

ART



Musealización, coleccionismo y otros itinerarios de lo autóctono americano en la modernidad

Musealization, Collecting, and Other Paths of Indigenous American Heritage in Modernity

María Luisa Bellido Gant

ORCID: 0000-0002-9198-2446

Universidad de Granada

mbellido@ugr.es

Granada-España

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

ORCID: 0000-0002-8963-9251

Universidad de Granada

rgutierr@ugr.es

Granada-España

Resumen

El propósito de este ensayo es construir un relato que permita entender el proceso de transformación en la consideración de los objetos precolombinos desde los contextos del anticuariado, de la arqueología o de la etnografía, hasta su valoración como «obras de arte». En dicho transcurso, serán claves numerosas exposiciones y otros emprendimientos de carácter museístico llevados a cabo fundamentalmente en Europa y en los Estados Unidos en las décadas centrales del siglo XX, dentro de ámbitos y planteamientos de modernidad. Estos, a la vez que propiciarían esa «puesta al día», habrían de favorecer la difusión —a través del arte, la cultura y la historia— de ciertos idearios nacionalistas, como ocurrió con múltiples exhibiciones de arte peruano o mexicano en el exterior. En lo que atañe a Estados Unidos, se hará referencia a las acciones desarrolladas por instituciones y artistas modernos en cuanto a la revalorización de las culturas ancestrales y del arte de las comunidades indígenas contemporáneas de ese país, en especial en los años cuarenta.

Palabras clave: arte precolombino, modernidad, exposiciones, coleccionismo, Estados Unidos, Europa.

Abstract

The purpose of this essay is to construct an account that allows us to understand the process of transformation in the consideration of pre-Columbian artifacts from antiquarian, archeological, or ethnographic perspectives to their appreciation as “works of art.” Numerous exhibitions and other museum-related projects carried out mainly in Europe and the United States during the mid-20th century, in the context of modernity, will play a key role in this process. These undertakings would not only bring about this transformation but also favor the dissemination, through art, culture, and history, of certain nationalist ideologies, as occurred with multiple exhibitions of Peruvian or Mexican art abroad. In the context of the United States, actions developed by modern institutions and artists regarding the reevaluation of ancestral cultures and the art of contemporary indigenous communities in that country, especially in the 1940s, will be examined

Keywords: pre-columbian art, modernity, exhibitions, collecting, United States, Europe.

En el ámbito de lo precolombino, el siglo XIX se había caracterizado por el creciente proceso de «descubrimiento» y divulgación de conjuntos arqueológicos —en muchos casos, potenciados por la romántica «exaltación de la ruina»—, y por el registro y acopio de objetos del pasado americano que pasaron a formar parte de colecciones institucionales y

privadas, o a iniciar nuevos acervos. Aunque hubo contadas voces que fueron capaces de ver en todo ello obras de arte —entre ellas la de Alexander von Humboldt—, lo cierto es que mayoritariamente sus valoraciones se produjeron en los contextos del anticuario, de la arqueología o de la etnografía, confinándose a museos de estas disciplinas, de historia natural o de antropología. El interés expresado por ciertas arquitecturas historicistas al incorporar elementos reinterpretados de las culturas antiguas del continente, sobre todo en el último tercio de la centuria, se mostró más cerca de cumplir con el gusto por lo exótico que por poner en valor real el sentido de aquellas.

En los albores del siglo XX, en el ámbito de las artes, comenzarán a advertirse con fuerza numerosos cambios que serán determinantes: la sensación de agotamiento de las fórmulas gastadas en la propia Europa hará que varios artistas comiencen a desviar sus miradas hacia las creaciones artísticas de otros continentes. La atención prestada a las llamadas «artes primitivas», sobre todo de África y Oceanía, en centros como París, se reflejará en la adquisición de todo tipo de objetos por parte de esos artífices de la naciente modernidad, y su uso emblemático como motivo de inspiración para la realización de obras de nuevo cuño. El uso de la estampa japonesa por parte de artistas como Paul Gauguin o de las máscaras africanas en el caso de Maurice de Vlaminck, Georges Braque o Pablo Picasso, son demostrativas de ese interés.

Pero no solo eso. Esta nueva actitud, plenamente de vanguardia, producirá una transición en cuanto a la consideración de esos «objetos primitivos»: van pasando de manera gradual de ser objetos arqueológicos a ser pensados como obras de arte (Price, 1993). Inclusive, se procede tempranamente en la capital francesa a exhibirlos junto a obras de arte modernas, como poco después se hará en Nueva York, proceso en el que se transitó desde el acopio de objetos a la formación de colecciones. Los artistas se enorgullecían al retratarse en sus estudios junto a esas piezas, como quedaría patentizado en la exposición *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes* organizada en 1967 en el Musée de l'Homme de París, en cuyo catálogo se ve a creadores como Picasso, Braque, Lipchitz o Magnelli, entre otros, posando junto a sus «tesoros» (Evrard, 1967), de la misma manera que años después veríamos a artistas americanos junto a sus colecciones precolombinas, lo mismo que europeos como Henry Moore, Anni y Josef Albers, Wolfgang Paalen o André Breton. Esta suerte de «exhibición privada» que eran los talleres, y la certeza de que esos objetos «funcionaban» bien junto a sus obras, impulsó paulatinamente a estos a trasladar el modelo al ámbito de lo público.

