

La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921

Víctor M. González*

Al Seminario posdoctoral de Aurelio de los Reyes, un oasis.

“El arte ha dejado de ser esotérico y suntuario. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo a las “manos muertas” de las Academias y al privilegio de los ricos, redimiéndolo aún de su carácter oficial, y llevarlo a las escuelas, a los salones de asambleas y a las oficinas del pueblo [...]”
José Juan Tablada, “La función social del arte”, prólogo a Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, 1923, p. X.

“El año de 1921 fue el año del Renacimiento mexicano; el año del optimismo; el de la unidad nacional y el año de la Suave Patria de Ramón López Velarde.”
Aurelio de los Reyes, Cine y Sociedad en México, 1896-1930, p. 129.

1921 fue también el año de la conmemoración de la consumación de la Independencia y el inicio del primer auge petrolero (México llegó a producir 25% del petróleo mundial en ese año), lo cual permitiría entre otras cosas los festejos y el proyecto cultural vasconcelista. Fue un año de reconstrucción y de unidad después de las batallas. El gobierno del general Obregón, desde su primer año, buscó legitimarse a través del reconocimiento internacional, especialmente de los Estados Unidos, pero también por medio de una política que hoy reconocemos como “populista” o de “masas”. Uno de los eventos que le permitió transitar por esta política fue precisamente la apropiación oficial del centenario de la consumación de la independencia. Dentro de esas fiestas, la Exposición de Arte Popular,

* Universidad Autónoma de Aguascalientes.

inaugurada el 19 de septiembre de 1921, sería el evento más significativo, de manera paradójica no para los festejos mismos sino, como veremos, para la historia del arte mexicano.

El tema de la cultura y las artes populares en la historia de México ha sido estudiado principalmente a partir de los estereotipos o características que definieron una identidad nacional surgida de la revolución, como parte de un momento álgido del indigenismo, o más como instrumento de la conformación del Estado autoritario y su relación con el nacionalismo pos-revolucionario.¹

¹ Pueden consultarse con provecho los trabajos de Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural, Cinco ensayos*, México, CIESAS, 1999, y *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 2002. En el mismo

Sin embargo, el tema puede ser estudiado desde nuevas perspectivas y con ello abrir la oportunidad para reflexionar sobre las “vanguardias históricas”² en México; es decir, sobre la tensión existente entre el arte moderno y el arte popular, toda vez que México se destacaría por anticipar (junto con, o quizá bajo, la influencia de las vanguardias rusas) la reunificación de las artes populares a la vanguardia. Ello trajo consigo uno de los movimientos más significativos del arte moderno en general, pero al mismo tiempo, al convertirse en política del Estado cultural mexicano, el recurso se agotaría con la “museización” de las mismas artes populares.³

La primera Exposición de Arte Popular tiene entonces un significado especial en términos estéticos. Puede entenderse como un rechazo a las concepciones tradicionales que acentuaban la división entre artes “mayores” y “menores”⁴

sentido los trabajos de Alicia Azuela y Karen Cordero citados más adelante.

² El concepto fue introducido por Peter Burger en *Teoría de la vanguardia* (Barcelona, Península, 1974), donde la “vanguardia histórica” es caracterizado por la autocrítica, en particular la crítica a la autonomía del concepto del “arte por el arte”.

³ El concepto de Estado cultural lo he tomado de Marc Fumaroli (*El Estado cultural: ensayo sobre una religión moderna*, Barcelona, Acantilado, 2007), quien reconstruye la política cultural francesa a partir de la crítica al desbordamiento de la participación gubernamental; el término “museización” parte de la reflexión presentada por Andreas Huyssen sobre la obsesión con el pasado y la memoria, pero también con los usos políticos del pasado; *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, FCE/Goethe Institut, 2002, en especial la primera parte, dedicada a “Memoria: global, nacional, museológica”.

⁴ En el siglo XIX existía una valoración de las “artes mecánicas” o “manuales” o de las “chucherías y curiosidades” artísticas, principalmente por sus posibilidades económicas pero también estéticas (sobre todo por su realismo y perfección), si bien eran consideradas como artes menores dada la división marcada desde el siglo XVIII con el surgimiento de las bellas artes; Claudia María Ovando Shelly, *Sobre chucherías y curiosidades: la valoración del arte popular en México (1823-185)*, tesis de doctorado, México, UNAM, 2000. La autora estudia, entre otras cosas, las exposiciones nacionales de artes industriales y la participación en la Gran Exposición de Londres de 1851. Una síntesis se puede encontrar en Claudia Ovando Shelley, “Las artesanías como artífices culturales de la nación”, en

y, al mismo tiempo, como la construcción de una nueva visión sobre el arte que predominaría hasta bien entrado el siglo XX: un arte “social” frente a la concepción decimonónica del “arte por el arte”. Esta nueva visión del arte estrechamente conectada con las “vanguardias históricas” rompe con la “gran división”⁵ surgida de la ilustración, entre los conceptos de arte y de artesanía, y gracias al “primitivismo”⁶ o al “popularismo” la Exposición de Arte Popular inauguraría una etapa que coincidiría con el esperado “renacimiento mexicano”.⁷ Se trata pues de un hecho relevante para la historia del arte mexicano, tradicionalmente estudiado desde la perspectiva política sobre el nacionalismo cultural,⁸ lo que requiere de nuevas miradas.

El origen de la modernidad estética en México puede diferenciarse por su etapa simbolista y por la revolucionaria,⁹ aunque habría que se-

Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 29-44.

⁵ Andreas Huyssen *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

⁶ El concepto fue utilizado para entender el gusto por lo exótico y lo primitivo frente al mundo moderno: Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (1938), Cambridge, Harvard University Press, 1986.

⁷ Si bien el tema del renacimiento mexicano se encuentra en diferentes momentos de crisis de la Academia en el siglo XIX, se ubicó concretamente a partir de las reflexiones surgidas por la muerte de Jesús F. Contreras en 1905; Xavier Moyssén y Julieta Ortiz Gaitán, *La crítica de arte en México*, México, IIE-UNAM, 1999, pp. 29-53.

⁸ Un estudio previo de esta exposición puede encontrarse en Rick López, “The Noche Mexicana and the Exhibition of Popular Arts: Two Ways of Exalting Indianness”, en Mary Kay Vaughan y Stephen E. Lewis (eds.), *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940*; Durham, Duke University Press, 2007, pp. 23-42. Como gran parte de los estudios sobre este periodo, el énfasis de López es la relación con la identidad nacional, la conformación del estado pos revolucionario y el indigenismo. Su libro amplía estas relaciones: Rick López, *Crafting Mexico, Intellectuals, Artisans, and the State after the Revolution*, Durham, Duke University Press, 2010.

⁹ Fausto Ramírez, “El modernismo nacionalista en busca del ‘alma nacional’”, en *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, México, IIE-UNAM, 2008, pp. 49-68. El autor utiliza esta división para referirse a las diferencias

ñalar que el modernismo revolucionario es el más cercano al de las “vanguardias históricas” por su rescate y apropiación de las artes populares, lo que propició una verdadera “revolución cultural”¹⁰ que detonó, particularmente en los años veinte del siglo pasado, nuevas estéticas.

El estudio del arte popular y su relación con las vanguardias en México ha sido estudiado específicamente por Karen Cordero Reiman. Si bien reconoce las múltiples estrategias del arte moderno mexicano (los textos de Gamio, el “primitivismo”, etc.), menciona que el interés por las “artes manuales” fue inspirado por John Ruskin, sin mostrar evidencia para el caso mexicano.¹¹ El profundizar en la Exposición de

en el arte mexicano a partir del texto de José Emilio Pacheco sobre la literatura moderna mexicana. Sobre la relación con lo popular, Ramírez comenta: “Ya Gedovius, Herrán, Ramos Martínez y otros pintores representaron vasijas de barro, sarapes, rebozos y demás objetos de uso popular en sus telas para conferir identidad regional o nacional a los personajes figurados, o bien lo hicieron con finalidad simbólica, como Herrán en *El rebozo*. Sin embargo, puede asegurarse que su contacto con el arte popular no afectó en lo más mínimo su manera de pintar.” (p. 61) Comenta que fue a partir de la exposición de Adolfo Best Maugard en 1920 “donde el arte popular aportaba fundamentales sugerencias de diseño, soluciones espaciales, esquemas colorísticos y motivos iconográficos, sustentando la visión del artista a un grado hasta entonces impensado.” (pp. 61-61). Como lo veremos más adelante, fue también la obra de Montenegro, comentada por Carlos Mérida frente a la de Herrán, la que planteó una “ruptura” en la utilización de las formas populares; Carlos Mérida, “La verdadera significación de la obra de Saturnino Herrán: los falsos criterios”, *El Universal Ilustrado*, 29 de julio de 1920.

¹⁰ En *Ídolos tras los altares* (México, Domés, 1983 [1929]), Anita Brenner vio con claridad este fenómeno al mencionar que la Revolución era un viraje en el “estilo artístico”, en el espíritu, p. 363.

¹¹ Karen Cordero Reiman, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Conaculta, 2002, t. III, pp. 67-90. La autora menciona que el Dr. Atl organizó la Exposición de Arte Popular y comenta sólo de paso a Montenegro y a Enciso, aunque se detiene más en los exvotos y los primeros textos de Diego Rivera. Es difícil desmitificar esta historia sin referentes específicos a Montenegro (al cual califica como “artista oficial” de Vasconcelos), Enciso y Adolfo Best Maugard. Para este último es provechoso el trabajo de la misma Cordero Reiman, “Dos configuraciones de moderni-

Arte Popular puede ayudarnos a recuperar los indicios de esta transformación estética, y suprimir algunos prejuicios e inexactitudes.

