación adecuada realzaba los detalles y colores de las pinturas, mientras que los muros blancos proporcionaban un fondo neutro que destacaba las obras de arte. Además, el espacio amplio permitía a los visitantes apreciar las obras desde diversas perspectivas y tener una experiencia inmersiva. Siguiendo los estándares del MoMA, se aseguró que la exhibición en México mantuviera la calidad y el estilo reconocidos internacionalmente. Esta decisión no solo aseguraba una presentación adecuada de las obras, sino que también establecía una conexión visual y estética con las exhibiciones del MoMA, fortaleciendo la reputación y el prestigio de la exposición. La exposición tenía la siguiente apariencia:

Por su parte, los trabajos de formato más pequeño se colocaron sobre unas vitrinas con diseño limpio y sencillo, con una ligera inclinación sobre la superficie, ubicando la obra a una altura más o menos de 50 cm. El mobiliario era limitado; además de los pequeños aparadores se incluyeron bancas sencillas pero largas, tapizadas en tela de patrón asimétrico, fitoforme y repetido (Vázquez Ramos 101).

El hecho de contar con la exposición de una de las mentes creativas más representativas de la vanguardia significó para México y su escena cultural, la circunscripción al diálogo mundial sobre el arte moderno. En palabras de la asociación “Pablo Picasso es el pintor que desde 1905 hasta 1939, ha sacudido continuamente las bases de la estética europea (puede decirse universal) entonces la necesidad de llenar esta laguna en la vida cultural mexicana se hace inaplazable” (Vázquez Ramos). La confianza brindada por el MoMA resultó en una de las exposiciones más visitadas de ese momento, acercando a nuevos público a una nueva expresión plástica. Además, fue una manera de estrechar lazos y mostrar hermandad con la comunidad española refugiada en México.

Monetariamente el coste total de contar con obras producidas por Pablo Picasso desde 1911 hasta 1935, fue de tres mil dólares. Algunas de las expresiones presentadas fueron: collages, óleos, dibujos al carbón, lápiz, tinta, aguafuertes, litografías y temple. *La mujer con el Cuervo* (1904), *La Familia Pobre* (1904), *La Mujer de las Hogazas* (1905), *Paisajes con Figuras* (1908), *Acordeonista* (1911), *Tres Desnudos* (1921) fueron algunas de las 55 obras expuestas. También Inés Amor y Susana Gamboa incorporaron obras del pintor que se encontraban en manos de coleccionistas mexicanos, como *Paisaje con botella* de Salo Hale y *Retrato de don Mateo F. de Soto* propiedad de Mateo F. de Soto. Sin duda esa estrategia fue con la intención de incentivar el interés por el coleccionismo entre el público mexicano.

Picasso se convirtió en una introducción a un nuevo lenguaje estético para la población mexicana, apartado del arte figurativo que predominaba en el ámbito nacional. Era un arte distante del enfoque nacionalista que caracterizaba a México en ese entonces. Además, representó un desafiante esfuerzo por parte de los mediadores, quienes se esforzaron en explicar este nuevo lenguaje estético, familiarizar al espectador y establecer las bases para comprender la individualidad creativa del artista. Fue intrigante observar cómo el cubismo fue recibido en México y cuál fue su impacto.

En agosto de 1944, la revista *Time* publicó un artículo titulado “Picasso in Mexico” en el que informaba que la obra *El Acordeonista* (1911) había sido retenida y examinada en la aduana: “A cubist still life was held at the border for special examination, on the chance that it might be a plan of the Panama Canal”.<sup>139</sup> Debido a su aspecto incomprensible, se creía inicialmente que los elementos representados en la obra eran planos para un ataque al Canal de Panamá. Sin embargo, esta creencia fue desmentida y se demostró que la interpretación era errónea. Pero no hay que descartar que bien pudo ser una estrategia publicitaria, tomando en consideración los mecanismos publicitarios característicos del MoMA. *Picasso* fue una exposición exitosa, en el informe emitido por la SAM se señaló que “asistieron a la exposición: 11,710 personas, de las cuales 2,544 pagaron su entrada, 2,966 fueron alumnos de escuelas Primarias y Secundarias” (Vázquez Ramos 206).

A pesar del entusiasmo que esta exhibición suscitó, también puso de manifiesto la constante tensión presente en el ámbito artístico nacional. En este contexto, el artista David

---

<sup>139</sup> “En la frontera se retuvo un bodegón cubista para un examen especial, por si se trataba de un plano del Canal de Panamá” en “Art: Picasso in Mexico”. *TIME*, el 7 de agosto de 1944, p. s.p, <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,886215,00.html>. Mi traducción.

Alfaro Siqueiros, impulsado por un desacuerdo previo con Alfred Barr y el MoMA, quienes se negaron a concederle una exposición individual, optó por inaugurar el Centro de Arte Moderno Realista un día antes de la apertura de la exhibición de *Picasso*. La acción de Siqueiros puso de manifiesto las discrepancias y rivalidades entre distintas corrientes y visiones artísticas en México. Mientras la exhibición proveniente del MoMA representaba la vanguardia y el arte moderno europeo, Siqueiros buscaba resaltar el arte realista y su propio enfoque estético. La inauguración tuvo lugar en la Calle de Sonora #9 y contó con la presencia de figuras como José Clemente Orozco, Raúl Anguiano, Margarita Nelken, José Chávez Morado, María Asúnsolo y Vicente Lombardo Toledano. La inauguración estuvo acompañada por la presentación del mural *Cuauhtémoc contra el mito* y el proyecto teórico *No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna, el primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo*.

En esa obra teórica, Siqueiros expresaba su postura crítica hacia las corrientes vanguardistas, argumentando que estas influencias extranjeras eran perjudiciales para el desarrollo y la identidad de la pintura mexicana. Él afirmaba la importancia de una pintura arraigada en la realidad nacional y comprometida con las problemáticas sociales y políticas del país. Al distanciarse de las vanguardias, Siqueiros reafirmaba su compromiso con el arte realista y su enfoque estético. Para el artista, la pintura debía ser una herramienta de transformación social y una expresión auténtica de la realidad mexicana. La publicación de su proyecto teórico junto con la inauguración del Centro de Arte Moderno Realista, marcaron la consolidación de una postura en contra de las vanguardias y la reivindicación del arte nacional y comprometido. Este evento es un momento crucial en la historia del arte mexicano, ya que resalta la diversidad de enfoques y las tensiones presentes en el ámbito artístico de ese periodo. A pesar de esa desavenencia, la exposición de Picasso dio por sentada una relación artística amistosa con México, lo que allanó el camino para futuras colaboraciones. Para la Galería de Arte Mexicano, esta fue la oportunidad de establecer los cimientos para la realización de la exposición *Ochenta y nueve grabados de Picasso*, que tuvo lugar del 29 de junio al 15 de julio de 1951. Esta exhibición se centró en mostrar 100 grabados del artista y también contó con el apoyo del Dr. Álvaro Carrillo Gil (véase la figura 19).

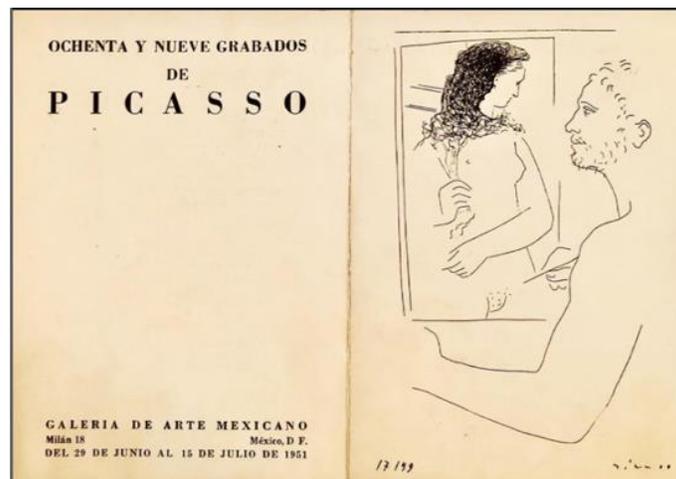


Figura 34. Cartel para la exposición *Ochenta y Nueve Grabados* de Picasso. 1951. La mayoría del arte gráfico de Picasso fue proporcionada por el Dr. Álvaro Carrillo Gil, quien lo había adquirido en París ese mismo año. Fuente: Galería de Arte Mexicano. <https://www.instagram.com/gamgaleria/?hl=es-la>

En resumen, estas tres exposiciones resaltan la relevancia fundamental de la Galería de Arte Mexicano (GAM) dentro del circuito artístico y cultural de México. A través de *Twenty Centuries of Mexican Art*, se fortaleció la identidad plástica de México y se proyectó internacionalmente la visión cosmopolita y la riqueza artística del país. Con la *Exposición Internacional del Surrealismo* y la exhibición de *Picasso*, México se presentó como una nación moderna, interesada en el arte global y receptiva a las vanguardias, demostrando estar a la par de los estándares del canon del arte moderno. En todas estas exposiciones, la constante participación de Inés Amor destaca como un pilar esencial para la asimilación y legitimación del arte moderno en México. Así, la GAM se convirtió en un espacio de consumo refinado del arte moderno, donde los públicos interactuaron no solo con la pintura, sino también con otras disciplinas como el grabado y la fotografía. Inés Amor facilitó el código para comprender estas formas artísticas, fomentando la experiencia contemplativa y, por ende, la adquisición de obras. En particular, Amor acumuló suficiente poder en el ámbito artístico y cultural mexicano, lo que benefició ampliamente a la GAM. Hoy en día, la galería continúa siendo una de las más consolidadas en México.

En simultáneo con las actividades llevadas a cabo en las galerías previamente mencionadas, existió una extensa red de individuos polifacéticos que llevaron el arte moderno a las salas de los museos. Estos actores emprendieron una labor reflexiva y

profunda en torno a la historia del arte nacional, adoptando enfoques museográficos innovadores que permitieron consagrar ciertas obras como elementos esenciales del patrimonio artístico de México. Los museógrafos desempeñaron un papel de vital importancia en la institucionalización del arte moderno y en la evolución de la museografía mexicana. A través de su dedicación, lograron resaltar y otorgar valor al arte moderno, generando un impacto sumamente significativo en el panorama cultural del país. El siguiente capítulo se centra en resaltar la importancia y el papel fundamental que desempeñaron estos museógrafos, subrayando sus valiosas contribuciones y su profunda influencia en la historia del arte mexicano.

#### **CAPÍTULO IV. MIGUEL COVARRUBIAS Y FERNANDO GAMBOA: DOS PERSPECTIVAS MUSEOGRÁFICAS SOBRE EL ARTE MODERNO MEXICANO (1949-1955)**

Entendiendo que el campo artístico es un espacio de interacción construido históricamente donde convergen diversos agentes, actores e intereses, es ahí donde se genera el valor simbólico de los objetos. Es decir, son los artistas, la crítica de arte, los funcionarios culturales, los museógrafos y curadores quienes a través de un consenso idealizan, conceptualizan y dotan de valores estéticos a determinadas obras que, posteriormente, serán legitimadas a través de su disposición en espacios artísticos como ferias, galerías, bienales y museos. Este capítulo se centra en explicar la importancia de museógrafos y curadores dentro del proceso de asimilación del arte moderno, ya que a partir de sus gustos, percepciones y creencias sobre el arte, generaron una idea colectiva de su valor, y fue por medio de su ejercicio museográfico, que una obra u objeto entró al circuito institucional del arte. Asimismo, mediante la puesta en escena de esas obras en donde convergían el pasado prehispánico y el presente vanguardista, se instauró un nuevo orden para entender la historia del arte nacional, alejada de una visión eurocéntrica, que si bien atendió a la visión occidental de progreso, fue con el objetivo de concretar una historia continua, articulada y lineal.

El museo se convirtió en el espacio donde se consagró el arte moderno, mediante la sacralización del pasado convirtiéndolo en un saber incuestionable. Bajo esta premisa es que, a continuación, se aborda la praxis museográfica de dos figuras fundacionales tanto para la disciplina, como para la incorporación del objeto primitivo y el objeto prehispánico en la conciencia estética moderna y en las salas de los museos mexicanos, Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa. Quienes en conjunto con Daniel Rubín de la Borbolla fundaron la carrera técnica de museografía en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en 1943 (Olvera 2010).

#### 4.1 La museografía mexicana

La museografía es una especialidad de la museología, encargada de la expresión tridimensional de los tratamientos curatoriales, que al ser representados a través de sistemas objetuales, gráficos y textuales generan procesos de comunicación sustentados en el discurso museográfico con una orientación de carácter espaciotemporal específico. En tanto que la curaduría es aquella que se encarga del estudio de las colecciones, del conocimiento y/o la creación artística reunidos en el museo. A través de su identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento, para la conceptualización y desarrollo de contenidos, que serán la base de las exposiciones, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significados. En cuanto al museógrafo, es aquel profesional de museos encargado de la gestión de colecciones, que atiende al diseño de presentación ideal de objetos, que han sido seleccionados previamente por un curador. El museógrafo es quien dispone de manera adecuada los objetos e interpreta un guion para trasladarlo a un plano tridimensional, donde pone en diálogo esos objetos con otros objetos, con los públicos, y a través del que comunica un mensaje.<sup>140</sup> Para Fernando Gamboa, la museografía es:

La ciencia de impartir a los objetos dispuestos en un lugar determinado, llámesele Museo o sala de exposición, monumentos históricos o parque nacional, un sentido lógico y racional, un aspecto atractivo, sencillo y capaz de emocionar y deleitar al espectador, y sobre todo, de dar una interpretación justa, comprensible y estimulante de los valores que encierran las diversas realizaciones de la actividad humana (Gamboa, “La museografía. Nuevos conceptos” 233).

Gamboa en *La museografía. Nuevos conceptos*, explica que la museografía, como disciplina a lo largo de diferentes momentos históricos, ha ejercido una influencia significativa. Sus raíces se encuentran en la antigua Grecia en el siglo V a.C, donde se establecieron algunos de los primeros espacios dedicados a la exhibición de objetos culturales y arte. Durante el Renacimiento, por ejemplo, el desarrollo de colecciones privadas desempeñó un papel crucial en su evolución, impulsado por la necesidad apremiante de organizar y presentar estas colecciones de manera coherente y accesible. Posteriormente, con la creación de

---

<sup>140</sup> Definición construida a partir del curso *Tendencias museográficas contemporáneas* (2020), impartido por el museólogo Lucio Lara Plata en el Museo Legislativo de la Ciudad de México.

destacados museos nacionales, como el *Musée du Luxembourg* en 1750, seguido por el *British Museum* en 1751 y la apertura de la Galería del *Louvre* en 1793, se retomaron y aplicaron las técnicas desarrolladas en la exhibición de colecciones privadas. Estos hitos históricos subrayan una arraigada tradición museográfica en Europa, que no solo contribuyó al establecimiento de la museografía como disciplina, sino que también estableció estándares para la exhibición de obras de arte y objetos culturales. La influencia de estas instituciones trascendió fronteras y se expandió a nivel mundial, sentando las bases para el desarrollo de la museografía en otras regiones, incluyendo países como México. Si bien esa tradición museográfica europea ha tenido un papel significativo en la museografía mexicana, en la estructuración y presentación de exposiciones en los museos del país, es fundamental señalar que la museografía mexicana no se ha limitado a imitar modelos extranjeros. En su evolución, ha forjado su propia identidad y enfoque, adaptándose de manera crítica a las particularidades y necesidades propias de la cultura y el arte mexicano, como se analiza a continuación.

Respecto a la historia de la museología y museografía en México, se puede decir que es una disciplina relativamente joven en comparación con la tradición europea. Como indica el historiador Luis Gerardo Morales Moreno, fue durante las primeras tres décadas del siglo XX, que la noción de museología emergió vinculada tanto a la organización de colecciones como a los propósitos educativos y sociales de los museos. Uno de los primeros contextos en los que se empleó esta palabra estuvo relacionado con la necesidad de conferir significado al desconocido mundo americano, es decir, de dotarlo de sentido para Occidente. Además, sostiene que en el periodo en que la museografía se desarrolló en México, la expresión “museografía” no formaba parte del lenguaje común, ya que la concepción del museo no se percibía necesariamente como una representación fiel de la realidad (L.G. Morales Moreno 49-55).

En lugar de centrarse en la museografía como disciplina específica, los primeros museos en México se enfocaban principalmente en la preservación y exhibición de objetos de valor histórico y cultural. La manera en que estos objetos eran presentados públicamente no estaba necesariamente regida por principios museográficos formales. Fue a medida que la museografía se desarrolló como una disciplina más definida y profesional en el contexto internacional, que se comenzó a prestar mayor atención a la forma en que los objetos eran

organizados, contextualizados y presentados en los museos. Esto implicaba consideraciones como la selección de objetos, la disposición espacial, la iluminación, el diseño de exhibiciones, la narrativa curatorial, entre otros aspectos.

En ese sentido, durante las primeras tres décadas del siglo XX, se volvió cada vez más evidente la necesidad de incorporar el vocabulario y las prácticas museográficas en los museos del país. De manera particular, fueron el médico, funcionario y museólogo Alfonso Pruneda (1879-1957) y el historiador y museólogo Jesús Galindo y Villa (1867-1937), quienes ofrecieron propuestas al respecto. Pruneda, en *Algunas consideraciones acerca de los museos*, publicado en 1913, en el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, planteó la relevancia de tener un edificio exprofeso para la correcta exhibición del arte, en el que debían considerarse factores como: iluminación adecuada, buena ventilación para resguardar la salud del visitante, temperatura eficaz, entradas y salidas funcionales, amplitud de pasillos, existencia de bancas, un buen punto focal para la correcta exposición, clasificación y arreglo de los ejemplares, estantería apropiada y etiquetas explicativas, etcétera. Además, proponía que los responsables museales debían contar con ideas claras sobre recolección, conservación, investigación y docencia, las cuales se deberían integrar a una cadena de funciones ya que, de esta manera el museo serviría para la educación pública y la investigación científica.

Por otro lado, Jesús Galindo y Villa fue el primer autor latinoamericano en utilizar el concepto de “museología” aplicándolo no únicamente al ámbito de la conservación de colecciones, sino también a los propósitos educativos de los museos (L.G. Morales Moreno). Durante el periodo comprendido de 1887 a 1937, fue el encargado de las operaciones museográficas educativas y estéticas del Museo Nacional. En *Museología: los museos y su doble función educativa e instructiva* en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* (1921), explicó que el éxito del museo dependía en lo completo y lo interesante que fuera la obra expuesta, recalca la utilidad de usar copias, imitaciones o modelos que permitieran brindar más información al espectador sobre la pieza exhibida e indicaba que el hacinamiento de objetos hacía que disminuyera la adecuada contemplación de las piezas. En definitiva, se puede apreciar que en las propuestas generadas por Pruneda y Galindo y Villa, yacía ya la urgencia de contar con profesionales especializados en gestión de museos así como en procesos curatoriales y museográficos, lo que logró cobrar impulso con el trabajo

de Covarrubias y Gamboa, quienes enmarcaron un periodo sumamente fructífero en la profesionalización de la museografía en México de manera posterior a la década de 1930.

¿Por qué es tan relevante la museografía? Considero que su importancia reside, por una parte, en que permite materializar lo subjetivo. Es decir, a través del ordenamiento particular de los objetos y su entorno se pueden concretar discursos de manera armónica y lógica. A mi parecer está en la liminalidad entre el arte y la ciencia, donde hay técnicas específicas y formales que permiten representar una idea, además de permitir que el especialista en museos deje su impronta en la exhibición. Asimismo es la encargada de adquirir, clasificar, conservar y exhibir los objetos que atraviesan la puerta del museo, es decir, gestiona el patrimonio. Por otra parte, y lo que incumbe a esta investigación es que favoreció a la consolidación de la idea de nación, exponiendo la esencia de la mexicanidad en la sala museal. Permitió incorporar un lenguaje especializado en museos, haciendo a México participe de la discusión sobre el futuro de los museos, lo que decantaría en su participación en el Consejo Internacional de Museos (ICOM) creado en 1946.

Tanto José Miguel Covarrubias Duclaud (1904-1957) como Fernando Gamboa (1909-1990) son ejemplos destacados que ilustran el manejo y disposición de objetos prehispánicos, primitivos y arte moderno en los museos, tanto en México como en Estados Unidos. A través de ello, implementaron estrategias innovadoras que les permitieron establecer un nuevo canon para la historia del arte mexicano. En su papel como generadores de discursos, ostentaron la capacidad de determinar qué expresiones artísticas se alineaban con la narrativa que deseaban transmitir, resaltando así la singularidad de sus procesos de estetización en la incorporación del arte moderno en sus montajes expositivos. Además, contribuyen al entendimiento de una fase crucial en el desarrollo de la profesionalización de la museografía en México.

#### **4.2 La estetización del objeto primitivo y prehispánico**

Una de las principales propuestas abordadas en este capítulo es que, Miguel Covarrubias en el contexto mexicano, llevó a cabo un proceso museográfico similar al que Paul Rivet (1876-1958) y Georges-Henri Rivière (1897-1985) realizaron en el *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (MET) y su transformación en el *Musée de l'Homme* (MH) en París, durante el periodo comprendido entre 1928 y 1949. Con los cuales no sólo se estetizó al objeto

primitivo, sino que se le otorgó relevancia al contexto etnográfico del mismo.<sup>141</sup> Si bien no identifiqué un nexo que fundamente un contacto directo entre estos personajes, sí encontré coincidencias en sus prácticas museográficas. Tanto Rivet, Rivière como Covarrubias valoraban no solo el aspecto estético de los objetos, sino también destacaban su origen como objetos cotidianos, asociados a una intencionalidad artística y/o ritual.

Su objetivo central era exhibir la riqueza de la cultura material de las sociedades no occidentales y, con ello, reivindicar el valor etnográfico de esos objetos. En contraste, hallé una distinción con el trabajo de Gamboa. Contrario a Covarrubias, se dedicó a realizar una asepsia casi total de los objetos, con el objetivo de crear un conjunto armónico y, con ello, ofrecer una visión más simple y universalista en sus exposiciones. Esto, con la clara intención de facilitar su consumo. Por tanto, encuentro que su museografía implicó ser la síntesis de las tendencias museográficas de la época, como las proporcionadas por el MoMA, con las cuales logró destacar el arte mexicano y el objeto prehispánico para difundir una idea de mexicanidad que respaldaba la agenda nacionalista de la época.

