

LEONARDO ARREOLA*

Arte y museos de arte en Estados Unidos. Una revisión historiográfica

Art and Art Museums in the United States. A Historiographic Review

Resumen

En esta revisión historiográfica el objetivo es rastrear el proceso de construcción y consolidación de los proyectos artísticos, así como de los museos de arte en el siglo XIX de Estados Unidos. A lo largo del escrito se irán describiendo dos momentos del proceso artístico y cultural estadounidense: en primer lugar, la etapa nacionalista y civilizadora; y, en segundo lugar, la etapa abierta y cosmopolita.

Palabras clave: Arte, museo de arte, Estados Unidos, cultura, civilización

Abstract

In this historiographic review, the aim is to trace the process of construction and consolidation of artistic projects, as well as art museums in the nineteenth century United States. Throughout the writing, two moments of the American artistic and cultural process will be described: first, the nationalist and civilizing stage; and, second, the open and cosmopolitan stage.

Key words: Art, Art Museum, United States, culture, civilization

Fuentes Humanísticas > Año 35 > Número 67 > II Semestre > julio-diciembre 2023 > pp. 155-172.

Fecha de recepción 15/06/2022 > Fecha de aceptación 03/07/2023

leonardoarreola1994@hotmail.com

* Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Introducción

El objetivo de este ensayo es hacer una revisión historiográfica sobre el proceso de creación y consolidación de los proyectos artísticos y museísticos de los Estados Unidos después de la Guerra Civil (1861-1865) y hasta el periodo que abarcó la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La justificación de tomar como referencia estos dos procesos es que, después del conflicto civil, los Estados Unidos se estaban recuperando de una etapa convulsa donde, tras la expansión geográfica y el surgimiento de una clase económica, política y social poderosa, se formó un proyecto social, cultural y artístico en común, que representó la idea de nacionalidad y civilización. La cumbre de este proyecto se reflejó durante las dos primeras décadas del siglo xx, cuando se pasaron de los proyectos formativos y nacionalistas a otros de carácter más cosmopolitas y democráticos, que culminaron en el Armory Show (1913).

Existe una cartografía del arte y de los museos de arte, durante el siglo xix y principios del xx, pues continuamente se estará haciendo referencia a París como expresión del proyecto francés y a Nueva York como expresión del proyecto estadounidense (aunque no son las únicas ciudades mencionadas, si son las más importantes en este trabajo). Desde el movimiento Hudson River School (que inició en 1825, pero tuvo su apogeo con Huntington en 1858) hasta el Armory Show (1913), se notará cómo la ciudad de Nueva York fue el epicentro de los proyectos de las élites interesadas en el arte y la cultura (con sus respectivos campos satélite co-

mo Boston o Washington D.C.). Desde esta mirada, Nueva York es el *axis mundi* del mundo civilizado y occidental en América, cuestión que será valorada por los mismos burgueses estadounidenses.

El trabajo se encuentra dividido en tres apartados. En el primero se revisan las intenciones de los burgueses acaudalados de crear no sólo instituciones de arte y museos, sino de reformar hábitos, actitudes y valores de las masas. Se destacan los ideales tanto del movimiento Hudson River School como de la élite estadounidense en general. En el segundo, se analiza el proceso de creación de los principales museos del siglo xix: The Metropolitan Museum of Art of New York, The Museum of Fine Arts of Boston y Corcoran Gallery of Art of Washington. La intención es ligar estos tres museos con sus padres fundadores, comparando sus intereses en común y sus inclinaciones artísticas como personajes acaudalados. En el tercer y último apartado se muestra el surgimiento de nuevas formas de hacer y exponer el arte norteamericano con un carácter más cosmopolita y democrático, que rompen con los viejos paradigmas de los constructores del proyecto nacional y civilizatorio decimonónico: la Ashcan School (1908) y el Armory Show (1913).