Esta nueva situación terminará por afectar también al arte precolombino. Numerosos artistas, radicados o de paso por París, van a dirigir con avidez su mirada hacia las colecciones del Museo del Trocadero, para conocerlas de forma directa y tomar notas y dibujos de las piezas precolombinas conservadas allí. Esto marcará el inicio y consolidación de una fascinación que se expresará a partir de entonces a través de vías similares a las ya señaladas: la concreción de obras inspiradas en el arte antiguo americano, la conformación de acervos o al menos la recolección puntual de algunas piezas, así como la exhibición, en muestras individuales o colectivas, de sus obras de arte precolombinas. Con esto testimoniaban la intención de contextualizarse dentro de una tradición, a manera de un eslabón más de una cadena cultural histórica, lo cual sentían que les añadía prestigio a sus trayectorias.

En lo que atañe a las instituciones, algunas de ellas irán cambiando su enfoque en cuanto a la forma de valorar a esas «artes primitivas», sea de manera esporádica a través de exposiciones, sea a través de prácticas museísticas más estables, abriendo paso a la posibilidad —para esos objetos— de imponerse dentro de un sistema de valoración que les era adverso. Hasta entonces prevalecían los montajes caracterizados por largas hileras de vitrinas plagadas de objetos de similares tipologías, ordenados por región, época o



Fig. 1. (Alberto Prebisch), "Irurtia", en: *Martín Fierro. Periódico quincenal de arte y crítica libre*, Buenos Aires, 2ª época, año II, núm. 18, 26 de junio de 1925, pp. 1-2.

funcionalidad, una suerte de continuidad de los gabinetes de curiosidades o de persistencia del enciclopedismo, aislados por completo de sus contextos originarios. En ellas la mirada etnográfica prevalecía sobre rasgos estéticos o artísticos, aunque esto no fue impedimento para los artistas que estaban dispuestos a aguzar el ojo en medio de la acumulación y el caos, del amontonamiento y la escasez de propuestas didácticas, a fin de extraer esencias y formas que pudieran servirles de piedra de arranque para novedosas creaciones.

Así como los artistas apostados coyunturalmente en París visitaban las colecciones precolombinas del Trocadero, en los países americanos se hacía lo propio con los acervos existentes. Una de las primeras experiencias abordadas por los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios que había fundado Pedro Figari en Montevideo en 1915 fue la de viajar a Argentina, dos años después, para visitar el Museo de La Plata, institución que ya entonces conservaba una de las mejores colecciones arqueológicas y de arte indígena del sur del continente, con el fin de buscar motivos de inspiración para sus creaciones (Rocca, 2015). En 1918, se instauró el primer Salón Nacional de Artes Decorativas en Buenos Aires, experiencia que junto a otros salones de artes industriales y aplicadas realizados en esa misma ciudad o en otras como Montevideo y Santiago de Chile (Castillo Espinoza, 2010) permitirán, a través de diferentes objetos, plantearse una alternativa válida en cuanto a exhibir en espacios de modernidad al arte precolombino a través de sus representaciones. Al igual que sucedería con las incipientes muestras de artes populares, los montajes de estas exposiciones estaban más cercanos a los de un bazar o de un mercado de artesanías que a una exhibición de arte tal cual la concebimos en la actualidad. Las finalidades comerciales que subyacían en estos emprendimientos trajeron como consecuencia el uso de aquellos objetos en la vida cotidiana, y por tanto el establecimiento de una suerte de

pedagogía doméstica respecto de lo indígena como factor de nacionalismo. Esa paulatina valoración de las artes autóctonas llevará a la adopción, sobre todo por parte de las clases medias y altas, de objetos considerados óptimos para la ornamentación de sus viviendas y que serán exhibidos sin complejos.

En el contexto del arte moderno y de las vanguardias, esta aceptación se irá acrecentando. Ayudaron a tomar conciencia del valor de los objetos precolombinos como «obras de arte», acciones como las reflejadas en las páginas de la revista argentina *Martín Fierro* en las cuales se hallaron a menudo contraposiciones de imágenes de esculturas academicistas contemporáneas con objetos precolombinos, acompañadas por leyendas como «Yrurtia: malo / anónimo azteca: bueno» (Fig. 1). Era un camino válido para asumir lo precolombino como un «clásico» propio, muy lejos de las modalidades grecorromanas, cuya europeizante imposición había llevado a un camino sin salida. Otras revistas de la modernidad americana, como las mexicanas *Mexican Folkways* y *Forma*, o la peruana *Amauta*, dejaron también testimonio de ello. De hecho, en *Forma* se anunció en 1927 la creación de un Museo de Arte Moderno Americano, que finalmente no cuajó, pero que arrancó teniendo como primera pieza de la colección una escultura neoprecolombina en piedra: la titulada *Raza* (o *Fuente*) de Guillermo Ruiz (Fig. 2).