La consumación de la Independencia

La conmemoración de la Consumación de la Independencia marcó un cambio con respecto a los festejos del centenario de la proclamación, lo cual se puede explicar por el cambio de régimen que bien puede definirse a partir del “populismo”; es decir, un régimen que enfatizaría a partir de Obregón su relación con las organizaciones populares. Si las fiestas realizadas por Porfirio Díaz habían acentuado el progreso alcanzado en un ambiente claramente elitista, las de la Consumación, en un momento de construcción del Estado posrevolucionario, enfatizaron su cercanía al pueblo.¹²

De acuerdo con el presidente del Comité Ejecutivo de las Fiestas del Centenario, el ingeniero Emiliano López Figueroa, las fiestas tendrían un carácter especialmente popular:

Que las fiestas sean, hasta donde sea posible, eminentemente POPULARES, pues el cri-

dad: *Retrato de Adolfo Best Maugard* (1913) de Diego Rivera y *Autorretrato* (1923) de Adolfo Best Maugard”, en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, núm. 6, 1995, pp. 4-21. Igual puede consultarse de ella “Fuentes para una historia social del ‘arte popular’ mexicano: 1920-1950”, en *Memoria, Museo Nacional de Arte*, núm. 2, 1990, pp. 31-56; y Karen Cordero Reiman, “La invención y reinención del ‘arte popular’ en la cultura visual mexicana de los siglos XX y XXI”, en Juan Manuel Martínez (ed.), *Arte americano: contextos y formas de ver: Terceras Jornadas de Historia del Arte*, Santiago de Chile, RIL, 2006, pp. 233-240. Este último se publicó también como “La invención y reinención del ‘arte popular’ en los discursos de la identidad nacional mexicana de los siglos XX y XXI” en Raúl Béjar y Silvano Héctor Rosales (coords.), *La identidad nacional mexicana en las expresiones artísticas. Estudios históricos y contemporáneos*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2008, pp. 173-184.

¹² Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, Bajo el cielo de México*, vol. II (1920-1924), México, IIE-UNAM, 1993, p. 119. Aurelio comenta que, al igual que en 1910 se desterraron mendigos y vagabundos del primer cuadro de la ciudad de México, a cerca de doscientos, y se les regalaron trajes de kaki para sustituir a los harapos...



terio del Gobierno es que el pueblo mexicano es quien debe disfrutar más de ellas; él es el que tiene más derecho para ello. En consecuencia, el Comité Ejecutivo que me honro presidir tendrá siempre por norma que los habitantes de México tomen participación en los festejos, ya que no se conmemora el triunfo político de una clase privilegiada, en el momento histórico más trascendental que tenemos, sino el triunfo del MISMO PUEBLO. Por lo tanto, será rarísima la fiesta a la que no pueden concurrir las clases laborantes.¹³

De esta manera, celebrar la consumación fue un motivo para diferenciarse de las fiestas porfiristas; políticamente hablando la novedad fue el descubrimiento del pueblo, aunque festejar los tratados de Córdoba y la entrada del ejército trigarante a la ciudad de México trajera consigo la contradicción que ha rodeado la figura de Agustín de Iturbide.¹⁴ De ahí que la discusión

¹³ Entrevista a Emiliano López Figueroa en *El Universal*, publicada en la “Edición Conmemorativa del Primer Centenario de la Independencia Mexicana”, 1 de septiembre de 1921. Los otros miembros del Comité Ejecutivo fueron: vicepresidente, Juan de Dios Bojórquez, sustituido por Apolonio R. Guzmán; secretario, Martín Luis Guzmán, y tesorero el diputado Carlos Argüelles. Existen varios ensayos que comparan los dos centenarios: Annick Lempérière, “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921). De la historia patria a la antropología cultural”, en *Historia Mexicana*, vol. 178, núm. 2, octubre-diciembre, 1995; Alicia Azuela, “Las artes plásticas en las conmemoraciones de los centenarios de la independencia 1910, 1921” en *Asedios al centenario*, México, FCE-UNAM, 2009; Virginia Guedea, “La historia en los Centenarios de la Independencia: 1910 y 1921”, en *Asedios al centenario*, México, FCE-UNAM, 2009; y de la misma autora: “La figura de Agustín de Iturbide en los Centenarios de la Independencia (1910 y 1921)”, en Alicia Azuela de la Cueva y Carmen González Martínez (eds.), *México y España: huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia*, Murcia, Universidad de Murcia (Vestigios de un mismo mundo), 2010, vol. III, pp. 27-50; Elaine C. Lacy, “Obregón y el Centenario de la Consumación de la Independencia” en *Boletín, Fideicomiso Archivo Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca*, núm. 35, es una excelente introducción al tema de los festejos como una estrategia para buscar el reconocimiento de los Estados Unidos, el cual se lograría sin embargo hasta 1923.

¹⁴ El gobierno de Obregón, no obstante la contradicción de reivindicar la figura de Agustín de Iturbide, encabezó

para no celebrar la figura del Emperador marcaría los festejos de 1921 en la ciudad de México (de hecho, la iniciativa de Soto y Gama de cambiar el nombre de Agustín de Iturbide por el de Belisario Domínguez, en la Cámara de Diputados, prosperó),¹⁵ no así en algunos estados de la república (como Michoacán y Guanajuato) en los que la figura de Iturbide fue reivindicada.¹⁶

El primero en plantear esta celebración fue el director de *Revista de Revistas*, el poeta José de J. Núñez y Domínguez, y lo hizo ante la Academia de la Historia para darle precisamente el énfasis sobre el conocimiento histórico frente a los vaivenes políticos. En una primera editorial de los festejos, “La trascendencia del Centenario”, Núñez y Domínguez justificó el que se reconociera a la figura de Agustín de Iturbide como el “Consumador de la Independencia Na-

los festejos para evitar que el grupo conservador que lanzara la idea los aprovechara para cuestionar al gobierno revolucionario; Aurelio de los Reyes, *op. cit.*, p. 121.

¹⁵ Cosío Villegas comentó al respecto de la figura de Iturbide en los festejos, que habían comenzado en Córdoba, Veracruz para recordar los tratados ahí firmados en agosto de 1821: “Me impresionaron sobre todo dos hechos: que en el buen número de discursos dichos en esa ocasión, ni de broma se mencionara siquiera el nombre de Agustín de Iturbide, el firmante mexicano de esos tratados; asimismo, el exceso con que se habían planeado los festejos, pues esos duraron casi una semana, y en Córdoba, entonces población de no más de diez mil habitantes”; Daniel Cosío Villegas, *Memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1996, p. 65. Cosío Villegas habría participado en los festejos de la consumación como presidente de la Federación de estudiantes, comentó también ‘la explosión nacionalista’: “Y no hubo casa en que no apareciera una jícara de Olinalá, una olla de Oaxaca o un quexqueme chiapaneco. En suma, el mexicano había descubierto a su país y, más importante, creía en él” (pp. 91-92).

¹⁶ Virginia Guedea, al comparar las dos celebraciones comenta que el tratar de borrar la figura de Iturbide en 1921 no sólo contrasta con los festejos de 1910 en los que, si bien no fue la figura central, sí fue considerado dentro del “panteón” de los hombres que nos dieron patria; el dejar de lado a quien consumó la independencia en 1921, anticipó la nueva forma de recordar del régimen revolucionario que años después predominaría; Virginia Guedea, *op. cit.*, 2010. Para el impulso católico de estos festejos, especialmente en Michoacán, puede verse Francisco Javier Tapia R.-Esparza, “Los Festejos del primer centenario de la consumación de la independencia, nuevo impulso para el catolicismo social”, en *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos*, núm. 52, julio-diciembre de 2010, pp. 11-46.

cional”, frente al olvido que se había guardado en función de la unidad nacional. Después de enfatizar que la patria era de todos, dado que se partía de una herencia común, donde no existen vencedores ni vencidos sino hombres libres, y rotos además los cauces con el pasado inmediato (se refería a Porfirio Díaz y a Carranza), continuaba el historiador Núñez y Domínguez, las fiestas del Centenario tendrían la posibilidad de alcanzar tal unidad entre la población, por lo que “(habrán) iluminado la tristeza secular de nuestro pueblo con desfiles de la misma aurora que vio, por vez primera, ondear sobre el Palacio de los Virreyes, el símbolo nacional de las Tres Garantías.”¹⁷ El argumento de la unidad nacional comenzó nuevamente a enarbolar-se, en un sentido paradójicamente similar al del Porfiriato, pero en este caso para reivindicar la figura de Agustín de Iturbide.

La idea de celebrar la consumación de la Independencia la retomó Alberto J. Pani, entonces secretario de Relaciones Exteriores, con el fin de mostrar que el país merecía un reconocimiento diplomático ampliado, es decir especialmente de Estados Unidos que había pospuesto su reconocimiento, así como el de promocionar a México en el exterior como un país pacífico (o quizá pacificado).¹⁸

¹⁷ “La trascendencia del Centenario”, *Revista de Revistas*, año XII, núm. 579, 12 de junio de 1921, editorial. El Ayuntamiento Constitucional de México presentó en febrero de 1921 un proyecto al Presidente de la República para conmemorar el Primer Centenario de la Consumación de la Independencia Nacional muy amplio; no tiene una exposición de arte popular, pero sí concursos de bailes y trajes típicos; Archivo General de la Nación (AGN), Fondo Obregón-Calles, Exp. 104-C-5, fs.63-73. Agradezco la generosidad de Olga Sáenz por permitirme utilizar sus materiales referidos a estas celebraciones.