Las fuentes documentales son principalmente estudios culturales de autores contemporáneos como Alan Wallach, así como obras de críticos de la época, por ejemplo, Henry Theodore Tuckerman y Winifred Howe. También se analizaron algunas pinturas de la etapa de estudio, pero, por falta de permisos de autor, solamente se describen las fichas técnicas y los respectivos links de consulta.

Ciudadanos burgueses, movimientos pictóricos y proyectos culturales en el siglo XIX estadounidense (c. 1865)

Alan Wallach (2010) explica la importancia de un acontecimiento histórico que tuvo lugar en el siglo XIX, que, a su vez, revisa del historiador del Museo Metropolitano de Arte, Winifred E. Howe en su obra *A History of The Metropolitan Museum of Art* (1913, pp. 99-140). Se trata de un discurso que John Jay, un burgués estadounidense, emitió ante personas de la élite gobernante, militar y económica de Estados Unidos reunidas en París con motivo de la celebración de las fiestas patrias del 4 de julio en 1865, en donde enfatiza la importancia de contar con galerías de artes y un museo nacional destinado al cultivo de la cultura elevada:

Ya es hora de que los americanos sienten las bases para fundar una Institución Nacional de Arte y una Galería de Arte; y que sean los caballeros estadounidenses [*American gentlemen*], así como en Europa, los que inauguren dicho plan (Wallach, 2010, p. 3; Howe, 1913, pp. 99 y 100).

Resulta interesante que tanto Wallach como Howe destaquen la importancia simbólica de este discurso que emitió John Jay el 4 de julio de 1865, pues es un reflejo del interés de las clases acaudaladas de Estados Unidos por la formación de proyectos culturales y artísticos como símbolo de la unificación después de la Guerra Civil. En este sentido, comenzarán a aparecer, en este periodo, personalidades artísticas como el poeta y periodista Walt Whitman, el escritor Henry Theodore Tuckerman y el pintor Daniel Huntington.

Para fines de estos temas, me interesa destacar a Tuckerman y a Huntington.

Henry Theodore Tuckerman (1813-1871) fue un escritor perteneciente a la élite neoyorquina que publicó en 1867 un libro titulado *Book of the Artists: American Artist Life (Libro de los artistas: la vida de los artistas americanos)*. En él pone de manifiesto que “durante la Revolución Francesa muchas obras de arte provenientes de escuelas [artísticas]¹ francesas, italianas y alemanas llegaron hasta América” (Tuckerman, 1867, p. 11). Esto contribuyó a que hubiera “un incremento en el gusto y el reconocimiento por el arte”, lo cual tuvo como efecto la aparición de ciertos lugares informales destinados a la exposición de obras de artistas valiosos y reconocidos. De tal manera que, como señaló Tuckerman, fue menester “establecer galerías permanentes de arte, en las escalas más liberales dentro de [...] las grandes ciudades”.² Con lo anterior puede notarse la forma en que se comenzó a valorar la producción artística europea, sin embargo, el proyecto americano no estuvo en manos de la aristocracia (que en Estados Unidos no existió), sino que fueron las élites burguesas las que destinaron recintos específicos para exponer obras de arte europeas a un público particular.

¿Y qué hay de la producción artística originaria de Estados Unidos? ¿Sólo se les dio importancia a los pintores de las más prestigiosas escuelas de arte en Europa? Como señala Tuckerman “un gran número de eminentes y originales pintores

¹ Los corchetes fueron añadidos por mí.

² “[...] on the most liberal scale, in our large cities” (Tuckerman, 1867, p. 11 y 12; Wallach, 2010, p. 2).

paisajistas han alcanzado la más alta reputación” (Tuckerman, 1867, p. 11).