La estetización del objeto primitivo y prehispánico se puede contextualizar en un periodo histórico en el que el interés por comprender al “otro” adquirió relevancia. Aunque explico que tanto Miguel Covarrubias como Fernando Gamboa, en el contexto nacional, llevaron a cabo dos procesos de estetización para la incorporación de esos objetos en el museo de arte mexicano, años antes Paul Rivet y Georges-Henri Rivière en París ya habían implementado una notable y, diría, pionera propuesta museográfica. Su objetivo era otorgar al objeto primitivo una visión etnográfica y estética. Buscaban realizar una incorporación persuasiva del objeto primitivo para situarlo en el canon formal de la historia universal del arte. Además, pretendían ofrecer una perspectiva alternativa a la colonialista que había predominado hasta pocos años atrás. Las visiones de Rivet y Rivière eran más universalistas, sin distinciones, reconociendo la cultura material y artística de las culturas no occidentales. Con esto, pretendían dotar de una visión moderna a la manera de exponer el objeto primitivo.<sup>142</sup>

---

<sup>141</sup> En 1878 abrió sus puertas el *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (MET) en 1938, bajo la dirección de Rivet y Rivière pasó a llamarse *Musée de l'Homme*, el que en 1996 se reinauguró como el Museo del *Quai Branly*.

<sup>142</sup> El encuentro entre Rivet a Rivière tuvo lugar en 1928, cuando el segundo sin conocimientos museográficos previos, presentó la exposición *Les Arts anciens de l'Amérique* en el pabellón Marsan. Donde se exhibieron piezas de todo el continente americano, clasificadas por país y materia prima de elaboración. A partir de ese

El dúo Rivet-Rivière introdujo en el *Musée de l'Homme* en 1938, una forma innovadora de exhibir y apreciar lo que hasta ese momento se conocía como “arte negro”. Este tipo de arte ya había ganado relevancia en ese campo artístico, debido a su integración en la plástica cubista. El enfoque museográfico implementado implicaba clasificar cada objeto y someterlo a un análisis exhaustivo para comprender su contexto, convirtiendo la tarea en un trabajo interdisciplinario donde se cruzaban la etnología y el arte (Laurière). Rivet como Rivière, buscaban dejar en manifiesto que el compromiso del *Musée de l'Homme* era no sólo reconocer el valor estético sino también el valor etnográfico del “objeto primitivo”. Argumentaban que en las exposiciones llevadas a cabo hasta ese momento solo se había llevado a cabo “una estetización desafortunada (que) neutralizaba y debilitaba el carácter potencialmente subversivo de obras que podrían mostrar otras facetas de la condición humana” (Laurière 47).<sup>143</sup> Con Rivet y Rivière a la cabeza, el museo modificó la forma de exhibir objetos primitivos, centrándose en resaltar y explicar los aspectos etnográficos de las artes primitivas. Como se puede leer a continuación, pretendían mostrar los objetos con una amplia documentación que facilitara a los públicos entender su origen y función:

Junto a un jarrón pondremos una explicación de su construcción, los procedimientos empleados y el significado de su decoración. Junto a una máscara pondremos el dibujo que un cronista hizo de ella dos siglos atrás, y en una reseña podrá saberse con qué sociedad secreta debe ser asociada. Un instrumento musical será visto en funcionamiento a través de una fotografía, una partitura musical mostrará su alcance, un disco permitirá escuchar su sonido (Laurière 47).

Un ejemplo, fue la exposición *Bronces y marfiles del Reino de Benín*, donde además de mostrar los objetos, se presentó un abundante respaldo documental que incluía fotografías, mapas y opiniones. Estos elementos permitían a los públicos comprender el origen de cada

---

contacto, Paul Rivet consideró a Rivière como subdirector del *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Con el tiempo éste último se convertiría en un pilar para el desarrollo de la museología francesa, con una visión enfocada en un museo útil, con una “función en el campo de la información y del análisis crítico” (Rivière 183). Su trabajo trascendió cuando se desempeñó como funcionario del Consejo Internacional de Museos (ICOM), contribuyendo teóricamente en la construcción de la definición de museo, museología y más tarde reformulando la definición de ecomuseo.

<sup>143</sup> Las exposiciones a las que hizo alusión Rivière fueron *Exposición de arte africano y arte oceánico*, presentada en la Galería del Teatro Pigalle, y otra llevada en la Galería del Renacimiento, ambas celebradas en 1930, en París.

pieza (el uso de mapas sería una estrategia muy socorrida por Covarrubias, quien a través de estos buscaba situar visualmente el origen del objeto primitivo y prehispánico). Laurière, explica que la intención tanto de Rivet como Rivière, era consolidar un museo etnográfico, a través del que se pudieran combatir los prejuicios raciales que imperaban en ese momento histórico. Objetivo que compartiría en su momento Miguel Covarrubias, quien siempre se mostró asertivo al resaltar las raíces del objeto primitivo y prehispánico, exponiendo a sus hacedores e intentando revelar la intencionalidad primera para su elaboración, ya que de esa manera se mostraba su concepción del mundo, su proceso imaginativo y creativo.

Con esto en mente, resultó interesante destacar que, al analizar el trabajo museográfico de Gamboa y Covarrubias, observé que ambos llevaron a cabo un proceso de estetización tanto en el caso del objeto primitivo como en el del objeto prehispánico. Cada uno de ellos con una visión y estilo particular. Estos procesos resultaron pertinentes, ya que a través de ellos se promovió la incorporación de dichos objetos en los museos de arte mexicanos. Como señala Ocampo, en *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*, publicado en 2011, que la estetización fue un proceso fundamental para la constitución del museo moderno. Ya que se apoyó en la secularización, la que no se llevó a cabo exclusivamente con los objetos de culturas primitivas ni fue inventada para ellos, sino que respondió a una tendencia estructural de la sociedad moderna, donde existió una atención por la museificación del mundo de los objetos. Con esta premisa, entiendo este proceso como la separación del objeto de su contexto y que puede aplicarse a cualquier objeto.

Durante el periodo modernista, tanto los objetos primitivos como prehispánicos fueron sometidos a un proceso en el que se extinguieron los mitos y ritos asociados a ellos. Es decir, se borraron todos aquellos valores a partir de los cuales fueron creados, se sustituyeron las funciones cultural, religiosa, instrumental y simbólica con las que fueron realizadas, por una supuesta intencionalidad estética para su apreciación. Con este proceso vino también su estatización. Identifico que esta práctica implicó distanciar a los objetos de su contexto temporal, ya que se procedió a aislar, congelar y preservar cada objeto en un estado inmutable a lo largo del tiempo. Mediante este proceso se expusieron objetos de la cultura material de una sociedad como una obra de arte única, que podía ser valorada por elementos estructurales formales como: forma, color, tamaño, textura, composición, etcétera. Existió una transición del objeto primitivo y prehispánico como meros artefactos históricos a ser

apreciados y valorados como objetos sensibles, es decir, como obras de arte con valor estético.

Es importante acotar que esta diada de objetos en sumas ocasiones han sido concebidos como sinónimos, lo que atiende a un error. Ya que cada uno cuenta con un contexto y un proceso de asimilación diferente, siendo un punto en común su incorporación dentro de la plástica modernista. Donde fueron un novedoso elemento para la creación de un nuevo arte. En Europa, el objeto primitivo fue reflejo de lo puro y lo exótico, razones por las cuales los cubistas, en aras de crear una nueva representación, lo reinterpretaron e incorporaron en su plástica, generando con ello que este objeto se recategorizara como arte primitivo. Este interés por el objeto primitivo para la creación del arte moderno tuvo su origen en París durante las primeras décadas del siglo XX, con el surgimiento de una “ola primitivista” (Luna Velasco 44) que motivó que los objetos que yacían en los museos y bazares se trasladaran a los estudios de los artistas, quienes reconocían su valor estético.

Dichos objetos, hasta ese momento sólo se consideraban para el registro etnográfico y se podían encontrar en museos de antropología; es decir dentro del circuito del arte no figuraban como obras estéticas. En este contexto, destaca el caso del artista Pablo Picasso, quien fue asiduo visitante del *Musée d'Ethnographie du Trocadéro*, donde entró en contacto con dichos objetos e influyó en la creación en 1907, de su célebre obra: *Las señoritas de Aviñón* (Vidaurre). El museo fue el espacio donde los artistas modernos pudieron acceder a dichos objetos y usarlos dentro de su proceso creativo, pero con dicha reinterpretación realizada por el artista, el objeto perdió sus valores instrumentales. En México, como ya se ha mencionado con antelación, el modernismo en la plástica se preocupó por representar lo “mexicano” a través de la recuperación del pasado prehispánico, la realidad mexicana y la vida cotidiana. Y con lo que se buscó facilitar la construcción de una identidad nacional. Además, motivados por una visión cosmopolita, los artistas acudieron al objeto prehispánico y a través de nuevas técnicas aportadas por las vanguardias, crearon una nueva estética y narrativa que enaltecía a México como una gran y diversa nación. Ésta adopción desde mi opinión consistió más en una reapropiación, siendo la obra de Saturnino Herrán un ejemplo ideal.

Para entender de mejor manera el proceso de estetización, es importante primero clarificar que todas las obras son estéticas. Ya que gracias a esa dimensión pueden ser

percibidas y entendidas a través de los sentidos, pero el proceso que me interesa resaltar aquí, corresponde más a un fenómeno que se construye en el ámbito social y sólo aplica a determinados objetos. En este caso, el valor estético (elementos estructurales formales) resalta sobre los hechos y significados que representa el objeto, es decir se neutralizan los valores primarios de éste y se estima por nuevos valores condicionados por el entorno. Por ejemplo, la belleza hasta antes del periodo modernista había sido el factor decisivo al momento de la estetización, si bien es un valor subjetivo consensuado por un grupo de personas, este estuvo condicionado por la época. Pero una vez acontecido el periodo modernista, que se caracterizó por asumir que el arte no necesariamente debía ser bello, se tomaron en cuenta otros factores para la valorización del arte. Ahora se reconocía la impresión que podía generar, partiendo de que las obras ya no sólo debían estimular al individuo siendo bellas y generando placer, sino que se podían generar otras emociones. Es un hecho entonces que con el modernismo abundó la estetización, ya que, en aras de crear un nuevo arte, se incorporó esta diada de objetos en el proceso creativo de los artistas de vanguardia.

No obstante, identifiqué un problema en dicho proceso, que radica en que el espectador que contempla la obra crea un falso conocimiento sobre ese objeto sensible, ya que se genera una idea errónea sobre su significado. Es importante entender que el problema reside en la cosificación de la obra en sí, un fenómeno que comienza durante el proceso creativo. Cuando el artista retoma el objeto primitivo o prehispánico, lo despoja de su contexto y significado, lo reinterpreta y lo representa (como en el caso de los artistas cubistas). Posteriormente, los museógrafos y curadores seleccionan estas obras y las integran en un discurso, donde la intención de comunicar es también diferente a la intencionalidad original del artista. Sin embargo, esto funciona para transmitir un mensaje dentro del argumento central de una exposición. Finalmente, cuando el objeto es exhibido públicamente, surge otra dificultad: la polisemia de significados que este puede adquirir por parte de la audiencia.

Partiendo de la premisa de que la contemplación de una obra conlleva una experiencia estética, se desprenden varias vivencias distintas. En primer lugar, está la experiencia relacionada con la producción original del objeto primitivo o prehispánico, que alude a la intención con la que fue creado. A continuación, surge la experiencia del artista, quien al entrar en contacto con el objeto y a través de su proceso creativo, lo estetiza y lo reinterpreta.

Luego, aparece la mirada estetizadora de los museógrafos y curadores, quienes se encargan de otorgarle un sentido y un lugar dentro de un discurso más amplio. Por último, se encuentra la experiencia pública que contempla la obra en una sala de museo de arte y la interpreta con base a su bagaje cultural y emocional, lo que neutraliza las experiencias previas:

La mayoría de los visitantes de los museos de bellas artes ignoran hoy que todas esas obras de arte de contenido religioso, antes de ser estetizadas y colgadas en los museos eran elementos de un ritual religioso, parte de una liturgia que se celebraba en una capilla o una iglesia a la que servían propiciando la piedad religiosa y la fe (Vilar 12).

La trascendencia de la estetización radica en que permitió la incorporación de las producciones artísticas primitivas y prehispánicas dentro del contexto del arte moderno, y por ende, su inclusión en los museos de arte. A pesar de que el objeto primitivo y prehispánico fueron sometidos a un proceso de asepsia, es decir, despojados de su función original y reinterpretados desde una perspectiva estética, esta transformación permitió su valoración como obras de arte en sí mismas. Al ser inscritas en el museo de arte, estos objetos adquirieron visibilidad y reconocimiento dentro del canon artístico, contribuyendo a una reevaluación de la diversidad cultural y a una ampliación de los horizontes estéticos en el ámbito del arte moderno

En ese sentido, tanto Gamboa como Covarrubias crearon discursos curatoriales y museográficos, donde a partir de la estetización de estos objetos se podía narrar la historia del arte nacional. Dicho proceso fue llevado a la praxis de manera diferente por cada uno de estos personajes. Por un lado, Gamboa atendió a la asepsia total del objeto prehispánico, borrando su contexto y significado, lo aisló en un cubo blanco estéril, donde sus valores a contemplar eran más de carácter visual; color, forma, tamaño, composición, etcétera, edificando a esos objetos como obras magníficas con rasgos únicos que debían ser contemplados. Mientras que Covarrubias, más cercano a esta diada de objetos y en gran medida influenciado por su labor como artista, arqueólogo y antropólogo tomó esos objetos, su contexto y los llevó al museo, buscando transmitir la “esencia” del objeto, no distando de que también lo congeló en el tiempo.

### 4.3 Miguel Covarrubias, lo moderno en lo exótico

En esta investigación, me enfoqué en el trabajo de Miguel Covarrubias y sus estrategias museográficas, ya que permiten comprender su percepción y narrativa en relación con el arte nacional. Me interesó especialmente su atracción hacia el arte moderno mexicano, así como el arte primitivo y prehispánico. A lo largo de este capítulo, destaco algunos momentos clave de su carrera profesional que ayudan a entender su papel como una figura influyente en la institucionalización de la producción artística modernista en México. Es importante señalar que la trayectoria de Miguel Covarrubias es extensa y abarca diferentes ámbitos.

Sin embargo, para este trabajo, seleccioné algunos momentos específicos de su carrera profesional que permiten comprender su enfoque y práctica en el campo de la museografía. Me centré especialmente en su trabajo como ilustrador/caricaturista en Nueva York, su labor etnográfica en Bali, su papel como curador en las exposiciones *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940) y *Arts of the South Seas* (1946) llevadas a cabo en el MoMA, así como su contribución como gestor de colecciones para el Museo Nacional de Antropología. Desde mi perspectiva, estos momentos permiten entender la exposición *Los mares del sur*, la cual fue pionera en México, ya que favoreció la circunscripción del arte primitivo dentro del Museo Nacional de Antropología en 1954.

En un primer momento, revisé el trabajo de Covarrubias como estudioso de las culturas del Pacífico, logrado gracias a la obtención de la beca Guggenheim que le permitió financiar su expedición a Bali en las Antiguas Indias Orientales Holandesas en 1930. Como resultado de su trabajo etnográfico, escribió e ilustró el exitoso libro *Island of Bali*, publicado en 1937. Dicha covarrubiana se caracteriza por su carácter híbrido, donde convergen tanto sus conocimientos sobre antropología como de arte. En principio, su objetivo era realizar un estudio sobre el arte local, pero al final concluyó con una nutrida investigación donde documentó las creencias, vida cotidiana y rituales de los nativos. Sobre todo, profundizó en la concepción del objeto primitivo y en cómo este estaba relacionado con la historia, economía y creencias del lugar.

Su experiencia en Bali fue en suma fructífera en cuanto a su contribución etnológica y artística sobre esa zona geográfica. Pero no debe pasarse por alto que el éxito y buena recepción de *Island of Bali* se debió en gran medida a que alimentaba la visión exotizante que se tenía sobre el Pacífico ya que, en ese momento se estaba configurando lo “primitivo”

a partir de la distinción con lo “civilizado”. Desde un punto de vista reduccionista se percibían a las culturas del Pacífico como extrañas, curiosas y desconocidas, derivado del creciente interés por el arte no occidental ocasionado por su incorporación en el cubismo desde 1913, donde se atendía a una representación sustentada en el objeto primitivo para la creación de un arte plástico completamente nuevo.

La investigación de Covarrubias sobre la cultura balinesa sentó las bases de su visión singular del objeto primitivo. Para él, estos objetos eran reflejos de la creatividad humana, manifestaciones del presente y pasado de una sociedad determinada. Por ello, consideraba importante conservar y difundir estos objetos, protegiéndolos de influencias externas que pudieran contaminarlos (Peiró 2018; Eder 2020). De esta manera, Covarrubias defendía la idea de un arte puro, resaltando la importancia y singularidad de los objetos primitivos. Si bien, el acercamiento de Covarrubias al arte primitivo fue un parteaguas para su museografía, previo a su estancia en Bali, ya mostraba interés por rescatar y preservar el arte prehispánico. En 1922, fue uno de los artistas colaboradores del *Método Best Maugard*, que tenía como objetivo ser la alternativa oficial para crear un arte “más mexicano”.<sup>144</sup> La participación de Covarrubias consistió en la producción de las ilustraciones para el libro *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* y que fue utilizado en 1923, en las escuelas primarias de México.

El hecho de ilustrar ese libro se derivó de su amplia experiencia como caricaturista, ya que desde 1919, se desempeñó como dibujante de mapas para la Secretaría de Transportes y Obras Públicas. Fue ahí donde inició amistad con Antonio Ruíz “El Corcito” y con quien desarrolló más adelante numerosos proyectos. A partir de 1920, elaboró ilustraciones para cuantiosos medios impresos como *Policromías*, *Zig Zag*, *El Heraldo*, *La Falange*. En 1923, el escritor José Juan Tablada, con quien había entablado amistad derivada de su asidua asistencia al café-garnachería “Los monotes”, le consiguió una beca estatal para viajar a Nueva York.<sup>145</sup> A su llegada a esa ciudad, recibió el apoyo de quien se convertiría en su

---

<sup>144</sup> El artista Adolfo Best Maugard (1891-1964) bajó órdenes de Vasconcelos y como jefe del Departamento de Educación Artística de la SEP, promovió un proyecto con la intención de enseñar dibujo en las escuelas primarias y con ello alfabetizar artísticamente a las masas, a través del libro *Método de Dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, el que contenía dicha propuesta, fue entregado en las escuelas en 1923 y estuvo vigente hasta 1925.

<sup>145</sup> El café-garnachería “Los Monotes” era propiedad del hermano del artista José Clemente Orozco, ubicado en la calle República de Cuba, en dicho local solían reunirse artistas como José Juan Tablada, Diego Rivera,

agente, Sherrill Schell, quien lo conectó con la crema y nata de caricaturistas en Nueva York; Ralph Barton, William Cotton y John Held Jr. Una vez instalado y corroborado su genio, ilustró algunas revistas como: *Nation*, *Current Opinion* y los periódicos *Herald*, *Los Angeles Daily Times*, *New York Evening*, entre otras más.

Fue en 1924, cuando el periodista y crítico de arte Frank Crowninshield (1872-1947) lo invitó a colaborar en la revista *Vanity Fair*, encargándole la elaboración de caricaturas de celebridades. Ese mismo año, la revista le encomendó ilustrar la vida de *Harlem*, ubicado en el *Upper Manhattan*, con el objetivo de ofrecer a sus públicos nuevas perspectivas sobre la vida en Nueva York. A partir de sus asiduas visitas, se dedicó a ilustrar la vida cultural y artística conocida como el “*Harlem Renaissance*”, representando a los afroamericanos, su cotidianidad y vivencias. Sus ilustraciones de afroamericanos fueron las primeras en aparecer en esa revista.<sup>146</sup>

En 1927, publicó *Negro Drawings*, obra que le otorgó gran prestigio, la que sin duda es referencial para entender la vida de los afroamericanos en la urbanidad de la ciudad de Nueva York, en las primeras décadas del siglo XX. *Negro Drawings* fue bien recibida por la crítica, José Juan Tablada escribió al respecto: “un mexicano ha descubierto a los negros de Norte América. Un mexicano que tiene las virtudes del Gran Almirante y de Jackie Coogan; que como Cristóbal Colón es dueño de brújulas y de astrolabios reveladores de rumbos nuevos” (Tablada, “Historia del arte en México” 413). Aunque el adjetivo “descubridor” que Tablada atribuyó a Covarrubias no lo era en sentido estricto, sí hacía referencia a que con ese trabajo logró dignificar a los afroamericanos, quienes contaban con una herencia ancestral. *Negro Drawings* fue el reconocimiento de la existencia de esa comunidad en un entorno de segregación racial.

Ramírez Bernal, indica que tras su experiencia de campo en Bali, Covarrubias adquirió reconocimiento como experto en arte y cultura del Pacífico. En 1939, fue invitado por Phillip N. Youtz y el comité organizador de la *Golden Gate International Exposition* para crear seis murales que sirvieron como apoyo visual en esa exposición. Sus obras ocuparon un lugar destacado en el edificio *Pacific House*, que era el espacio central dentro de la feria temática.

---

Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce, Jorge Juan Crespo de la Serna, por mencionar algunos. Ahí fue donde Covarrubias entabló amistad con algunos de ellos.

<sup>146</sup> Este término es usado para describir la actividad entre los artistas afroamericanos en la década de 1920, centrada en el distrito de *Harlem* en Nueva York.

El objetivo de dicha feria era presentar al espectador de la Costa Oeste Norteamericana las riquezas culturales y económicas de los países que rodeaban al Océano Pacífico. Covarrubias, con base en su experiencia y el apoyo de diversos antropólogos como Alfred Kroeber, Ralph Linton y su colega Antonio Ruiz “El Corcito”, elaboró seis mapas murales en los cuales representó los elementos más simbólicos de las culturas del Pacífico. Es interesante cómo este trabajo plástico fue el resultado del vínculo entre la cartografía y el arte. Partiendo de que los mapas funcionan como artefactos visuales a través de los cuales el ser humano ordena y comprende el mundo. Así, por medio de la representación en este arte cartográfico, Covarrubias ofreció una visión no canónica de mapas, donde, usualmente, el Océano Atlántico ocupaba el lugar central.

Es en este contexto que la actividad muralista de Covarrubias puede enmarcarse como una parte integral de la producción modernista.<sup>147</sup> Mediante aquellos mapas murales logró visibilizar las culturas del Océano Pacífico, mostrándolas como un mundo ajeno al canon europeo, aunado a que lo legitimó como cartógrafo. Con su interpretación pretendía cambiar el imaginario popular sobre la región, dotándola de un carácter independiente, único y autónomo. Si bien, no es tema de este trabajo ahondar en la producción e impacto de los mapas en el arte, sí es pertinente visibilizar su importancia como una expresión modernista. Ya que a través de la elaboración de éstos, los artistas buscaban generar un cambio en cuanto a la representación canónica cartográfica, debido a que retomaban mapas y acudían a elementos simbólicos particulares, con el fin de proporcionarle un carácter único, aunado a que el artista podía proporcionarles una visión estética personal.

