

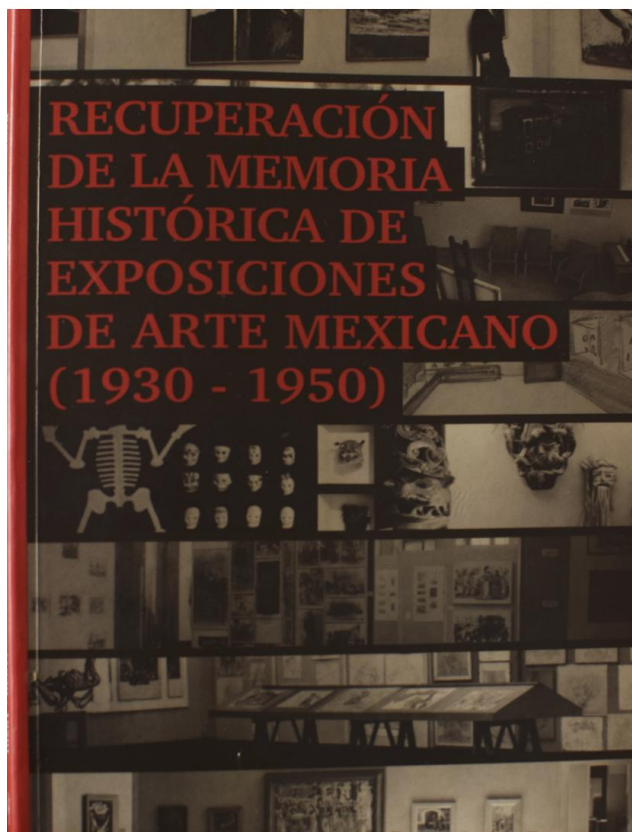
caiana

Silvia Dolinko
CONICET-UNSAM

Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres (coords.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, 224 págs.

Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres (coords.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, 224 págs.

Silvia Dolinko
CONICET-UNSAM



La indagación sobre el rol de las instituciones en las relaciones entre arte, política y sociedad fue central dentro de la renovación de la historia del arte hace ya varias décadas. Dentro de esta cuestión, la investigación sobre los museos, las exhibiciones, los salones y las bienales fue

cobrando un espacio preponderante, con la formulación de preguntas en torno a estos objetos de estudio que, más allá de las tradicionales inquietudes por aspectos formales o iconográficos, los inscribió en nuevos diálogos y problemáticas interdisciplinarias.¹

En el desarrollo de estos trabajos, han sido crecientes las fluidas relaciones entre historia del arte y curaduría y, más específicamente, entre universidad y museo. En efecto, es un dato significativo de la actual escena artística la intervención protagónica de “académicos” en proyectos curatoriales –en ciertos casos, también en la gestión de museos o instituciones culturales. Así, el abordaje de los historiadores del arte sobre este privilegiado objeto de estudio se despliega, cada vez más, tanto desde la práctica curatorial como desde la tarea investigativa. En este proceso, la Universidad Nacional Autónoma de México tiene un lugar clave. Institución universitaria que impulsa, cobija y difunde la pesquisa sobre las exhibiciones en paralelo a las acciones de los propios museos de arte que alberga y apoya, la UNAM resulta un ejemplo notable de esa articulación entre reflexión histórica y praxis museográfica.

El coloquio *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950*, apoyado por el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, se realizó en 2014 en dicha casa de altos estudios de Ciudad de México. En esa instancia, un conjunto de investigadores se reunió para presentar y debatir diversos casos históricos; un año y medio más tarde, dichas presentaciones se publicaron en una edición homónima. Coordinado por Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres, el libro cuenta con trabajos de Daniel Garza Usabiaga, Rachel Kaplan, Diego Flores Olmedo, Itzel Rodríguez Mortellaro, Natalia de la Rosa, Deborah Dorotinsky, Adriana Ortega, Ana Torres, Ernesto Leyva y de las mencionadas coordinadoras, y concluye con la relatoría de Cuauhtémoc Medina. No es casual que este proyecto que revisa ciertos derroteros entre historia del arte y curaduría involucre a algunos investigadores que fueron organizadores de muestras que discutieron con los antiguos discursos celebratorios o acrílicos respecto de la conformación de un “arte nacional”. Desde múltiples dimensiones de intervención, los

historiadores del arte proponen nuevas perspectivas sobre las historias de las exposiciones y sobre las historias que en ellas se cuentan.

El objetivo de esta publicación, tal como señalan sus coordinadoras, es “hacer una ‘genealogía’ de las exposiciones históricas en México con una mirada interdisciplinaria, además de contemplar contextos transversales y menos hegemónicos [considerando que...] el sistema interno de una exposición –textos, espacio, arquitectura interior y la manera de presentar los objetos– propicia nuevas lecturas e interpretaciones”. En este sentido, *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano 1930-1950* presenta un recorrido a través de distintos eventos históricos, problematizando su escenificación de objetos, relatos y políticas, y comprendiéndolos en el entramado político-cultural en el que se inscribieron.