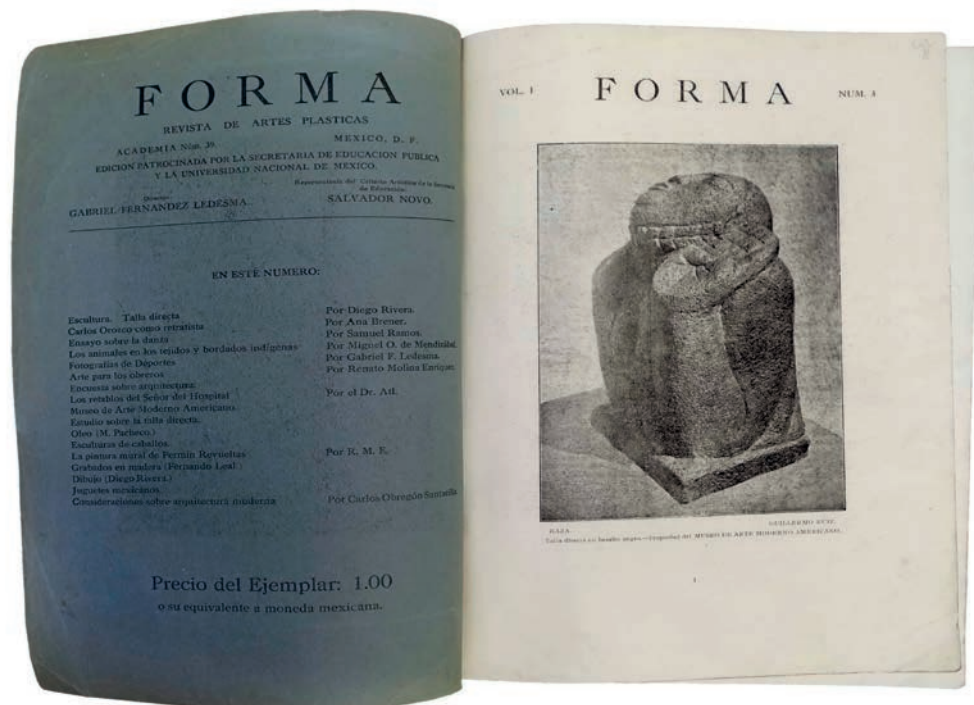


Fig. 2. Guillermo Ruiz. *Raza*, en *Forma. Revista de artes plásticas*, México, vol. I, núm. 3, 1927. Colección MLR, Granada.

Desde París, a mediados de los años 20, se concretarían varias iniciativas dispuestas a trastocar la intermitencia experimentada durante décadas en cuanto al interés por lo precolombino, que había tenido uno de sus hitos a mediados del siglo XIX al establecerse una sala de antigüedades americanas en el Museo del Louvre, organizada por el anticuario Adrien

de Longpérier, que acompañó su acción con la publicación de un catálogo sobre esta (1850). Podríamos señalar algunos hechos relevantes, y en especial la aparición de múltiples y notables publicaciones, entre ellas el lujoso número dedicado a América Latina por el magazine *La Renaissance* en agosto de 1926 (Fig. 3). En 1927, en la Galerie Surréaliste, se llevaría a cabo la exposición *Yves Tanguy et Objets d'Amérique*, con catálogo que incluía textos de André Breton y Paul Éluard, la que ponía en evidencia la praxis de mezclar la obra de artistas modernos con obras antiguas, al igual que ocurriría, al año siguiente y en la misma galería, con la titulada *Man Ray, objets d'Amérique et d'Océanie*.

Pero el gran hito lo supondrá la exposición *Les arts anciens de L'Amérique*, organizada por Georges Henri Rivière y Alfred Métraux, en el Musée des Arts Décoratifs de París en 1928, que, además de crear un marco para varias publicaciones en esos años, representaría un avance más en cuanto a poner el foco en los valores plásticos de los objetos precolombinos, ya consolidada la transición desde lo etnográfico hacia lo artístico (Vaudry, 2020). Se aprecia ya el cambio de actitud en cuanto al montaje: ya no se trata de aquellas largas hileras de vitrinas acumulativas, sino de un selecto y cuidado conjunto de obras, dignificadas a través de la asignación de un espacio casi exclusivo y de una teatralizada iluminación *ad hoc*. Este tipo de montajes «artísticos» irían convirtiéndose cada vez más en esenciales para una *aggiornada* apreciación del arte precolombino. La muestra parisina de 1928 suele ser recordada, en las narrativas del arte latinoamericano, como decisiva en el derrotero americanista que muy pronto iniciaría Joaquín Torres-García dentro del contexto del constructivismo (Fló, 2021).

Estas y otras muestras impulsaron al coleccionismo privado, pero a la vez, a consecuencia de ese interés creciente, se va a producir un auge de la falsificación que va a alcanzar a casi todos los países implicados. Esta realidad venía ya produciéndose desde el siglo XIX con el surgimiento de talleres de falsificación de antigüedades a cargo de hábiles artesanos, lo que había dado origen a recordados fraudes como el de las «piezas precolombinas» producidas por la familia Alzate en Antioquía (Colombia) (Vélez, 1967), que conformaron una parte importante de la colección del empresario Leocadio Arango, la que hoy se conserva en la Universidad de



Fig. 3. Henry Lapauze (ed.). *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe. Numéro spécial sur l'Amérique Latine*. París, año 9º, núm. 8, agosto de 1926. Colección MLR, Granada.

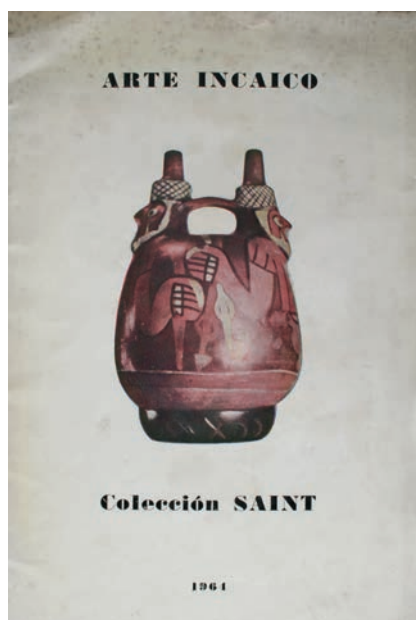


Fig. 4. *Arte incaico*. Colección Saint. Catálogo del remate. Buenos Aires, Muniz Barreto & Cia.-Galerías Witcomb, 1964. Colección MLR, Granada.