En el mural *Native Means of Transportation, Pacific Area* (véase la figura 20), se puede observar la importancia que el artista le dio a representar los medios de transportes característicos de cada zona geográfica, incluyendo los menos convencionales.<sup>148</sup> En este fresco, Covarrubias se apropió del conocimiento geográfico y lo plasmó a través de imágenes, las cuales ya existían en el imaginario de esas culturas. Él las recuperó y visibilizó, además, rescató elementos que en conjunto representaban la esencia de las culturas del

---

<sup>147</sup> Los mapas murales elaborados por Covarrubias fueron: 1. *Peoples of the Pacific*, 2. *Flora and Fauna of the Pacific*, 3. *Art Forms of the Pacific*, 4. *Economy of the Pacific*, 5. *Native Dwellings of the Pacific Area* y 6. *Native Means of Transportation, Pacific Area* (Ramírez Bernal).

<sup>148</sup> En algún momento existió la intención de comprar esos mapas, pero ante la imposibilidad de exhibirlos de forma permanente los mapas se guardaron en la *Pacific House* en San Francisco (Eder).

Pacífico.<sup>149</sup> Fue a través de esta representación que resaltó la cultura material del Pacífico, plasmando objetos de la vida cotidiana y ritual, así como símbolos que la caracterizaban, de ahí que sus mapas reflejaran un trabajo no sólo basado en la experiencia de vivir en ese lugar, sino también del trabajo etnográfico.



Figura 35. *Mural Native Means of Transportation, Pacific Area*. Miguel Covarrubias. 1940.

El objetivo del mapa es ilustrar los diversos modos de transporte empleados por los habitantes del área del Pacífico. Fuente: Mediateca INAH. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mapa:90](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mapa:90)

Localicé que la atracción de Covarrubias por el arte primitivo y prehispánico estuvo mediada por la influencia de la corriente difusionista. En esta encontró los fundamentos para justificar un contacto transpacífico, donde las culturas indígenas americanas presentaban afinidades artísticas y materiales con las culturas del Pacífico (Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”). Dicho planteamiento lo compartió también en el libro *El Águila, el jaguar y la serpiente: Arte Indígena Americano* (1954). Donde argumentó paralelismos culturales y propuso que habían acontecido “préstamos culturales”. Lo que permitía encontrar similitudes en la producción material de distintas culturas separadas territorialmente, razón por la que en muchas ocasiones el trabajo de Covarrubias estuvo enmarcado por una visión comparativa.

---

<sup>149</sup> La técnica que realizó Covarrubias en estos murales consistió en dar un acabado con laca de duco diluida en disolvente sobre una base de nitrocelulosa, con la que obtuvo un acabado brillante, permanente, duro e impermeable.

Es importante destacar que el difusionismo es intrincado en su naturaleza, ya que engloba una amplia variedad de perspectivas, algo que el artista tenía sin duda en mente. Covarrubias comprendía la controversia que su enfoque difusionista generaba y reconocía que sus posturas eran consideradas “subversivas” (Eder). Esta declaración sugiere que Covarrubias era consciente de que su perspectiva, que buscaba diseminar y fomentar las tradiciones culturales a través del arte, podía ser interpretada como un desafío a las corrientes de pensamiento predominantes. A pesar de ello, Covarrubias no temía en cuestionar las convenciones establecidas y estaba dispuesto a desafiar las narrativas hegemónicas en favor de una visión más inclusiva y apreciativa de la diversidad cultural. Su disposición a asumir un enfoque subversivo en su trabajo refleja su compromiso con la promoción y valoración de las diferentes expresiones culturales.

La empatía de Covarrubias hacia el difusionismo se fomentó gracias a la red de intelectuales con los que convivió, tanto profesional como personalmente. En la Universidad de Berkeley, Covarrubias conoció al antropólogo Alfred Kroeber (1876-1960), quien fue discípulo de Franz Boas y autor del libro *Cultural and Natural Areas of Native North America* (1939), del cual retomó la noción de áreas culturales.<sup>150</sup> Según Kroeber, habían áreas culturales que iban de lo central a lo periférico pasando por las intermedias a través de las cuales había una diseminación de rasgos culturales y los cuales se podían acotar geográficamente. Asimismo, Covarrubias se empapó de las propuestas teóricas de intelectuales como el etnólogo e historiador Robert von Heine-Geldern (1885- 1968), quien también participaba en el *American Museum of Natural History*, de quien retomó la idea del contacto entre Asia y Europa, intercambiando tanto perspectivas como material visual. La idea de difusión bajó la que se rigió la visión covarrubiana era que algunos productos culturales habían migrado de una civilización a otra, y que esto se podía identificar en los estilos, ornamentación y forma de los objetos.

Además de eso, veía en el difusionismo el cobijo para posicionarse en contra de las teorías evolutivas. Que establecían determinismos raciales y donde, bajo un racismo científico posicionaban a las culturas primitivas en el fin del camino evolutivo, razón por la que se habían instaurado actos de segregación, explotación y exterminio. Estas teorías

---

<sup>150</sup> Según Kroeber, el área cultural se puede definir a partir de la dispersión de algunos rasgos o elementos culturales, que se transforman en un conjunto de patrones que permiten delimitar empíricamente ámbitos geográficos.

evolutivas también atravesaban la manera de entender el arte ya que, hasta no hace más de siglo y medio, los objetos provenientes de África, Oceanía y América, no eran considerados arte (Vidaurre). Dentro de la visión absoluta y canónica del arte era impensable incorporar expresiones artísticas de los “otros” es decir, objetos que representaran la realidad de esos pueblos, y los cuales estrictamente no se acotaban a la concepción clásica del arte. En pocas palabras, ese llamado “arte salvaje” o “arte negro” no cumplía con los requerimientos estéticos para su contemplación, haciendo patente la dualidad y distinción con el arte civilizatorio. Estableciendo así que el primero no podía ocupar un lugar en las salas de los museos de arte.

Un segundo momento de interés acerca de la trayectoria de Covarrubias, es cuando se erigió como una de las mentes creativas para el desarrollo de la exposición: *Twenty Centuries of Mexican Art*, que se exhibió en el año de 1940, en el MoMA. En esa muestra plasmó su concepción sobre la constitución de la historia del arte nacional, entendiéndola como un todo coherente, fragmentado en cuatro etapas: prehispánica, colonial, popular y moderna.<sup>151</sup> Como ilustrador en un primer momento, para la promoción de dicha exhibición, realizó la caricatura *The Museum of Modern Art presents 20 Centuries of Mexican Art*. Esta fue publicada en la revista *Vogue*, en la cual representó al monolito de la Coatlicue y algunas celebridades asistentes, entre las que resaltan Alfonso Caso, Alfred H. Barr, Manuel Toussaint, Nelson Rockefeller y otros más (véase la figura 21).

No obstante, también fue el encargado de escribir sobre el arte moderno mexicano en el catálogo de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, donde reafirmaba que se había dado un “Renacimiento” en el arte mexicano de manera posterior a la caída de la dictadura de Porfirio Díaz. Indicó que fue durante el periodo posrevolucionario que se le otorgó un nuevo vigor al arte prehispánico y el muralismo se erigió como la más importante

---

<sup>151</sup> En el tercer capítulo de esta tesis, en el apartado *Twenty Centuries of Mexican Art*, del capítulo III, se puede leer a profundidad el desarrollo y constitución de esta exposición colaborativa entre el MoMA y la GAM y el Estado mexicano. A continuación se describe brevemente parte de las obras que la conformaron: En la planta baja del MoMA, se exhibieron esculturas prehispánicas y alfarería totonaca, tarasca, olmeca, maya y de otros grupos. Sobresalió una reproducción en yeso de la Coatlicue y la estatua de Chac Mool. En el segundo piso se colocaron figuras policromadas representativas del periodo colonial, así como una vasta diversidad de objetos sacros. En ese mismo piso, en otras salas se exhibieron objetos artísticos folclóricos: trajes, juguetes, retablos, tejidos, máscaras, instrumentos musicales y más. Finalmente, en el tercer piso se ubicaron las obras modernas seleccionadas por Covarrubias, las cuales habían sido elaboradas entre las décadas de 1920 y 1940. Destacan: *Paisaje del Valle de México* (1891) de José María Velasco, *El día de los muertos* (1925) de Diego Rivera, *Zapatistas* de José Clemente Orozco, *Paisaje* (1930) de Dr. Atl (Gerardo Murillo), *El día de San Juan* (s/f) de Julio Castellanos, *Las dos Fridas* (1939) de Frida Kahlo y cerca de 160 obras más.

de las vanguardias mexicanas. Donde los artistas cumplían una doble función siendo soldados-pintores, y si bien Orozco, Siqueiros y Rivera se configuraron como figuras emblemáticas del movimiento existieron más artistas sobresalientes en escena (MoMA, “Twenty centuries of Mexican Art” ).

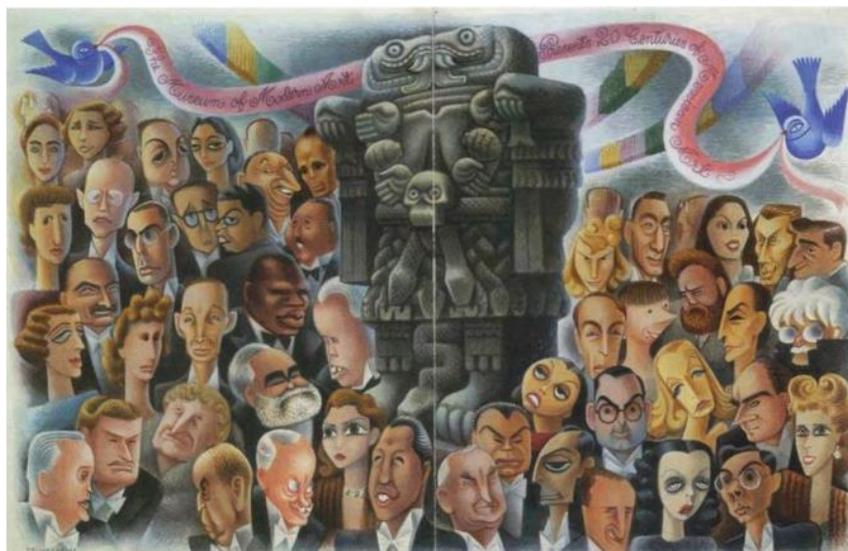


Figura 36. Caricatura sobre la inauguración de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art at Museum of Modern Art*. 1940.

En este propaganda Covarrubias respresentó a las personalidades asistentes a la inauguración, así como el monolito de la Coatlicue y un listón inaugural con la leyenda: *The Museum of Modern Art presents Twenty Centuries of Mexican Art*. Fuente: Molina, Carlos. “1821-1921-1951: la mexicanidad y su arte”. *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, 1ª edición, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp. 15–56.

*Twenty Centuries of Mexican Art* estuvo distribuida en cuatro ejes temáticos: Arte Prehispánico, Arte Colonial, Arte Popular y Arte Moderno. En total se exhibieron alrededor de 5000 objetos con los que se pretendió dar una visión totalitaria de la historia del arte nacional. Con Covarrubias como encargado de la sección de Arte Moderno, también tuvo injerencia en el desarrollo de los otros ejes temáticos. Durante el proceso de documentación, se encontró un nutrido acervo fotográfico que evidencia cómo lucían las salas. Salta a la vista el uso de plantas en las salas, particularmente en la de arte prehispánico (véase la figura 22). Este patrón estaría presente en posteriores exposiciones a cargo de Covarrubias. Con lo que se deja entrever su visión e intención por otorgar un contexto a los objetos primitivos y prehispánicos.

En contraste, en la sala de arte moderno (véase la figura 23) la organización fue más limpia, apegada a los preceptos del cubo blanco, iluminada y sin abundantes recursos de apoyo visual como en la sala de arte prehispánico. En esta sala, se hizo evidente la aplicación del “paradigma atemporal” (*timeless*) propuesto por Alfred Barr y René D’Harnoncourt. Este enfoque se caracterizaba por crear un espacio limpio y con muros neutros, que permitían que las obras de arte fueran el centro de atención. Estas obras se presentaban a la altura de los ojos del espectador, favoreciendo así el proceso de apreciación estética. El objetivo era crear un entorno en el que las obras de arte pudieran ser contempladas de manera directa y sin distracciones, permitiendo al espectador sumergirse en la experiencia estética de manera más intensa.

Respecto al uso de plantas dentro de las salas del museo con una arquitectura funcionalista y ultra blanca, como en el MoMA, Vázquez Ramos, indica que su empleo era influencia de la Nueva Objetividad (*Neue Sachlichkeit*) que era predominante en la arquitectura alemana, donde, a través de la incorporación de plantas de hule, se buscaba darle un toque exótico al interior. Sin duda, también considero que fue un acto consciente de Covarrubias, debido al interés por evocar la otredad de donde provenían los objetos y transmitirlo a los públicos, además de que con su uso dotó de color a la sala del museo, mejorando con ello el contraste con la sala blanca.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Desde la antropología, la “otredad” se refiere a la construcción y percepción de “el otro”, aquellos considerados diferentes a uno mismo o al grupo dominante. Es una construcción social y cultural que define identidades a través de la distinción entre lo familiar y lo extraño. Esteban Krotz, un destacado antropólogo, sostiene que la otredad se produce mediante prácticas discursivas y representaciones que establecen diferencias entre “nosotros” y “ellos”. Este proceso está vinculado a relaciones de poder y dominación, y es crucial para entender las dinámicas de exclusión y marginalización.



Figura 37. Sala de Arte Prehispánico en *Twenty Centuries of Mexican Art*. 1940. En esta exhibición, se presentó con precisión la disposición estratégica de objetos rodeados de plantas, con el propósito de capturar la esencia del arte prehispánico. Esta composición cobró vida en la sala al llenarse con una paleta cromática vibrante que evocaba la riqueza estética de las antiguas civilizaciones. Fuente: MoMA. [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2985?installation\\_image\\_index=8](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2985?installation_image_index=8)



Figura 38. Sala de Arte Moderno en *Twenty Centuries of Mexican Art*. 1940. Esta sala se caracterizó por su diseño minimalista y funcional, con el objetivo de proporcionar un fondo neutral y sin distracciones visuales que permitió resaltar al máximo las obras de arte expuestas. Fuente: MoMA [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2985?installation\\_image\\_index=40](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2985?installation_image_index=40)

*Twenty Centuries of Mexican Art*, fue una exposición pionera y crucial para la consolidación del arte moderno mexicano, porque reconoció su producción y cómo éste estaba influenciado por valores y referentes no sólo del arte prehispánico, sino también por los valores vanguardistas de la época. Asimismo, recalca el ímpetu de los artistas mexicanos por producir un arte con función social. La participación de Covarrubias en la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, fue significativa porque no se limitó a representar las culturas del Pacífico y el México indígena, sino que también desempeñó un papel clave en la construcción de una historia lineal del arte mexicano. Su amplio conocimiento del arte moderno le permitió abordar esta tarea de manera coherente. Además de sus grandes mapas murales, también creó obras de formato más pequeño, como gouaches y litografías.<sup>153</sup>

Años después de su participación en *Twenty Centuries of Mexican Art*, Covarrubias formó parte de la exposición *El Arte Indígena de Norteamérica* en 1945, en el Museo Nacional de Antropología. Covarrubias, junto con Daniel Rubín de la Borbolla y René d'Harnoncourt, fueron los comisarios.<sup>154</sup> Para dicha muestra la Fundación Guggenheim proporcionó fondos a la ENAH, para que Covarrubias pudiera viajar durante un año para conocer algunos de los acervos de los museos más importantes de Estados Unidos. Incluyendo el Museo Field, con el que años después establecería un significativo intercambio de colecciones con fines de enriquecimiento de acervos y como parte de la diplomacia cultural.

Esta exposición fue la primera en su tipo, ya que se enfocaba específicamente en el arte indígena de Norteamérica y estuvo organizada de la siguiente manera: 1. *Los Esquimales del Ártico, El arte de los Esquimales Modernos*, 2. *Los Pescadores de la Costa del Noreste*, 3. *Los Recolectores del Oeste*, 4. *El Suroeste: La Arqueología del Suroeste, la Cultura Anasazi, Los Agricultores Pueblos Modernos, Los Pastores Navajos, Los Apaches Montañeses, Los Moradores del Desierto* y 5. *Los Habitantes de los Bosques del Norte y del Este* (Luna Velasco, “Oceanía en México. El intercambio entre el museo Field de Chicago y

---

<sup>153</sup> El *gouache* es un tipo de acuarela que se disuelve en agua, cuyos pigmentos son opacos en lugar de translúcidos. Los pigmentos están aglutinados con cola o mezclados con pigmento blanco. Aunque carece de la delicada luminosidad de la acuarela es más sustancioso que ésta y su textura se parece a la de la pintura al óleo (Pereira).

<sup>154</sup> Hoy en día las funciones de un comisario consisten en tener a su cargo una colección de objetos expuestos, organización de exposiciones, redacción de catálogos de exposiciones y de folletos explicativos, organización del personal, así como trabajo de documentación e investigación.

el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)"). Identifiqué en esta exposición algunas similitudes con la exhibición realizada en 1940, *Twenty Centuries of Mexican Art*. Esta muestra buscaba exhibir una continuidad cultural en el arte estadounidense, similar a lo realizado con el arte mexicano. Por esta razón, Covarrubias elaboró una cronología de las culturas antiguas de Norteamérica, comparándola con las culturas prehispánicas nacionales. Con la intención de exhibir geográficamente el origen de los objetos, creó dos mapas.

En 1946, Covarrubias colaboró en la exposición *Arts of the South Seas*, llevada a cabo también en el MoMA y la que estuvo bajo la organización de René d'Harnoncourt, Ralph Linton y Paul S. Wingert. El objetivo era exhibir el arte de Oceanía, bajo la premisa de mostrar el “*kinship between arts of the South Seas and recent movements in modern art such as Expressionism and Surrealism*” (MoMA, “Arts of the South Seas”).<sup>155</sup> En esa muestra se exhibieron cerca de 400 objetos provenientes de Micronesia, Polinesia, Melanesia y Australia. Como es de suponerse, esta exhibición contó con estrategias novedosas de presentación, retomando las premisas del paradigma atemporal (véase la figura 24). Además, dentro de la misma se hizo patente la relevancia que estaba cobrando la comprensión del objeto primitivo, y el hecho de contar con Covarrubias hace muy probable que él fuera participe en la selección de los objetos.

La labor de Covarrubias no sólo se limitó a lo que sin duda creo fue la selección de objetos para la exhibición. Sino también participó activamente con sus ilustraciones para el catálogo y de nueva cuenta escribió un artículo para la revista *Vogue en 1946*; “*Art of the South Seas: Millions of Americans saw the Pacific islands now the Pacific arts are in the great show at the Museum of Modern Art*”. Donde plasmó la estructura de la exhibición, así como las ilustraciones de algunas de las piezas contenidas en ella. La participación de Covarrubias en *Twenty Centuries of Mexican Art*, *Indian Art of United States*, *El Arte Indígena de Norteamérica* y *Arts of the South Seas*, evidencia la experiencia que estaba cobrando como museógrafo y curador. Especialmente, la labor colaborativa de trabajar con el MoMA le permitió tener conocimiento de las herramientas más vanguardistas para la correcta exhibición de los objetos, las cuales empleó llegado su momento para otorgar mayor protagonismo al objeto primitivo y prehispánico.

---

<sup>155</sup> “Parentesco entre las artes de los Mares del Sur y los movimientos recientes del arte moderno como el expresionismo y el surrealismo” en MoMA. *Arts of the South Seas*. 2023, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3188>. Mi traducción.



Figura 39. Sala dedicada a la Polinesia en *Arts of the South Seas*. 1946.  
En dicha exposición se presentaron más de 400 obras de arte de la Polinesia. Fuente:  
MoMA. [https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3188?installation\\_image\\_index=8](https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3188?installation_image_index=8)

Con estos antecedentes, se puede abordar su etapa como gestor y museógrafo en el Museo Nacional de Antropología (ubicado en la Calle de Moneda). Rescato su trabajo en conjunto con Rubín de la Borbolla, para gestionar un intercambio de objetos con fines expositivos entre este y el Museo de Historia Natural de Chicago (Museo *Field*), durante el periodo comprendido entre marzo de 1948 y enero de 1952. Dicho intercambio se vio enmarcado en el desarrollo de políticas públicas específicas del gobierno de Miguel Alemán (1946-1952). Con las cuales se pretendía colocar a México como una nación abierta al diálogo y al intercambio de conocimiento con otras naciones, lo que sentó los precedentes para que Covarrubias gestionara el intercambio. Los objetos que atraían el interés de Covarrubias representaban a las culturas del Pacífico (Melanesia, Polinesia y Micronesia). Los cuales, para él, eran dignos de ser salvaguardados en un museo mexicano y con los que se podría crear una colección institucional que brindara las bases para un análisis comparativo entre la cultura material y el arte de América y Oceanía.

Al final del intercambio se obtuvo un inventario de 601 objetos, provenientes de Polinesia, Melanesia y otras más de Norteamérica. El Museo de Antropología a cambio otorgó 1126 objetos de su acervo. La adquisición de piezas quedó de la siguiente manera: 214 piezas procedentes de los Mares del Sur y 467 piezas arqueológicas y etnográficas de la costa noroeste y del sur de Alaska y Estados Unidos. Si bien, este intercambio llegó a buen puerto después de 4 años, su proceso estuvo enmarcado por complejas relaciones y situaciones, donde el proceso de negociación de piezas fue tropezado, comenzando por el proceso de selección de estas. El amplio bagaje de Covarrubias y la experiencia que había obtenido tras recorrer el Museo Field, le permitieron tener noción sobre los objetos de gran valor que representaban a Oceanía, pero su propuesta de selección de objetos en algunas ocasiones fue refutada, ya que se argumentaba eran piezas únicas.

La obtención de estos objetos permitió no solo enriquecer el acervo del museo mexicano con arte del Pacífico y América del Norte, sino también reflejó la intención de Covarrubias por internacionalizar las colecciones de México y nutrir los acervos de los museos nacionales. Este intercambio fue fundamental para la conformación de la primera exposición permanente de arte oceánico en México, donde se plasmaron las múltiples experiencias de Covarrubias como antropólogo, cartógrafo, muralista, arqueólogo, curador, museógrafo y gestor de colecciones. Además, esta exposición evidenció la incorporación del objeto primitivo en la sala de un museo mexicano.