¹⁸ Pani había participado en la revolución con Madero y con Carranza, y se había distinguido por sus estudios sobre la higiene y la educación popular en México, y como encargado de Relaciones Exteriores procuró en estos festejos proyectar a México a nivel internacional para mostrarlo como un país propicio para la inversión, además desde luego de buscar el reconocimiento de los Estados Unidos; Elaine C. Lacy, *op. cit.*; Cosío Villegas comentó que las fiestas se realizaron porque Obregón quiso “demostrar al mundo que Estados Unidos era el único país que se negaba a darlo (el reconocimiento diplomático), cuando los otros lo otorgaban sin regateo alguno”; Daniel Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 64.

Con apoyo de Montenegro, Enciso y el *Dr. Atl*, Pani realizaría uno de los eventos más trascendentes de las fiestas de la consumación: la Exposición de Arte Popular mexicano. No obstante, de acuerdo con un manuscrito de la crónica oficial, existente en los archivos de Relaciones Exteriores, se menciona a la Noche Mexicana, el espectáculo preparado por Best Maugard con coreografías de tehuanas, charros y chinas poblanas, como “el esfuerzo más amplio y al mismo tiempo más concentrado de nacionalismo”.¹⁹

Los festejos se realizaron con todo tipo de fiestas: además de la recepción de las misiones diplomáticas, destaca la visita a Teotihuacán guiada por Manuel Gamio, la jura de la bandera por los niños (“la fiesta patriótica esencial de las realizadas [...]”), la fiesta floral con una docena de carros alegóricos, la corrida del centenario con Gaona (con chinas poblanas y toros, desde luego), los juegos pirotécnicos, la fiesta charra, la fiesta de las flores en Xochimilco, el reparto de juguetes y la merienda a los niños pobres, sin faltar la fiesta de las criadas llenas de confeti. Pero también hubo “fiestas sociales” en el Casino Español y el baile en el Country Club, así como con la colonia sirio-libanesa, además de las fiestas deportivas, entre otras. La Exposición de Arte Popular, sin embargo, no sólo representaría la conformación de una identidad nacional pos-revolucionaria, como muchos de los festejos que se convertirían en rituales cívicos, sino que también ampliarían la idea que existía sobre el arte.

La exposición

En un contexto lleno de optimismo y dentro de la idea de un “renacimiento” en las artes, surge la primera Exposición de Arte Popular mexi-

¹⁹ Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores, “Primer Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Celebración y fiestas conmemorativas con tal motivo” (Décima primera parte), mecanoscrito de la Crónica Oficial de los Festejos Conmemorativos del Centenario de la Consumación de la Independencia de México, Exp. III/822.3/1921/1. Paradójicamente, no existe referencia de la Exposición de Arte Popular en esta crónica.

cano inaugurada el 19 de septiembre de 1921.²⁰ El diario que describió más ampliamente la Exposición fue *El Heraldo de México*, en una crónica que apareció en primera plana: “La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer”²¹

Después de reconocer la presencia del presidente de la República, el empeño del secretario de Relaciones Exteriores, así como de los artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro, y de elogiar la belleza del arte indígena, el cronista anónimo describe con cierto detalle la exposición: el frente estaba adornado de flores de vivos tonos y en el balcón central una enorme batea michoacana, dibujada por Montenegro, que había servido también para el carro alegórico del Comité Ejecutivo de las Fiestas en el desfile del día anterior; el zaguán pintado con un fondo rojo vivo lucía amapolas y elementos amarillos. Al entrar en un amplio pasillo se encontraban las mesas para la merienda que se sirvió al final, las escaleras estaban adornadas con “finos sarapes y vistosas esteras”, así como con máscaras traídas de Sonora y Guerrero. El primer salón tenía los sarapes, de tonos vigorosos los de Guerrero y Oaxaca, y más oscuros o pálidos los de Aguascalientes o Zacatecas; destacaban valiosos ejemplares, uno con el calendario azteca, y otros obsequiados por el mismo Presidente de la República con imágenes de Hidalgo y Juárez.²²

Menciona el cronista que en el mismo salón se encontraban vitrinas con filigranas en plata, tales como sillas de montar y carruajes con todo

²⁰ Los periódicos coinciden en que se llevó a cabo en la Av. Juárez, sin embargo difieren en el número: *Revista de Revistas* del 25 de septiembre de 1921 menciona que fue en el número 85 al igual que *El Excelsior* del 20 de septiembre de 1921; *El Heraldo de México* menciona que en el número 5, y *El Universal* en el número 8 del mismo 20 de septiembre de 1921. Obviamente se trata del número 85, incluso en la actualidad se encuentra la tienda del Fonatur presumiblemente en el mismo lugar que sucedió la Exposición.

²¹ *El Heraldo de México*, “La Exposición de Arte Nacional se Inauguró Ayer”, año III, tomo III, 20 de septiembre de 1921, pp. 1-2.

²² *Ibidem*. Aquí el cronista refiere que la exposición se llevaría el mes de octubre siguiente a la ciudad de Dallas, hecho que no ocurrió sino hasta el año siguiente y a la ciudad de Los Ángeles.

detalle en miniatura, así como cruces, aretes y pescaditos, todos en fina plata y pertenecientes a la colección de Margarita Casasús de Sierra; en la vitrina central se verían objetos de chaquiras, collares de coral de Quiroga, collares de ágata de Guanajuato, y en loza estarían las ollas y cazuelas de Oaxaca, los botellones y tibores de Cuernavaca, incrustados en concha, así como figuras hechas en azúcar de Celaya sobre finos rebozos de Tulancingo y Aguascalientes.

Montenegro decoraría un pequeño salón tapatío con flores y ramas predominantemente en rojo y negro, lo cual serviría de fondo para mostrar una colección variadísima “en formas de tinajas, tibores, floreros, jarros, botellones, etc.”, así como los “monitos” de Guadalajara, novios con sacerdotes, monagos (*sic*) y padrinos, todos “en un cartoncito de tres centímetros de lado”, pero también charros que se baten a machete o juegan a los naipes sobre sus sarapes.

El salón que más interesó a los visitantes fue el de loza “imitación de Talavera”, manufacturada en Puebla y Aguascalientes, con motivos azules y amarillos “y que demuestra el adelanto que han logrado los obreros con una buena dirección artística [...]”; las paredes estaban adornadas con motivos de la loza expuesta con fondo en color oro, y con unos versos de tonada popular: “Cruelles, ingratas fortunas /he venido a conocer, /que al nopal lo van a ver, /sólo cuando tiene tunas [...]”

En la sala siguiente estarían las jarcias y los petates, canastos de fino tejido, sombreros y multitud de objetos pequeños de diversas formas, manufacturados en Guanajuato; también se exhibieron las “tarascas”, figuras hechas con palma, como la de San Miguel Arcángel o la del Señor Santiago [...] “En otras salas se veían los deshildados de Aguascalientes, colocados con arte en los muros decorados con nopales en color plata y un fondo de color azul fuerte, y las jicaras michoacanas, desde la enorme batea de un metro de diámetro, en las que fueron pintadas rosas de rojos pétalos [...]”²³

²³ El cronista comenta que en otros salones se verían bolas de lana o algodón de Hidalgo, muebles de Santa Clara y Para-

Terminada la visita a los salones, el presidente tomó asiento para presenciar los bailes típicos yucatecos, y finalmente disfrutó de la merienda prevista: “sabrosos tamales y atole de leche, servidos en loza esmaltada de Jalisco...”

En la crónica de *Excelsior* se comentó:

Puntualmente llegó el general Obregón, los salones resultaban pequeños [...] estuvieron presentes los ministros tanto nacionales como extranjeros [...] Un cuadro de cantadores y bailadores yucatecos y la orquesta del Centenario hicieron las delicias de la concurrencia que saboreaba ricos tamales [...] El General Obregón gratamente impresionado se retiró después de felicitar a los organizadores, señores Enciso, Montenegro y Atl.²⁴

Una breve nota periodística apareció el domingo 25 de septiembre de 1921 en *Revista de Revistas*, en su página 18, acompañada de dos fotografías: en una aparece el presidente Álvaro Obregón, al centro de la comitiva y de los organizadores, bajo un muro de sarapes; la otra fotografía, un rincón de petates, canastos y otros utensilios de cestería. La nota refirió dos datos que no se encuentran en las otras referencias periodísticas: que la Exposición se celebró en el edificio del número 85 de la Avenida Juárez, y que se encontraba como invitado de honor “el insigne don Ramón María del Valle Inclán.”²⁵

cho, las cacerolas de cobre repujado, los mueblecitos de Irapuato, las cáscaras de coco con figuras en el interior, y “otras mil curiosidades tan estimadas, imposibles de describir en una nota como esta.” *El Heraldo de México, op. cit.*, p. 2.

²⁴ Esther Acevedo, “Las decoraciones que pasaron a ser revolucionarias”, en *El nacionalismo y el arte mexicano, IX Coloquio de Historia del Arte y Estética*, México, IIE-UNAM, 1986, p. 177.

²⁵ *Revista de Revistas*, 25 de septiembre de 1921, p. 18. Junto a la nota de la exposición aparece un artículo “México, país de arte”, firmado por Oliver Madox, y traducido de *North American Review*, en el que se comenta después de elogiar el amor a la belleza de los mexicanos, que con el fin de la violencia México sería unos de los países más interesantes por su porvenir artístico. Esta idea estaría frecuentemente en los estadounidenses en búsqueda del paraíso en el vecino país.

