

ron esos treinta años que me aplastaron cuando llegue [...]. Calculen que velocidad necesité para emparentarme con mi tiempo pero para eso existe Paris, hasta para solucionar el recorrido del tiempo [sic]”. Es una lástima que ninguno de los autores del volumen se haga eco de estas palabras de Soto, teniendo en cuenta que la mayoría de ellos insisten en la necesidad de atacar la linealidad cronológica del relato. Frente a la tradicional división entre vanguardias y neovanguardias, se argumenta entre otras a través de las nociones de “retorno” y “acción diferida” de Hal Foster, que permiten evitar esquemas simplificadores de “antes y después, causa y efecto, origen y repetición” (Giunta, p. 111); o a través del concepto benjaminiano de anacronismo como “lugar posible para el surgimiento de imágenes dialécticas” (Fernández López, p. 139).

Otra manera de atacar la linealidad historicista es a través de la idea de simultaneidad, concepto clave a lo largo del volumen. Dicha aproximación evita la rigidez del esquema que periodiza en movimientos consecutivos (Torres-García – arte concreto / madí – concretismo y neoconcretismo brasileños), demostrando que muchas de estas ideas “coexistieron en el tiempo y en el espacio” (Pérez-Barreiro, p. 24). Y, finalmente, también se habla de “simultaneidades, destiempos y anacronismos” (Longoni, p. 183) para visibilizar las conexiones entre las vanguardias modernistas y las vanguardias conceptuales en América Latina.

Esta última línea argumentativa constituye otra de las principales aportaciones del volumen; aquella a la que alude la segunda parte del título *la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*. Hay una voluntad de activar la historia de los modernismos latinoamericanos, dentro de un mapa de relaciones con el conceptualismo y el arte actual. Esto se hace patente en el hecho de que el catálogo se abra con una intervención *book-specific* de José León Cerrillo, pero también en los textos de artistas contemporáneos que aparecen intercalados entre los ensayos de corte más historiográfico. Dichos textos habilitan un espacio para el diálogo con las vanguardias abstractas, ya sea de tipo teórico y estético (Txomin Badiola sobre Oteiza y Clark, pp. 133-137), o de tipo personal y afectivo (Steve Roden sobre Willys de Castro, pp. 47-51), sin ocultar que lo uno puede condicionar lo otro: Jorge Pedro Núñez reconoce, casi con pesar, formar parte de una generación que no puede desvincular el arte abstracto del papel hegemónico que este jugó en la Venezuela de los años 60 a 80, al servicio del aparato de Estado y del poder económico (pp. 79-81).

Un gran acierto en este intento de activar los legados de la abstracción es el cuestionario que se incluye al final del volumen, contestado por Luis Camnitzer, Jesús Carrillo, Sofía Hernández Chong Cuy y Ana Longoni. Me quedo con una coincidencia significativa: en su

respuesta a la cuestión de si existe una continuidad entre la abstracción geométrica latinoamericana y los movimientos artísticos que le siguieron, todos ellos comienzan por poner en duda las premisas implícitas en la pregunta. Desde la categoría de ‘arte conceptual’, a la que se oponen situaciones híbridas alternativas como la de “conceptualismos abstractos” (Camnitzer, pp. 176-177); hasta la propia categoría de ‘abstracción geométrica’, enmendando con ello la plana al objeto central de la exposición.

Otro punto que el cuestionario no elude pese a lo espinoso del tema, teniendo en cuenta que el proyecto se origina en una colección privada, es la cuestión del mercado y de la problemática absorción, por parte de este, de un arte que aspiraba a ser marginal. La solución pasaría, según los autores, por asumir la transitoriedad de toda condición marginal y la necesidad constante de generar nuevas formas de resistencia crítica. Pero también sería deseable, como advierte Jesús Carrillo, que coleccionistas e instituciones se dejasen de algún modo descentrar por ese “trayecto del margen al centro” (p. 179), produciendo estrategias curatoriales que pongan en crisis sus propios discursos. He aquí una salida constructiva del atolladero que acaso no sea del todo utópica, como *La invención concreta* parece demostrar. ♣

• ALICIA FUENTES VEGA •

Universidad Complutense de Madrid

EDWARD J. SULLIVAN (ED.)