En 1954, se inauguró la sala *Mares del Sur*, bajo el genio de Covarrubias y Daniel Rubín de la Borbolla en el Museo Nacional de Antropología, (hoy día conocido como el Museo Nacional de las Culturas del Mundo). Hay pocas bases documentales que permitan tener una amplia noción sobre cómo lucía la sala, en medida de que sólo existen unas cuantas fotografías (Luna Velasco, “Oceanía en México. El intercambio entre el museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)” 15 ). Lo que sí expone es el esfuerzo de Covarrubias por representar las islas del Pacífico. Para lo que empleó las 214 piezas obtenidas del intercambio con el Museo Field, teniendo como objetivo principal evocar el mar del Oeste. A través del uso del objeto primitivo atendió a encontrar relaciones con el arte nacional, así como sus rasgos y valores artísticos, asignándoles así no solo un valor antropológico, sino también un valor artístico. Esta adquisición también remitía a la intención del museógrafo por “expandir la conciencia estética de los mexicanos a través de

la apreciación de piezas libres de influencias extrañas” (15). Para dicha exposición usó un conjunto de recursos museográficos que le permitieron resaltar el valor estético de los objetos. Retomó la premisa del paradigma atemporal y utilizó en las paredes un tono neutral, en contraste con el tono blanco de las vitrinas, recurso con el que ya estaba familiarizado, dada su experiencia con la exhibición *Arts of the South Seas*. Asimismo, recurrió a otros recursos museográficos, como colocar los objetos al nivel del rostro, permitiendo que los públicos tuviera una visión horizontal y expandida de la exposición, o acogerse al uso de mobiliario que le facilitó trasladar a un nivel tridimensional su idea. Nuevamente recurrió al uso de plantas, con las cuales pretendía evocar la esencia de esa zona geográfica, y con lo que queda en evidencia la importancia de los objetos para contar y representar una historia (véase la figura 25).



Figura 40. Interior de la Sala *Mares del Sur*. 1954.

En esta exhibición Covarrubias retomó la incorporación de plantas para evocar la esencia de las culturas del Pacífico. Fuente: Luna Velasco, Gabriela. *Oceanía en México. El intercambio entre el museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

Para esta exposición, Covarrubias empleó además de las piezas obtenidas en el intercambio con el Museo Field, algunas de su acervo personal, y otras obtenidas de los

coleccionistas particulares Alfred Walter Francis Fuller (1882-1961) y Albert Buell Lewis (1867-1940). Adicionalmente, le compró 162 piezas al coleccionista Carlos Bretschneider, las cuales representaban el arte australiano. Hay un debate en torno a la adquisición de 64 objetos más, pertenecientes al área de Micronesia. Se menciona la probable compra de esos objetos a la pintora y escultora Valera Swann de Malinowski, esposa de Bronislaw Malinowski, un antropólogo reconocido por sus trabajos de campo en Nueva Guinea y Melanesia. Sin embargo, no existen pruebas fehacientes de tal compra, más allá de un documento incompleto en el archivo histórico del MNA (Luna Velasco 2011; Peiró 2018).

La intención de Covarrubias en la sala *Mares del Sur* era reconocer el valor de la cultura material y el arte del Pacífico y recalcar las afinidades de ésta con la producción artística de países como China y la India, enfatizando que existían otras formas estéticas. El acervo gestionado por Covarrubias y las piezas expuestas representan hasta hoy en día uno de los pioneros intentos por diversificar las exposiciones de arte en México, alejándose un tanto de la tan recurrida intención nacionalista. En 2014, la sala fue desmontada, lo que no significó que las obras estuvieran embodegadas, sino que fueron empleadas en nuevas exposiciones como: *Moana: Culturas de las Islas del Pacífico*, expuesta en el Museo Nacional de Antropología entre el 2009 y 2010 y *Tike'a Rapa Nui y las Islas del Pacífico Sur* en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo en 2015.

A través de esta exposición, se puede comprender el proceso de gestión y los intereses estéticos que Covarrubias empleaba en la selección de objetos para sus exposiciones. Por un lado, buscaba resaltar el valor estético de las obras y preservar la esencia de su lugar de origen, transmitiendo los sucesos más representativos, su significado y función ritual. De esta manera, lograba congelar en la sala del museo el tiempo de esos objetos, aprovechando su experiencia como curador en Nueva York para exhibirlos de manera atractiva. Por otro lado, es importante destacar que, en su intento por rescatar y exhibir objetos primitivos y prehispánicos de gran valor, Covarrubias emprendió numerosos viajes y mostró su faceta como coleccionista, es decir, tomaba los objetos y los sacaba del olvido, reconociendo su valor latente y rescatándolos de los rincones en los que habían sido relegados.

Con estos ejemplos se hace patente la trascendencia de la museografía covarrubiana. La que logró a partir de un trabajo autodidacta, donde las salas de los museos fueron los laboratorios donde ensayó la puesta en escena del objeto prehispánico y primitivo con el

objetivo de mostrar la pluralidad cultural y artística internacional. En cuanto a su labor como precursor de la profesionalización de la museografía mexicana, en la década de 1940, por iniciativa de Rafael Sánchez Ventura, Daniel Rubín de la Borbolla, John McAndrew y Fernando Gamboa, Covarrubias impulsó la creación de una carrera técnica de museografía que se ofreció en la ENAH (Vázquez Olvera).<sup>156</sup> Dicha carrera surgió ante la necesidad de formar a personal altamente capacitado para laborar en los museos de México. Covarrubias realizó los primeros planes de estudio, a la vez que Gamboa desarrolló los objetivos de la misma.<sup>157</sup> Si bien esto significó un avance, fue modesto, pues en la práctica aún se experimentaba con propuestas diversas ante la carencia de una metodología clara que brindara las bases para la correcta exhibición de los objetos, lo que no significó que no hubiera trabajos significativos hasta ese momento.<sup>158</sup>

En cuanto al trabajo de Covarrubias por reivindicar tanto al objeto prehispánico como al primitivo, este no solo se relegó a la praxis museográfica, sino que también militó desde la academia. En 1951, impartió el curso *Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico* en la ENAH. El que tenía como objetivo establecer un método a partir del cual se podía apreciar estéticamente el arte prehispánico. En ese curso, Covarrubias analizó la complejidad de estudiar un arte creado en una temporalidad diferente con el objetivo de conocer el espíritu creador de la obra. Por lo tanto, la propuesta de Covarrubias para solucionarlo fue

---

<sup>156</sup>Las carreras profesionales ofrecidas fueron: conservador, museógrafo instalador, director de museo. Las sub-profesiones: vigilante de sala de museo o zona arqueológica o monumento colonial, jefe de sección de sección de salas de museo, intendente de museo, carpintero electricista, restaurador, empacador y pintor (Gamboa, “La museografía. Nuevos conceptos”.264).

<sup>157</sup>El único requisito para inscribirse al programa era contar con la educación secundaria concluida, durante la carrera debían aprobar 19 materias, hacer prácticas museográficas y presentar una tesis.

<sup>158</sup>Algunas de las materias y profesores que las impartían durante el periodo de 1944 y 1949: idiomas modernos I, II y III: Albert Markwardt y Howard Tessen; historia del arte I (general): Carlos M. Lazo; historia del arte II (hispano): Manuel Toussaint; historia del arte III (prehispánico): Miguel Covarrubias; historia del arte IV (colonial); historia del arte V (moderno); historia del arte VI (industrial); historia del arte VII (popular); historia del arte VIII (no clásico): Miguel Covarrubias; historia del arte XI (clásico); historia del arte X (medieval); historia del arte XI (hispanoamericano); museografía I (teoría y práctica): Rafael Sánchez Ventura y John MacAndrew; museografía II (teoría y práctica): Rafael Sánchez Ventura (teoría) y John MacAndrew (práctica); museografía III (teoría y práctica); museografía IV (teoría y práctica): Fernando Gamboa; prehistoria general; geografía superior; historia general (primer curso); historia general (segundo curso); historia de la cultura; historia antigua de México I: Wigberto Jiménez Moreno; historia moderna de México; arqueología de México y Centroamérica I: Ignacio Bernal; etnografía antigua de México y Centroamérica: Paul Kirchhoff (1947) y Barbro Dahlgren (1948); etnografía moderna de México y Centroamérica: Roberto J. Weitlaner; paleografía I (general); técnicas de restauración y conservación: Otto Buterlin (1947) y Mateo Saldaña (1949); técnicas museográficas: Fernando Gamboa; dibujo (primer curso): Luis MacGregor (1948); dibujo (segundo curso); dibujo (tercer curso): Agustín Villagra; dibujo (cuarto curso); fotografía I: Agustín Villagra, y maquetas: Antonio Ruiz (1949) (Vázquez Olvera 7).

comprenderlo mediante la comparación con el arte creado en su presente por sus contemporáneos indígenas. Partiendo de que existían técnicas que aún, pese al paso del tiempo, se seguían conservando, Covarrubias atendió a rescatar el aspecto sensible de la obra, es decir, sus cualidades estéticas que habían llevado al objeto a conservarse con el paso del tiempo. Con esta labor, Covarrubias no planteaba recuperar ese pasado intacto; al contrario, pretendía que a través de la contemplación de estas obras, los artistas podrían desarrollar una sensibilidad para crear un arte moderno en general.<sup>159</sup>

Así, en ese curso, expuso sus preocupaciones, pues consideraba pertinente el estudio del arte prehispánico a la luz de la producción moderna. Sobre todo, le interesaba acotar algunos términos, ya que dentro del vocabulario artístico se seguían implementando etiquetas como arte “salvaje” y “primitivo” para hacer alusión al arte prehispánico, en gran medida influenciados por visiones eurocéntricas y etnocéntricas. Donde se subsumía y rechazaba la idea de que estos pueblos contaban con una historia del arte. Covarrubias fehacientemente argumentaba que existía una historia del arte prehispánico, la cual contaba con una temporalidad y valores propios. Lo sustancial de este curso fue que logró realizar una reflexión sobre el arte prehispánico, estableciendo límites entre lo que sí era y lo que no era. Puso sobre la mesa el debate de modernizar el vocabulario con el que se hacía referencia a la producción nativa de arte; por tanto, sugirió el uso de los adjetivos “aborigen” y “exótico” como opción al momento de referirse al arte prehispánico (Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”).

#### **4.4 Fernando Gamboa y su modelo museográfico de exportación**

Las prácticas museográficas desarrolladas para el MoMA han sido reconocidas por su innovación, y a través de ellas, se ha forjado la identidad distintiva de dicho museo. Propongo que estas prácticas se difundieron en México mediante una extensa red de individuos entre las décadas de 1920 y 1940, destacándose figuras como Inés Amor y Miguel Covarrubias. No obstante, es posible que quien las incorporó de manera más

---

<sup>159</sup> El objetivo central de Covarrubias dentro de este curso consistía en: “presentar las principales realizaciones e idiosincrasia del arte indígena prehispánico; establecer una cronología coordinada, hasta donde sea posible; estudiar los procesos evolutivos, contactos y cambios ideológicos en las distintas culturas prehispánicas de acuerdo con su evolución social, política y económica” (Covarrubias, “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”).

prominente haya sido Fernando Gamboa. Dado que la adopción tanto del cubo blanco como el paradigma atemporal (*timeless*) en sus exposiciones se volvieron vitales para generar su propio sello museográfico.<sup>160</sup> Gamboa a través de diversas estrategias museográficas y curatoriales, logró dotar de relevancia y significado al arte mexicano, fue impulsor de todo aquello que representara la mexicanidad y elevó el objeto prehispánico a la categoría de arte en el museo.

Me interesó realizar un contraste con el estilo museográfico de Covarrubias, ya que Gamboa tenía una aproximación más estetizante de los objetos. Gamboa se esforzaba por resaltar la monumentalidad del objeto prehispánico con el fin de evocar un pasado antiguo y glorioso que enriqueciera la vida espiritual del mexicano. Su estilo museográfico se alineaba con el discurso nacionalista, representando momentos históricos para exportar una idea unificada y articulada de la historia y el arte mexicano. Utilizó el objeto prehispánico y el arte moderno mexicano como herramientas para respaldar políticas culturales destinadas a legitimar al Estado mexicano frente a las grandes naciones. Su labor museográfica perfeccionó e institucionalizó la narrativa del arte nacional, y con el tiempo, varias de sus exposiciones continuaron siendo reconocidas internacionalmente.

Comprender su labor museográfica implicó analizarla en el contexto de su rol como funcionario cultural y experto en la gestión de museos. Gamboa, designado por el Estado a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores y otras instituciones gubernamentales, desempeñó un papel crucial en la administración del patrimonio artístico para difundir una narrativa del arte nacional. Dicho esto, a continuación se revisan tres momentos clave de su trayectoria: primero, como promotor en 1944, de la Sociedad de Arte Moderno (SAM), espacio que le abrió las puertas a México al intercambio expositivo con Estados Unidos; después, como mente creativa de la exposición *Máscaras Mexicanas* en 1945, que fue resultado del trabajo conjunto con Miguel Covarrubias; y finalmente, como hacedor de la exposición *Arte Mexicano Antiguo y Moderno* presentada en París en 1952.

Su primera exposición de gran magnitud fue cuando, siendo parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México (LEAR), presentó la muestra *Un siglo de grabado político mexicano*. El objetivo de la exposición era recopilar ejemplos del grabado

---

<sup>160</sup> Si bien fue una generalidad el uso del cubo blanco, hubo excepciones, como lo demuestra la exposición *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*, llevada a cabo en París y la que más adelante menciono.

mexicano a lo largo del tiempo y explorar la influencia que ejerció la imaginación popular en él. Dicha muestra fue presentada en 1937, en Madrid, Valencia y Barcelona en pleno auge de la Guerra Civil Española. Ese mismo año, Gamboa fue elegido representante del Gobierno mexicano ante el Servicio de Evacuación a Refugiados Españoles (SERE), designado por el presidente Lázaro Cárdenas y con el respaldo de Narciso Bassols, embajador de México en Francia. En su papel como portavoz de la SERE, se encargó de gestionar la estrategia para el desplazamiento de refugiados españoles hacia México, acordada en la *Primera Sesión del Comité de la Organización* (Molina 117-143).<sup>161</sup>

El criterio utilizado en la política de asilo para los refugiados que huían de la dictadura de Francisco Franco consistió en seleccionar un porcentaje de migrantes de cada grupo político existente en relación con el cupo del primer buque, *El Sinaia*, que tenía capacidad para 1599 pasajeros.<sup>162</sup> Después le siguieron las embarcaciones: *El Ipanema* (12 de junio de 1939), *El Mexique* (16 de julio de 1939), y el *De Grasse* (23 de diciembre de 1939). En 1989, este suceso fue conmemorado en la exposición *Obra Plástica del exilio español en México 1939-1989* en el Museo de San Carlos (del Conde, “Recordando a Gamboa”).<sup>163</sup> Dicho suceso fue neurálgico en la carrera de Gamboa como actor político y cultural, ya que a partir de ese momento se convirtió en una pieza fundamental para la diplomacia cultural entre México y otras naciones, a través de exposiciones artísticas.

Encontré que un momento primordial en la trayectoria de Gamboa fue su colaboración en la creación de la Sociedad de Arte Moderno (SAM), cuyo objetivo era el estudio y exposición del arte moderno mexicano. La que contaba con el respaldo de la élite cultural del país, y su mecanismo implicaba recaudar fondos para la gestión y promoción de las artes plásticas. La SAM carecía de una colección propia, “por lo cual el modelo se orientó en montar exposiciones temáticas temporales, con las cuales se fomentaría la difusión del arte

---

<sup>161</sup> El SERE, fue un organismo encargado de apoyar a los exiliados de la Guerra Civil Española, fundada en París en 1939, el presidente fue el político y diplomático Pablo de Azcárate.

<sup>162</sup> Los partidos políticos considerados fueron: Unión Republicana, Unión General de Trabajadores Confederación Nacional de Trabajadores, Federación Anarquista Ibérica, Partido Socialista, Acción Nacional Vasca, Esquerra Republicana de Cataluña, Acción Catalana Republicana, Izquierda Republicana, Partido Comunista y Partido Nacional Vasco.

<sup>163</sup> Esta exposición conmemoró el suceso del exilio español y mostró una amplia selección de obras de artistas españoles exiliados en México desde 1939 hasta 1989. La muestra abarcó diversas disciplinas artísticas, como pintura, escultura, grabado y fotografía, y proporcionó una visión completa de la producción artística de los exiliados españoles durante ese periodo. La exposición permitió a los visitantes apreciar la influencia y el legado de estos artistas en la escena artística mexicana y destacó la importancia cultural y artística del exilio español en México.

moderno y por supuesto se contemplaba la venta discreta” (Vázquez Ramos 21). Fue en este espacio donde Gamboa se consolidó como gestor cultural, y una de las muestras más importantes organizadas por él, fue la de Picasso, en 1944, que consistió en la presentación de 64 obras que se encontraban varadas en Nueva York debido a la Segunda Guerra Mundial.

El acogimiento de dicha muestra fue resultado del trabajo conjunto entre México y Estados Unidos. La gestión estuvo a cargo de Alfred Barr, René d’Harnoncourt y Henry Clifford, representantes del MoMA, y los gestores de la SAM, Jorge Enciso, Fernando Gamboa, Susana Gamboa e Inés Amor (Manrique y del Conde). Si bien en el capítulo tres de esta tesis he abordado la creación de la SAM y la exposición *Picasso*, el retomarla ha sido sustancial. Pues permite entender cómo el estilo museográfico de Gamboa estuvo influenciado por el canon museográfico del MoMA. Esto debido a su relación con funcionarios de ese museo, sobre todo evidencia el desarrollo de este personaje como gestor cultural y administrativo. *Picasso* abrió las puertas a exposiciones preensambladas de consumo inmediato en México y las que influirían en las próximas exposiciones de Gamboa. Además de negociar el viaje a México para la exhibición, el museógrafo experimentó la importancia de contar con un programa que contemplara desde el montaje de las piezas hasta las estrategias para acercarlas a los públicos. También, le permitió establecer relaciones con figuras relevantes de la escena artística mexicana y estadounidense, lo que aumentó su influencia dentro de dicho ámbito. La exposición *Picasso* estableció el patrón que seguirían las posteriores exposiciones de la SAM.

La segunda muestra, *Máscaras Mexicanas*, inaugurada en 1945, destaca por ser el sincretismo entre el trabajo de Miguel Covarrubias, Fernando Gamboa y Jorge Enciso. El objetivo fue exponer el alto contenido estético de las máscaras provenientes de los periodos prehispánico, colonial y moderno. Con ello se buscaba llevar a cabo una revalorización estética de piezas que, en su momento, desempeñaron la función de objetos rituales o cotidianos (Marcin). Esta muestra incluyó 222 piezas, que incluían máscaras votivas, guerreras, ornamentales, mágicas, deimorfas, coreográficas y utilizadas en la arquitectura.<sup>164</sup> Esa muestra ejemplifica cómo el panorama de las artes plásticas se

---

<sup>164</sup> Se incluyeron, entre otras cosas, máscaras de barro cocido de Puebla y Estado de México, máscaras olmecas, máscaras de piedras duras de Guerrero y máscaras modernas utilizadas en danzas populares del estado de Guerrero (Marcin).

diversificaba, ya que las máscaras presentes en ella se encontraban en la zona entre la escultura y la pintura. Además, dicha exhibición evidencia cómo se reivindicó a la máscara mexicana, siguiendo el camino trazado previamente en Europa con las máscaras africanas y su adopción en el arte cubista, para la SAM:

El tema de las MÁSCARAS MEXICANAS, ha sido elegido porque consideramos que el arte prehispánico es muy poco conocido por el gran público, y teniendo en sus manifestaciones plásticas múltiples facetas, optamos por exhibir un solo aspecto... su alta calidad estética (Marcín 84).

La exposición no tenía como objetivo establecer comparaciones ni conexiones discursivas entre las piezas. Su propósito principal era exhibirlas enfocándose en sus valores estéticos formales, es decir, fueron estetizadas para su presentación (Marcin). Con lo que se revitalizó el objeto prehispánico y se demostró que era compatible y una parte fundamental para la construcción del arte moderno local. A la par, se emitió un catálogo con el mismo nombre. Alfonso Caso realizó la introducción, Adolfo Best Maugard escribió “Funciones de la máscara”, Salvador Toscano elaboró “El uso de las máscaras entre los antiguos mexicanos”, y Covarrubias contribuyó con “Máscaras mexicanas”. Todo esto con la intención de dar cuenta y revalorizar la importancia de esos objetos, que contaban con un gran valor estético e histórico. Con *Máscaras Mexicanas*, se buscaba otorgarles el mismo grado de importancia que tenían otras obras enmarcadas en la historia del arte internacional.

La tercera exposición de la SAM se centró en el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), logrando así incorporar la fotografía como objeto estético. En esta muestra se exhibieron 109 obras, entre las cuales estaban *Llaves de tuercas*, *Cemento*, *Cuaderno de la mañana*, *Tierra dura*, *Muchacha viendo pájaros* y *Rayos X*, con las que se buscó transmitir la esencia del trabajo del artista. Y con lo que se incluía a la SAM en la discusión en torno al uso de las fotografías dentro de espacios artísticos, situación que ya había sido superada por el MoMA en la década de 1930. La cuarta muestra, titulada *Obras Maestras de Pintura Europea en México*, se enfocó en la pintura antigua europea con la intención de familiarizar a los públicos con lo que consideraban un arte casi desconocido. Aunque la línea expositiva de la SAM se centraba en el arte moderno, buscaba también ampliar el panorama para exponer todos los valores que conformaban la plástica modernista. Esta exhibición estuvo conformada por 37 obras, entre las que se incluyeron *Bacanal* de Tiziano, *Retrato de Hombre*

de Tintoretto, *Nuestra Señora de las Mercedes* de Francisco de Zurbarán y *El Flautista* de Juan Antonio Watteau (Marcin 179-195). La última exhibición, celebrada en diciembre de 1946, llevó por nombre *México Visto por sus Pintores*, incluyendo 225 obras provenientes de distintos espacios como el PBA, la EPAL, el Museo Nacional de Historia y las galerías de la SEP. Esta exposición se organizó en tres núcleos: a) pintura del siglo XVIII, b) finales del siglo XIX y c) contemporánea. Con estos segmentos, se buscaba mostrar cómo los artistas representaban el paisaje nacional en cada uno de esos momentos históricos.<sup>165</sup>

Gracias a dichas exposiciones, el trabajo museográfico de Gamboa se especializó y, al mismo tiempo, su carrera como diplomático cultural se consolidó. Este logro también fue el resultado de las redes de apoyo que estableció en torno a la SAM, tanto en instituciones públicas como privadas. Estas conexiones le otorgaron un considerable poder cultural e influencia dentro del ámbito artístico y cultural mexicano. Ejemplo de ello es que ocupó cargos gerenciales en diversos museos, donde siempre se mostró como un defensor de la producción plástica modernista. Durante la década de 1940, en pleno *boom* galerístico generado por el caso de éxito de la Galería de Arte Mexicano, existían espacios que, lejos de apoyar a la difusión del arte moderno, asediaban a los artistas con altos costos de comisión. Al respecto Gamboa como subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y director del Museo Nacional de Arte (MUNAL), mostró su preocupación y decidió promover la creación de un espacio donde los artistas pudieran vender sus obras libremente con comisiones inferiores por venta, así fue como nació el Salón de la Plástica Mexicana en 1949, y el que se consolidó como un espacio dedicado a la difusión y promoción del arte moderno nacional (Manrique y del Conde 1987; del Conde 2000; Garduño 2011).<sup>166</sup> A partir de la década de los cincuenta, Gamboa se dedicó a colaborar en espacios como el Museo Nacional de Historia, el Museo Nacional de Antropología, así como diversos espacios culturales locales, donde atendió a la difusión del arte, promovió la conformación de colecciones, así como su registro debido.