A fines de las fiestas, en otra editorial de la misma revista se insistía en los temas de la unidad, a partir por ejemplo de congregar a “las muchedumbres” en torno a la Bandera, y de la necesidad de brindarle alegría al pueblo después de los horrores de la guerra civil. Las fiestas además propiciaron intensas manifestaciones “de arte, de nacionalismo, de ‘folke-lore’ vernáculo”; pero sobre todo, concluía esta editorial, los festejos “ofrecieron magnífica oportunidad a numerosas personas de conocer mejor nuestra historia [...]”²⁶

Los que se quedaron fuera

En las fotos de la Exposición de Artes Populares Vasconcelos no aparece. Jean Charlot llegó a comentar que no fueron invitados;²⁷ sin embargo, la enemistad de Vasconcelos con Alberto J. Pani (“Pansi” como le llama en sus *Memorias*), así como su rechazo a las fiestas en general y en particular a las organizadas para el Centenario de la Consumación de la independencia, como lo comentó Vasconcelos (primera y última vez que se celebrarían por el motivo del Plan de Iguala), serían algunas de las razones que explicarían su ausencia en la exposición.²⁸

La Exposición de Arte Popular, sin embargo, dado quizá el conflicto entre Alberto J. Pani, su impulsor, y José Vasconcelos, quien organizó otra exposición paralela en una escuela sobre

²⁶ “La utilidad de las fiestas centenarias”, *Revista de Revistas*, año XII, núm. 595, 2 de octubre de 1921, p. 3.

²⁷ Jean Charlot comentó: “Desde la multitud que permaneció afuera, escuchamos comentarios acalorados por haberse invitado, a tal fiesta, sólo a unos pocos muy escogidos”; Olga Sáenz, *El símbolo y la acción. Vida y obra de Gerardo Murillo, Dr. Atl*, México, El Colegio Nacional, 2005, p. 313. Llama la atención que Jean Charlot, en su obra sobre el muralismo mexicano al hablar sobre las “raíces populares” comenta el catálogo del *Dr. Atl* pero no menciona el trabajo de Montenegro y Enciso, pero sí el de Rivera y Orozco.

²⁸ Vasconcelos, José, “Un Centenario forzado”, en *El Desastre* (prólogo de Luis González y González), México, Trillas, 2000, pp. 76-80. Además de ironizar sobre Pani, Vasconcelos advierte del derroche que generaron tales festividades, lo cual contribuyó según el autor a agotar las reservas del gobierno de Obregón para programas sociales.

las artes industriales,²⁹ o bien por las prisas con la que fue organizada, no tuvo en su momento la proyección y relevancia dentro de los propios festejos. Sin embargo, esta exposición contribuyó principalmente a plantear una nueva concepción estética, pero también a vincular al Estado mexicano y su propuesta nacionalista con los pueblos indígenas; sería también el inicio del Estado cultural mexicano; es decir, el inicio del patronazgo gubernamental a las artes y la cultura como política de Estado.³⁰

José Vasconcelos no participó en la organización de los festejos de la consumación, y tampoco en la de la Exposición de Arte Popular; sin embargo, su amistad con Montenegro permitió anticipar algunas acciones que contribuyeron a la nueva estética revolucionaria. Concretamente, Vasconcelos escribiría en sus memorias el surgimiento de los trabajos de Montenegro, Enciso y Ledesma a favor de las artes populares.

El desastre, que narra del rectorado de la Universidad Nacional en 1921 hasta la frustrante campaña presidencial en 1929, comienza precisamente con un viaje al interior del país acompañado de intelectuales cercanos a fin de promover la reforma educativa a favor de la federalización, “en misión de agente viajero de cultura” comentó el propio Vasconcelos. Lo acompañaban en esa ocasión: “De oradores, Antonio Caso y Gómez Robelo; de embajador de la pintura, Montenegro, y Carlos Pellicer y Jaime

Torres Bodet para colmar el afán de poesía que late, bajo la capa de sus incomprendiones y sus desengaños, en todo público mexicano.”³¹ Menciona de hecho que fue en Aguascalientes que coincidió la aprobación de la reforma educativa con su travesía, por lo que organizaron fiesta pero también, en solemne velada en el teatro (Morelos es de suponer), se habló de filosofía y patriotismo; al día siguiente “el artista Fernández Ledesma dio los primeros pasos para la creación de una escuela de cerámica que debía recoger y organizar la tradición de los operarios locales, derivada de la Colonia.”³² Se trataba de un acto simbólico, sin duda, que retomaría la tradición impulsada desde el siglo XIX por Lucas Alamán, y que posteriormente se convertiría en un acto de toda política cultural.

Poco más adelante, en su estancia por Colima, además de mencionar la ilusión de hospedarse en las afueras de Colima dada la belleza y amplitud de las huertas, y de admirar a los productores de la tuba, escribió: “Montenegro y Ledesma hicieron algo más que sueños estériles. Pintaron acuarelas de vendedor de tuba y otros tipos entre casas y panoramas colimenses.” Y afirma en uno de sus párrafos esclarecedores que esos “ingenuos trabajos fueron el comienzo de la pintura de tema popular que más tarde hizo escuela.”

Vasconcelos refiere además que “todo el renacimiento de la cerámica nacional parte del viaje que a Oaxaca habían hecho semanas antes Enciso y Montenegro. Unos platos decorados que por allá crearon Enciso y Montenegro fueron las primicias de lo que es hoy una industria artística.” Ello lo hace constar porque quiere dejar en claro “que no se improvisan ni salen espontáneamente del pueblo las industrias y las artes, sino que constantemente hace falta la intervención del artista culto para iniciar o para resucitar la producción artística.” Y va a concluir este párrafo con una premisa que explicaría la fundación del Estado cultural mexicano: “De ahí se deduce también la necesidad de que las funcio-

²⁹ “La Exposición de la Escuela La Corregidora”, *El Demócrata*, 20 de septiembre de 1921, pp. 6 y 10.

³⁰ Un estudio reciente que muestra la relación entre indigenismo y arte nacionalista es el de Itzel Rodríguez Mortellaro, “Arte nacionalista e indigenismo en México en el siglo XX. El renacimiento de la mitología indígena antigua en el movimiento muralista”, en *México y España: Huellas contemporáneas. Resimbolización, imaginarios, iconoclasia*, ed. cit., la autora revisa sobre todo la obra de Diego Rivera y el uso de algunas deidades prehispánicas en los murales, como el de Coatlicue, Tláloc, etc. Si bien el *Dr. Atl* en el catálogo de la Exposición de Arte Popular identifica indigenismo con arte popular, como veremos más adelante, me parece que la reflexión sobre arte popular y vanguardia no puede inclinarse solamente a su parte política, es decir su papel en el nacionalismo, sino también en la parte estética, lo cual implica la revaloración de otras figuras más allá de Rivera.

³¹ José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 55.

³² *Ibidem*, p. 58.



nes del Estado recaigan en personas inteligentes y bien preparadas, pues no puede hacer nada el artista abandonado a sus propios recursos y es el gobierno quien únicamente puede, en los tiempos que corren, hacerse mecenas y director, sistematizador de las actividades superiores, así como de las menores”.³³

El propio Vasconcelos estableció una distinción más allá de las derivaciones indigenistas que trajo consigo el renacimiento de las artes populares, y estableció dos puntos clave en este proceso: la participación de “artistas cultos” en la revaloración de lo popular, así como el “mecenasgo” por parte del Estado para con los creadores tanto de artes “menores” como “superiores”, conceptos decimonónicos que revelan pese a todo la subordinación de estas artes a las bellas.

El catálogo

Por primera vez, como lo comentó el *Dr. Atl*, el Estado mexicano apoyaba las artes populares: “[...] bien puede afirmarse que desde esa fecha (19 de septiembre de 1921, fecha de la exposición, VMGE) el gobierno de la República reconoció oficialmente el ingenio y la habilidad indígenas que habían estado siempre relegadas a la categoría de parias.”³⁴

El catálogo escrito por el *Dr. Atl* sobre la exposición de las artes populares ha sido interpretado a partir de una reivindicación indigenista y de la conformación del nacionalismo posrevolucionario.³⁵ Como logró verlo el propio *Dr. Atl* sobre dicha exposición: “La Exposición de Arte

³³ *Ibidem*, pp. 58-60. Este mismo argumento lo encontramos en la entrevista que concediera Vasconcelos a Jean Charlot en 1945: “El pequeño testimonio de José Vasconcelos sobre el renacimiento pictórico mexicano”, escrito para Jean Charlot y editado por su hijo John Charlot, *Partaguas*, año 5, núm. 17, 2009, pp.31-34.

³⁴ *Dr. Atl, Las artes populares en México*, México, Secretaría de Industria y Comercio/Cultura, 1922, vol. I, p. 21.