Antioquia, en Medellín, y se exhibe sin ocultar sus orígenes *non sanctos*. Ya en el siglo XX tendremos casos como el del pintor peruano Sérvulo Gutiérrez, quien se reconocería como autor de varios de los objetos «prehispánicos» reproducidos en el lujoso volumen *Cerámicas del Antiguo Perú* de la colección Wassermann-San Blas, publicado en Buenos Aires en 1938 (Szyszlo, 2017). En esta ciudad, para esos años, existían otras colecciones como la de arte incaico de Henri Saint y su esposa Andrea Manceaux, que habría de ser subastada en 1964 (Fig. 4). Los Saint tenían una céntrica casa en la capital argentina con algunas dependencias «cusqueñas», en especial un pasadizo imitando la calle Hatunrumiyoc y su piedra de los doce ángulos (Kuon *et al.*, 2009, pp. 334, 438-440).



Fig. 5. Benjamín Palencia, Cartel de la exposición "Arte inca" bajo los auspicios de la Academia de la Historia y del Patronato de la Biblioteca Nacional, Madrid, mayo de 1935. Litografía sobre papel, 87 x 63,9 cm. Biblioteca Nacional de España.

En cuanto al ámbito español, y al margen de las piezas arqueológicas exhibidas en algunos de los pabellones americanos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, es importante aludir al viaje que realizó el arqueólogo, archivero, bibliotecario y literato vasco Juan Larrea a Perú en 1930, ya que fue especialmente significativa su estancia en Cusco, donde formaría su importante colección de arte precolombino. Esta, rotulada bajo las siglas J. L., va a ser expuesta entre junio y octubre de 1933 en el Musée d'Ethnographie de París, en el Palais du Trocadéro, cumpliendo también así con el deseo de Paul Rivet —prologuista del catálogo— de inaugurar con ella la gran rotonda del edificio. En 1935, la colección se expondría en la Biblioteca Nacional de Madrid, acompañada de un excelente cartel diseñado por Benjamín Palencia (Fig. 5) y en el marco del Congreso Internacional de los Americanistas en Sevilla, durante el cual se presentaría el volumen *Arte peruano*, con varias reproducciones de las piezas. La colección quedaría depositada en el Museo Arqueológico Nacional de la capital española en ese mismo año. Juan Larrea, que

hablaba de esas piezas como «objetos de uso incaicos», fundó a la vez, en Madrid, la Asociación de Amigos de la Arqueología Americana que presidiría Rafael Altamira. Pronto, la colección Larrea pasaría a formar parte del tesoro artístico nacional de España. En la emblemática fecha del 12 de octubre de 1937, por su iniciativa, se creó el Museo y Biblioteca de las Indias, cuya apertura se vio postergada (López-Ocón, 2019). Como recordaría Larrea, el gobierno de Franco «no tuvo años después más remedio que hacer suya, por obvia razón de propaganda, la iniciativa tocante a la creación de un Museo de América» (Larrea, 1960, p. 41). Esto sería en 1941.

Volviendo atrás, y mirando hacia América, comenzarán a afianzarse como escenarios de valoración de lo precolombino diferentes proyectos convergentes en el ámbito mexicano-estadounidense. En este espectro hay que tener en cuenta también la revalorización de las artes populares, cuyos hitos fundacionales suelen marcarse en 1921 y 1922, cuando, respectivamente, se llevaron a cabo la exposición de artes populares organizada por Gerardo Murillo (Dr. Atl), Roberto Montenegro y Jorge Enciso, y la publicación de los dos volúmenes de las artes populares en México a cargo del primero. Casi una década después, en 1930, el vienés René D'Harnoncourt, quien sería notable promotor de las artes indígenas

y populares, fundamentalmente de México y Estados Unidos, había organizado la muestra *Mexican Art*, impulsada por The American Federation of Arts, que se llevaría a cabo en ocho sedes del país del norte, empezando por el Metropolitan Museum of Nueva York y terminando en San Antonio al año siguiente (Velázquez, 2016). El catálogo establecía cuatro secciones: artes aplicadas (arte colonial y artes populares), bellas artes (incluyendo aquí, junto a pinturas y esculturas coloniales y contemporáneas, retablos populares), libros y periódicos, y pinturas y dibujos de niños. Uno de los prestadores de obras para esa muestra fue el mexicano Miguel Covarrubias, ya con fama en Estados Unidos como ilustrador y diseñador gráfico, y que comenzaba a incrementar sus colecciones de arte precolombino (con especial inclinación a las figuras de Tlatilco) y arte popular, a la que se integraría el arte contemporáneo, el suyo propio y el de otros artistas de su generación.

En 1931, en Nueva York, se llevó a cabo la *Exposition of Indian Tribal Arts* en la Grand Central Galleries de Nueva York, espoleada en buena medida por Abby Aldrich Rockefeller, muestra dedicada a las producciones indígenas del país, ya con la consideración de «obras de arte», aunque, como ocurriría también con otras experiencias posteriores, no ocultaba un cierto halo paternalista. La muestra haría su itinerario por otras ciudades del país y llegaría inclusive hasta Venecia. El gobierno federal y los museos reconocían así el potencial del arte indígena como una posible vía de desarrollo económico y, al exhibirlo en escenarios contemporáneos, transmitían la idea de su idoneidad para la decoración del hogar moderno, algo que ya estaba ocurriendo en México con respecto a las artes populares.