Los trabajos parten de la indagación sobre la institución oficial, aunque también se consideran algunos casos excepcionales del ámbito privado, como la Galería de Arte Moderno o la Sociedad de Arte Moderno de México. De la lectura articulada de los capítulos se evidencia una red de interrelaciones institucionales significativa, en particular en lo que respecta a los vínculos con Estados Unidos en épocas de la “política del buen vecino” y de nuevas modalidades de diplomacia cultural. Los trabajos también abordan cuestiones clave para la modernidad local y regional, como las estrategias de exhibición en tanto dispositivos legitimadores para la idea de un “arte nacional”, los vínculos con el mercado, las relaciones con la etnografía, las variables entre “bellas artes”, “artes aplicadas” y “arte popular” o la construcción del canon de “los tres grandes”.

Precisamente, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros son, junto con Rufino Tamayo y José Guadalupe Posada, los nombres de artistas más destacados a lo largo del libro; asimismo, son fundamentales las referencias a las acciones diferenciadas de gestores, funcionarios y críticos como Inés Amor, Carlos Pellicer, Miguel Covarrubias, René d’Harnoncourt o Justino Fernández, entre otros. Así, tal como se plantea en la introducción, uno de los ejes del libro considera a “los autores

intelectuales, aquellos agentes institucionales que participaron directamente en la organización y realización de las exposiciones, y quienes concibieron individual o colectivamente la línea discursiva, la selección de obra, el espacio museográfico, las estrategias de difusión”. En este conjunto de nombres sobresale el de Fernando Gamboa, referente recurrente en la gran mayoría de los trabajos. Mientras que las editoras señalan que “las muestras históricas en México se empezaron a estudiar a partir del establecimiento de un canon mediante la figura de Gamboa”, la relatoría de Medina concluye que su presencia define una especie de “arqueología de la curaduría”.

La edición de los doce capítulos que estudian diversos eventos desarrollados entre 1930 y 1959 sigue un estricto orden cronológico. Mireida Velázquez aborda el caso de *Mexican Arts* de 1930 en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y su posterior derrotero por diversas ciudades norteamericanas, sosteniendo que se trató de una muestra pionera en la formación de un gusto y un coleccionismo público y privado de “lo mexicano” en Estados Unidos; Velázquez también la considera como una temprana y efectiva herramienta de la diplomacia cultural. Daniel Garza Usabiaga discute la historiografía sobre la *Exposición Internacional del Surrealismo* de 1940, poniendo en relieve el rol activo de Wolfgang Paalen y César Moro en su organización frente al escaso involucramiento de André Breton, y destacando la ingerencia de Inés Amor en la selección de los creadores nacionales; también remarca algunas estrategias novedosas desplegadas en la muestra, como la exhibición conjunta de obras de arte moderno y piezas de origen amerindio. Amor también resultó un agente cultural clave en la organización de *Mexican Art Today*, de 1943, investigada por Rachel Kaplan; la autora plantea que esta exhibición en el Philadelphia Museum of Art no sólo resume los ideales de la política cultural del buen vecino, sino que también significó una vidriera para la promoción de los artistas mexicanos, especialmente los jóvenes pintores de caballete a los que representaba Amor desde su galería comercial. Contrariamente, *Posada: Printmaker to the Mexican People* en el Art Institute of Chicago en 1944, considerada por Claudia Garay Molina, presentó la retrospectiva de un grabador fallecido ya hacía tres décadas;

el emprendimiento fue llevado adelante en un contexto de urgencias políticas: tanto las de cooperación interamericana promovida por la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) como las del gobierno mexicano, interesado en promover un intercambio de exposiciones que ayudaran a consolidar una política cultural oficial.

En 1945 se presentó *Máscaras mexicanas* en las galerías de la Sociedad de Arte Moderno de México; el estudio de esta muestra posibilita a Diego Flores Olmedo dar cuenta de la consolidación de una museografía moderna en el marco de los proyectos de cooperación y diplomacia cultural entre México y Estados Unidos, considerando en particular los vínculos entre Alfred Barr, Miguel Covarrubias y Gamboa. Ese mismo año se realizó *El arte indígena de Norteamérica* en el Museo Nacional de Antropología de México, abordada por Itzel Rodríguez Mortellaro, quien señala su relevancia para las políticas culturales de Estados Unidos, en la valoración y apropiación modernas del arte y la cultura de las poblaciones indígenas de Norteamérica, y contemplando el rol de una “elite transnacional” que apuntó a conformar una imagen de los indígenas norteamericanos en vistas a sostener narrativas de unidad continental.