³⁵ Gerardo Murillo, “Dr. Atl”, *Obras 3, Artes plásticas*, Primera Parte, México, El Colegio Nacional, 2007. Este volumen contiene la edición más detallada de “Las artes populares en México”. Sobre la visión indigenista pueden

Popular del Centenario ha sido la primera manifestación pública que se haya hecho en México para rendir homenaje oficial a las artes nacionales y ella ha constituido un punto de partida para su desarrollo y para su transformación.”³⁶ A partir de entonces, efectivamente, el Estado cultural y los gobiernos, en diferentes momentos y con distintos ritmos, han promovido, como parte de la identidad nacional, a los artistas populares y desde luego han propiciado la conformación de múltiples museos de arte popular en varios estados de la república como continuidad de este “homenaje oficial”. El *Dr. Atl* siempre reconoció la labor de Roberto Montenegro y de Jorge Enciso para llevar a cabo este proceso, desde el catálogo mismo y posteriormente en sus recuerdos:

Los pintores Jorge Enciso y Roberto Montenegro, de las artes populares y sus más justos valorizadores sugirieron al ingeniero Pani la idea de hacer una exposición de esas artes, que ellos tanto amaban, para conmemorar dignamente el centenario de la proclamación de la Independencia de México. Pani acogió la idea con entusiasmo, y gracias a su espíritu organizador y la posición que ocupaba –Secretario de Relaciones Exteriores–, la exposición pudo llevarse a cabo. Diego Rivera, Best Maugard y Carlos Argüelles, coadyuvaron al éxito clamoroso.³⁷

Al mencionar la fundación del Departamento Etnológico del Museo Nacional, también comenta la importancia en este proceso de Luis Castillo Ledón, director del museo, y de A. Mendizábal,³⁸ jefe del Departamento Etnológico, donde se conservarían no sólo las piezas prehispánicas, sino

consultarse los trabajos de Rick A. López, *op. cit.*, y Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, 2006.

³⁶ Gerardo Murillo, *Dr. Atl, op. cit.*, 2007, pp. 13 y 15.

³⁷ *Ibidem*, p. 13; Juan Coronel Rivera, “Animus popularis”, en *Arte Popular Mexicano, cinco siglos*, México, UNAM, 1997, p. 16. Curiosamente, el *Dr. Atl* menciona a Diego Rivera, sin embargo éste llegaría a México a fines de 1921, y a partir de entonces se sumaría a lo iniciado por Montenegro y Enciso, incluso apropiándose del recurso.

³⁸ Quizá se refiere a Miguel Othón de Mendizábal.

también los productos “de las razas indígenas actuales”. Sin embargo, todos coinciden en que fueron Montenegro y Enciso quienes propiciaron esta exposición. Tablada, quien sería un excelente observador distanciado, comentó la importancia de ambos, pero en especial de Enciso, en la valoración del arte popular.³⁹

Este acontecimiento adquiere un valor especial, simbólico diríamos, por dos aspectos centrales que ahora recupero: 1) por el inicio del Estado cultural mexicano a través del apoyo a las artes populares; y 2) por la transformación de las concepciones estéticas del momento, de una visión estética tradicional y academicista del “arte por el arte”, a otra en donde el arte adquiere una “función social”. Aspectos anticipados por el *Dr. Atl* el primero, y el segundo, quizá el más relevante para este trabajo, por José J. Tablada.⁴⁰

La atracción por lo primitivo

Más allá de la historia del arte a partir de los “tres grandes”, destacan otros personajes en esta transformación: Roberto Montenegro, Jorge Enciso, Adolfo Best Maugard y, de origen guatemalteco, Carlos Mérida. Tendrían también su historiador y crítico, José Juan Tablada.⁴¹ Rober-

³⁹ José J. Tablada, *Historia del arte en México*, México, Compañía Nacional Águilas, 1927, pp. 242-243.

⁴⁰ Rodrigo García de la Sienra, “La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical”, *Educatio 5*, Revista Regional de Investigación Educativa, invierno 2008, pp. 70-90, plantea la dualidad de la concepción estética a partir de la obra de José J. Tablada. El autor, al resaltar la dualidad entre “demonio/obra maestra” me parece que descontextualiza la aportación de Tablada, como veremos más adelante. Más que la “resurrección de los ídolos”, título de una novela de Tablada, lo que puede señalarse es la “insurrección de los ídolos” entendida ésta a partir de una perspectiva en que las artes populares o “primitivas” adquirirán un papel central en la construcción del Estado cultural pos-revolucionario, y en la relación de las mismas artes populares con la vanguardia histórica iniciada precisamente por los promotores de esta primera exposición nacional en 1921.

⁴¹ El libro de Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, México, IIE-UNAM, 1990, es una excelente revisión hemerográfica entre 1914 y 1921, hasta antes de la Exposición de Arte Popular, y observa el

to Montenegro y Jorge Enciso compartieron terruño, amistad y su pasión por las artes populares. Ambos fueron alumnos de Félix Bernardelli⁴² en su natal Guadalajara, y también compañeros en Mallorca bajo la orientación de Anglada Camarasa. Quien primero incorporaría elementos populares en su pintura sería Enciso, además de tener una visión de conservar el legado prehispánico y colonial.⁴³ Sin embargo, sería hasta el regreso de Montenegro en 1919 que ambos construirían nuevas formas de ver el país.

Gracias a las memorias de Montenegro conocemos el proceso de transformación en su concepción sobre el arte, un proceso que podría ser paralelo al de Enciso. Montenegro gana una beca en la Academia para estudiar en Europa a partir de 1906, gracias a un volado que gana frente a Diego Rivera, quien también sería becado seis meses después; se queda dos años en España, donde conoce a la intelectualidad madrileña (Valle Inclán, Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Gregorio Marañón, etcétera), además de estudiar grabado con Ricardo Baroja, y finalmente parte a París, donde su concepción del arte se trastoca:

[...] al llegar y darme cuenta de la transformación que había en el ambiente de esa época, todos mis conocimientos y todas mis inclinaciones, todas mis experiencias, se venían abajo ante el movimiento inesperado que había en la Ciudad Luz. [...] La

surgimiento de un “nuevo concepto de la plástica” a partir de las exposiciones de estos tres creadores. Tiene un olvido clave: Jorge Enciso; Xavier Moyssén y Julieta Ortiz Gaitán, *op. cit.*, dejan más en claro la participación de Jorge Enciso en la construcción de una nueva estética.

⁴² Laura González Matute, “Félix Bernardelli (1862-1908). Un artista moderno en el Museo Nacional de San Carlos”, en *Discurso Visual*, núm. 11, Cenidiap/INBA, julio-diciembre 2008, en línea [<http://discursovisual.net/dvweb11/agora/agolaura.htm>], consultada el 13 de enero de 2013.

⁴³ Jorge Morales Moreno, “Obras de arte y testimonios históricos: una aproximación al objeto artístico como representación cultural de la época”, en *Sociológica*, año 24, núm. 71, septiembre-diciembre de 2009, pp. 47-87. El ensayo concluye con un análisis de la obra de Enciso y su papel central en la creación de instituciones para la conservación de los patrimonios.

exposición de los independientes, Les Fauves, exposiciones de Picasso, de Braque, desconcertaron mis intenciones y en un momento de transición, me quedé aislado pensando en esa atrevida y nueva visión de la pintura que cambiaba todos mis caminos [...] me sentía llevado por la corriente moderna y descubrí en mí a un revolucionario incipiente, que transfiguraba en un momento todo el basamento histórico clásico de mis enseñanzas por un nuevo camino que no sabía a dónde me llevaba.⁴⁴

Gracias al *Dr. Atl*, paisano y compañero de andanzas parisinas, no sólo se hizo “revolucionario involuntario”,⁴⁵ sino que también conoce a Henry de Régnier, quien le prologaría una carpeta de dibujos que lo consagraría momentáneamente en la escena artística. Al estallar la guerra en Europa, siguiendo a algunos de sus amigos y al maestro Hermen Anglada Camarasa, se instala en Mallorca, donde vive la experiencia “primitiva”: “Sigo conservando la visión primitiva de mi adorado puerto de Pollensa, la fuga de montañas, los mares azules, los cuatro años más bellos de mi vida [...]”⁴⁶ Julieta Ortiz Gaitán, quien describe detalladamente las estancias de

Montenegro en Mallorca, escribió: “Nuestros pintores, marcados con el hastío y el desencanto de la ‘civilización’ y huyendo además de los horrores de la guerra, construyeron en las playas recoletas de Mallorca, su propia *edad dorada*”.⁴⁷

Esta visión primitiva le permitiría el extrañamiento a su regreso a México poco antes del asesinato de Carranza, y con ello descubrir aspectos hasta entonces no valorados de manera suficiente en el país:

Al llegar, todo me sorprendió. Llegaba yo a un país desconocido; todo me llamaba la atención: la arquitectura colonial, los palacios, las iglesias, tenían para mí un sentido nuevo. Los tipos indígenas, sus artesanías, su arte popular, los trajes, las danzas, las costumbres que yo en verdad no conocía, pues el poco tiempo que estuve anteriormente estudiando en San Carlos no me bastó para comprenderlos, además de que no se había revelado en mí el sentido de investigación folklórica; pero como en los últimos tiempos de mi estancia en París vi una exposición de arte popular ruso en el *Gran Palais*, y encontré en las decoraciones de sus baúles, de sus bordados, de su cerámica, cierta similitud en ese arte que revela las intuiciones artísticas de los pueblos. De todas maneras, me desconcertaba mi país [...].⁴⁸

⁴⁴ Roberto Montenegro, *Planos en el tiempo. Memorias de Roberto Montenegro*, México, Artes de México/Conaculta, 2001, pp. 36-37.