---

<sup>165</sup> Esta exposición contó con obras de Mateo Herrera, German Gedovius, Dr. Atl, Joaquín Clausell, Francisco Goitia, Frida Kahlo, Miguel Covarrubias, Fermín Revueltas, Feliciano Peña y Juan Soriano (SAM 1946).

<sup>166</sup> Algunos de los artistas pertenecientes a este Salón fueron: Leopoldo Méndez, Carlos Mérida, Pablo O'Higgins, Francisco Moreno Capdevila, Juan O'Gorman, José Chávez Morado, Adolfo Mexiac, Alfredo Zalce, Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Francisco Zúñiga, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Gerardo Murillo "Dr. Atl", Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Jorge González Camarena.

En 1952, montó una de sus exposiciones más relevantes, ya que resumió su óptica sobre el panorama del arte nacional, con la que consagró el canon estatal de la historia del arte mexicano. *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*, celebrada en el *Musée National d'Art Moderne* en París y sobre la que escribió:

A través de sus diversos periodos históricos y sus variadas expresiones artísticas, el arte mexicano, desde las culturas indígenas arcaicas hasta nuestros días, mantienen una misma fuerza creadora en estrecha relación con la vida y el espíritu del pueblo. Debido a estas circunstancias, la Exposición responde a una concepción cronológica del desarrollo de nuestro arte, haciendo resaltar aquellos momentos cumbre de cada etapa (Gamboa, “La exposición de arte mexicano antiguo y moderno en Europa. La pintura contemporánea: los críticos; los artistas y el público”).

Esta exposición surgió del interés del gobierno de Miguel Alemán, por abrirse a nuevos mercados y consolidar el arte nacional en la ciudad de París, reconocida como un centro de legitimación artística (Ortega). En este contexto, resultó inevitable establecer una conexión con la exposición homónima planeada para el Museo *Jeu de Paume* en el Jardín de Tullerías en París en 1939. Sin embargo, dicha exhibición no tuvo lugar hasta 1940, bajo el título *Twenty Centuries of Mexican Art*, presentada en el MoMA. A pesar de mi búsqueda, no logré identificar un vínculo directo que justificara alguna relación con la exposición en cuestión. Ortega señala que para 1951, era dos las propuestas para esa exhibición: la de Alfonso Caso, director del Instituto Nacional Indigenista (INI), que compartía una visión similar a *Twenty Centuries of Mexican Art*, centrada en dar una perspectiva etnográfica del arte nacional; y la de Gamboa desde el INBA, cuyo objetivo era dar prioridad al arte moderno.

Esto generó tensión en torno a la inclusión de qué objetos y etapa histórico-artística debían tener más importancia, culminando en una fusión de ambas propuestas. Ante lo que, Philippe Erlanger, director de la *Association Française d'Action Artistique* (AFAA), expresó su preocupación, ya que inicialmente esperaba una exposición fuertemente exotizante del arte nacional, especialmente interesado en el arte prehispánico. Frente a la propuesta del *continuum* histórico de Gamboa, Erlanger sugirió dos espacios, uno para cada etapa histórica: para el arte prehispánico en el *Musée de l'Homme* y para el arte moderno en el *Musée National d'Art Moderne*. Es decir, para los anfitriones, surgió un conflicto sobre cómo presentar en una única exhibición piezas arqueológicas, antropológicas y de arte.

Como resultado de las negociaciones, se acordó llevar un conjunto de objetos que caracterizaran el arte prehispánico, pero también se incluiría la producción modernista para destacar que en México se estaba realizando un arte contemporáneo. Se asignaron 5 mil metros cuadrados en el *Musée National d'Art Moderne* para esta exhibición, que contó con un total de 1463 piezas distribuidas de la siguiente manera: Arte Prehispánico (683), Arte Colonial (107), Arte Popular (102), Arte del Siglo XIX (224) y, particularmente destacado, Arte Contemporáneo (364). Esta última categoría sobresalió, ya que se dedicó una sala exclusiva para obras de caballete y fotografías de murales de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, legitimando y canonizando la idea de los “cuatro grandes”, adicionalmente, en una sala presento obras de 65 artistas contemporáneos más.

Con esta exhibición se dio “cuenta al público de que ha existido y existe una línea ininterrumpida, una poderosa y original voluntad de forma en el arte mexicano” (Gamboa, “Exposición de arte mexicano antiguo y moderno en París” 17). Gamboa presentó todos los objetos considerando su valor estético, basándose en la perspectiva de Covarrubias sobre la historia del arte nacional. Para cada etapa artística, creó un entorno particular: en Arte Precolombino, empleó una iluminación tenue para resaltar las piezas y adjuntó fotografías de los sitios arqueológicos; en Arte Popular, abandonó el cubo blanco y pintó las paredes con colores mexicanos como rosa, magenta, azul, amarillo, rojo y turquesa, otorgándole un carácter festivo (véase la figura 26). En Arte Colonial empleó un retablo proveniente de un exconvento de Tepotzotlán en el Estado de México. Además, se apoyó en la exposición de esculturas de marfil y madera, así como algunos muebles y objetos menores. Con el montaje de estos objetos Gamboa logró articular una narrativa que representaba la cultura mexicana, logrando con ello manifestar la tendencia nacionalista y dotarla de un carácter internacional.

Con esta muestra se logró consolidar una sólida y continua historia del arte mexicano con la que se logró disuadir la visión extranjera exotizante que existía sobre él (véase la figura 27). Gamboa, refirió que la sección de Arte Precolombino fue la que cautivó a los espectadores, quienes resultaron impresionados por “el culto a la muerte” y “los sacrificios humanos”, esta sección provocó “respetos terroríficos”. Respecto a Arte Colonial, “el público europeo se mostró complacido”, debido a que existía una admiración por lo artesano, resultado del sincretismo entre el arte indígena y el occidental (16-17).

Conceptualmente, Gamboa explicaba que el arte moderno mexicano, era aquel elaborado entre la Colonia y la Independencia. Que contenía rasgos neoclásicos, herencia de la tradición europea, siendo exponentes los grandes paisajistas como José María Velasco, José María Estrada y Hermenegildo Bustos, (para Covarrubias éste era el “arte colonial”). Respecto al arte contemporáneo (o “moderno”, según Covarrubias), sostenía que este era el resultado de un conjunto de fuerzas antagónicas: la Revolución Mexicana, el redescubrimiento de los valores nacionales y el despertar de la conciencia de México como una nación con derechos y obligaciones ante las demás naciones. *Arte Mexicano Antiguo y Moderno* contó con una fructífera trayectoria por numerosas naciones europeas como Londres y Francia. Razón de que la crítica mexicana la referenciada como “uno de los más grandes eventos artísticos de todos los tiempos”(Gamboa, “Exposición de Arte Mexicano Antiguo y Moderno en París” 17).



Figura 41.Sala de Arte Popular en *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*.1952.

Arte Popular, las paredes se pintaron con colores mexicanos, otorgándole un ambiente festivo.  
Fuente: Ortega Orozco, Adriana. “En busca de la génesis del paradigma: Fernando Gamboa y la cristalización de un discurso de la continuidad del arte mexicano.” XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: Continuo/Discontinuo: Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina, 2017, pp. 253-269.



Figura 42. Exposición de *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*. 1952.  
Expone la monumentalidad que era apremiante para Gamboa. Fuente: Mediateca INAH.  
<https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A440018>

Con el pasar del tiempo esta exposición fue clonada, dando pie así a exposiciones preensambladas, lo que facilitó su tránsito y montaje simultáneo en diversos espacios. A partir de *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*, son numerosas las exposiciones que contaron con el sello personal de Gamboa, y que buscaban ser un espectáculo. Como *25 siglos de arte mexicano. Obras maestras desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días* (1962), que estuvo en tránsito por 10 años en países como París, Zúrich, Copenhague, Berlín, La Haya, Viena, Moscú, Leningrado (hoy San Petersburgo), Varsovia, Roma y Los Ángeles. Con esa exposición, se consolidó el poder de Gamboa como gestor del patrimonio nacional, dejando patente que uno de sus objetivos era crear exposiciones para el consumo inmediato internacional, favoreciendo a la compra y coleccionismo del arte mexicano.

También el constante ir y venir de exposiciones internacionales le facilitó al museógrafo generar un estilo museográfico particular. Estuvo siempre atento a todas las tendencias museográficas y procedimientos operativos para exhibir el arte de vanguardia. En numerosas ocasiones, las tácticas presentes en su programa correspondían a emulaciones de estrategias tomadas de los grandes museos de arte, como el MoMA. Siendo el cubo

blanco su adopción más característica, pues a partir de ésta buscaba ofrecer al espectador una lectura unívoca de lo que estaba observando. Es decir, atendió a resaltar los rasgos estructurales formales, enfocándose en brindar una experiencia estética inmediata. De igual manera, fue atento a la interacción de sus públicos dentro de la sala del museo, de ahí que implementara medidas a través de las que el recorrido fuera más sencillo, color blanco en las mamparas y habitaciones, para resolver el desgaste visual, legibilidad en el cedulario. Además, empleó en numerosas ocasiones el uso de fotografías tanto como registro documental de las exposiciones, como recurso museográfico de apoyo.

Teóricamente, encuentro que Gamboa se vio influenciado por Alfred Barr quien dirigía el MoMA, y de quien retomó algunas prácticas museográficas. Pero también mostró entusiasmo ante los preceptos de Frederick J. Kiesler (1890-1965). Quien se desempeñaba como director del Laboratorio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia. Kiesler escribió el artículo *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display* en 1930, donde propuso su teoría de “correlación y diseño” aplicable a cualquier exposición. Esta apelaba a que las exhibiciones debían adecuarse a espacios concretos, además de dictar que cualquiera debía ser temporal y tener la capacidad de ser móvil y desmontable. Los displays o mamparas debían ser económicos, la iluminación y el color de los muros debían mostrar concordancia en intensidad y color, y se permitía prescindir de los marcos. Finalmente, pero no menos importante, se consideraba la importancia de evitar la fatiga del museo, ofreciendo un espacio abierto y cómodo para el adecuado tránsito del espectador (Gamboa, La museografía. Nuevos conceptos” 244-252).<sup>167</sup>

Otro de los rasgos distintivos del programa de Gamboa es que éste se puso a la orden de la política, razón de que siempre contara con el apoyo estatal. Instrumentalizó el patrimonio nacional como un recurso para estrechar relaciones diplomáticas con otras naciones. Lo usó como la herramienta clave para crear un modelo museográfico que se pudiera exportar, reafirmando a su vez los rasgos que hacían de México una nación

---

<sup>167</sup> Uno de los trabajos más emblemáticos sobre el público fue el elaborado por Benjamín Gilman en 1916, el que consistía en una investigación que abordaba la fatiga física de los visitantes en el Museo de Boston. Su trabajo fue publicado en la revista *Scientific Monthly*, y fue fundamental para la creación y publicación en 1918, del libro *Museum Ideals of Purpose and Method*, que se centraba en exponer los problemas físicos que padecían los visitantes al observar las exhibiciones mal diseñadas. Su trabajo consistió en la observación por un periodo de tiempo extenso de los visitantes a determinadas exposiciones. Lo que le permitió describir y fotografiar el fenómeno al que denominó “fatiga de museo”.

cosmopolita. Razón por la que el órgano burocrático nunca se negó en permitirle el acceso y el uso de los bienes culturales (del Conde “Recordando a Gamboa”). Además, a través de su proceso de estetización atendió a acercar a las masas el arte mexicano. Gamboa se posicionó como un museógrafo interesado en llegar a los públicos. Su trabajo buscaba establecer un diálogo con el visitante, una tarea desafiante ya que los museos no eran espacios tan accesibles para los públicos. Mostró un enfoque asertivo al hacer sus exposiciones legibles, con la clara intención de impactar para educar. Por ello, sus exposiciones se caracterizaron por su simplicidad.

Con todo lo anterior, planteo que el proceso de estetización del objeto realizado por Gamboa presenta un dilema. La acción de tomar los objetos, despojarlos de su contexto y exhibirlos es una estrategia de doble filo. Aunque revela que estos objetos poseen rasgos universales que les confieren un valor artístico simbólico, el proceso de asepsia elimina su contexto y significado. Esto puede ser problemático, ya que el contexto es de suma importancia para artistas, críticos e historiadores del arte, así como para ciertos públicos, ya que facilita el reconocimiento de sus creadores y la comprensión de la intencionalidad artística subyacente. En otras palabras, al buscar impactar a través de las obras, Gamboa cometió un error al borrar el significado de muchos de esos objetos utilizados en sus exposiciones. Sin embargo, este proceso de estetización también demuestra la flexibilidad de la estrategia, ya que facultó al museógrafo para adaptar el objeto dentro de un discurso específico, con la intención de contar una historia particular.

Ahora bien, encuentro que los discursos curatoriales de Gamboa y Covarrubias sobre la continuidad del arte nacional son similares y complementarios, en gran medida gracias a que los dos se encontraron mediados por un contexto donde existía un interés por consolidar una historia del arte mexicano lineal y totalizadora. Por un lado, con el fin de hacer asimilable para el extranjero la producción artística mexicana. Por el otro, porque era afín al discurso nacionalista que sustentaba la construcción de la nación en la base de antañas raíces y la que se podía entender a través del arte. En tanto que son diferentes conceptualmente debido al entorno en que cada uno se desarrolló, asimismo por sus prácticas disciplinares. Gamboa al estar en contacto con las tendencias museográficas del momento atendió a emplear el término “contemporáneo” por ser un término más en boga, en lugar de “moderno” como lo realizó Covarrubias. Pero la coincidencia, es que ambos

terminaron incluyeron el arte prehispánico, el arte colonial y el arte popular, todos estos como amalgama para representar la memoria histórica de la estética mexicana. Destacando que el hecho de que Gamboa retomará el molde curatorial de *Twenty Centuries of Mexican Art*, implicó su institucionalización dentro del museo de arte. Este ejercicio museográfico por narrar la historia del arte mexicano, terminó decantando también en la historia crítica del arte.

Asimismo, en contraste con Covarrubias, Gamboa contó con una posición más privilegiada dentro del campo cultural mexicano. Derivado de su contacto con las tendencias artísticas dominantes, además de que se consolidó como una figura de poder, debido a su labor de consagrar simbólicamente una historia del arte nacional, que se empataba con los intereses estatales (del Conde 2000; Garduño 2011; Molina 2005). Con exposiciones como *Arte Mexicano Antiguo y Moderno*, canonizó la linealidad del arte nacional y con ella consolidó algunos estereotipos de la plástica nacional, como la mexicanidad. Ahora bien, su programa museográfico se volvió canon, debido a que se preocupó por dotar de un carácter interdisciplinario a la museografía al incorporar la arquitectura, el diseño y la fotografía como herramientas vitales para el desarrollo de una exposición (Gamboa “La museografía. Nuevos conceptos”). De igual manera, visibilizó la importancia de la profesionalización de la disciplina. Finalmente, Gamboa a través de sus exposiciones, buscó resaltar que la plástica nacional tenía un lenguaje internacional, lo que permitía su comparación con el arte de otras culturas. De esta manera, se enfatizaba la idea de que México estaba a la vanguardia artística y formaba parte del diálogo global en el ámbito cultural.

En resumen, la comparación entre las prácticas museográficas de Gamboa y Covarrubias arrojó luz sobre la exposición de las creaciones modernas y reveló el contexto artístico y cultural de la época. Mientras Gamboa presentaba un arte cosmopolita de consumo inmediato, influenciado por el MoMA, incorporando objetos primitivos y prehispánicos de manera novedosa y fresca, Covarrubias ilustraba la discusión sobre el reconocimiento de estos objetos, abordando tanto valores formales como etnográficos. Ambos curadores contribuyeron a la difusión de un canon narrativo de la historia del arte nacional, exportando una imagen de “lo mexicano” al ámbito internacional. Participaron en proyectos que mostraban el despertar de la conciencia estética mexicana, propiciando la

asimilación, legitimación e institucionalización del arte moderno nacional, en sintonía con el discurso nacionalista del Estado.

Coincidió en que ambos desempeñaron el papel crucial de mediadores entre el arte y los públicos, transmitiendo valores nacionales y el significado del patrimonio cultural. Sus exposiciones promovieron la conservación y difusión del arte, utilizando las artes y la cultura como recursos para forjar políticas de reconciliación y atraer inversiones internacionales. Mantuvieron la premisa de resaltar con orgullo lo más destacado del país.

Ahora bien, mi planteamiento de que Covarrubias llevó a la praxis un proceso museográfico similar al de Paul Rivet y George Henry Rivière del otro lado del Atlántico. Permitted contrastar que allá el objetivo era realizar una incorporación persuasiva del objeto primitivo para integrarlo en el canon formal de la historia del arte internacional. En tanto que de este lado del Océano Atlántico, Covarrubias y Gamboa también llevaron a cabo un proceso de persuasión, pues a través de su quehacer museográfico lograron el rescate del pasado a través del arte, lo que permitió dotar a México de una identidad estética, sobre todo expusieron la autonomía del arte mexicano, alejado del eurocentrismo y el canon academicista europeo. Y si bien, podría verse como una mera adopción, el trabajo práctico y crítico de estos personajes expone un gran esfuerzo por generar una identidad museográfica propia.

## **CONCLUSIONES**

Para resumir las principales reflexiones desarrolladas a lo largo de este trabajo, he decidido agruparlas según las temáticas abordadas. De este modo, y como cierre de esta investigación, he dividido este apartado en los siguientes ejes: arte y artistas, el museo, las galerías de arte, y museografía y museógrafos.

### **Arte-Artistas**

El modernismo en México representó un fenómeno multifacético que trascendió la mera adopción de corrientes vanguardistas extranjeras. Fue un proceso de negociación complejo y dinámico, influenciado por diversos factores contextuales como el entorno político, económico, religioso y las interacciones con el arte exterior. Los artistas mexicanos no solo asimilaban estas influencias, sino que también las reinterpretaron y enriquecieron con valores

y creencias arraigadas en la identidad cultural local, como lo fueron Julio Ruelas y Saturnino Herrán.

El diálogo entre lo local y lo global dio lugar a un arte moderno mexicano único y cautivador, que se convirtió en un medio de comunicación con un propósito social definido. A través de su expresión artística, los artistas no solo revitalizaron las tradiciones del arte tradicional mexicano, sino que también introdujeron elementos innovadores que abordaban temas contemporáneos y locales. Esta síntesis de lo clásico y lo moderno permitió que el modernismo mexicano se convirtiera en un poderoso vehículo para expresar la identidad y las aspiraciones nacionales en un contexto globalizado.

La crítica del arte también desempeñó un papel fundamental en este proceso, actuando como testigo y mediadora de las transformaciones creativas que tuvieron lugar en México. Al documentar y analizar las corrientes emergentes, la crítica del arte enriqueció la narrativa del arte moderno al contextualizar las influencias y destacar la complejidad de la escena artística mexicana. Además, los manifiestos artísticos surgieron como una forma de canalizar las inquietudes y las aspiraciones de los artistas, proporcionando un espacio para el debate y la reflexión sobre el sistema artístico nacional. El modernismo en México no fue simplemente un movimiento artístico, sino un proceso de transformación cultural que reflejaba la complejidad y la riqueza del contexto mexicano. Fue una expresión de la identidad nacional en constante diálogo con las corrientes globales, en el que los artistas desempeñaron un papel activo como mediadores y creadores de un arte que trascendió fronteras y dejó una marca indeleble en la historia del arte mundial.

### **El museo**

Hacia las primeras tres décadas del siglo XX, México se encontraba ante una carencia crucial: la ausencia de un espacio específico dedicado a la exposición y apreciación del arte. A pesar de la presencia de dos instituciones destacadas, la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional, aún no se había abordado la necesidad imperante de un espacio moderno alineado con las corrientes artísticas emergentes. La Academia Nacional de Bellas Artes, heredera de la Real Academia de San Carlos, custodiaba un vasto acervo de obras escultóricas y pictóricas, sin embargo, estaba profundamente arraigada en los valores

plásticos europeos del siglo XIX. Sus exposiciones anuales presentaban obras de artistas afines a esas corrientes, limitando la inclusión de propuestas vanguardistas.

En contraposición, el Museo Nacional tenía como objetivo respaldar las políticas educativas positivistas del régimen, difundiendo una narrativa histórica oficial para fortalecer relaciones internacionales a través del patrimonio nacional. En este contexto, la fundación del Museo de Artes Plásticas en 1934 marcó un hito importante. A pesar de ser el primer museo moderno de arte en México, su impacto no se alineó con las aspiraciones del arte moderno de la época. Aunque ofreció un espacio para coleccionar, preservar, exhibir y estudiar obras de valor artístico, su naturaleza incipiente limitó su alcance. En vez de convertirse en un refugio para el arte moderno mexicano, se convirtió en una solución precipitada para satisfacer intereses estatales y personales, como los de Alberto Pani, en lugar de abordar las inquietudes contemporáneas del arte.

Lo que hay que reconocer es que el MAP fue un laboratorio donde se ensayó la primera narrativa de la historia del arte mexicano. A través de sus exposición y colección, el museo articuló una visión propia de sus gestores sobre la evolución del arte en el país, desde sus raíces prehispánicas hasta las corrientes modernas emergentes. Esta narrativa no solo proporcionó un marco para comprender la producción artística mexicana, sino que también sirvió como referencia y modelo para futuros estudios y museos de arte en México.

### **Galerías de arte**

Las galerías de arte desempeñaron un papel fundamental en la asimilación del arte moderno en México. Estas instituciones no solo proporcionaron un espacio vital para la exposición y difusión de las corrientes artísticas emergentes, sino que también actuaron como intermediarios entre los creadores y los públicos. Durante las primeras décadas del siglo XX, las galerías sirvieron como plataformas clave para la presentación de obras de arte moderno, permitiendo a los artistas exhibir sus creaciones y familiarizarse con estilos y enfoques artísticos innovadores. La Galería de Arte Mexicano de Inés Amor marcó un antes y un después en la historia de las galerías de México, siendo un parteaguas en este ámbito. A través de esta galería y otras similares, el público mexicano tuvo la oportunidad de entrar en contacto directo con el arte moderno y sus diversas manifestaciones, facilitando una exposición gradual a ideas y estilos artísticos que a menudo divergían de las tradiciones

establecidas. Esta interacción no solo fomentó una comprensión más profunda de las tendencias artísticas internacionales, sino que también contribuyó a su integración en el contexto cultural mexicano.

Además, las exposiciones y eventos organizados por estas instituciones, incluyendo la Galería de Arte Mexicano, generaron discusiones y debates sobre las nuevas formas de expresión artística. Críticos, artistas y el público en general pudieron analizar y cuestionar las innovaciones estéticas, enriqueciendo así la comprensión y apreciación del arte moderno en México. En última instancia, las galerías de arte jugaron un papel esencial en la asimilación, legitimación e institucionalización del arte moderno en México, proporcionando un espacio para la exposición, apreciación y discusión de las nuevas corrientes artísticas. Facilitaron la interacción entre artistas y público, contribuyendo significativamente a la comprensión, integración y aprecio de las formas de expresión modernas en la escena artística nacional.