The Americas Revealed. Collecting Colonial and Modern Latin American Art in the United States

The Pennsylvania State University Press - The Frick Collection (Studies in the History of Art Collecting in America 4), Pennsylvania, 2018, 224 págs., 63 imágenes.

Los días 16 y 17 de mayo de 2014 un panel de expertos de reconocido prestigio se dio cita en The Frick Collection de Nueva York para celebrar un simposio titulado *The Americas Revealed. Collecting Colonial and Modern Latin American Art in the United States*. La actividad se enmarcaba dentro de un programa más amplio

de investigación sobre arte e historia cultural desarrollado desde el Center for the History of Collecting que ya ha dado varios resultados de importante calado científico. Después de *Holland's Golden Age in America: Collecting the Art of Rembrandt, Vermeer, and Hals* (ed. Esmée Quodbach, 2014), *A Market for*

Merchant Princes: Collecting Italian Renaissance Paintings in America (ed. Inge Reist, 2015) y *Buying Baroque: Italian Seventeenth-Century Paintings Come to America* (ed. Edgar Peters Bowron, 2017), este cuarto volumen de la serie *Studies in the History of Art Collecting in America* abandona la fijación por la in-

fluencia del canon y explora un ámbito que durante los últimos años se ha impuesto como referencia imprescindible en permanente crecimiento; un ámbito, para más señas, que no se encontraba entre las inquietudes genuinas del fundador Henry Clay Frick pero que sí incorporó su sucesora Helen a través de la Frick Art Reference Library instaurada en 1920.

Hay algo de alegórico en esta resonancia del pasado en el presente, pues aquel cambio de paradigma generacional –la hija por el padre–, de género –lo femenino por lo masculino– y metodológico –la biblioteca por la colección– de alguna manera establece un paralelismo con las recientes intervenciones microhistóricas, feministas o decoloniales sobre los relatos hegemónicos. No en vano una de las claves que resalta Inge Reist en su prólogo como editora de la serie, además del hecho necesario de contrarrestar la carencia de bibliografía especializada al respecto, tiene que ver precisamente con la superación de una perspectiva histórico-artística tradicional en favor de una rehumanización del objeto de estudio gracias al conocimiento más profundo de las preferencias personales de los propios agentes. Y no por casualidad en este proceso de revisión comienzan a aparecer las mujeres que en otras ocasiones habían estado ocultas tras otros tantos hombres: la Electra Havemeyer Webb de Henry Osborne, la Viola Spiess Nadelman de Elie, la Abby Aldrich Rockefeller de John D., la Anne d’Harnoncourt de René, la Anne Cutter Morrow de Dwight, la Dorianne Venator de John, la Ann Rockefeller Roberts de Nelson, la María Engracia Freyer de Frank Barrows, la Edith Lewin de Bernard... y no a la inversa.

Estos ejemplos son solo una muestra entresacada de la introducción que firma Edward J. Sullivan bajo el epígrafe de “Acquisitive Passions. Observations on Collecting the Art of the Americas in the United States”. El coordinador del simposio y editor del libro en cuestión aprovecha su extensa trayectoria en la materia para poner las bases de una reflexión sobre cada uno de esos términos que constituyen el núcleo de la propuesta y que atraviesan todas las contribu-

ciones en mayor o menor medida: el *coleccionismo* implica tanto un acto de aprecio de los bienes culturales como un despliegue simbólico de la dominación, y tales tensiones se manifiestan con diversas intensidades en función de si se trata de iniciativas procedentes del Estado, de academias, de museos, de universidades, de corporaciones privadas o de sujetos particulares; el *arte de las Américas* en lugar de arte latinoamericano implica una consciencia de los riesgos de su definición, y se coloca en la encrucijada entre la reivindicación de las múltiples diferencias locales o la integración de ellas en un único macroconcepto; y desde los *Estados Unidos* implica una discusión geopolítica especialmente pertinente en un país que se arroga el término “*Americans*” para sí mismo, haciendo de la sinécdoque cotidiana una forma más de invisibilización del resto del continente. Por medio de un numeroso elenco de casos, elabora una panorámica general acerca de los orígenes modernos de esta fascinación desde el momento del llamado *descubrimiento*, las dinámicas patrimoniales generadas en el propio territorio latinoamericano, las incipientes prácticas adquisitivas a lo largo del siglo XIX por parte de algunos pioneros estadounidenses, la consolidación de las relaciones a partir de la década de 1930, el desinterés por la producción europea después de la II Guerra Mundial o la atención hacia grupos étnicos concretos a partir de las décadas de 1960 y 1970; el repaso, por tanto, da cuenta de las sucesivas oscilaciones del gusto imperante y cubre la formación de las principales colecciones de la escena nacional.