⁴⁵ Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 61, 1990, pp. 194-195. Los pintores latinoamericanos que siguieron la invitación de Anglada Camarasa, como el propio Montenegro, eran Jorge Enciso, Tito Cittadini, López Naguil, Roberto Ramagué, entre otros; también Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 82, 2003, pp. 93-121. Julieta Ortiz (p. 200) comenta sobre Montenegro: “fue el contacto con el modernismo catalán y con la escuela pollensina particularmente, lo que motivó el cambio en su visión plástica produciendo lo que a la postre serán los rasgos distintivos de su obra”. A su vez, Rodrigo Gutiérrez (*op. cit.*, p. 119) comenta la influencia de Montenegro en la plástica argentina, así como la relevancia de la estancia en Mallorca de artistas americanos para la recuperación de los temas indigenistas y costumbristas, así como el rescate de las artes populares.

⁴⁶ Roberto Montenegro, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁷ Julieta Ortiz Gaitán, “Algunos datos sobre la obra de Roberto Montenegro en Mallorca”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 61, 1990, pp. 194-195. Los pintores latinoamericanos que siguieron la invitación de Anglada Camarasa, como el propio Montenegro, eran Jorge Enciso, Tito Cittadini, López Naguil, Roberto Ramagué, entre otros. También puede consultarse el texto de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Roberto Montenegro y los artistas americanos en Mallorca (1914-1919)”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 82, 2003, pp. 93-121. Julieta Ortiz (*op. cit.*, 1990, p. 200) comenta sobre Montenegro que “fue el contacto con el modernismo catalán y con la escuela pollensina particularmente, lo que motivó el cambio en su visión plástica produciendo lo que a la postre serán los rasgos distintivos de su obra”; a su vez, Rodrigo Gutiérrez (*op. cit.*, p. 119) comenta la influencia de Montenegro en la plástica argentina, así como la relevancia de la estancia en Mallorca de artistas americanos para la recuperación de los temas indigenistas y costumbristas, así como el rescate de las artes populares.

⁴⁸ Roberto Montenegro, *ibidem*, p. 108. Alicia Azuela ha mantenido la dicotomía creada por el propio Diego Rivera

Este párrafo de Montenegro me parece revelador por el extrañamiento que le permitió apreciar el arte popular, donde el acercamiento a lo popular y a lo primitivo es visto en una perspectiva positiva (más cercana al mito del “buen salvaje”);⁴⁹ pero también el texto es relevante por una clave para entender su relación con las vanguardias: la exposición de arte popular ruso en el *Gran Palais* en 1913.⁵⁰

El arte popular ruso estuvo de moda en París a principios del siglo XX gracias a la impresio-

en el sentido de que Montenegro, Enciso y Best Maugard formaron parte de un “decorativismo primitivo” o de un “primitivismo decorativo”, como indistintamente se refiere la propia autora, privilegiando la postura de Diego Rivera y de David Alfaro Siqueiros claramente ideologizada; Alicia Azuela de la Cueva, “Vanguardismo pictórico y vanguardia política en la construcción del Estado nacional revolucionario mexicano”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*, Buenos Aires, Katz, 2010, pp. 469-489. Menciona la autora (p. 477) que fue Hermenegildo Anglada Camarasa quien transmitió a Montenegro, Enciso, Best Maugard y al *Dr. Atl* “el espíritu y la raíz estética de su acercamiento a las manifestaciones finiseculares derivadas del primitivismo decorativista de tinte orientalista, corriente que ya en México, con una fuerte carga nacionalista, fue fundamental para su propia aproximación formal y revaloración ético-estética del arte popular mexicano [...]”. Habría que señalar que Montenegro no menciona en sus memorias esta influencia tan clara, además de que difícilmente pudieron coincidir los cuatro en París o Palma de Mallorca, especialmente Best Maugard. El concepto de “primitivismo” lo usa la autora a partir de la antropología (Franz Boas), cuando el concepto fue instrumentado específicamente por Robert Goldwater, *op. cit.*, como el interés de los creadores en obras de pueblos llamados “primitivos”, mal llamados diríamos hoy, como idealización de pueblos no “civilizados”. El debate ha sido amplio, puede verse también el trabajo de Gill Perry, “El primitivismo y ‘lo moderno’” en Charles Harrison, Francis Frascina y Gill Perry (eds.), *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, Madrid, Akal (Arte contemporáneo), 1998.

⁴⁹ Existe una amplia literatura sobre este tema del “buen salvaje”, para el caso mexicano podrían consultarse los textos de Roger Bartra. En términos literarios hay una veta muy amplia, si consideramos el contraste campo/ciudad, pureza/impureza, bondad/maldad asociadas. El caso de López Velarde es un buen ejemplo del contraste entre el “edén subvertido” y la ciudad, o entre la suave patria y el mundo urbano.

⁵⁰ Montenegro menciona el *Gran Palais*, otras fuentes mencionan en particular el Salón de Otoño que originalmente estuvo en el *Petit Palais*, y a partir de 1905 se pasaría al salón VII del *Gran Palais* dedicado a la pintura moderna.

nante presencia rusa en la Exposición Internacional de París en 1900, y gracias también a un buen número de creadores rusos en París, los cuales contribuyeron a la creación de las vanguardias históricas a través de lo que hoy conocemos como “primitivismo” o quizá mejor “neo-primitivismo”.⁵¹

Sin embargo, 1913 fue un año especial para el arte ruso: Rusia festejaba los trescientos años de la dinastía Romanov con una Segunda Exposición de Arte popular ruso,⁵² con ello el zar Nicolás II quiso rememorar la idea de la gran Rusia y de la unión ideológica de dicha dinastía con el pueblo, en los jardines botánicos imperiales de San Petesburgo.⁵³

En el mismo año de 1913 Nathalie Ehrenbourg, con apoyo de varios coleccionistas y en especial del artista ruso Mikhail Larionov, organizó en París, en el Salón de Otoño, una de las exposiciones más influyentes del arte contemporáneo: “El arte popular ruso en la imagen, en los juguetes y en el pan de especias”.⁵⁴ De acuerdo con Yakov Tugendhold, en el prólogo al catálogo de la exposición se reconocía la relevancia de esta exposición: “El culto contemporáneo a lo primitivo es diferente al de la era

⁵¹ Marc Chagall vivió en París los primeros años del siglo pasado y, bajo la influencia de Gauguin y Cézanne entre otros, supo integrar el arte infantil y el imaginario popular ruso en una propuesta que ahora reconocemos como “neo-primitivismo”; Jean-Claude Marcadé, “Artistic Connections between the Russian Empire and Europe in the Early 20th Century”, en Angela Lampe (ed.), *Chagall et L’Avant-Russe*, París, Centre Pompidou, 2011, pp. 46-58.

⁵² La primera gran exposición la había preparado Fedor Solntsev para el zar Nicolás I en 1853 con las antigüedades del Estado ruso; Sarah Warren, “Crafting Nation: The Challenge to Russian Folk Art in 1913”, en *Modernism / Modernity*, vol. 16, núm. 4, noviembre de 2009, pp. 743-765.

⁵³ La exposición fue patrocinada por Empress Aleksandra y organizada por el Gran Duque de Oldenburg; Sarah Warren, *ibidem*. La autora comenta (pp. 757-758) que en paralelo a la exposición del zar, Larionov organizó otra en Moscú especialmente sobre los iconos y el *lubki* o *lúbok*, la cual representó una visión alternativa sobre lo popular, enfatizando la libertad del arte popular frente a la visión lineal de la identidad étnica.

⁵⁴ Yakov Tugendhold, prólogo a *Russian Popular Art in the Image, the Toy and the Spice Bread, an Exhibition Organized by Miss Nathalie Ehrenbourg*, Autumn Salon 1913, París, Kugelmann), citado en Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*

romántica o a la era del orientalismo [...] Este arte arcaico, fuerte, expresivo, siempre joven, nos brinda la esperanza de la renovación, del “rejuvenecimiento” para usar la palabra de Paul Gauguin.” Al mismo tiempo, Alexandre Benois reconocía en el mismo año que para conocer el cubismo era necesario experimentar los íconos rusos, y viceversa: “Nuestros jóvenes pintores rusos no son puramente cubistas. Tienen mucho del lúbok y de los íconos en ellos.”⁵⁵

Como una forma de diferenciarse del simbolismo y del eclecticismo que los rusos llamaban *art nouveau*, en la exposición de Stephanos en Moscú de 1907 comenzaron a aparecer algunos cuadros dentro del “neo-primitivismo” de autoría precisamente de Larianov, de Natalia Goncharova y de los hermanos Burliuk (David y Vladimir); este nuevo estilo tomó inspiración en los dibujos de los niños, en las imágenes religiosas, en las esculturas de madera Izba, todo dentro de una perspectiva de cuestionamiento de los conceptos anteriores del arte, con base en nuevos conceptos científicos, con una gran libertad en el dibujo, las diferentes perspectivas, la simultaneidad y con énfasis en el humor. El regreso a la “tradicción colectiva” y al “mito nacional” que comenzó a fines del siglo XIX, permitió que estos artistas comenzaran a estudiar el “tesoro de la creación popular visto en las profundidades de las regiones rusas”.⁵⁶

Años después, varios artistas “neo-primitivos” fueron invitados por Kandinsky a exhibir en la Galería Hans Goltz de Munich, de febrero a abril de 1912.⁵⁷ Entre los invitados estuvieron los miembros del grupo conocido como “Cola de burro”: Larionov, Goncharova y Malevich, y por primera vez se les uniría Marc Chagall. Des-

pues vendría la exposición de 1913 en el Salón de Otoño, la cual conocería Roberto Montenegro, entre muchos otros artistas que difundirían estos hallazgos de los artistas rusos.⁵⁸

Esta conexión con las vanguardias rusas nos advierte que la influencia “primitivista” fue una valoración de lo popular y autóctono frente a influencias europeizantes, y ofrecía la posibilidad de “renovación” o de “renacer” frente al mundo “civilizado”, lo cual permitió que México se colocara positivamente como una de las regiones más atractivas para vivir creativa y apasionadamente, más allá de la lectura posterior en que el mundo parece determinado por la política.