### **Museografía y museógrafos**

En retrospectiva, es innegable que la museografía y los museógrafos desempeñaron un papel crucial en el proceso de institucionalización del arte moderno en México. Si bien se ha elogiado ampliamente su contribución a la legitimación y contextualización del arte moderno en los museos, es necesario analizar estas prácticas desde una perspectiva crítica. Aunque los museógrafos buscaban establecer diálogos visuales y resaltar las cualidades estéticas del arte moderno, sus procesos estetizadores a menudo respondían a una visión preconcebida de lo que el arte moderno debía ser. Este enfoque selectivo podría haber excluido obras y corrientes que no se ajustaran a la narrativa predominante, limitando así la representación completa de la diversidad y la amplitud del arte moderno.

Además, la creación de una historia crítica del arte mexicano, aunque esencial, también puede haber sido influenciada por interpretaciones subjetivas y agendas curatoriales. La selección de exposiciones temáticas y retrospectivas podría haber perpetuado ciertas narrativas en detrimento de otras, sesgando así la comprensión general del desarrollo del arte moderno en México. En última instancia, aunque la museografía y los museógrafos contribuyeron a la apreciación y contextualización del arte moderno, es esencial reconocer que estas prácticas no están exentas de críticas y limitaciones. La

construcción de una historia crítica y la presentación del arte moderno en los museos deben ser examinadas constantemente para garantizar una representación equitativa y precisa de las diversas corrientes y voces que conformaron el panorama artístico mexicano.

Finalmente, esta tesis presentó una visión novedosa sobre el proceso de institucionalización del arte moderno en México, al resaltar la influencia significativa de espacios alternativos como las galerías de arte privadas en contraposición a las instituciones estatales. Esta aproximación revela cómo dichos espacios jugaron un papel crucial en la promoción, consolidación y apoyo del arte moderno, moldeando su aceptación y consumo por parte del público de la época. Al profundizar en esta interacción entre diversos actores y escenarios, se destaca la complejidad del proceso de institucionalización del arte moderno, abriendo nuevas vías de investigación y reflexión sobre el panorama artístico mexicano en constante evolución.

### **Palabras finales**

La institucionalización del arte moderno marcó un proceso de transformación profunda en la escena artística mexicana, donde la creación del primer museo de arte en el país representó un hito significativo. Este logro no solo consolidó nuevas corrientes artísticas, sino que también ofreció una respuesta innovadora a las necesidades culturales, artísticas y políticas en el México posrevolucionario. El surgimiento del primer museo de arte en México trascendió más allá de la simple presentación de obras vanguardistas; fue un reflejo del cambio social y una declaración sobre la autonomía y relevancia del arte mexicano en el contexto global.

Al ser pionero en su enfoque, el MAP, sentó las bases para la conceptualización y desarrollo de futuros museos ex profeso para el arte, estableciendo un modelo que buscaba no solo exponer obras, sino también educar y promover un diálogo crítico en torno a la producción artística. Este espacio museístico, al ofrecer una visión austera pero inédita de la historia del arte mexicano, proporcionó un punto de partida esencial para la comprensión de las raíces y la evolución artística del país. Además, sentó las bases para que figuras posteriores pudieran explorar y explotar de manera más clara y crítica las diversas etapas y movimientos artísticos de México, contribuyendo así a la formación de una identidad artística sólida y auténtica.

Sin embargo, es importante reflexionar sobre las limitaciones de esta investigación. A pesar de que se ha abordado la influencia de una emergente élite cultural encabezada por figuras como Inés Amor, Miguel Covarrubias, Fernando Gamboa y Alberto Pani, es necesario reconocer que hubo otras influencias importantes que quedaron fuera del alcance de este estudio. La delimitación del análisis a ciertos actores y espacios puede haber generado un sesgo, limitando la comprensión completa de la institucionalización del arte moderno en México. Si bien se ha proporcionado una visión general de este proceso, queda pendiente una exploración más profunda de otras dimensiones que también influyeron en esta transformación cultural (particularmente queda trabajar los esfuerzos de múltiples instituciones como el INAH, INBA, SEP, la aún presente ENBA, aunque con otros nombres y el vínculo con el arte nacional). En resumen, el proceso de institucionalización del arte moderno en México no solo propició la creación del primer museo de arte en el país, sino que también desencadenó un cambio de paradigma en la manera en que se concebía y promovía el arte; marcando un antes y un después en la historia cultural de México. Sin embargo, es importante reconocer que esta conclusión es una parte de un panorama más amplio y complejo que merece una exploración más detallada en futuras investigaciones. Por ende, lo realizado aquí no es un proceso cerrado, ni mucho menos concluido; y quedan pendientes algunas preguntas y reflexiones que emergieron en su transitar, así como nuevos caminos para explorar en futuros trabajos.

## APÉNDICES

**Tabla 1. Síntesis de los manifiestos internacionales de 1909 a 1924**

Nombre del Manifiesto	Año	Autores	Finalidad	Contenido Subclasificado
<i>Manifeste du Futurisme</i>	1909	F.T. Marinetti	Proponer un nuevo arte anarquista y combativo	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica al pasado y a la academia.</li> <li>- Exaltación del futuro y las máquinas.</li> <li>- Llamado a demoler museos.</li> </ul>
<i>Les Peintres Cubistes, Méditations Esthétiques</i>	1913	Guillaume Apollinaire	Definir características del cubismo y su deuda histórica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica a la mimética naturaleza.</li> <li>- Enfoque en geometría y perspectiva múltiple.</li> <li>- Importancia del museo.</li> </ul>
<i>Manifeste Dada</i>	1918	Tristan Tzara	Expresar la idea de “nada” y criticar otras vanguardias	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica al cubismo y futurismo.</li> <li>- Carencia de coherencia estilística.</li> <li>- No define posición sobre museos.</li> </ul>
<i>Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar</i>	1919	Walter Gropius	Promover una nueva visión estética interdisciplinaria	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Llamado a una obra de arte total.</li> <li>- Fomento del trabajo interdisciplinario.</li> <li>- Crítica al antiguo sistema de arte.</li> </ul>
<i>Реалистичный манифест (Manifiesto Realista)</i>	1920	Naum Gabo y Antoine Pevsner	Abolir el pasado y redefinir el arte académico	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica al cubismo y futurismo.</li> <li>- Énfasis en arte productivo.</li> <li>- No idealizan un futuro moderno.</li> </ul>
<i>Pour un Art Révolutionnaire Indépendant</i>	1938	André Breton, León Trotsky y Diego Rivera	Abogar por la libertad del arte y criticar totalitarismos	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica al realismo socialista y estalinismo.</li> <li>- Defensa de la autonomía del arte.</li> <li>- No menciona museos.</li> </ul>
<i>Manifeste du Surréalisme; Poisson soluble</i>	1924	André Breton	Reivindicar la imaginación y el subconsciente	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Crítica al arte utilitario.</li> <li>- Influencia del psicoanálisis de Freud.</li> <li>- No menciona museos.</li> </ul>

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 2. Síntesis de los manifiestos mexicanos de 1921-1958**

Nombre del Manifiesto	Año	Autores	Finalidad	Contenido
<i>Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana</i>	1921	David Alfaro Siqueiros	Criticar la influencia de la academia y las instituciones en el arte latinoamericano; promover la autonomización del arte y la representación de la modernidad.	<p>-Crítica a la academia: Denuncia la subordinación de la escena artística latinoamericana a las academias e instituciones.</p> <p>-Autonomización del arte: Propone un distanciamiento de los cánones europeos para crear un arte genuinamente mexicano.</p> <p>-Modernidad: Insta a representar la modernidad, incluyendo ciudades en construcción, maquinaria y objetos emergentes.</p>
<i>Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores</i>	1924	David Alfaro Siqueiros y Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE)	Establecer una postura artística contraria a las influencias europeas y burguesas; fomentar una identidad artística mexicana auténtica y promover el muralismo.	<p>- Identidad mexicana: Fomenta una identidad artística nacional, distanciándose de los cánones europeos.</p> <p>-Arte para el pueblo: Promueve la creación de un arte accesible y educativo para las masas.</p> <p>-Modernismo: Apoya la modernización del arte mexicano, con una función social y educativa.</p>
<i>Actual N°1 Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista</i>	1921	Manuel Maples Arce	Impulsar una revitalización de la literatura y el arte nacionales, fusionando las ideas de las vanguardias europeas con el contexto artístico mexicano.	<p>-Ruptura con la tradición: Crítica la literatura convencional y la poesía en boga.</p> <p>-Revolución poética: Celebra la maquinaria y la era industrial.</p> <p>-Innovación estética: Uso de diseño visual innovador, incorporando elementos gráficos, tipográficos e imágenes.</p> <p>-Sincretismo vanguardista: Fusión de ideas extranjeras con perspectivas locales.</p>

<i>Manifiesto Estridentista</i>	1923	Manuel Maples Arce y otros colaboradores	Convocar a la construcción de un arte que abrace el futuro y promover la renovación cultural y estética en México.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Renovación cultural: Enfoque en la renovación cultural y estética más que en cuestiones políticas.</li> <li>-Arte moderno: Celebración de la modernidad, la tecnología y la vida urbana.</li> <li>-Crítica al nacionalismo: Promueve el cosmopolitismo y se desvincula del arte nacionalista.</li> <li>-Estética industrial: Influencia del futurismo y el dadaísmo, adopción del cubismo y uso de figuras geométricas.</li> </ul>
<i>1er Manifiesto Treintatrentista</i>	1928	Grupo de Pintores ¡30-30!	Denunciar la estructura educativa conservadora de la ENBA y promover un cambio radical en el arte.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Crítica a la Academia: Oposición a los académicos, covachuelistas, oportunistas y holgazanes.</li> <li>-Denuncia de recursos malgastados: Críticas a la utilización de fondos públicos.</li> <li>-Analogía zoológica: Descripción de los miembros de la ENBA con términos zoológicos y entomológicos.</li> </ul>
<i>2º Manifiesto Treintatrentista</i>	1928	Grupo de Pintores ¡30-30!	Oposición a los académicos y promoción de un arte más auténtico y popular.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Clausura de la ENBA: Exigencia de cerrar la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.</li> <li>-Creación de escuelas de arte: Promoción de escuelas de pintura y talla directa en todas las regiones.</li> <li>-Boicot oficial: Contra elementos reaccionarios en el arte.</li> <li>-Escuela Central de Artes: Propuesta para unificar y promover un arte revolucionario.</li> </ul>

<i>3er Manifiesto Treintatrentista</i>	1928	Grupo de Pintores ¡30-30!	Promover una revolución artística con un enfoque social y utilitario.	<p>-Crítica al gusto burgués: Acusaciones contra la academia por imponer una tradición europea.</p> <p>-Arte de utilidad social: Enfoque en el beneficio de las masas y equilibrio entre belleza y necesidades colectivas.</p> <p>-Revolución artística: Propuesta de un arte comprometido con el progreso social.</p>
<i>4° Manifiesto Treintatrentista</i>	1928	Grupo de Pintores ¡30-30!	Comunicar el crecimiento del movimiento y la expulsión de elementos divisores.	<p>-Inclusión de nuevos miembros: Crecimiento del movimiento.</p> <p>-Expulsión de elementos negativos: Reafirmación de la cohesión interna.</p>
<i>5° Manifiesto Treintatrentista</i>	1928	Grupo de Pintores ¡30-30!	Criticar el nombramiento de Manuel Toussaint como director de la ENBA y denunciar el nepotismo.	<p>-Crítica a Toussaint: Consideración de su nombramiento como inapropiado y reaccionario.</p> <p>-Denuncia del nepotismo: Acusaciones de designaciones políticas inadecuadas.</p>
<i>Protesta de los artistas revolucionarios de México</i>	1928	Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Guillermo Ruiz, Manuel Maples Arce, Rosario Cabrera, Germán List Arzubide, David Alfaro Siqueiros, Carolina Smith, Rosendo Soto y más.	Denunciar la situación en la ENBA y promover la creación de una nueva institución artística.	<p>-Crítica al ámbito académico: Cambios negativos con cada gobierno y designaciones de reaccionarios.</p> <p>-Valoración de EPAL: Reconocimiento de su contribución al arte.</p> <p>-Propuesta de un museo: Espacio para la producción artística del pueblo de México.</p> <p>-Escuela Central de Artes: Unificación de las EPAL, Escuela de Arquitectura, Centros Populares de Pintura y Escuela de Escultura y Talla Directa.</p>
<i>La Cortina de Nopal</i>	1956	José Luis Cuevas	Criticar el arte folklórico de la Escuela Mexicana de Pintura,	-Contexto y Crítica General: Movimiento La Ruptura,

			<p>denunciar el agotamiento del muralismo y promover la apertura a nuevas formas de expresión artística en México.</p>	<p>oposición al muralismo, crítica al agotamiento del muralismo.</p> <p>-La Narrativa del Manifiesto: Estructura como cuento, reflexiones y caricaturización del escenario artístico mexicano.</p> <p>-Crítica a la Educación Artística: Instituciones anacrónicas, técnicas obsoletas en La Esmeralda.</p> <p>-Problemas en el Entorno Laboral del Artista: Oportunidades acaparadas, conservadurismo en el FNAP.</p> <p>-El Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP): Fundación en 1952, promoción de la “tradición plástica”, crítica de Cuevas.</p> <p>-Impacto y Legado: Metáfora de la cortina de nopal, apertura hacia nuevas formas, fin de los grandes manifiestos de las vanguardias estéticas mexicanas.</p>
--	--	--	--	--

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 3. Artículos de la revista *Mexican Folkways* de 1925 a 1937**

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Año</b>
Adolfo Best Maugard	Las máscaras	1929
Agustín Lazo	Pintura infantil	1934
Alfonso Caso	El uso de las máscaras entre los antiguos mexicanos	1929
	Explicación de la tricromía	1929
	Los hallazgos de Monte Albán	1932
	Notas sobre juegos antiguos	1932
	Notas sobre las ruinas de Tizatlán, Tlaxcala	1927
Alfonso Toro	Las morismas	1925
Ángel Salas	La batalla del 5 de mayo en El Peñón	1933
	Música y músicos mexicanos.	1932
Anita Brenner	Baladas mexicanas	1926
	Canción de los indios a la Guadalupeana	1925
	El petate, un símbolo nación	1925
C. Gutiérrez Cruz	El 30-30	1927
Carmen Herrera de Mendizábal	Montes lóbregos	1927
Carlos Basauri	Creencias y prácticas de los tarahumara	1927
	La resistencia de los tarahumaras.	1926
Carlos González	La danza de los moros	1928
	La danza de las sonajas o del “Señor”	1925
Carlos Mérida	El baile de “Los toritos”	1925
	La nueva galería del arte moderno	1929
	La pedagogía moderna en la enseñanza del dibujo	1934
Carleton Beals	La Villa de Guadalupe	1925
Catherine Vesta Sturges	Por el camino con misiones rurales	1927
Concha Michel	La Eulalia	1926
	Pastorela o coloquio	1932
	Tristes recuerdos	1926
Delfín Ramírez Tovar	El carnaval en Huixquilucan	1929
Delfino C. Moreno	El bandido Agustín Lorenzo	1929
	Hallazgo de un tesoro arqueológico	1930
	La pirámide de Tenayucan	1929
Diego Rivera	<i>Caroline Durieu</i>	1935
	<i>Edward Weston and Tina Modotti</i>	1926
	El dibujo infantil en el México actual	1926
	La pintura de las pulquerías	1926
	La pintura mexicana. El retrato	1926

	La nueva arquitectura mexicana. Una casa de Carlos Obregón	1926
	Los nombres de las pulquerías	1926
	Los retablos, verdadera, actual y única expresión pictórica del pueblo mexicanos	1925
	Mardonio Magaña, campesino, el más grande escultor mexicano contemporáneo	1930
	<i>On the work of Carolina Durieux</i>	1929
Eduardo Noguera	La arquitectura azteca	1928
	Leyenda de la casa del enano, en Uxmal	1929
Elsie Clews Parsons	Algo sobre el movimiento de cuentos populares y un cuento del estado de Puebla	1929
	Casándose en Mitla, Oaxaca	1932
	El uso de las máscaras en el suroeste de los Estados Unidos.	1929
	Entierro de un angelito	1930
	La institución de la mayordomía	1930
	Las varas	1932
	Ritos zapotecas de año nuevo	1930
Enrique Juan Palacios	Por tierra maya	1929
Enrique Munguía	Corrido de la muerte de Emilio Carranza	1928
	Trágica muerte del general Obregón	1928
Esperanza Velázquez Bringas	Cerámica mexicana	1925
Eulogio R. Valdivieso	Cuento de Navidad	1925
	La muerte y los funerales	1930
	La ofrenda a la novia	1926
	Leyenda de la venida de los muertos en Todos Santos, en Tehuantepec, Istmo	1926
	¿Por qué tiene largas las orejas el tío conejo?	1927
Federico Cervantes	La leyenda de la Virgen de la Soledad, de Oaxaca	1926
Federico Mariscal	Mitla y su arquitectura	1926
Felipe Flores	Ocupación de Chihuahua por las fuerzas federales	1929
Felipe Hernández	El tlacuache y el coyote	1925
	Advertencia de la directora	1925
	Agustín Lorenzo, héroe de los juegos carnavalescos	1933
	Apuntes sobre costumbres yaquis	1937
	Arte, música y drama mexicanos	1930
	Así será la revolución proletaria	1929
	<i>Christmas in Mexico</i>	1926
	Corrido que cantan los presos de la cárcel de San Juan de los Lagos	1926
	Corte y casamiento	1932
	Curaciones y curanderas	1925
Frances Toor	Dando la bienvenida con flores	1927

El IV centenario guadalupano.	1932
El ciclo legendario del Tepoztecatl. Introducción por Pablo González Casanova.	1928
El coyote.	1937
El día de los inocentes	1929
El día de San Juan en la alberca Pane	1927
El drama de la Pasión en Tzintzuntzan	1925
¡El milagro!	1933
El principio de un teatro mexicano	1929
El renacimiento musical mexicano	1933
El Tepozteco, contado por León Venado; Chiconcuac	1928
Estoy curada de espanto	1926
Exposiciones de la galería moderna	1930
Exposición del Sr. Carlos Mérida.	1930
La gran calavera de Emiliano Zapata.	1925
La fiesta de los muertos	1925
Las posadas de vecindad en la ciudad de México	1925
Fiesta de la Santa Vera Cruz en Taxco	1930
Fiestas patrias.	1926
<i>Frescoes of Jose Clemente Orozco in the National Preparatory School.</i>	1928
Gentes y escuelas de la sierra de Juárez.	1928
Guadalupe Posada.	1928
Homenaje a Diego Rivera	1930
La cocina y dulces mexicanos	1935
La dignidad del indio	1926
La exhibición internacional de las pinturas de niños.	1934
La feria de la niña virgen de San Juan de los Lagos	1926
La leyenda de la joven princesa madre del Tepoztecatl, contada por Vicente Campos, Tepoztlán, Morelos	1928
Leyenda del rey Tepoztecatl, contada por Beltapeña y amigo; Tepoztlán, Morelos	1928
La leyenda del Tepozteco, contada por Fidel Beltapeña, Tepoztlán, Morelos	1928
La Pasión en Iztapalapa, D.F	1930
La Virgen de la Luz, de Taxco	1930
Las artes populares mexicanas	1935
Las escuelas de arte al aire libre	1934
Los fiesteros de la fiesta de San Juan en el pueblo de Vicam	1937
Los frescos de Pacheco en la escuela Sarmiento	1927
Los Judas siguen viviendo	1926
Los pequeños artistas y la revolución de la pintura	1928

	Los tejidos	1935
	Máximo Pacheco	1927
	Noticias de los pueblos	1928
	Noticias de los pueblos (fiestas y la misión rural de Actopan), y una receta para el mole de guajolote.	1927
	Nuestro aniversario	1926
	Nuevas escuelas y más frescos	1932
	¿Por qué este tipo de escuelas rurales?	1927
	Semana Santa	1927
	Sí, pues. Notas de la redactora	1925
	Sobre entierros	1930
	Triste despedida de Emiliano Zapata	1930
	Un vistazo a Oaxaca	1926
Francisco Domínguez	Canacuas, danza antigua de guarís	1930
	Música yaqui	1937

Fuente: Elaboración con base en Schuessler (2017).

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Esquema del Proceso de Institucionalización del Arte Moderno Mexicano.....	11
Figura 2. <i>Pornokrates</i> , Félicen Rops.1896. ....	10
Figura 3. <i>La domadora</i> , Julio Ruelas.1897. ....	27
Figura 4. <i>Mujer alacrán</i> . Julio Ruelas.1904. ....	28
Figura 5. <i>Nuestros Dioses</i> (Lado izquierdo del friso). Saturnino Herrán. 1914-1918. ....	30
Figura 6. <i>Nuestros Dioses</i> (Friso central). Saturnino Herrán. 1914-1918.....	32
Figura 7. <i>Coatlicue</i> . Monolito Mexica. 1200 d.C.....	32
Figura 8. <i>Nuestros Dioses</i> (Lado derecho del friso). Saturnino Herrán. 1914-1918.....	34
Figura 9. <i>Actual N°1 Hoja de Vanguardia. Comprimido Estridentista</i> . Manuel Maples Arce. 1921. ....	58
Figura 10. <i>1er Manifiesto Treintatrentista</i> . El Grupo de Pintores ¡30- 30! 1928.....	63
Figura 11. Portada del catálogo <i>Cubism and Abstract Art</i> . Alfred Barr.1936.....	82
Figura 12. Construcción del Palacio de Bellas Artes. 1901-1930. ....	102
Figura 13. Contraportada y portada de <i>La Galería de Pintores Modernos Mexicanos</i> .1934 .....	131
Figura 14. Primer cartel de la GAM. 1935. ....	142
Figura 15. Mercado al aire libre en la exposición <i>Twenty Centuries of Mexican Art. Museum of Modern Art</i> . 1940.....	162
Figura 16. Sala de Arte Moderno en <i>Twenty Centuries of Mexican Art. MoMA</i> . 1940. ...	163
Figura 17. <i>From a Labor Mural</i> . Hugo Gellert. 1929. ....	165
Figura 18. Invitación para la <i>Exposición Internacional del Surrealismo</i> . Galería de Arte Mexicano. 1940. ....	167
Figura 19. Cartel para la exposición <i>Ochenta y Nueve Grabados de Picasso</i> . 1951. ....	174
Figura 20. Mural <i>Native Means of Transportation, Pacific Area</i> . Miguel Covarrubias. 1940. ....	191
Figura 21. Caricatura sobre la inauguración de la exposición <i>Twenty Centuries of Mexican Art at Museum of Modern Art</i> . 1940.....	194
Figura 22. Sala de Arte Prehispánico en <i>Twenty Centuries of Mexican Art</i> . 1940. ....	196
Figura 23. Sala de Arte Moderno en <i>Twenty Centuries of Mexican Art</i> . 1940. ....	196
Figura 24. Sala dedicada a la Polinesia en <i>Arts of the South Seas</i> . 1946. ....	199
Figura 25. Interior de la <i>Sala Mares del Sur</i> . 1954.....	201
Figura 26.Sala de Arte Popular en <i>Arte Mexicano Antiguo y Moderno</i> .1952. ....	212
Figura 27. Exposición de <i>Arte Mexicano Antiguo y Moderno</i> . 1952. ....	213

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEVES ÁVILA, Roberto, “Los artistas como críticos. Reseñas sobre pintura hechas por artistas plásticos en el *Boletín Mensual Carta Blanca*, 1934-1939” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 39, núm. 110, junio de 2017, México, pp. 207–246.
- ALFARO SIQUEIROS, David, “Tres llamamientos de orientación artística actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” en *Vida Americana revista norte centro y sudamericana de vanguardia*, núm. 1, mayo de 1921, Barcelona, pp. 2–3.
- “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” en *El Machete*, 1924, México, pp. 4–6.
- No hay más ruta que la nuestra: importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna, el primer brote de reforma profunda en las artes plásticas del mundo contemporáneo*, México, Talleres gráficos, 1945.
- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen, “La tradición romántica en la poética creacionista de Vicente Huidobro. Una revisión de sus textos programáticos” en *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938.*, núm. 10, 2017, Madrid, Iberoamericana pp. 41–59.
- AMOR, Carolina, *Estatus Para Abrir la Galería*, México, Galería de Arte Mexicano, 1935.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Peintres Cubistes : Méditations esthétiques & autres textes sur le Cubisme*, París, Eugène Figuière et Cie, 1913.
- BARR, Alfred, *La Definición del Arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, París, Paidós, 2018.
- BARBOSA CRUZ, Roger, “Distinciones y apariencias. La clase media en la Ciudad de México entre el Porfiriato y la Revolución” en *Oficio: Revista de Historia e Interdisciplina*, núm. 10, 2020, México, pp. 9–23.
- BELTING, Hans, *Art History After Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BOARI, Adamo, *Informe Preliminar para la Construcción del Teatro Nacional, México, 1910*, Colección Facsimilares INBA, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2004.