Al final de ese año, en el Museum of Modern Art (MoMA), fundado dos años antes, se haría una exposición de Diego Rivera (la segunda individual en la historia de la institución, tras la de Henri Matisse). En 1933 sería el turno para la muestra *American Sources of Modern Art*, compuesta por objetos aztecas, mayas e incas pertenecientes a colecciones privadas norteamericanas, junto a obras contemporáneas de artistas mexicanos y estadounidenses. Esta exposición era de las que se planteaban a manera de laboratorios de experimentación: la intención con la que se exponían las piezas precolombinas no se centraba en recuperar los valores intrínsecos de estas, sino en presentarlas en función del carácter de inspiración que pudieran tener para las producciones artísticas contemporáneas. En otras palabras, quedan descontextualizadas de sus lugares y significados, y recontextualizadas bajo otros prismas, convirtiéndolas, en cierta manera, en objetos también modernos, en inédita activación desde el presente. A la vez, los artistas contemporáneos podían sentir la fantasía de concebir sus obras como una continuidad respecto de las tradiciones ancestrales con que compartían espacio, es decir, la de ser herederos de todos esos bagajes.

Casi cualquier intención de desentrañar los significados originarios de esas piezas de arte precolombino se volvía utópica ante la imposibilidad manifiesta de conocer a ciencia cierta sus condicionantes espirituales. Esto no fue obstáculo para que hipótesis, interpretaciones e invenciones estuvieran a la orden del día y hasta a veces se presentaran como dogmas. La idea

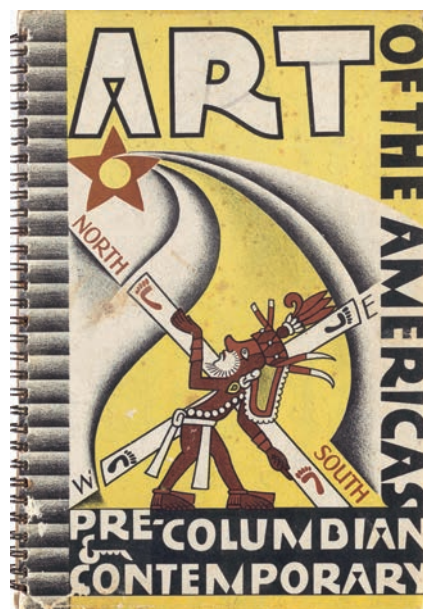


Fig. 6. *Art of the Americas. Pre-Columbian and Contemporary*. Catálogo de la exposición. Museum of Fine Arts, Dallas, Texas, 1937. Colección MLR, Granada.

que se impuso fue, pues, la de la integración, dentro del proceso de modernidad, del arte precolombino. Aún en la certeza de su carácter antiguo, se siguió como trayecto el de hacerlo formar parte de la cultura del presente, al revivificar sus formas y añadirle nuevos sentidos. Si bien estos no respondían a los significantes primigenios, mayoritariamente vedados al conocimiento, se elaboraron en torno a ellos nuevas semánticas que permitieron a la obra contemporánea crear vínculos con el pasado.

En 1937, se llevaría a cabo en el Dallas Museum of Fine Arts la exposición *Greater Texas and Pan American Exposition, Art of the Americas: Pre-Columbian and Contemporary* (Fig. 6), para cuya sección precolombina —en la que, como prestador, prevalecía el American Museum of Natural History— fueron asesores George Vaillant, Frans Blom y Horace H. F. Jayne. En cuanto a las obras modernas, las había de varios países americanos, aunque la mayoría eran de Estados Unidos y, dentro de este, de autores texanos. Se incluyeron once piezas de arte colonial novohispano y algunas obras europeas de la Edad Moderna de colecciones texanas. Estas exposiciones en las que convergían arte del pasado y del presente, más allá de la experimentación estética que suponían, comenzaban de a poco a generar modelos teóricos dentro de los análisis artísticos, y uno de los referentes fue el libro que se publicaría en 1938, en Nueva York: *Primitivism in modern painting* de Robert Goldwater, en el que abordaba el influjo de los ancestralismos en el arte contemporáneo.

Poco después, volvería a aparecer en escena René D'Harnoncourt, quien coordinaba entonces el Indian Arts and Crafts Board, centrado en la promoción del arte nativo. Sería el impulsor del Indian Court, un espacio dentro de la Golden Gate International Exposition llevada a cabo en San Francisco en 1939, a la par que el antropólogo George Vaillant publicaba su libro *Indian Arts in North America*. Esta exposición fue el antecedente directo del emprendimiento más recordado de D'Harnoncourt en esta línea, que fue la muestra *Indian Arts of the United States*, celebrada en el MoMA en 1941.

En el medio de ambas, no obstante, se produciría a cabo en dicha institución otra exposición emblemática: *20 siglos de arte mexicano*, compuesta por cuatro secciones, una dedicada al arte prehispánico, otra al arte colonial, otra a las artes populares y, finalmente, una dedicada al arte moderno. Las mismas fueron coordinadas, respectivamente, por Antonio Caso, Manuel Toussaint, Roberto Montenegro y Miguel Covarrubias. En estas, como en otras acciones culturales de la época acometidas desde Estados Unidos, subyacía la promoción del arte mexicano no tanto por un interés en su apreciación estética, sino, sobre todo, como una vía para negocios vinculados a las reservas de petróleo mexicanas a las que se pretendía acceder, lo cual ilustraría Covarrubias a través de una composición en la que se ve a un conjunto de indiferentes visitantes a la muestra rodeando a la Coatlicue.

Como recordaba Deborah Dorotinsky (2018), citando a Mary Anne Staniszewski y Hans Ulrich Obrist:

Los años D'Harnoncourt en el MoMA fueron una época de laboratorio experimental en la instalación de exposiciones, iluminación dirigida, colores en los muros, creación de atmósferas ambientales para reemplazar los dioramas del museo de ciencias naturales y la mediación de la experiencia estética y el conocimiento etnográfico con novedosos recursos didácticos como los mapas —una de las especialidades de Covarrubias—, la tipografía de los rótulos, el uso de fotografía ampliada a tamaño mural y la inclusión de recreación de actividades performáticas como la danza en la pintura ritual.