Daniel Huntington (1816-1906) fue un pintor descendiente de un grupo de políticos originarios de Connecticut³ adscrito al movimiento de pintores denominado Hudson River School (Escuela del Río Hudson) que se caracterizaron por obras de paisaje, movimiento iniciado desde la primera mitad del siglo XIX (1825). Lo interesante de la pintura de Huntington es el contenido religioso que se ve manifestado, por ejemplo, en una obra alegórica llamada *Mercy's Dream (El Sueño de la Piedad, 1858)*,⁴ es posible apreciar a una mujer sentada en el suelo de un valle y siendo coronada por un ángel mientras apunta hacia el cielo. Este tipo de contenidos en la pintura de Huntington refleja la cultura religiosa protestante estadounidense muy común dentro de las producciones artísticas de la época, influenciada, por ejemplo, por la novela inglesa de John Bunyan titulada *Pilgrim's Progress (El progreso del peregrino, 1678)* (Greenhouse, 1996, p. 103).

A pesar de que existen varias pinturas de Huntington referentes a acontecimientos y personajes históricos, Greenhouse afirma que

Huntington no encontró ni en el paisaje histórico, ni en las imágenes heroicas del pasado nacional vehículos satisfactorios para sus ambiciones artísticas tan grandes o para la expresión de una moral elevada y un sentimiento religioso” (Greenhouse, 1996, p. 104).

De esta manera, se nota en la producción pictográfica de Huntington la adopción de un estilo artístico propio que es reflejo de su cultura religiosa estadounidense; esto a través de elementos retóricos y panegíricos los cuales generan una identidad protestante que, aunque de herencia europea, es producto de “un sentimiento doméstico de la piedad protestante en el cual las artes visuales jugaron un papel significantes sin precedentes” (Greenhouse, 1996, p. 104). El hecho de importar estilos e ideas desde Europa y adaptarlas a los imaginarios sociales modernos de Estados Unidos también se vio reflejado con el proyecto de los pintores de la Hudson River School o Escuela del Río Hudson (c. 1825-1870), a la cual perteneció Daniel Huntington.

Thomas Cole (Inglaterra, 1801-1848) y Asher B. Durand (Nueva Jersey, Estados Unidos, 1796-1886) fueron los miembros fundadores del movimiento artístico quienes adaptaron ideas y aspectos pictóricos desde Europa hacia esta parte de América. Aunque Cole nació en Inglaterra (e hizo muchos viajes a Italia y Francia), viajó a Nueva York donde su trabajo comenzó a ser valorado, por ejemplo, por el mismo Asher B. Durand. Cabe destacar que el tema bíblico también fue reproducido por Thomas Cole en obras como *Expulsion from the Garden of Eden (Expulsión*

³ Parece ser que su abuelo paterno fue general de guerra durante la Independencia de Estados Unidos y su padre delegado del Segundo Congreso Continental, sin embargo, no poseo fuentes que confirmen esto.

⁴ Véase Huntington, Daniel (1816-1906), *Mercy's Dream, 1858*, óleo sobre lienzo, medidas 213.4 x 168.3 cm, ubicado en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11192>, consultado el 20 de febrero de 2021.

del jardín de Edén, 1828)⁵ en donde se pone de manifiesto un tema del Antiguo Testamento dentro de un paisaje que, pudiera parecer, se trata de uno de los lugares estadounidenses que estos pintores ensalzaban y legitimaban de manera patriótica. En ese sentido, los pintores de la Hudson River School “tenían la fuerte creencia en la belleza superior de los paisajes americanos”, y la aparición de este arte americano fue como “un hijo vástago de la escuela inglesa contemporánea” donde los artistas estadounidenses se convirtieron “en cosmopolitas con objetivos que no pueden ser llamados peculiares sólo de América” (Burroughs, 1917, p. 3).

En suma, se ve cómo los burgueses acaudalados comenzaron a interesarse por fundar lugares específicos donde se expusiera y se valorara el arte europeo, pero, sobre todo, las producciones artísticas nativas de los talentosos pintores que viajaban, aprendían técnicas, recursos artísticos y lenguajes retóricos para adaptarlos a una identidad y a un *ethos* propio de una nación joven que estaba saliendo de un conflicto civil intestino. Para ello, y siguiendo con el tema principal de este apartado, las élites acaudaladas y los artistas prominentes comenzaron a organizarse para llevar a cabo este proyecto cultural. En el año de 1863 se funda la Union League Club en Nueva York, durante el contexto de la Guerra Civil, y con el