- BOGGS STEELE, Ralph, “Una bibliografía completa, clasificada y comentada de los artículos de *Mexican Folkways* con índice” en *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1937-1948)*, vol. 6, núm. 1/3, 1942, Cuba, pp. 221–265.
- BRENNER, Anita, “David Alfaro Siqueiros. Un verdadero Rebelde en el Arte” en *Forma*, vol. 1, núm. 1, noviembre de 1926, México, pp. 22–25.
- BRETON, André, *et al.*, *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*, Argentina, Siglo XXI, 1938.
- CASANOVA, Rosa, y EGUIARTE, Estela, “La producción plástica en la república restaurada” en *Historia del arte mexicano*, vol. 8, , SEP–INBA- Salvat, México 1982, pp. 104–120.
- CASTRO, Mark, “Historia de la ciudad: los Contemporáneos y el arte moderno mexicano” en *Pinta la revolución: arte moderno mexicano, 1910-1950*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016, pp. 311–320.
- CORTÉS GUERRERO, José David, “La Escuela Nacional Preparatoria de México y la Universidad Nacional de los Estados Unidos de Colombia: lectura comparada de dos proyectos educativos modernizadores; 1867-1878” en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá, núm. 34, 2007, pp. 323–383.
- COVARRUBIAS, Miguel, *Negro Drawings*, New York, Alfred A. Knopf, 1927.
- Island of Bali*, New York, Routledge, 1937.
- “Bosquejo Histórico del Arte Prehispánico”, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 1951.
- CRUZ PORCHINI, Dafne, “El Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores” en *UNAM: 100 años de Muralismo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Dirección General de Comunicación Social Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022, pp. 64–98.
- CUEVAS, José Luis, “Ataque con virulencia al arte floklórico, superficial y ramplón” en *Ruptura 1952-1962*, 1988, México, pp. 83–84.
- DANTO COLEMAN, Arthur, *Después del Fin del Arte : El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DE LA SENA, Juan, “Cosas del momento: Best Maugard y su sistema de enseñanza artística” en *El Universal Ilustrado*, el 6 de julio de 1922, México, pp. 21–61.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1968.

- DEL CONDE, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, México, ATTAME, 1994.
- “Recordando a Gamboa” en *La Jornada*, núm. 5680, México, vol.XVI, 4 de julio de 2000.
- “Raquel Tibol (1923-2015)” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 37, núm. 107, 2015, pp. 233–239.
- DERBEZ, Eréndira, “Inés Amor: Galerista y Gestora Internacional desde La Galería De Arte Mexicano” en *Agentas Culturales*, IIE, UNAM, México, 2023, pp. 25-35.
- DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, “Justino Fernández” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 12, núm. 42, 1973, pp. 7–36.
- EDER, Rita, “El águila, el jaguar y la serpiente: Miguel Covarrubias y el debate del difusionismo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 41, núm. 116, marzo de 2020, pp. 215–243.
- ESCUADERO, Alejandrina, y ÁLVAREZ GUERRA, María del Rocío, *El Palacio de Bellas Artes desde su concepción hasta nuestros días*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2012.
- ETTINGER, Catherine, “México en los ojos de los extranjeros. Guías de turismo de la primera mitad del siglo XX” en *Topofilia. Revista de Arquitectura, Urbanismo y Ciencias Sociales*, México, vol. 2, núm. 1, 2010, pp. 1–19.
- FERNÁNDEZ, Justino, *El Arte Moderno en México. Breve historia Siglos XIX y XX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de México, 1937.
- “Sobre las Escuelas de Pintura al Aire Libre” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 1, núm. 1, 1937, pp. 63–64.
- “Catálogo de Exposiciones, 1940” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 2, núm. 7, 1941, pp. 87–140.
- Arte moderno y contemporáneo de México: El arte del siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1952.
- “Método de dibujo, de Adolfo Best Maugard” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 9, 1965, pp. 111–112.
- “Fernando Gamboa. A sus 50 años como museógrafo y difusor de la cultura”, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, *Secretaría General de Desarrollo Social*, 1985, p. 17.

- FLORES OLMEDO, Diego Jesús, *La Coatlicue en el jardín: el arte prehispánico en la exposición Veinte Siglos de Arte Mexicano (mayo a septiembre de 1940)*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- FRÍAS DOLORES, José, “Un manifiesto literario” en *Revista de Revistas*, el 8 de enero de 1922, México, p. 5.
- FRY, Roger, “The French Postimpressionist” en *Vision and Design*, 1937, Inglaterra, Harmondsworth Penguin Books Limited, pp. 194–210.
- GALINDO Y VILLA, Jesús, “Museología. Los museos y su doble función educativa e instructiva” en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate. México*, 1923.
- GAMBOA, Fernando, “Exposición de arte mexicano antiguo y moderno en París” en *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 67, julio de 1952, pp. 16–17.
- La exposición de arte mexicano antiguo y moderno en Europa. La pintura contemporánea: los críticos; los artistas y el público*, México, Promotora Cultural Fernando Gamboa, 1952.
- “La museografía. Nuevos conceptos” en *Las ideas de Gamboa*, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013, pp. 232–252.
- GAMBOA, Jonatan Ignacio, “Las Misiones Culturales entre 1922 y 1927” en *IX Congreso Nacional de Investigación Educativa Convocante: Consejo Mexicano de Investigación Educativa*, México, 2017.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica” en *El consumo cultural en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, pp. 15–42.
- GARDUÑO, Ana, “La ruptura de Fernando Gamboa” en *Discurso Visual*, México, vol., 16, 2011.
- “Inés Amor: ‘la galería soy yo’” en *Abrevian*, México, vol. 5, 2013, pp. 1–17.
- “Centralidad museal del Palacio de Bellas Artes: 1934-2014”, en *El Museo del Palacio de Bellas Artes*, México, INBA, 2014, pp. 21–104.
- “Roberto Montenegro, un gestor cubierto de ministros” en *Roberto Montenegro. Expresiones del arte popular mexicano*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBAL, 2017, pp. 34–51.
- ““México está a medio hacer”: Carlos Chávez y la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (1945-1947)” en *Nóesis. Revista de ciencias sociales*, vol. 31, no. 61, 2022, pp. 268-287.

- GARLAND, Lichi, *La influencia de Freud en el surrealismo de Dalí*. Tesis de maestría, Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2005.
- GEYMONAT, Analía, “El artístico en Latinoamérica. Su narrativa textual e histórica” en *Plurentes. Artes y Letras*, Argentina, núm. 1, 2011, pp. 1–10.
- GÓMEZ CALDERÓN, Jorge, “Las Vanguardias históricas en perspectiva” en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Roma, vol. 12, núm. 2, 2005, pp. 1–26.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, México, INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, 1987.
- GONZÁLEZ MELLO, Renato, “La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 17, núm. 67, 1995, pp. 21–68.
- GOROSTIZA, José, *El Palacio de Bellas Artes: Informe redactado por José Gorostiza*, México, Siglo XXI Editores, 1934.
- GREENBERG, Clement, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995.
- GRIMBERG, Salomon, “Inés Amor and the Galería de Arte Mexicano” en *Woman’s Art Journal*, New Jersey, vol. 32, núm. 2, 2011, pp. 3–14.
- GUZMÁN NAVA, Cecilia, *La evolución del museo en la Ciudad de México: el caso del Museo de Arte Popular*, Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- HADATTY MORA, Yanna, “80 caballos, 48 pisos: la vertiginosa metrópoli de Manuel Maples Arce” en *Manifiestos ... de manifiesto : provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Madrid-México, Iberoamericana, 2017, pp. 113–123.
- HERNÁNDEZ SUÁREZ, Diana, *El proceso de legitimación del modernismo en México: polémicas literarias (1893-1898)*, Tesis de maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- IZQUIERDO, María, “Arte : Las galerías de México y el Salón 1941” en *Hoy*, México, núm. 258, 1942, pp. 54–56.

- KIESLER, Frederick, *Contemporary art applied to the store and its display*, New York, Brentano's, 1939.
- KROEBER, Alfred Louis, *Cultural and Natural Areas of Native North America*, California, University of California Press, 1939.
- KROTZ, Esteban, *La otredad cultural entre utopía y ciencia: un estudio sobre el origen, el desarrollo y la reorientación de la antropología*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.
- “La academia libre en vista de que se ha cerrado su escuela. Los alumnos de Bellas Artes trabajan al aire libre. Proceder de artistas” en *La Semana Ilustrada*, el 18 de agosto de 1911, México, p. 1.
- LAURIÈRE, Christine, “Lo bello y lo útil, el esteta y el etnógrafo: el caso del Museo Etnográfico de Trocadero y del Museo del Hombre (1928-1940)” en *Revista de Indias*, España, vol. LXXII, núm. 254, 2012, pp. 33–66.
- LEAL, Fernando, “Las Escuelas de Pintura al Aire Libre II” en *El Nacional*, México, el 4 de mayo de 1932.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, “Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días, de Justino Fernández” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 8, núm. 22, 1960, pp. 77–80.
- LÓPEZ CUENCA, Alberto, “El MoMA ha muerto. ¿Larga vida al MoMA?” en *Revista de Libros*, México, núm. 103–104, 2005, pp. 3–5.
- LÓPEZ PEDRAZA, Martha Elisa, y CRUZ REVUELTAS, José, “Modernismo, pasado-presente: el México de Saturnino Herrán” en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, México, núm. 61, 2015, pp. 163–178.
- LORENTE, Jesús-Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, España, Trea, 2008.
- LUNA VELASCO, Gabriela, *La Isla de Bali. Danza y etnografía bajo la mirada de Miguel Covarrubias*, Tesis de licenciatura, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2011.
- Oceanía en México. El intercambio entre el museo Field de Chicago y el Museo Nacional de Antropología (1948-1952)*, Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.

- MANGONE, Carlos, y WARLEY Jorge, *El Discurso Político: del foro a la televisión*, Texas, Biblos, 1994.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, “La pintura en la historia mexicana reciente” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 13, núm. 46, 1976, pp. 127–139.
- Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, y DEL CONDE Teresa, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- MARCÍN, Mauricio, *Las ideas de Gamboa*, México, Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2013.
- MARTÍNEZ OVIEDO, Daniel, *Evolución de las cimentaciones en la zona de lago de la Ciudad de México*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Licenciatura, 2012.
- MARTÍNEZ, Julio César, “Manuel Maples Arce: instante y permanencia” en *La Palabra y el Hombre*, México, vol. Autores mexicanos-Siglo XX-Biografías, núm. 113, 2000, pp. 73–82.
- MAUGARD, Best, *Método de Dibujo: Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano*, México, Departamento Editorial de la Secretaría de Educación, 1923.
- MÉRIDA, Carlos, “La nueva Galería de Arte Moderno: *The new Modern Art Gallery*” en *Mexican Folkways*, México, vol. 4, núm. 4, diciembre de 1924, pp. 184–191.
- “Los Nuevos Valores en la Pintura Mexicana”, en *Revista de Revistas*, México, núm. 732, 1924, p. 29-30.
- “Programa Mínimo para el Departamento de Bellas Artes”, México, Escuela de Danza de la SEP, 1934.
- “Francisco Goitia” en *Boletín Mensual Carta Blanca*, México, vol. IV, núm. 3, 1937, p. s.p.
- MOLINA, Carlos, “Fernando Gamboa y su particular versión de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 27, núm. 87, 2005, pp. 117–143.
- “1821-1921-1951: la mexicanidad y su arte” en *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Arte, 2013, pp. 15–56.
- MONDRAGÓN ESPINOZA, Blanca Aurora, “Recepción del surrealismo en Hispanoamérica a través de sus manifiestos y otros documentos” en *Manifiestos... de manifiesto. Provocación*,

- memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, vol. 90, Madrid- México, Iberoamericana, 2017, pp. 159–184.
- MORALES MORENO, Jorge, “Notas para una historia crítica de ‘La Esmeralda’: la cuestión de sus orígenes (1927, 1943)” en *Discurso Visual*, México, diciembre de 2015, pp. 7–42.
- MORALES MORENO, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México 1896-1921*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- OCAMPO, Estela, *El fetiche en el museo: aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza, 2011.
- ORTIZ GAITÁN, Julieta, “José Juan Tablada. Obras completas VI. Arte y artistas” en *Literatura Mexicana*, México, vol. 12, núm. 2, 2001, pp. 279–284
- ORTEGA OROZCO, Adriana, “En busca de la génesis del paradigma: Fernando Gamboa y la cristalización de un discurso de la continuidad del arte mexicano.” en XXXV Coloquio Internacional de Historia del Arte: Continuo/Discontinuo: Los Dilemas de la Historia del Arte en América Latina, México, 2017, pp. 253-269.
- PEIRÓ, Marisa, *Asia-pacífico en la obra del artista mexicano Miguel Covarrubias (1904-1957)*, Tesis de doctorado, España, Universidad de Zaragoza, 2018.
- PEREIRA, Armando, *Diccionario de literatura mexicana: siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- PÉREZ RUÍZ, Maya Lorena, “Patrimonio material e inmaterial. Reflexiones para superar la dicotomía” en *Patrimonio Cultural y Turismo*, México, vol. 9, 2004, pp. 13–28.
- PRATS, Llorenç, “Concepto y gestión del patrimonio local” en *Cuadernos De antropología Social*, Argentina, vol. 1, núm. 21, 2005, pp. 17–35.
- PUCHNER, Martin, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. New Jersey, Princeton University Press, 2006.
- RAMÍREZ BERNAL, Mónica, *El océano como paisaje: Pageant of the Pacific: la serie de mapas murales de Miguel Covarrubias*, Tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- RAMÍREZ ROJAS, Fausto, *Arte moderno de México: colección Andrés Blaisten*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

- Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.
- RAMOS, Gabriel, “Los manifiestos del surrealismo en Hispanoamérica” en *Manifiestos... de manifiesto. Provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, vol. 90, Madrid- México, Iberoamericana, 2017, pp. 125–157.
- REYES PALMA, Francisco. *Un proyecto cultural para la integración nacional, período de Calles y el Maximato, 1924-1934*, México, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, INBA-SEP, 1984.
- ROBLES, Julio, “Una visita a la Galería de Arte Mexicano” en *Revista de revistas : El semanario Nacional*, México, núm. 1401, el 28 de marzo de 1937.
- ROMERO SANTOS, Nayeli, “Museo Nacional de Artes Plásticas: la revaloración del legado artístico mexicano” en *Discurso Visual*, México, núm. 38, 2016, pp. 15–21.
- ROMERO KEITH, Delmari, *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, Ediciones Galería de Arte Mexicano.S.A, 1985.
- RUÍZ DEL OLMO, Francisco Javier, “Modernización y Modernismo. A propósito de ‘Todo lo sólido se desvanece en el aire’, de Marshall Berman” en *Razón y Palabra*, México, núm. 75, 2011, pp. 7–49.
- SEPÚLVEDA, Luz María, *Las artes plásticas y visuales en los siglos XIX y XX*, México, CONACULTA, 2013.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona- Buenos Aires- México, Paidós Ibérica, 2004.
- TABLADA, José Juan, *El florilegio*, México, Escalante, 1899.
- Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Editora “Águilas”, S. A., 1927.
- TARACENA FERAL, Amelia, *Palacio de bellas Artes de México. Forjando un museo de arte (1929-1934)*, Tesis de Maestría, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, 2017.

- TARCUS, Horacio, “Una voz libertaria en la medianoche del siglo. Manifiesto por un arte revolucionario independiente” en *Nueva Sociedad*, México, núm. 283, octubre de 2019, pp. 138–151.
- TIBOL, Raquel, *et al.*, *Historia General del Arte Mexicano. Tomo I. Época moderna y contemporánea*, México, Hermes, 1964.
- TIRADO FUENTES, René, “Notas sobre la Escuela de Verano” en *Revista de la Universidad de México*, México, 1949, p. 20.
- TOOR, Frances. “Advertencia de la directora” en *Mexican Folkways*, México, vol. 1, julio de 1925, p. 4.
- TORRES CARMONA, Leticia, “Aproximación a las ideas estéticas de Carlos Mérida” en *Abrevian*, México, 2013, p. 20.
- TOUSSAINT, Manuel, “Veinte siglos de arte mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 2, núm. 5, 1940, pp. 5–10.
- UNESCO. *Actas de la Conferencia General, 12a reunión, París, 1962: Resoluciones*, 1962.
- VÁZQUEZ RAMOS, Marina, *La Sociedad de Arte Moderno (1944-1948), un vehículo para transformar el gusto del público e impulsar la modernidad en México*, Tesis de doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- VIDAURRE, Carmen, *Modernismo Imágenes y Palabras*, México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 2009.
- VILAR, Gerard, “La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo” en *Filosofía e(n) imágenes: interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos*, México, 2012, pp. 7–22.
- WALLACH, Alan, “The Museum of Modern Art: The Past’s Future” en *Journal of Design History*, Inglaterra, vol. 5, núm. 3, 1992, pp. 207–215.
- WECHSLER, James, “Más allá de las fronteras : la acogida del movimiento muralista mexicano en la Rusia soviética y en los Estados Unidos” en *Arte moderno de México, 1900-1950*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 77–84.
- ZAPETT TAPIA, Adriana, *El Palacio de Bellas Artes (1904-1934)*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

ZETINA, Sandra, “La Creación de Diego Rivera” en *UNAM: 100 años de muralismo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Comunicación Social Instituto de Investigaciones Estéticas, 2022, pp. 106–108

### FUENTES ELECTRÓNICAS

“Art: Picasso in Mexico”, *TIME*, el 7 de agosto de 1944, p. s.p, [en línea], <<https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,886215,00.html>>, Consultado el 04 de septiembre de 2020.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, “AGN recuerda la inauguración del Palacio de Bellas Artes vía El Nacional” en *Gobierno de México*, el 29 de septiembre de 2016, [en línea], <<https://www.gob.mx/agn/articulos/agn-recuerda-la-inauguracion-del-palacio-de-bellas-artes-via-el-nacional>>, Consultado el 12 de junio de 2020.

ÁVILA, Sonia, “Galería de Arte Mexicano celebra su 80 Aniversario” en *Excelsior*, el 11 de febrero de 2015, [en línea], <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/02/11/1007695>>, Consultado el 14 de septiembre de 2021.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES, *Mujer Alacrán*, Julio Ruelas, 1904, [en línea], <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon\\_lopez\\_velarde/imagenes\\_contexto\\_cultural/imagen/imagenes\\_contexto\\_cultural\\_37\\_julio\\_ruelas\\_mujer\\_alacran\\_1904/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/ramon_lopez_velarde/imagenes_contexto_cultural/imagen/imagenes_contexto_cultural_37_julio_ruelas_mujer_alacran_1904/)> Consultado el 12 de septiembre de 2022.

BRETON, André, *Manifeste du surréalisme; Poisson soluble*. París, Éditions du Sagittaire, 1924, [en línea] <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod\\_resource/content/1/Manifeste%20du%20surrealisme.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/135449/mod_resource/content/1/Manifeste%20du%20surrealisme.pdf)>, Consultado el 21 de junio de 2023.

CUEVAS, José Luis, “La Cortina del Nopal” en *Periódico Novedades*, 1956, pp. 84–91, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/788032#?c=&m=&s=&cv=7&xywh=-2001%2C-229%2C6551%2C3666>>, Consultado el 21 de junio de 2023.

DOS PASSOS, John, “Painting The Revolution” en *New Masses*, vol. 2, núm. 5, marzo de 1927, pp. 15–17, [en línea], <<https://www.marxists.org/history/usa/pubs/new-masses/1927/v02n05-mar-1927-New-Masses.pdf>>, Consultado el 12 de agosto de 2022.