En su puesta en valor de tantos elementos recopilados, Sullivan destaca el MoMA como máximo exponente de ese impulso coleccionista que se sostiene y reinventa con el paso de los años, pues de alguna manera el punto de partida que representa la individual de Diego Rivera de 1931 se continúa en la decidida apuesta de sus conservadores por estos asuntos desde 1990. El inmenso arco temporal que separa ambos extremos centra el foco de los dos primeros ensayos del volumen, a saber, “Evolving Taxonomies at The Museum of Modern Art in the

1930s and ’40s and the Definitions of the ‘Latin American Collection’” de Miriam Margarita Basilio y “Hot Styles and Cold War: Collecting Practices at MoMA and Other Museums in the Sixties” de Delia Solomons: una analiza la posición del arte latinoamericano dentro de las genealogías trazadas por Alfred Barr en el famoso diagrama de *Cubism and Abstract Art* para calibrar la repercusión sobre su fortuna crítica posterior, la otra el giro durante la década de 1960 hacia una estrategia museística más selectiva en sus adquisiciones, menos enfocada a los *blockbusters* e interesada en incluir una y otra vez a los artistas latinoamericanos en exposiciones temáticas –*The Art of Assemblage* o *The Responsive Eye*– para asimilarlos paulatinamente a las tendencias internacionales; ambos estudios se complementan a la perfección y colman en conjunto una laguna historiográfica hasta ahora poco atendida.

A continuación, tres capítulos abordan desde distintos puntos de vista la preeminencia de México en la recepción del discurso latinoamericano en los Estados Unidos. El tercero, “The Philadelphia Story” de Joseph Rishel, resume algunos de los hitos del Philadelphia Museum of Art a través de las relaciones entre coleccionistas como Robert Henry Lamborn o el matrimonio Arensberg, comisarios como Henry Clifford o Anne d’Harnoncourt y exposiciones como *Mexican Art Today* de 1943. El cuarto, “*Cargadores: Collecting Rivera, Mexican Modernism, and Bearing the Burdens of Historiography*” de Anna Indych-López, revisita algunos de los tópicos generados en torno a Rivera a propósito de obras sobre el trabajo como *The Flower Vendor (Girl with Lilies)*, que por cierto Sullivan utiliza como portada del libro; paradójicamente, la imagen de esa indígena sumisa que da la espalda al espectador mientras de rodillas intenta acoger entre sus brazos un gigantesco ramo de alcatraces cortados de su sustrato original y dispuestos a ser comercializados arrastra connotaciones que difícilmente se le pueden escapar al autor de *The Language of Objects in the Art of the Americas*. El quinto, “An American Museum: Representing the Arts of Mexico at The Metropolitan Museum

of Art” de Ronda Kasl, recuerda los esfuerzos de Robert y Emily de Forest por ampliar la colección de artes decorativas mexicanas y la resistencia que debieron enfrentar para conseguirlo.

Los tres siguientes capítulos tratan casos monográficos dentro de ámbitos bien delimitados. El sexto, “Building a Model of Diversity: Grace McCann Morley and Collecting Modern Latin American Art in San Francisco” de Berit Potter, cuenta la historia de la primera directora del San Francisco Museum of Modern Art y rescata proyectos tan llamativos como el *Analysis of a Rivera* de 1938, en el cual *Cargadores* se exhibía junto a diversos materiales para entrenar la mirada de los visitantes. El séptimo, “Inverted Strategies: An Exhibition as Matrix for a Permanent Collection” de Mari Carmen Ramírez, comparte el experimento de reordenación de la colección permanente del Museum of Fine Arts de Houston a partir de una concepción productiva del dispositivo expográfico. El octavo, “Beyond Mexico: The Evolution of the Phoenix Art Museum’s Latin American Collection” de Vanessa K. Davidson, explica las singularidades de una colección prácticamente constituida mediante donaciones.