objetivo de reunir a los grandes magnates americanos para crear proyectos sociales de tipo filantrópico. Pronto estos temas sobre la creación de proyectos culturales fueron de importancia para la Union League Club,⁶ en donde John Jay fue nombrado presidente en 1869 (Howe, 1913, p. 101), de manera que sus miembros decidieron crear un Comité de Arte e invitar a conformarlo a los mismos integrantes de la Union League Club, a participantes de la Academia Nacional de Diseño, el Instituto de Arquitectos, la Sociedad de Historia de Nueva York, socios de clubes sociales privados como The Manhattan, The Century, artistas y ciudadanos americanos en general que estuvieran interesados en participar (Howe, 1913, p. 103).

La reunión que se llevó a cabo en el anfiteatro del *League* de Nueva York fue oficiada por los siguientes asistentes: presidente William Cullent Bryant;⁷ los vicepresidentes Daniel Huntington (Academia Nacional de Diseño), R. M. Hunt (Instituto de Arquitectos), Andrew H. Green (auditor del Central Park), Wm. J. Hoppin (Sociedad de Historia de Nueva York), Henry W. Bellows (Century Club), F. A. P. Barnard (presidente del Columbia College), Henry B. Stebbins (presidente de la Comisión del Central Park), Marshall

⁵ Véase Cole, Thomas (1801-1848), *Expulsion from the Garden of Eden*, 1828, óleo sobre lienzo, medidas 100.96 x 138.43 cm, ubicado en Museum of Fine Arts, Boston, disponible en: <https://collections.mfa.org/objects/33060/expulsion-from-the-garden-of-eden?ctx=4e54cfda-bcb2-47a5-9051-eedaco6f6e43&idx=5>, consultado el 20 de febrero de 2021.

⁶ Sobre el interés de la *League* por el arte antiguo, por ejemplo, véase una exposición de arqueología de la Grecia Clásica en donde los miembros dieron vital importancia a que, durante la exposición, las vasijas clásicas y las piezas de terracota se presentasen en buen estado (sin autor, 1890, p. 55).

⁷ Poeta estadounidense (1794-1878), de quien se ha dicho, su talento radicó en retomar elementos de las más viejas tradiciones literarias y adaptarlas a estilos propios e individuales (Free, 1969, pp. 673 y 674).

O. Roberts (miembro de Union League Club) y Wm. E. Dodge Jr. (presidente de Young Men's Christian Association) (Howe, 1913, p. 104). De todos estos participantes, es quizás William Cullent Bryant el más destacado ya que a él se le debe la iniciativa de crear un museo de arte que más tarde será conocido como el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York;⁸ además de la notable asistencia de Huntington como vicepresidente. Vemos que tanto artistas como burgueses tienen intereses en común y las circunstancias son propicias para poner manos a la obra.

Museo Metropolitano de Arte en Nueva York, Museo de Bellas Artes de Boston y Galería de Arte Corcoran de Washington

Si el discurso de John Jay de 1865 fue de suma importancia en la génesis de los museos estadounidenses de arte, el de William Cullent Bryant de 1869 es el que tiene destacables elementos referentes no sólo a las ideas sobre el proyecto de creación de un museo en Nueva York, sino, en general, respecto a la mirada de toda una generación de burgueses e intelectuales estadounidenses sobre la historia artística de Europa y el papel de Estados Unidos dentro de la historia cultural de Occidente. Así expresaba sus opiniones ante los asistentes en el anfiteatro neoyorquino del League:

Nuestra ciudad es la tercera gran ciudad del mundo civilizado. Nuestra ciudad ya ha alcanzado su lugar de entre las grandes potencias del mundo, esta es en grado, grande en población, grande en actividades y empresas de sus gentes [...] Amigos míos, si una décima parte de lo que nos es robado cada año [...], en la ciudad en que nosotros vivimos, bajo la pretensión de servicio público y que son vaciadas profusamente en las arcas de políticos pícaros, eso bien podría ser extendido a un Museo de Arte que podríamos tener instalado en un espacioso y majestuoso edificio, formado por colecciones que nos han dejado los más grandes artistas del mundo, y que podría ser el orgullo de nuestro país (Howe, 1913, p. 107).