Las estrategias de Siqueiros durante el período 1945-1952 son indagadas por Natalia de la Rosa, quien parte del modelo estético-político de su mural *Muerte al invasor* en Chillán (Chile) y sus adaptaciones posteriores frente al proyecto neorrealista asociado a la política del gobierno mexicano del período; la autora estudia la neutralización de la imagen de propaganda del artista, desde su “función de ataque” de los años del conflicto bélico mundial hasta su modificación hacia un imaginario conciliatorio propio de la posguerra. Por su parte, Deborah Dorotinsky reflexiona sobre los usos de la fotografía de retrato en función de una retórica indigenista en la *Exposición Etnográfica México Indígena* de 1946, con el objetivo de concientizar a la población urbana de la Ciudad de México respecto de las condiciones de vida de los grupos indígenas del país y la necesidad de su integración dentro del proyecto desarrollista de aquellos tiempos; en el marco de esa puesta en escena de la diversidad étnica, se apuntaba a que el “problema indio” fuera considerado como un elemento asociado al progreso.

Dafne Cruz Porchini investiga la *Exposición Nacional* de José Clemente Orozco en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México en 1947, modalidad de muestra-homenaje vigente hasta la actualidad; la relación de Orozco –en doble función: agasajado y curador de su propia obra– con el crítico de arte Justino Fernández, y las tensiones con la retórica oficial demarcan claves argumentativas en la construcción de una muestra “casi hagiográfica, totalizadora y monolítica” sobre uno de los principales artistas del “panteón del arte nacional”. Adriana Ortega considera otra instancia de legitimación para el arte moderno: la primera participación oficial del país en la Bienal de Venecia, en 1950; la adjudicación de un premio para Siqueiros y la consagración de Tamayo –dos estéticas enfrentadas dentro del polarizado debate pictórico de aquel tiempo– dan cuenta de la efectividad del juego político que determinó esta victoria y de la estrategia de visibilidad delineada por Gamboa, sustentada en las expectativas europeas respecto de un supuesto “exotismo” localista. El impacto de las obras presentadas en la Bienal veneciana motivó la posterior realización de exposiciones en otras instituciones museográficas europeas: tal fue el caso de *Arte mexicano antiguo y moderno*, presentada en París, Estocolmo y Londres entre 1952 y 1953, abordado por Ana Torres, quien sostiene que esta exhibición dio cuenta del interés de las autoridades de México por mostrar un país moderno y diferencial, a la vez que fue un indicador de la construcción de Gamboa de una memoria cultural nacionalista. Finalmente, Ernesto Leyva estudia la participación de México en la Bienal de San Pablo en los años cincuenta, revisando la alternancia de involucramientos particulares y oficiales en los envíos de artistas nacionales, y destacando la intervención de Alvar Gil Carrillo –quien, en cierta medida, sustituyó la acción de la diplomacia cultural– en pos de la presencia del país en el principal evento artístico latinoamericano.

Recuperación de la memoria histórica... permite en definitiva confirmar que, como señala Cuauhtémoc Medina en su relatoría, una exposición se trata de “un sitio de negociaciones donde ocurren determinadas maniobras sociales en razón a la convocatoria de ciertos agentes, geografías, culturas [...] la exposición como el lugar de transacciones, de concurrencia,

generador de un dispositivo que es simultáneamente epistemológico y político”.

Si la propuesta (y logro) de este libro es revisar aspectos relevantes de la historia del arte mexicano a partir de sus muestras, la principal –y en cierto sentido previsible– vinculación internacional de las mismas se establece con las instituciones culturales de Estados Unidos. Queda entonces abierta la posibilidad de pensar otras lecturas respecto de una más amplia historia del arte latinoamericano, contemplando eventuales nexos o enfoques comparativos sobre las relaciones entre instituciones, exposiciones y programas político-culturales. El caso de Siqueiros en Chillán o de la presencia de obras de Tamayo, José Luis Cuevas y el Taller de Gráfica Popular en San Pablo, podrían resultar puntos de referencia atendibles para un

Notas

¹ Un ejemplo reciente puede encontrarse en el dossier de la anterior edición de *Caiana*, con coordinación de María José Herrera, dedicado a la historia de las exposiciones y sus instituciones.

desarrollo extendido y a futuro. Así, mientras que esta publicación permite “ampliar la perspectiva de las muestras históricas nacionales”, bien podrían augurarse nuevos proyectos que posibiliten abordar los discursos de las exhibiciones desde la clave de las redes culturales y el entramado de puntos geográficos, para continuar indagando sobre las múltiples dimensiones de la dinámica modernidad latinoamericana.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Dolinko, Silvia; “Dafne Cruz Porchini, Claudia Garay Molina y Mireida Velázquez Torres (coords.), *Recuperación de la memoria histórica de exposiciones de arte mexicano (1930-1950)*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, 224 págs.”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 11 | Segundo semestre 2017, pp. 273-276.