- EL GRUPO DE PINTORES ¡30- 30!, *1er Manifiesto Treintatrentista*, 1928, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/779430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-81%2C10124%2C5666>>, Consultado el 12 de junio de 2023.
- EL GRUPO DE PINTORES ¡30- 30!, *2º Manifiesto Treintatrentista*, 1928, [en línea], <[https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=0CDgQw7AJahcKEwiYhcfvvhmAAxUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Ficaa.mfah.org%2Fs%2Fes%2Fitem%2F779440&psig=A0vVaw1qDq3tSoW\\_BYL2wQ3aSZKO&ust=1693095454046492&opi=89978449](https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=0CDgQw7AJahcKEwiYhcfvvhmAAxUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Ficaa.mfah.org%2Fs%2Fes%2Fitem%2F779440&psig=A0vVaw1qDq3tSoW_BYL2wQ3aSZKO&ust=1693095454046492&opi=89978449)>, Consultado el 12 de junio de 2023.
- EL GRUPO DE PINTORES ¡30-30!, *3º Manifiesto Treintatrentista*, 1928, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/779450#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C-35%2C10124%2C5666>>, Consultado el 12 de junio de 2023.
- EL GRUPO DE PINTORES ¡30-30!, *4º Manifiesto Treintatrentista*, 1928, [en línea], <[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjg497Rh\\_mAAxXkKEQIHV3mAk4QFnoECBgQAQ&url=https%3A%2F%2Ficaa.mfah.org%2Fs%2Fes%2Fitem%2F779471&usg=A0vVaw3-00oH3O\\_r90Lya7QW8r7U&opi=89978449](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjg497Rh_mAAxXkKEQIHV3mAk4QFnoECBgQAQ&url=https%3A%2F%2Ficaa.mfah.org%2Fs%2Fes%2Fitem%2F779471&usg=A0vVaw3-00oH3O_r90Lya7QW8r7U&opi=89978449)>, Consultado el 12 de junio de 2023.
- EL GRUPO DE PINTORES ¡30-30!, *5º Manifiesto Treintatrentista*, 1928, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/786596#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3413%2C1267%2C10124%2C5666>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- EL GRUPO DE PINTORES ¡30-30!, *Protesta: de los artistas revolucionarios de México*, 1928, [en línea], <<https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=0CDgQw7AJahcKEwjglMKTiPmAAxUAAAAAHQAAAAAQAw&url=https%3A%2F%2Ficaa.mfah.org%2Fs%2Fes%2Fitem%2F786608&psig=A0vVaw2No-aAspTMrK4y6SA5gUgL&ust=1693095975143773&opi=89978449>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- EL PODER DE LA PALABRA, *Pornokrates*, Felicien Rops, 1896, [en línea], <<https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2435>>, Consultado el 21 de septiembre de 2022
- ESCALANTE, Evodio, “Hacia una teoría del manifiesto como género” en *Casa del Tiempo*, noviembre de 2022, [en línea], < <https://casadeltiempo.uam.mx/index.php/20-ct-vi-5/295->

- [ct-vi-5-hacia-una-teoria-del-manifiesto-como-genero-evodio-escalante](#)>, Consultado el 09 de septiembre de 2021.
- FARRELLY, Gwen, y FELLOW, Landau, *Spaces for Learning at The Museum of Modern Art, 1929–1969*. MoMA, 2007, [en línea], < <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/41>>, Consultado el 21 de febrero de 2021.
- FONTAL DEL JUNCO, Manuel, *Alfred H. Barr: el hombre que le inventó un museo al arte moderno*, Fundación Juan March, 2019, [en línea], < <https://canal.march.es/es/coleccion/alfred-h-barr-hombre-que-invento-museo-al-arte-moderno-23609>>, Consultado el 12 de agosto de 2020.
- GALERÍA DE ARTE MEXICANO. Galería de Arte Mexicano, [en línea], <<https://www.instagram.com/gamgaleria/?hl=es-la>>, Consultado el 23 de julio de 2023.
- GABO, Naum, y PEVSNER Antoine, *Manifiesto Realista (реалистичный манифест)*, 1920, [en línea], <<https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-realista-1920.pdf>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- GELLERT, Hugo, “From a Labor Mural” en *New Masses*, vol. 4, núm. 8, enero de 1929, p. 4, [en línea], <<https://www.marxists.org/history/usa/pubs/new-masses/1929/v04n08-jan-1929-New-Masses.pdf>>, Consultado el 13 de agosto de 2021.
- GOOGLE ARTS & CULTURA, *La Domadora*, Julio Ruelas, 1897, [en línea], <https://artsandculture.google.com/asset/la-domadora-julio-ruelas/QEHg1W-CB4g2A?hl=es-419>, Consultado el 21 de septiembre de 2022.
- GROPIUS, Walter Adolph Georg, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1919, [en línea], <<https://collections.library.yale.edu/catalog/2107189>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Esther, “Misa negra o el sacrilegio inacabado del modernismo.” En *La Palabra y el Hombre*, no. 77, enero-marzo 1991, pp. 5-16. Universidad Veracruzana, 1992. [en línea], < <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/1630>>, Consultado el 21 de septiembre de 2022.
- INEGI. *Estadística de Museos (EM) 2022*, Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2023, [en línea], <https://www.inegi.org.mx/app/saladeprensa/noticia.html?id=8165>, Consultado el 23 de junio de 2023.

- INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON, *Actual N°1 Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista*. Manuel Maples Arce, 1921, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/737463#?c=&m=&s=&cv=&xywh=2906%2C0%2C9112%2C5100>>, Consultado el 31 de agosto de 2021.
- MACMASTERS, Merry, “La Galería Pecanins cierra sus puertas” en *La Jornada*, el 17 de noviembre de 2010, [en línea], <<https://www.jornada.com.mx/2010/12/17/cultura/a05n1cul>>, Consultado el 12 de febrero de 2020.
- MAPLES ARCE, Manuel, “El movimiento estridentista” en *El Universal Ilustrado*, el 28 de diciembre de 1922, p. 25, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/774074#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299>> Consultado el 23 de junio de 2023.
- “Manifiesto Estridentista” en *Horizonte*, 1923, [en línea] <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/737580#?c=&m=&s=&cv=&xywh=943%2C10%2C2779%2C1555>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, “Manifeste du Futurisme” en *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909, [en línea], <<https://www.lefigaro.fr/histoire/archives/2019/02/19/26010-20190219ARTFIG00263--le-figaro-publie-en-une-le-manifeste-du-futurisme-le-20-fevrier-1909.php>>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- MEDIATECA INAH, *Native Means of transportation in the Pacific Area*, 2023, [en línea], <[https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/mapa:90](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mapa:90)>, Consultado el 23 de junio de 2023.
- MoMA, *Twenty centuries of Mexican Art*, The Museum of Modern Art in collaboration with the Mexican Government, 1940, [en línea], <[https://www.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2985\\_300061951.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2985_300061951.pdf)>, Consultado el 12 de septiembre de 2020.
- “Twenty Centuries of Mexican Art”, *Museum of Modern Art*, 2019, [en línea], <[https://www.moma.org/interactives/moma\\_through\\_time/1940/twenty-centuries-ofmexican-art-at-moma/](https://www.moma.org/interactives/moma_through_time/1940/twenty-centuries-ofmexican-art-at-moma/)>, Consultado el 12 de septiembre de 2020.

- Abby Aldrich Rockefeller Albums in The Museum of Modern Art Archives*. 2006, [en línea], <[https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/AAR\\_Albumsb.html](https://www.moma.org/research/archives/finding-aids/AAR_Albumsb.html)>, Consultado el 13 de agosto de 2022.
- Arts of the South Seas*, 2023, [en línea], <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3188>>, Consultado el 13 agosto de 2022.
- ORTEGA, Febronio, “Nuestro apóstol creacionista : Maples Arce” en *El Universal Ilustrado*, núm. 278, 1922, pp. 29–56, [en línea], <<https://icaa.mfah.org/s/es/item/737500#c=&m=&s=&cv=&xywh=58%2C2278%2C315%2C1768>>, Consultado el 23 de julio de 2021.
- REVISTA LA COLMENA, *Nuestros Dioses*, Saturnino Herrán, (1914-1918), [en línea], <<https://revistalacolmena.com/pintura/nuestros-dioses-saturnino-herran-pintura-historica/>>, Consultado el 13 de agosto de 2022.
- RIVIÈRE, Georges Henri, “Imágenes del ecomuseo” en *Museum*, vol. XXXVII, núm. 148, 1985, pp. 182–244, [en línea], <[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127347\\_spa?posInSet=1&queryId=57301595-2067-47b7-a0a4-b239bd614305](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127347_spa?posInSet=1&queryId=57301595-2067-47b7-a0a4-b239bd614305)>, Consultado el 23 de noviembre de 2022.
- SCHUESSLER, Michael K, “El misterio de Frances Toor” en *Nexos*, vol. Cultura y vida cotidiana, 2017, p. s.p, [en línea] <<https://cultura.nexos.com.mx/el-misterio-de-frances-toor/>>, Consultado el 12 de octubre de 2021.
- SOLÍS, Juan, “Bellas Artes: un palacio hecho para el pueblo” en *El Universal.mx*, el 27 de septiembre de 2004, [en línea], <<https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/37510.html>>, Consultado el 12 de octubre de 2021.
- VÁZQUEZ OLVERA, Carlos, “Un acercamiento al inicio de la enseñanza de la museografía mexicana en la Escuela Nacional de Antropología e Historia” en *Gaceta de Museos. INAH 70 Aniversario*, núm. 47.48, 2010, pp. 4–15, [en línea], <[https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/articulo:12830](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/articulo:12830)>, Consultado el 23 de septiembre de 2021.



**Cuernavaca, Morelos, a 17 de abril de 2024.**

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “*La creación del museo de arte en México (1934-1949)*” que presenta:

**Dalila Sarmiento Hernández**

para obtener el grado de Doctor en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Respaldo mi aprobación en los siguientes argumentos:

1. Es una investigación original que aborda las posturas estéticas con las que se creó el “gusto” por el arte moderno en México, misma que enriquece las LGAC tanto del Posgrado (“Historia, literatura y representaciones culturales”), como del CA “Contramemoria y Discurso Marginal” (Mediaciones Culturales en la Modernidad).



2. La tesis aborda la conformación de un núcleo de artistas e intelectuales de la primera mitad del siglo XX, que promueven el modernismo artístico tanto en el contexto internacional como en México.
3. Así mismo, plantea una investigación acuciosa sobre el proceso de institucionalización del arte en México, a través de determinados agentes culturales y museógrafos, tales como Inés Amor, Fernando Gamboa y Miguel Covarrubias.
4. Por último, abre una novedosa línea de investigación entre historia de los museos, estudios estéticos y curatoriales.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

**Dr. Luis Gerardo Morales Moreno**  
PITC Posgrado en Humanidades



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

**LUIS GERARDO MORALES MORENO | Fecha:2024-04-17 15:09:28 | FIRMANTE**

EYQWvTcDbupFmV1ebCmZVGALufZZ5GLWI9RNU+ftWb55kqN5fmNgZO/Pq70GQknyvgfnOuoSxUn5gKufCGxW9pOc9BP1N4yJPbTzscn7Nd5nSU1S82HCNaYIm7WTozWJ4iURlyNUXecPlltEpORj1kNNEJ9DKlhs24bVMmofOXdbfxQW/+Seu7/zN0jObbQgd5HFHVax5wF7Jx4M5Rq9EVrGtT0VRd9XoPSWS4eb8F+w35jTTsmx2PWrfB4WaBLVDaDGkg8zTudGjOF1IjIB78D/1DdBqDyi4OavJ7Su0sa8s30MhrpnbWVl0cJYuHn6flqqf60MSXRvWpvKKPpa6g==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[aEsp5Ugdb](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/FNKTCb0yf9Y4bq2Lsh1PA4utWNYXe7NM>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, 7 de mayo 2024

**Dr. Rodrigo Bazán Bonfil**  
**Coordinador del Posgrado en Humanidades**  
**Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades**  
**Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**  
**PRESENTE**

Después de haber leído la tesis “*La creación del museo de arte en México (1934-1949)*”  
que presenta:

con el fin de obtener el grado de  
le informo que otorgo mi

para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los  
siguientes:

Dalila Sarmiento Hernández,  
Doctor en Humanidades,  
**voto aprobatorio**

La tesis presenta objetivos y preguntas de investigación claros, respecto a la fundación del Museo de Artes Plásticas (MAP) en 1934 como parte del proceso de institucionalización cultural mexicana. El trabajo de investigación gira en torno a la adaptación del arte moderno a la realidad local, los desafíos de una nueva forma de expresión, así como el diálogo entre artistas, críticos y público respecto al arte moderno. Para ello se plantea un análisis histórico que abarca de 1870 a 1955, con dos subperiodos y una etapa bisagra.

La tesista concluye que la institucionalización del arte moderno transformó la escena artística mexicana, al consolidar nuevas corrientes artísticas, particularmente el Museo de Artes Plásticas (MAP) fue un punto de partida para otros museos. En este proceso tuvo que ver una emergente élite cultural, entre los que se encontraron críticos de arte, que documentaron y analizaron las corrientes de vanguardia. Además, considera que el MAP en lugar de convertirse en un refugio de arte moderno mexicano, más bien satisfizo intereses estatales y personales. En su lugar, la autora propone que las galerías sirvieron como plataformas para la presentación de obras de arte moderno.

Sin más por el momento, quedo de usted,

**Dra. Adriana Saldaña Ramírez**  
**Coordinadora del PE Antropología Social**  
**Universidad Autónoma del Estado de Morelos**  
**7771754425**  
**asaldana@uaem.mx**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

INSTITUTO  
**HCS**  
DE INVESTIGACIÓN  
HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES**  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES Y ESTUDIOS  
REGIONALES

---

Av. Universidad 1001 Chamilpa Cuernavaca Morelos México, 62209



*Una universidad de excelencia*

RECTORÍA  
2017-2023



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**ADRIANA SALDAÑA RAMIREZ | Fecha:2024-05-07 13:44:22 | FIRMANTE**

GBikhRot6/2KYeWnxFySvO7BVMYh89cZ78g/ba7NUbuN6y6HN8Usbb3j6rRWLz/TUafC9QFFXAkCwKq2fiCmBaSCtdfxBtSjr/rHrbYgidPuG4CwpsSgQ0RRXT77J/RiDsKIC9cncY8XV2LPEj7JNSjTY9vWSlBwWdQVRsWYpywQ+ZXt7H76QXlu8cn3s9Dk9WqSONX2R1AduOA0rs/AiK5Yk08wIFQik/CLRbfErITJU5srZtab8MP0thC+oVxCB79tCjvGDLpJKJz/1fkzDfMLNfGUksWrKluT2elgtARYx8XsC40tkHMUEJHP0BtdHj1LgMOYoxBR731G40w+A==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[8SL4DYmpW](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/WlieSc5i668eISVqKZAAZjcUtzvDZSX>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, 27 de mayo de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Después de haber leído la tesis **“La creación del museo de arte en México (1934-1949)”**  
que presenta: Dalila Sarmiento Hernández,  
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,  
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**  
para que se proceda a su defensa pública.  
Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis propone un tema que ahonda en la historia de la museología en México, cuyo valor histórico permite acercarse a los inicios de los primeros museos de arte en el país. Por consiguiente, el presente trabajo muestra un riguroso análisis académico que refleja el sustento a través de todo el desarrollo de la investigación, mismo que concluye con un aporte único dentro de los estudios de museos en Latinoamérica, además de abordar los inicios del sistema del arte en México, los cuales se venían gestando de manera progresiva a principios del siglo pasado.

Finalmente, la metodología para llevar a cabo la investigación, el desarrollo y las conclusiones son debidamente expuestas de acuerdo a la hipótesis de la tesis, la cual elabora puntualmente los temas a exponer durante el avance de dicha investigación.

*Por una humanidad culta*

**DRA. MELISA TERESITA LIO FLORES**  
Adscripción posdoctoral Conahcyt  
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**MELISA TERESITA LIO FLORES | Fecha:2024-05-28 10:14:33 | FIRMANTE**

eiONumRKVuBnxLi5l8w6wOBvn2Z3uF3qD0RfJSDZqwgBqY6h2IFNy+1wyhfTuHkHR52MmF4pVu9lZSDTnaAriXt0RtDhDBqqX1rCQVTqPvZwzxoOyZ6C5ayL7FGxw6lsD2u2rxT  
VIHMPfT1FqOpef+35mxThj/OUbDqgkdgSg1JDaWS12YWOpafuUV0QxJLnT223Ptaim64hVKrW+guFFM4CLxgj+ahVWUpCyKWBjLVKMOmml4d4CINHqxWxflqCz0a14R2bAHg  
e1+K9wIk8QBywDRWCBH9u2rt5r/lIGKak9dvw+QAPvuQE4cYBxjxEvyzZHWDmRuVCvwPJtXvQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[Gs6WFy1dN](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/zaOXdeGk0aMw5wOvmNP6oRkpL4TX6NuD>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029



Cuernavaca Morelos a 13 de mayo de 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *La creación del museo de arte en México (1934-1949)*, que presenta:

**DALILA SARMIENTO HERNÁNDEZ**

para obtener el grado de Doctora en Humanidades.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente: La tesis en cuestión cumple suficientemente con las exigencias básicas de una tesis grado. Sus

mayores aportaciones se encuentran en la exploración de las instituciones culturales como mediadoras en el encuentro entre tradición e innovación, así como en la caracterización del arte moderno como catalizador de transformaciones artísticas y culturales en el tránsito a una concepción de la modernidad mexicana durante la primera mitad del siglo XX, y en un diálogo entre la historia cultural, la historia del arte, la historia política y el análisis estético y del discurso. Considero, por lo tanto, que esta tesis ejemplifica en forma suficiente el tipo de estudios interdisciplinarios que se busca obtener en el programa de Doctorado en Humanidades.

Sin más por el momento, quedo de usted

A handwritten signature in black ink, appearing to be "B. Alcubierre Moya", written over a horizontal line.

**Dra. Beatriz Alcubierre Moya**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA | Fecha:2024-05-13 15:38:06 | FIRMANTE**

ZwEyZPWJXa50ek7RsoCOtbqllrc/zv3bHtPNBOrb6yddVSouuWiR9zdvkraZHZJF+UuB9DNmCeHmsvG3C9jCR2FqO5xgmDJBvbKAG2xhXMCm3Gh3akjqOSApofXjcJD1b  
a8ObYiP1cPW869h3mzBRvg3LTq89DAqGuqtUO/IQxB3A/QsW3O+vgtauFLkJ3r9F8xd6qF/vptQb6QvWvrHOGZw9Vx1dK+QdpyJEaD5vyqK+KrrmfEoBUEVUuIKb5sKIBGlp  
H8RdJbjkwWBWczy3jFc3ADyJAuGVNzFV2bfvj1tvepmNpB7HggluHQwCP2GVpooiOf4WkPos+kKB63k0GQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ZsIHuvWD3](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/gUqULwiJEzMnvtUhz8uU6d0QMwa6oWpY>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

22 de mayo del 2024

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil  
Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos  
PRESENTE

Después de haber leído la tesis *"La creación del museo de arte en México (1934-1949)"*

que presenta: Dalila Sarmiento Hernández,  
con el fin de obtener el grado de Doctor en Humanidades,  
le informo que otorgo mi **voto aprobatorio**

para que se proceda a su defensa pública. Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:  
es un trabajo sólido que supo reestructurar e integrar los cambios solicitados, lo que le dio mayor  
robustez a la investigación presentada.

Sin más por el momento, quedo de usted

Atentamente

Doctora María Florencia Puebla

---

**NOMBRE COMPLETO**  
**FIRMA ELECTRÓNICA**  
**(UAEM)**



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**MARÍA FLORENCIA PUEBLA | Fecha:2024-05-22 16:32:01 | FIRMANTE**

aTZLAWI+syDeA7FWFwA8yAEA+oDPuCwyddBA6+8zOcYdv0XabxC4REO07JgITUJepc1kLKLxVvX718AbzfZx0nAp8FMBVHQv/F9Zg8RIry9174F18SkpJjfPKWZGRASck5mR1sigrrcUcJk13Pp6i+PcHDieKxzukvcrGCZxDpRXTFe8Gp7fefV9oZCQ1TJ0Gms1hwLK4/u9ATmaLnW8DWHZ6X5dRRmTGUFdF1qBURzYZQ13v26txEisfcrNvx7x3sh5tiEIRDtxHkeYVzaQH04T0VroePgJu4rMcf04QluJXRUs9TEtfa+Nls3s5TUz9CI7X3+LesINtyJo3awjA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[ZGUXHdbV](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/34ZKJQ86ptdNnZKXzol3dwyihPizgRC4>



UAEM  
RECTORÍA  
2023-2029

Cuernavaca, Mor., a 13 de mayo de 2024

**Dr. Rodrigo Bazán Bonfil**

Coordinador del Posgrado en Humanidades  
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades  
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales  
Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

**P r e s e n t e**

Estimado Dr. Bazán Bonfil,

Después de haber leído la tesis “*La creación del museo de arte en México (1934-1949)*”, que presenta

**Dalila Sarmiento Hernández**

con el fin de obtener el grado de **Doctor en Humanidades**, le informo que otorgo mi **voto aprobatorio** para que proceda a su defensa pública.

Los argumentos que sostienen mi decisión son los siguientes:

La tesis, bien estructurada y debidamente contextualizada, presenta un estudio original y nutrido, que cumple con los requisitos de la investigación a nivel de doctorado y descansa en una bibliografía y una documentación pertinentes y abundantes. Ofrece una investigación novedosa sobre el lugar, la introducción, evolución, adaptación y apropiación del arte moderno en México, así como las modalidades de su institucionalización. El estudio de estos procesos, en los que el Museo de Arte fue pionero pero también las acciones de las galerías de arte, permite observar y aclarar tensiones entre tradiciones y vanguardia, entre intereses políticos y artísticos, así como la “patrimonialización” del arte “nacional” y cierta tendencia hegemónica de las narrativas museográficas. Asimismo, sin contentarse con un marco cronológico restrictivo, la tesis reconstruye un panorama del “modernismo” en México, que contempla procesos anteriores (río arriba) y posteriores (río abajo), en un amplio periodo que corre desde finales del siglo XIX hasta los años de 1950. En la primera parte de esta reconstrucción, sin embargo, la tesis padece cierta carencia de reflexividad propia, al descansar demasiado en aseveraciones bibliográficas, no siempre debatidas. En todo caso, no cabe duda que la tesis constituye una importante aportación al conocimiento del arte nacional y de la museografía en el país durante la primera mitad del siglo XX. Queda que, en su estado actual y así como lo mencioné a la estudiante, la tesis todavía requiere revisión atenta y correcciones, todas formales, en particular de la bibliografía final.

Sin más por el momento, quedo de usted

**Dra. Laurence Gabrielle COUDART**

Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades - UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL  
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

### Sello electrónico

**LAURENCE GABRIELLE COUDART** | Fecha:2024-05-13 08:56:26 | FIRMANTE

k9rdcoMBm7RC08KQO4vZo7GqzRJEwV60s5YDGXcpTMHZ2abv3M3idm7hNF4VklEi0tmEnYB+IT1YBXCUA7tMQtF7oEQPrfDkiZBmqTAy3vpPuTepjGeZXzZ7/ITeFQyeyLJ8NB  
cr6nx3pFFBom6Aleu4qvPGCyF192748l/bt9r4IW1VJO6qtDvVEg8CVnjse22yyNjAFjKJ+VkvVrGb4uCms2W0SkimAeX0TugGmjlvsh9OF757/wj+wkVt9QYmTrSgBbv/zc2hR4MMiOb  
dJ4fNFQVvyjiqu3B/xbZXHdkx74AjHumVm/1LOxg6JE2Lbjux3vXZ8nUOQkbyB63+kVCQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o  
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



**TNQ6UFap0**

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/m7qhvWHZiAOfEHnHjXyJ3UARaYNHACXf>



**UAEM**  
RECTORÍA  
2023-2029