De esta manera, el 13 de abril de 1870 se decreta la instauración del Metropolitan Museum of Art of New York (Museo Metropolitano de Arte de Nueva York):

[...] con el propósito de establecer y mantener en dicha ciudad un museo y una biblioteca de arte, para alentar y desarrollar el estudio de las Bellas Artes, así como la aplicación de las artes a las manufacturas y la vida práctica [...] (Howe, 1913, p. 125).

En este sentido, resulta interesante que el paradigma de este nuevo museo neoyorquino tenga una doble intencionalidad; por una parte, fomentar el gusto por las *fine arts* o Bellas Artes y, por otro lado, el interés por valorar la aplicación de las artes a la vida práctica. Vemos que este doble interés no es fortuito. Allan Wallach explica que, de manera semejante a los procesos revolucionarios de Francia e In-

⁸ Para esto, es interesante profundizar en el discurso de W. C. Bryant donde se pone de manifiesto su interés por fundar un museo en Nueva York (Howe, 1913, pp. 106-112; Wallach, 2010, pp. 6-8).

glaterra, el triunfo de las élites norteamericanas fue simbolizado con la unificación de proyectos comunes como el de los museos. De esta forma, después de la Guerra Civil estadounidense, la clase burguesa anhelaba tener su propio Louvre en Estados Unidos (Wallach, 2010, pp. 9 y 10). Tanto el Louvre de Francia como el South Kensington de Inglaterra fueron entonces paradigmas de influencia en Estados Unidos, y, sobre todo, este último influyó en la institución de la galería Corcoran de Washington que será explicada en este trabajo más adelante.

Así, Wallach explica que la década de 1870 fue la del *boom* de los museos estadounidenses. En el año de 1872, se celebró una fiesta de gala por la inauguración de las galerías del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (museo que tuvo diferentes ubicaciones dentro de esa ciudad a lo largo de su historia) (Wallach, 2010, p. 4). Su fundador y primer director fue un acaudalado hombre de negocios y mecenas de arte llamado John Taylor Johnston (1820-1893), quien también fue presidente del Central Railroad of New Jersey (Ferrocarril Central de Nueva Jersey). Desde la década de 1870 fungió como el presidente del Museo Metropolitano de Arte (Bowling, 2009, p. 2). A su muerte en 1893, Taylor Johnston legó su fortuna de un millón y medio de dólares a muchas obras de beneficencia, entre ellas, al Museo Metropolitano de Arte al que le correspondieron 10 mil dólares (sin autor, 1890).

Dentro de este *boom* de museos de arte en Estados Unidos también tuvo lugar la fundación del Museum of Fine Arts of Boston (Museo de Bellas Artes de Boston) en el año de 1869. Esta institución

tuvo como principal objetivo el registro del arte producido localmente, por lo que, para 1912, ya había sido compilada una lista con los monumentos y pinturas de la ciudad de Boston (sin autor, 1913, pp. 1081 y 1082). El fundador y primer presidente de este museo fue Charles Callahan Perkins (1823-1886) quien provenía de una familia de comerciantes de esta ciudad y que se interesó por el estudio de las culturas del Renacimiento Italiano.

En torno al problema de los museos estadounidenses, él así mismo expresó:

Muchas personas, al hablar sobre un museo estadounidense, tienen alguna vaga idea sobre un museo tipo Louvre o sobre alguna galería de arte cuyos muros están, por algún milagroso proceso, cubiertos por obras de Rafael o de Correggio [...]; otros piensan [...] que, así como es algo bueno alentar el talento local, [los muros] deberían estar cubiertos, en su mayor parte, con pinturas y esculturas americanas [...] Ahora, no es que nosotros infravaloremos el arte de Rafael, [o] Correggio [...], nuestras razones son simples; es que en primer lugar [*el arte europeo*] está completamente fuera de nuestro alcance, y que, [...], en segundo lugar, este no se ajusta a los *implem-*tos de instrucción de arte en una nación (Perkins, 1870, p. 6, las cursivas son mías).