Por otra parte, ante la crítica a la obra de Montenegro por “orientalista” o decorativa frente al nacionalismo, habría que decir que Montenegro va más allá del modernismo finisecular y del simbolismo gracias precisamente a su experiencia en París, y sobre todo en Mallorca, al plantear precisamente la recuperación de los motivos, formas y colores populares como un acto vanguardista frente al cubismo y futurismo, por ejemplo, de Diego Rivera. Y en ello la influencia de Hermenegildo Anglada Camarasa sería determinante para la visión de Montenegro.

En 1918, en el Salón de Vilches de Madrid, Montenegro expuso grabados con motivos mexicanos, como les llamó. Un crítico madrileño reconoció precisamente la singularidad de estos grabados, especialmente en la exhortación a los artistas americanos: “Es una exhortación constante a los artistas americanos, la muestra de que cultiven con preferencia a todo otro ambiente, aquél donde nacieron.”⁵⁹ Ello significa que,

⁵⁵ Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*

⁵⁶ Yakok Tugendhold, *op. cit.*

⁵⁷ Previamente Kandinsky había realizado la primera exposición del *lubki* en Munich, en la misma Galería Goltz; Kandinsky había descubierto estas tradicionales xilografías en 1888-1889, y estaba admirado de cómo estos impresos reflejaban la belleza artística del interior de Rusia, especialmente de la región de Vologda. Chagall, por su parte, fue invitado por primera vez a una exposición de vanguardia en 1912, en Moscú, junto con algunos miembros del grupo “Cola de burro”. Jean-Claude Marcadé, *op. cit.*

⁵⁸ Otra veta de influencia que puede explorarse para México es la labor de Marius de Zayas, amigo de Tablada en Nueva York, quien fue un puente para traer a América el arte moderno y también las primeras exposiciones de arte africano, particularmente entre 1910 y 1915; Marius de Zayas, *Cómo, cuándo y por qué el arte moderno llegó a Nueva York* (estudio introductorio y traducción de Antonio Saborit), México, UNAM/DGE/Equilibrista, 2005; sobre la relación entre de Zayas y Tablada, José Juan Tablada (selección y prólogo de Antonio Saborit), México, Cal y Arena (Los Imprescindibles), 2008, pp. 53-58.

⁵⁹ Julieta Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos. Los murales de Roberto Montenegro*, México, IIE-UNAM, 2009, pp. 89-90.



de manera anticipada, más allá de Herrán y de los trabajos de Rivera y Siqueiros un poco posteriores, Montenegro propuso una nueva estética que refrendaría a su regreso a México. En esta travesía su compañero de viaje sería Enciso, y desde otras propuestas Adolfo Best Maugard, como lo pudo ver con claridad Tablada.

Quizá la mejor expresión de esa síntesis en Montenegro, como lo anticipó Carlos Mérida, son sus murales en el antiguo Colegio de San Pedro y San Pablo, particularmente *La fiesta de la Santa Cruz* o *La reconstrucción de México por obreros e intelectuales*, mural iniciado en 1923 y que culminaría diez años más tarde en una segunda etapa. Este mural adquiere especial relevancia por sus elementos característicos, el nacionalismo y la intención didáctica,⁶⁰ pero también porque se trata de una escena que ocurre simultáneamente en la vida y en el mural (un edificio novohispano que es restaurado, en el cual participan intelectuales, obreros y el Estado), dejando precisamente un fresco de la reconstrucción nacional como en un fresco del renacimiento.⁶¹

Es decir, Montenegro junto con sus paisanos Enciso y Murillo, así como Best Maugard en otro sentido, lograron la síntesis ética y estética a través de sus propuestas “democratizadoras” de un arte para el pueblo, así como al superar la dicotomía entre lo nacional y lo moderno. Ahora bien, si una vanguardia histórica se define más por la autocrítica, la relectura de Montenegro, frente a las especulaciones y las ideologías partidistas nos permite valorar su aportación a la vanguar-

dia histórica mexicana: Durante muchos años —declaraba Montenegro en su momento de mayor relevancia artística en el país— he dibujado frivolidades y naderías, que no tienen hoy ningún valor para mí. Ojalá pudiera destruir todos los dibujos anteriores. Una obra artística se hace a fuerza de estudio y de perseverancia, evolucionando siempre, dentro de las rutas nuevas.⁶²

Otra visión del primitivismo: *Fito Best*

De los esfuerzos más sistemáticos para conocer el “primitivismo” en las artes populares, sin duda está el método de dibujo propuesto por Adolfo Best Maugard. Me he referido al texto introductorio de Tablada, el cual —no obstante algunas reflexiones más relacionadas con los críticos que con la crítica de arte— logró establecer la gran división en el arte para sintetizar la propuesta vanguardista en “la función social del arte”. En “Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano”, Best Maugard reflexiona sobre las generalidades del arte primitivo y, al mismo tiempo, sobre las diferencias que cada pueblo establece de acuerdo con múltiples factores, y propone una línea de reflexión de cómo los productos artísticos van adquiriendo un carácter propio.⁶³ Y comenta su propósito: “En el caso del arte mexicano que vamos a estudiar, lo que nos interesa, pues, es descubrir las más remotas manifestaciones de nuestro arte aborigen, que constituyen los motivos originales que, como queda dicho arriba, corresponden más o menos a todo arte primitivo [...] Dichos motivos mexicanos [...] constituyeron el verdadero arte primitivo mexicano”.⁶⁴

Se ha presentado frecuentemente a Rivera como el impulsor del “verdadero” primitivismo en México; sin embargo, para cuando él llega (a mediados de 1921) el re-aprendizaje de Montenegro, Enciso, el Dr. Atl y Best Maugard ya había ocurrido. Una discusión específica entre modernismo y nacionalismo en la obra de Montenegro puede verse en Carmen Vidaurre, “Roberto Montenegro: lo nacional y el modernismo”, en *Estudios Jaliscienses*, núm. 72, mayo de 2008, pp. 5-18.

⁶⁰ Julieta Ortiz Gaitán, *ibidem*, p. 133.

⁶¹ Julieta Ortiz Gaitán (*op. cit.*, p. 135) cita el trabajo de Clara Bargellini “El Renacimiento y la formación del gusto moderno en México”, donde se menciona la similitud de este mural de Montenegro con *El buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti.

⁶² Julieta Ortiz Gaitán, *ibidem*, p. 100; se trata de una declaración de Montenegro a uno de sus críticos (Roque Armando) quien, al igual que Cosío Villegas, cuestionaba a Montenegro en 1925 no haber alcanzado la “grandiosidad” que el público esperaba. Quizá habría que explorar la actitud de autocrítica de Montenegro frente al caudillaje intelectual y artístico que ejercería Rivera.

⁶³ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo: tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Arte Mexicano, 1923, p. 5.

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 6-7.

El texto vale la pena en extenso porque el arte primitivo o el arte aborigen, a diferencia sólo del arte indígena, será producto de la fusión y de la hibridación, que no sólo resultado de la población indígena. Sin duda el país vivió uno de los momentos más exitosos del “indigenismo”, en tanto comienzan a reconocerse los derechos de una parte de la población que, como bien comentó el *Dr. Atl*, había quedado marginada. Precisamente a la búsqueda de ese “primitivismo”, de una sociedad hasta entonces desconocida, fue que llegaron cientos de extranjeros, atraídos por la revolución cultural que comenzaba a vivir el país.⁶⁵

Y precisamente sería Best Maugard uno de los principales promotores de esta nueva época para las artes en el país desde su estancia en Nueva York, donde conoce e invita a Katherine Anne Porter (quien le reconocería especialmente un papel central en este “renacimiento” mexicano), Anna Pavlova, Sergei Eiseinstein, como parte de la búsqueda para crear un arte propio vanguardista. Continúa Best Maugard:

Todas estas influencias nuevas se manifiestan hoy, ya no como una mera copia, sino sentidas a la manera mexicana y las encontramos en las industrias populares, en diversas maneras y proporciones, según su origen: las que son netamente indígenas, casi no han cambiado; las que tienen origen español o chino, conservan la mayor parte de estas influencias; verbigracias, la influencia de las porcelanas, de los brocados, de los tisúes, de las flores de los mantones de manila, de las lacas chinas, del

⁶⁵ Una reflexión estimulante sobre lo “primitivo” en el contexto mexicano puede encontrarse en Roger Bartra, “Paradise Subverted: The Invention of the Mexican Character”, y Eli Bartra, “Of Alebrijes and Ocumuchos: Some Myths about Folk Art and Mexican Identity”, ambos publicados en Erik Camayd-Freixas y José Eduardo González (eds.), *Primitivism & Identity in Latin America. Essays on Art, Literature, and Culture*, Tucson The University of Arizona Press, 2000. Eli Bartra distingue entre artesanía, folklore y arte popular, y discute sobre la idea de que el arte popular sea hecho por el “pueblo”.