Rebobinando, hay dos exposiciones que, particularmente, son señaladas como muestras que ejercieron una importante influencia en artistas de la modernidad. Una de ellas fue la exposición *Les arts anciens de L'Amérique*, llevada a cabo en París en 1928, y la otra fue *Indian art of the United States* en 1941, de gran significación e inspiración para artistas de la escuela de Nueva York. La exposición en París se centraba en arte del pasado, mientras

que la exposición neoyorquina pilotaba fundamentalmente sobre el arte de comunidades indígenas vivas de Estados Unidos, trasluciendo un claro afán de estetización de este para incardinarlo dentro de una narrativa de arte contemporáneo e incorporarlo como parte de este espectro. Organizada por René D'Harnoncourt, planeaban en ella ciertos ecos de aquella *Mexican Art* que había organizado una década atrás, en cuanto a consolidar las artes indígenas en un marco de modernidad, a la vez que promoverlas dentro del ámbito del coleccionismo.

Staniszewski, que estudió a fondo las propuestas museográficas del MoMA, refiriéndose a esa exposición de 1941, la destacó por su carácter propagandístico para la política de los nativos americanos del New Deal y como un anuncio de los objetos que estas comunidades producían. Los objetivos de la muestra, que se dividía en tres secciones (arte prehistórico, tradiciones vivas y arte indio para la vida moderna) radicaban en la promoción y apreciación del arte nativo, la preservación de las tradiciones y la expansión del mercado, potencial que se hacía visible en la tercera sección (Staniszewski, 1999).

Más allá de esos objetivos precisos, habría otras consecuencias: en *Indian Art of the United States*, las máscaras iroquesas, de gestos retorcidos y arrugados, lo mismo que las esquimales, influirían de manera decisiva en artistas de la modernidad neoyorquina, en buena medida también porque la mirada moderna podía ver en algunas de ellas verdaderos objetos surrealistas (sin serlo). Es el caso de Jackson Pollock: en obras como *Night Sound* (c. 1944), por poner solo un ejemplo, se puede apreciar muy claramente la huella que en él dejaron las máscaras eskimo. Y por supuesto, ver a los indios navajos, en el marco de esa muestra, concretando en el suelo sus «pinturas de arena», acción que algunos vincularon a los automatismos surrealistas (aunque previamente hubieran sido bosquejadas en su mente), supuso para Pollock un disparador para transitar hacia sus *action paintings*. En 1944, fascinado por las artes arcaicas americanas, Barnett Newman organizaría la exposición *Pre-Columbian Stone Sculpture* en la Wakefield Gallery de Nueva York (Fig. 7).

También en 1941, en Nueva York, y con cubierta de diseño surrealizante, se va a publicar el libro *Art in Ancient Mexico* con la finalidad de divulgar, con ánimos más estéticos que científicos, algunas de las piezas precolombinas de la colección de Diego Rivera, con fotos de la escultora chilena María Teresa Pinto y textos de su marido, el arqueólogo francés Gilbert Médioni. En ese mismo año, Rivera iniciaría la construcción del Anahuacalli, cuya inauguración se postergaría hasta 1964, ya fallecido el artista. Fue concebido con el fin de albergar su colección de objetos precolombinos —acervo que llegaría a cerca de 60 000 obras— (Coronel Rivera, 2007) y como un templo que permitiera, con sus connotaciones cuasireligiosas, re-sacralizar dichos objetos. No referiremos aquí de manera detenida otras muchas colecciones de arte precolombino formadas por artistas contemporáneos, aunque podríamos mencionar nombres como los de Rufino Tamayo, Jorge Enciso, José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias o Rosa Rolanda (Rosemonde Cowan Ruelas) en México; Luis

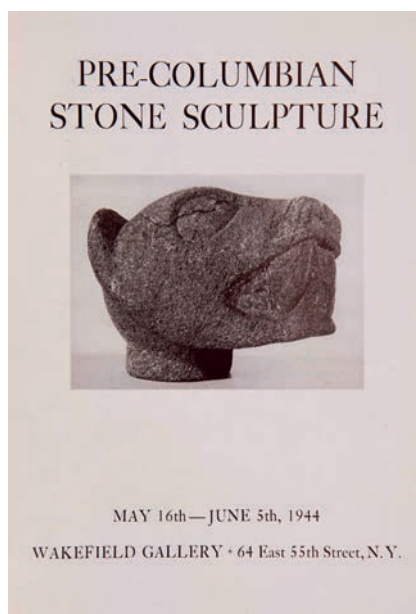


Fig. 7. Barnett Newman (prefacio). *Pre-Columbian Stone Sculpture*. Catálogo de la exposición. Wakefield Gallery, New York, 1944. Biblioteca. Fundación Juan March, Madrid.

Alberto Acuña o Edgar Negret en Colombia; Oswaldo Guayasamín u Oswaldo Viteri en Ecuador; Francisco Matto en Uruguay; Nicolás García Urriburu en Argentina, entre otros. Pero volviendo a Rivera, es interesante señalar que, amén de su colección de obras precolombinas, dejó imágenes emblemáticas como el retrato fotográfico que le hizo Guillermo Zamora, en la que se lo ve tocado con un chullo peruano, poncho y sosteniendo en las manos un xoloitzcuintle.