La cita anterior resulta reveladora al ser comparadas las ideas que se tienen sobre los museos y el hecho de que siempre sean pensadas desde los paradigmas de las instituciones artísticas del Viejo Mundo. De esta forma, al pensar en los proyectos culturales de una nación como Estados Unidos, los principales patrocinadores y

constructores de dichos proyectos piensan dentro de un marco cultural nacionalista, en el que, de acuerdo con lo expresado por Perkins, debe hacerse conforme los *implementos* de una sociedad como la estadounidense, en donde las producciones artísticas de Europa simplemente no están al alcance. Y este alcance no es por una “infravaloración”, sino que se hace pensando desde criterios educativos y de instrucción dirigida a un público nacional.

Otra importante institución de arte fundada durante este *boom* fue la Corcoran Gallery of Art (Galería de Arte de Corcoran) anteriormente ubicada en Washington y que fue clausurada en 2014 por razones económicas.⁹ El edificio comenzó a construirse en 1859 y, tras una breve ocupación durante la Guerra Civil, fue devuelto y abierto al público el 19 de enero de 1874,¹⁰ donde fueron expuestas pinturas, esculturas, etcétera (Wiswall, 1874, p. 120). En dicho museo había tanto esculturas del romanticismo realista francés realizadas por Antoine-Louise Barye, como del escultor academicista francés Jean-Léon Gérôme, así como muchas otras réplicas de bustos europeos donde se veían plasmados a personajes como:

Clitia, Titán, Apolo, Asclepio, Homero, Áyax, [...] y Diana, dos cabezas de los caballos de Hiperión, dos Moiras, Teseo, el discóbolo de Mirón, y réplicas de es-

culturas como el Laocoonte y la Venus de Milo (Wiswall, 1874, p. 120).¹¹

El fundador de la Galería fue William Wil-son Corcoran (1798-1888), quien era “un gran y exitoso banquero, y se convirtió en uno de los primeros filántropos más significativos de la nación junto con su mentor y buen amigo George Peabody” (Tank, 2005, p. 53). En este sentido, como explica Kelsey E. Tyler, Corcoran fue la expresión de todo un proyecto cultural de su tiempo:

Las instituciones culturales surgieron en la mayoría de las ciudades estadounidenses a mediados del siglo XIX, que, al igual que Corcoran, intentaron mostrar arte contemporáneo estadounidense para fines de beneficio público.¹² No es coincidencia que este fuera un momento en el que el sufragio electoral experimentó una expansión significativa en la inclusión de hombres blancos sin propiedad. Y las élites dominantes estuvieron consecuentemente preocupadas por combatir la “falta de educación” y la “oscuridad mental” en el ámbito civil. La

⁹ Aparentemente hubo problemas financieros que llevaron a su cierre (Weeks, 2014).

¹⁰ De acuerdo con Alan Wallach, el recinto fue terminado de construir en febrero de 1871, “marcando la reconciliación entre la burocracia de la República y la élite indígena de Washington, que, como Corcoran, estuvieron del lado sureño durante la Guerra Civil” (Wallach, 2010, pp. 5 y 6).

¹¹ Aquí parece haber una contradicción entre lo expresado por Perkins y el contenido de arte europeo de la galería Corcoran. Quizás Perkins enuncie esto debido a que su intención es que debería valorarse más el arte nacional que el europeo. Recordemos que Perkins menciona esto en 1870 y la Galería Corcoran fue inaugurada cuatro años después. Probablemente, muchos burgueses estadounidenses tenían resguardados objetos de arte europeo que para ese momento aún no se daban a conocer públicamente. Lo importante es destacar el discurso nacionalista en torno al arte por parte de Perkins.