“Eibar”, etc., pero mostrando ahora un sentimiento netamente mexicano.⁶⁶

Y pone el ejemplo de las “Talaveras” de Puebla, con la blancura de la leche y el azul del cielo, según decían los chinos; con los elementos heráldicos y de influencia árabe de los españoles, y con las grecas y petatillos de los artífices indígenas. Entre más fuerza utilizó el invasor, más fuerte es la reacción de los artistas aborígenes para asimilar la influencia externa, a tal punto que “la continuidad del sentimiento artístico no se ha perdido sino que se ha mantenido firme y singular, por lo que dentro de las distintas manifestaciones del arte actual se puede observar una característica escondida, un sentimiento fuerte y expresivo que hace de él un arte inconfundible”.⁶⁷

Podría discutirse sobre la efectividad del *Método*, que finalmente se llevó a la práctica en escuelas de la ciudad de México, o bien sobre la tradicional dicotomía entre indigenismo y mestizaje. Sin embargo, más allá de la polémica lo que autores y creadores como Best Maugard ofrecieron fueron salidas al laberinto. Finalmente se reconstruía nuestra propia historia sin las grandes rupturas que habían fragmentado nuestro pasado. Y ello fue motivo de admiración de observadores extranjeros, antes de caer todos en el desencanto.

La primera historia del arte mexicano

José J. Tablada es quien contribuiría de manera sistemática a la valoración del arte popular en México. Si bien resulta difícil, si no imposible, separar los aspectos éticos, estéticos y políticos en este acto simbólico fundacional del Estado cultural mexicano, lo que poco se ha enfatizado en este hecho es la transformación en la concepción acerca del arte mismo, un tema que —me parece— anticipó con claridad Tablada. Esta transformación del arte en México merece ma-

⁶⁶ Adolfo Best Maugard, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 13.

yor atención, particularmente porque más allá de los aspectos políticos e ideológicos —que desde luego influyeron en las características del Estado posrevolucionario en términos de la historia del arte— la manera en que se resuelve en el país la tensión entre arte y vida, entre artes “mayores” y artes “menores”, puede ayudar a explicar las contradicciones propias de nuestra modernidad (y posmodernidad) cultural.⁶⁸

En su novedosa *Historia del arte en México* (1927), novedosa por ser la primera escrita y por su amplitud de miras (incluye temas, por ejemplo, de arquitectura y de las artes populares desde la época prehispánica), Tablada criticaba ya a las clases dominantes del país por contribuir a un medio “esencialmente bárbaro”, y cuando el Estado ha apoyado a los artistas lo ha hecho “siempre con absoluta falta de inteligencia y con miserable parsimonia.” De hecho, comentó: “la Iglesia ha sido infinitamente más civilizadora y a ella le debemos la producción y la conservación de nuestros principales monumentos y obras de belleza.” Sin embargo, enseguida aclaró: “El único esfuerzo oficial en pro de los artistas nacionales, digno de tomarse en cuenta y de aplaudirse, es el llevado a cabo por el secretario de Educación, Vasconcelos, al hacer decorar los edificios de Estado por un grupo de artistas mexicanos.”⁶⁹

En su visión crítica del Estado posrevolucionario Tablada pudo observar procesos que otros autores dejaron de lado, especialmente su argumentación a favor de una visión social del arte.

⁶⁸ Rodrigo García de la Sienra, “La resurrección de los ídolos: la emergencia de un saber sobre la estética de la alteridad radical”, en *Educatio*, núm. 5, invierno de 2008, pp. 70-91. El autor descontextualiza, me parece, el trabajo de Tablada y no le permite apreciar la novedad de la temática que introduce con respecto al arte popular o indígena, y reproduce el lugar común sobre ese autor.

⁶⁹ José J. Tablada, *op. cit.*, 1927, pp. 242-243. El libro lo escribió entre marzo y noviembre de 1923, de ahí la referencia a Vasconcelos. Por otra parte, en su semblanza de Jorge Enciso (p. 245) menciona que fue él “quien primero preconizó las excelencias de nuestra tradición artística y de nuestras artes populares.” Un dato que vale la pena reflexionar, en su apartado de Época Contemporánea no menciona al Dr. Atl.

Este tema lo va a tratar en su prólogo al libro de Adolfo Best Maugard, titulado precisamente “La función social del arte”. El texto de Tablada es un alegato en contra de los críticos de las nuevas tendencias en el arte mexicano, de ahí su tono polémico. Comienza por definir los factores que contribuyeron para la publicación de la obra: “los artistas, uno de los cuales creó la filosofía que lo informa; el pueblo que de ellos recibirá los ejemplos estimulantes y aquellas enseñanzas abstractas que no menoscaban la personalidad propia, y el Estado que por primera vez en la historia de nuestra cultura interviene económica y sistemáticamente en las relaciones entre los artistas y el pueblo.”⁷⁰

A diferencia de otros escritos, aquí Tablada elogia la participación del Estado en la ampliación y apoyo de las artes: “Este estudio preliminar tiende pues a secundar la esclarecida acción del Estado en la fecunda incorporación del arte a un fin democrático, obra a la que Best Maugard concurre con su libro y a la que yo me añado cordialmente [...]” Ahora bien, su principal reflexión tiene que ver con las transformaciones en la concepción del arte, por lo cual comienza con describir “el viejo arte esotérico”:

El arte ha dejado de ser suntuario y esotérico. Una de las grandes reivindicaciones de la Revolución ha sido quitarle ese carácter, arrancarlo a las ‘manos muertas’ de las Academias y al privilegio de los ricos, redimiéndolo aún de su carácter oficial, y llevarlo a las escuelas, a los salones de asambleas y a las oficinas del pueblo [...] el arte oficial y burgués se limitaba a la producción monótona y contingente de cuadros de caballete, de esa aberración, de esa limitación que precisamente comenzó a producirse cuando el arte dejó de ser función social y se convirtió en objeto de comercio.⁷¹

⁷⁰ José J. Tablada, “La función social del arte”, en Adolfo Best Maugard, *op. cit.*, 1923, p. IX.

⁷¹ *Ibidem*, pp. X-XII.



Y continúa Tablada precisando los antecedentes del arte como función social: “del Arte propio creado durante la Colonia por los antecedentes artísticos moriscos y español que unidos al indígena tan vivaz como ellos, edificaron tanta noble estructura y llenaron de encanto la vida doméstica con muebles, tejidos, loza, cerrajería, todo único, todo nuestro”. Y menciona que frente al anquilosamiento de la Academia, quedaban los ejemplos de la Catedral y a su flanco, “como precioso joyero”, el Sagrario metropolitano, y frente al Museo quedaba el pintoresco Mercado del Volador que enriqueció las colecciones privadas con “las manifestaciones del Arte aplicado a la vida, es decir, del arte vivaz y palpitante.” Esta reivindicación de Tablada de la relación entre arte y vida era precisamente lo que las vanguardias históricas, como el dadaísmo, revaloraban para el arte en general.

Así, “el nuevo arte social” restablece la relación entre arte y vida tal y como lo han realizado los pueblos de intrínseca cultura: China, Grecia y Japón. Restaurar nuestro Arte a la función social que ha tenido en esos pueblos democratizarlo en su goce y en sus aplicaciones, iniciar al pueblo en su práctica y difundirlo en nuestra vida toda, haciéndole por ende remunerativo y productor para incorporarlo al mecanismo económico de la vida moderna, es el propósito claro del Gobierno y de ese propósito la publicación oficial de este libro es una prueba [...] Tal función es susceptible de hacer de México el emporio creativo y cultural del Continente, como los Estados Unidos son el emporio de la civilización industrial y reproductiva.⁷²

Después de esta reivindicación, el autor enfoca la polémica a los críticos e intelectuales que parten de un “rancio concepto de belleza comprendido y superficialmente observado”, y hace un llamado a realizar una crítica afirmativa y a repensar lo que significa una obra de

arte y su belleza en el mundo moderno. En este sentido, este pequeño texto de Tablada escrito en 1923, al mismo tiempo que su *Historia del arte en México*, representa uno de los primeros desarrollos sobre un nuevo concepto de arte más cercano a las vanguardias históricas.

Tablada, habría que recordarlo, fue quizá el crítico de arte más agudo y con más conocimiento de las vanguardias, gracias a su destierro voluntario pero fundamentalmente por su amistad con Marius de Zayas, con quien coincidió en Nueva York a partir de diciembre de 1914.⁷³ Entre 1908 y 1918 Marius de Zayas, junto con Francis Picabia, en la pequeña galería de su amigo Alfred Stieglitz ubicada en el 291 de la Quinta Avenida (al igual que dos galerías que él mismo manejó: “Modern Gallery” y “De Zayas Gallery”), introdujo el arte moderno en Nueva York.⁷⁴ Trajo a América, por ejemplo, la obra de Rodin (sus dibujos), de Matisse, Cézanne, Renoir, Toulouse Lautrec, Henri Rousseau y, desde luego, fue el primero en traer a Picasso. Precisamente en diciembre de 1914, la exposición que pudo ver Tablada en esa pequeña galería de la Quinta Avenida (la Photo-Secession) fue la “Estatuaria en madera realizada por los salvajes de África: La raíz del arte moderno”, primera exposición realizada en Estados Unidos bajo una perspectiva “primitivista”.⁷⁵

Por estos años en Nueva York, dedicados al estudio de la historia y el arte mexicanos y a la poesía, no obstante las carencias, Tablada anticiparía la crítica moderna y la primera historia del arte mexicano, de ahí su claridad para observar desde el distanciamiento la novedad en la patria de López Velarde y de la “función social del arte” que traería consigo el viento revolucionario.

⁷³ José Juan Tablada *op. cit.*, pp. 57-58.

⁷⁴ Marius de Zayas, *op. cit.*, 2005.

⁷⁵ José Juan Tablada, ed. *cit.*, p. 58.

⁷² *Idem.*