Aquellos momentos de introspección espiritual avivados por la «medianoche del mundo», como llamara Antonio Berni a los tiempos de guerra, resultaron óptimos para el surrealismo, y la muestra del MoMA vino a potenciar ciertos rumbos del movimiento, siguiendo en la senda de aquellas exposiciones «combinadas» de Yves Tanguy (1927) y Man Ray (1928) en París, a la que siguieron otras al otro lado del Atlántico:

La exposición de objetos surrealistas realizada en la galería de Charles Ratton en 1936 incluía los objetos americanos junto a los oceánicos, que en el catálogo estaban identificados como esquimales, peruanos o precolombinos. A partir de los artículos aparecidos en las revistas surrealistas se aprecia el interés de los artistas por el arte precolombino, considerado de igual índole que el africano u oceánico, y coleccionados por algunos de ellos. (Ocampo, 2011, p. 61)

En 1940, en México, el peruano César Moro organizaría junto al austríaco Wolfgang Paalen la *Exposición Internacional del Surrealismo*. A finales de 1943, se publicaría el recordado «Amerindian Number» de la revista de Paalen, *DYN*, un número dedicado fundamentalmente al arte indígena de Norteamérica (Canadá, Estados Unidos y México) con la excepción de un artículo sobre el templo de Coricancha, con fotos de Martín Chambi, firmado justamente por Moro.

En 1945, Miguel Covarrubias va a organizar dos muestras de relevancia: una fue *El arte indígena de Norteamérica* (Fig. 8) —junto a Daniel Rubín de la Borbolla y con asesoramiento de D'Harnoncurt, pocos años antes de que este empezara su andadura como director del MoMA (1949-1967)—, celebrada en el Museo Nacional de Antropología; y la otra, *Máscaras mexicanas*, en la que fue la segunda muestra de las

organizadas por la Sociedad de Arte Moderno — junto a Alfonso Caso, Salvador Toscano y Adolfo Best Maugard—, con museografía de Fernando Gamboa. Incluyó varias piezas prestadas por Wolfgang Paalen, y su cristalización podría vincularse a través del tiempo con la publicación del libro homónimo por parte de Roberto Montenegro (1926) o con el número especial de la revista *Mexican Folkways* (vol. 5, núm. 3, 1929), dedicado a las máscaras, y en el que justamente habían escrito Caso, Toscano, Best Maugard, Covarrubias y hasta D'Harnoncurt. A ambas publicaciones se habían anticipado las máscaras-retratos realizadas por el escultor Germán Cueto, quien en torno a 1920 había iniciado la que sería una práctica extendida en las décadas siguientes.

En el caso de la primera exposición mencionada, evidentemente formaba parte de la incipiente estrategia de Estados Unidos de diseminar su cultura por el resto del continente, una práctica que sería habitual durante los años de la Guerra Fría para potenciar el afán de una cultura

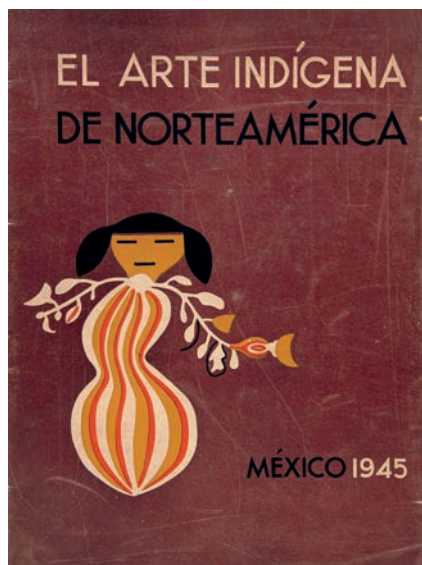


Fig. 8. Miguel Covarrubias y Daniel F. Rubín de la Borbolla (eds.). *El arte indígena de Norteamérica*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Antropología, México, 1945. Colección MLR, Granada.



Fig. 9. James A. McGrath (org.). *Exhibición de obras de arte y artesanía de los indios norteamericanos y de los esquimales*. Catálogo de la exposición. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1968. Colección MLR, Granada.

«panamericana», y que enlazaría con otros proyectos dados en las décadas siguientes, como la destacada *Exhibición de obras de arte y artesanía de los indios norteamericanos y de los esquimales* que haría su itinerario en 1968 por Buenos Aires, Santiago de Chile y México, organizada por James A. McGrath, del Institute of American Indian Arts de Santa Fe (Nuevo México) (Fig. 9).

En el ámbito de la museografía, en la cual mencionamos el papel rector de personajes como D'Harnoncourt o Covarrubias, destacaría también el ya citado Fernando Gamboa, quien mostró una clara perspicacia a la hora de dar en la tecla en cuanto a cómo exhibir el arte y la cultura mexicana fuera de sus fronteras, aspecto en el que se convirtió en figura relevante. Privilegió muy especialmente la manera de presentar las exposiciones.

En 1952, se llevó a cabo la exposición *Art Mexicain du Précolombien à nos jours* en el Musée National d'Art Moderne de París, que tuvo como pieza icónica a la Coatlicue. Gamboa contrataría para algunas de las fotografías oficiales a la francesa Gisèle Freund, quien, entre otras instantáneas, retrataría a la escritora Simone de Beauvoir junto a una urna zapoteca, en una muestra más de la fascinación de los artistas por el pasado precolombino y su afán de immortalizarse vinculados a este. En esos años, son varios los artistas que viajan y visitan los conjuntos arqueológicos, en los cuales se fotografían, pero no solamente con la intención de mantener ese imaginario en el ámbito de lo privado, sino de difundirlo, a manera de autorretrato que inmortalice su paso y su identificación con esos lugares. Se trata, pues, de fotos a veces naturalmente espontáneas, pero que circulan con claras intenciones de autopromoción.