¹² Para este tiempo, probablemente se refiera a la obra de Daniel Huntington y de la Escuela del Río Hudson. Sin embargo, en el texto no especifica cuál arte contemporáneo estadounidense.

*incivility*³³ se caracterizaba por lo general como un atributo de los inmoraes, gente sin educación y analfabetos (Tyler, 2012, pp. 6 y 7).

En este sentido, el proyecto filantrópico de Corcoran va de la mano con el proceso de civilizar o de educar a las masas,³⁴ que significa parte del proyecto de cohesión

³³ Incivilidad o incultura.

³⁴ Norbert Elias explica que la palabra "civilización" tiene uso similar para el habla francesa e inglesa que difieren para el caso de la lengua alemana. Hay similitudes idiomáticas sobre el concepto de civilización en inglés y francés, que se contraponen a la noción alemana de cultura que no tiene un equivalente al francés o al inglés. Aunque no analizaremos la tradición alemana referente a la idea "cultural" de los progresos humanos, si es interesante destacar que, para la lengua alemana, lo "cultural" es todo aquello que define a una sociedad en términos de su nación y sus producciones humanas que lo hacen distinguibles de otras naciones. Digamos, para el alemán; los museos, las artes, sus periodistas y su política serían su "cultura" de Estados Unidos, aquello que lo diferencia de otros países, p. e. de los museos, artes, ciencias etc. de Francia. Sin embargo, para Francia e Inglaterra no sólo son estas producciones humanas las que definen su "civilización", sino también sus valores y sus actitudes, es decir, su comportamiento que lo hace "civilizado". Mientras que, para el alemán, lo cultural es sólo la producción humana que lo hace particular, para el francés o inglés la civilización es todo esto, aunado a los comportamientos y los valores (Elias, 2001).

La idea de civilización rompe un poco con la frontera nacional imaginada desde el punto de vista alemán acentuando lo que es común a todos los seres humanos o debiera de serlo desde el punto de vista de quienes hacen uso del concepto. En este sentido, la idea de civilización "refiere [...] al resultado de un proceso; se refiere a algo que está siempre en movimiento, a algo que se mueve de continuo hacia adelante" (Elias, 2001, p. 58). Es importante que revisemos la idea de "civilización" desde lo francés y lo inglés (así como sus respectivos orígenes cortesanos), ya que serán los principales paradigmas en los proyectos culturales de las élites estadounidenses, al menos, desde la segunda mitad del siglo XIX.

de la sociedad estadounidense, como explica Kelsey Tyler. Es en los museos estadounidenses donde el arte se convierte en el discurso civilizador para buscar la unión mencionada. Esta preocupación por la exaltación del arte (tanto del europeo como del americano) y el interés por la educación de las masas, tiene una influencia cultural con las instituciones europeas que, a su vez, tuvieron orígenes cortesanos.

Corcoran no sólo fue un acaudalado banquero, sino también un hombre cultivado que realizó una visita al Museo del Louvre de París en el año de 1855 cuando fueron realizadas obras de renovación del recinto bajo las órdenes de Luis Bonaparte, teniendo ante su vista un "Louvre modernizado" (Wallach, 2010, p. 14). El renombrado museo serviría como influencia y modelo para los fundadores del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, cuando John Jay dio su discurso sobre las instituciones de arte en las fiestas del 4 de julio en París, que antes mencionamos. Seguramente esta élite había pasado por el museo del Louvre y se imaginaba un recinto de este tipo para Estados Unidos (Wallach, 2010, p. 15).