Los tres últimos textos configuran una aproximación a la memoria viva del coleccionismo de arte latinoamericano en la actualidad, gracias a la participación de tres de sus principales valedores: Suzanne Stratton-Pruitt en “Roberta and Richard Huber’s Adventures in Collecting”, Gabriel Pérez-Barreiro en “Expanding Paradigms: The Colección Patricia Phelps de Cisneros and the Changing Landscape of Latin American Art” y Estrellita B. Brodsky en “Collecting Latin American Art in the United States from New Spain to Today: A Life’s Story” ofrecen testimonios de primera

mano sobre las motivaciones para dedicarse a la adquisición, conservación, estudio, exhibición, préstamo y divulgación de las creaciones latinoamericanas. Contar con la subjetividad de los protagonistas tiene mucho sentido dentro de aquella perspectiva rehumanizadora y termina por cerrar el círculo del proyecto, aun cuando su mera presencia siempre haga más difícil la incorporación de un contrarrelato crítico con ellos.

La adaptación de sendas conversaciones con los Huber y Patricia Phelps de Cisneros no son las únicas modificaciones del libro con respecto al simposio, que puede consultarse íntegro en el sitio web de la institución (https://www.frick.org/interact/video/americas_revealed). Algunas conferencias no han quedado recogidas en la publicación definitiva, como ocurre con “Sense of Mission, Aesthetic Sense: Why Build a Collection of Spanish Colonial Art” de Ilona Katzew, “How the Art Market Affects Collecting Decisions by Individuals and Institutions” de Mary-Anne Martin y “Collecting Latin American Art: Projecting Names on Nameless Practices, Transforming Narratives” de Luis Pérez Oramas. Otras que sí lo están han matizado el título original, y es el caso de Solomons con “That Process of Passionate Abstraction: Collecting in the 1960’s”, Indyck-López con “Constructing a Canon: Collecting and Exhibiting Mexican Art in the United States in the 1930’s”, Brodsky con “Going Global: Good or Bad” o –el más significativo de todos– Sullivan con “Observations on the Myths and Magic of Collecting Latin American Art in the United States”. Si bien su aportación se basaba en una referencia a la exposición inaugural del Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey *Mito y magia en América:*

Los ochenta, el registro de las actas prescinde tanto de la denominación de *arte latinoamericano* como de la censura a la exotización sistemática de ese arte.

Edward Sullivan es un editor experimentado y cuidadoso, prevenido de los límites intrínsecos a su ejercicio. Así lo demuestra en varios puntos de su intervención cuando señala con muy buen criterio aquellos aspectos que considera susceptibles de un ulterior desarrollo; por ejemplo, la pervivencia del arte precolombino a través de los siglos, la trascendencia del coleccionismo de artes populares, la dudosa legalidad de cierto comercio de obras artísticas o el papel determinante de las galerías y casas de subasta. Sin embargo, la eliminación sin más de esa cita capciosa escamotea una oportunidad excelente para problematizar cuestiones más controvertidas que las vicisitudes de tal o cual coleccionista: la apropiación del título y su traducción al inglés son anécdotas representativas de procesos culturales de más largo recorrido que perpetúan las mismas voces autorizadas en los mismos foros de legitimación, lo cual supone una constante del arte contemporáneo en general y del arte latinoamericano en particular. Explicitar el lugar de enunciación sirve también para activar la reacción del receptor, así como para reproducir ese debate en nuevos contextos: leer este libro en España debe desembocar a su vez en un replanteamiento crítico de nuestros museos, nuestros centros de investigación, nuestros programas académicos, nuestros sistemas de becas, nuestras redes de coleccionistas y nuestras propias actitudes en relación al arte latinoamericano. ♣

• PABLO ALLEPUZ GARCÍA •
Instituto de Historia, CSIC