La muestra de París viajaría en ese mismo año al Liljevalchs Konsthall de Estocolmo, y en 1953 a la Tate Gallery de Londres. Sería el puntapié inicial de una larga serie de



Fig. 10. Jean Carlu. Cartel de la exposición "Art ancien de Pérou, Collection Nathan Cummings". Musée des Arts Décoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, Paris, 1956. Litografía sobre papel, 65 × 45 cm. Colección MLR, Granada.

exposiciones de arte mexicano, con el mismo sentido abarcador (desde la antigüedad hasta el presente), y que tendría otro hito una década después al concretarse la exposición *Obras maestras del arte mexicano* en el Petit Palais de París, en 1962, que antes, en 1958, había albergado la exposición *Les trésors du Pérou*, muestra surgida a manera de reciprocidad por la exposición de arte francés que se había llevado a cabo en Lima el año anterior. Esta muestra tenía una estructura temporal similar a las mexicanas que se habían visto en esos años en Europa, incluyendo a la vez arte popular y fotografías de arquitectura colonial. Antes, en 1956, se había llevado a cabo en el Musée des Arts Décoratifs la exposición *Art ancien de Pérou, Collection Nathan Cummings* (Fig. 10).

Volviendo a las exhibiciones mexicanas, en todas ellas traslucía el interés de consolidar una imagen nacional en el exterior, exhibiendo la identidad a través de diferentes escaparates, que fueron dando origen también a ciertos relatos canónicos del arte mexicano. Durante la década del 60, en las presentaciones en ferias internacionales, lo precolombino planeará a través del diseño de algunos pabellones, así

como en la elección de imágenes emblemáticas o inclusive las relecturas brindadas en el marco del binomio precolombino-modernidad. En 1964, se inaugurarían, bajo prismas de modernidad, el Museo Anahuacalli de Diego Rivera y el nuevo edificio del Museo Nacional de Antropología.

La llegada de los años 60 mantendría viva la llama de lo precolombino dentro de lecturas estéticas modernas, tanto en la praxis artística como a través de la continuidad de exposiciones, algunas de ellas celebradas en ámbitos privativos de la modernidad. Por caso, *El arte antes de la conquista* (1963), conformada por obras procedentes de las colecciones del Museo de La Plata y del Museo Etnográfico de Buenos Aires, se celebró en un espacio paradigmático de la vanguardia argentina, en el Museo de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. Pocos meses antes, en el marco de la VII Bienal de São Paulo, se había llevado a cabo una gran exposición continental de arte precolombino: una manera más de legitimar el pasado precolombino en los espacios de la contemporaneidad. La rueda seguía girando...

Referencias bibliográficas

- Barnet-Sanchez, H. (1993). The Necessity of Pre-Columbian Art in the United States: Appropriations and Transformations of Heritage, 1933-1945. En Elisabeth Hill Boone (ed.), *Collecting the Pre-Columbian Past*. Washington, D. C. (pp. 177-207), Dumbarton Oaks Research Library and Collection,.
- Castillo Espinoza, E. (2010). *Artesanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile, 1928-1968*. Ocholibros.
- Coronel Rivera, J. R. (curador) (2007). *Diego Rivera coleccionista*. Museo Nacional de Arte.
- Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., & Velázquez Torres, M. (eds.) (2016). *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Szyszlo, F. (2017). *La vida sin dueño. Memorias*. Taurus.
- Dorotinsky, D. (2018). Exhibir Arte Indígena de los Estados Unidos: Alfonso Soto Soria, Daniel Rubín de la Borbolla y el legado museográfico de Covarrubias. Conferencia. *Coloquio Trazos/Diagramas/Horizontes: Miguel Covarrubias y el pensamiento artístico en las Américas*. IIE, UNAM, 25 de septiembre de 2018.
- Evrard, M. (org.) (1967). *Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*. Musée de l'Homme.
- Fló, J. (2021). *Joaquín Torres García en la crisis del arte moderno*. Estuario Editora.
- Gutiérrez Viñuales, R., Fontán del Junco, M., & Toledo, M. (eds.) (2023). *Antes de América. Fuentes originarias en la cultura moderna*. Fundación Juan March.
- Kuon Arce, E., Gutiérrez Viñuales, R., Gutiérrez, R., & Viñuales, G. (2009). *Cuzco-Buenos Aires: Ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Universidad de San Martín de Porres.
- Larrea, J. (1960). *Corona incaica*. Universidad Nacional de Córdoba.
- López-Ocón, L. (2019). Una colección, un congreso, una asociación. Antecedentes de la creación de un Museo y Biblioteca de Indias en Madrid. *Iberoamericana*, 19(72), 159-180.
- Ocampo, E. (2011). *El fetiche en el Museo. Aproximación al arte primitivo*. Alianza Editorial.
- Price, S. (1993). *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI.
- Rocca, P. T. (2015). *El obrero artesano. La reforma de Figari de la enseñanza industrial*. Museo Figari.
- Staniszewski, M. A. (1999). *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge MIT Press.
- Vaudry, E. (2020). *Les Arts Précolombiens. Transferts et métamorphoses de l'Amérique latine à la France, 1875-1945*. Presses Universitaires de Rennes.
- Velázquez, M. (2016). La construcción de un modelo de exhibición: *Mexican Arts* en el Metropolitan Museum of Arts. En *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)* (pp. 19-31). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vélez, L. F. (1967). La cerámica alzate, una pintoresca farsa científica. *Boletín de Antropología*, 3(10), 155-178.

Conflicto de intereses: Los autores declaran no tener ningún conflicto de intereses sobre dicho texto.

Contribuciones de autoría: Coautoría al mismo nivel.

Financiamiento: Ninguno

Recibido el 30 de julio de 2024

Aceptado el 30 de octubre de 2024