Otro modelo que inspiró los proyectos museísticos estadounidenses del siglo XIX fue el Museo South Kensington de Londres. Según Wallach, en un evento del Union League Club donde estuvieron presentes los fundadores del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, un invitado, quien fuera hermano del fundador del Museo South Kensington, elogió las virtudes de dicha institución encomiando la imitación del modelo inglés (Wallach, 2010, p. 15). Incluso Perkins, el fundador del Museo de Bellas Artes de Boston, expresó que un museo debería estar al servicio de la educación de una nación y

no ser un simple recinto donde se expongan colecciones de objetos de arte. De manera que, anhelaba algún día, el Museo de Bellas Artes de Boston fuese un rival ante “los grandes museos industriales como el de Kensington o el de Viena” (Wallach, 2010, pp. 15-16). Para Wallach, había dos modelos museísticos:

El Louvre fue un tesoro, un repositorio de obras canónicas que eran representación del patrimonio cultural único de una nación. El Museo South Kensington, si bien, no menos preocupado por la preservación del patrimonio cultural de dicha nación, enfatizó el objetivo práctico de la educación artística de las masas (Wallach, 2010, p. 16).

En suma, hemos analizado tres aspectos importantes sobre la génesis de los museos estadounidenses de arte: 1) los museos fueron producto del interés de las élites acaudaladas en construir recintos dedicados a la exposición de obras tanto europeas como estadounidenses; 2) después de la Guerra Civil y la crisis política y social, hubo una preocupación de la naciente burguesía acaudalada por construir museos no sólo para la preservación del patrimonio artístico, sino para la educación y civilización de las masas y; 3) existió una intencionalidad para imitar los paradigmas de los museos europeos, específicamente el Louvre y el South Kensington, pero con objetivos meramente nacionalistas. En síntesis, la historia de los museos de arte en Estados Unidos, es también la historia de los proyectos culturales de las élites burguesas de los Estados Unidos en busca de una nacionalidad artística propia.

Cambio de siglo: Escuela de Ashcan y la Exposición Internacional de Arte Moderno

Durante finales del siglo XIX y principios del XX, los países civilizados celebraban sus logros culturales mediante encuentros internacionales, donde las naciones exponían al mundo sus talentos artísticos. En Francia los eventos más conocidos fueron las Exposiciones Universales que tuvieron un valor simbólico durante el proceso en que los países occidentales buscaron integrarse al proyecto histórico de la modernidad (esto mediante los pabellones como el argentino en 1889 o el mexicano en 1900). En estas celebraciones se combinaban los talentos artísticos, el desarrollo de la tecnología industrial y el paisaje urbano; la cabeza de la Estatua de la Libertad (que más tarde sería enviada con el resto del monumento a América) fue presentada en 1878 y la Torre Eiffel fue construida como arco de entrada a la Exposición Universal de 1889. Los monumentos son muestra del ingenio industrial, talento artístico y urbano de una nación moderna.

Sin embargo, también fue la época donde surgieron importantes movimientos artísticos, literarios y pictóricos que influirían en la cultura del naciente siglo XX en Europa y América. El impresionismo y postimpresionismo, por mencionar algunos, fueron vanguardias pictóricas que se movilizaron contra el *status quo* del academicismo. El esteticismo, el decadentismo, el regreso a los sentimientos y al espiritismo fueron la característica principal de algunos artistas como Paul Cézanne, Claude Monet, Vincent Van Gogh, el músico Claude Debussy, el poeta Char-

les Baudelaire, etcétera. Modernidad, modernismo, vanguardia y bohemia comenzaron a ser la nueva expresión de estos artistas que tenían mucho que decir a la vida y al mundo mediante un arte más interior y psicologista. Y todo esto aunado a la valoración de la vida urbana de las principales ciudades como París.

En los Estados Unidos esto sucedió en la ciudad de Nueva York. Como explica Chen Yao:

A finales del siglo XIX, los impresionistas estadounidenses, como, por ejemplo, en la obra de Childe Hassam y William Merritt Chase, vemos la preferencia por una interpretación poética de la escena urbana, que correspondía con el floreciente “Movimiento Bella Ciudad” [*City Beautiful Movement*], donde la ciudad de Nueva York estaba representada como un entorno encantador y armonioso donde la gente podía pasear, como en una Arcadia urbanizada (Yao, 2020, p. 194, cursivas mías).

La vida urbana, a inicios del siglo XX, implicaba además de las visitas a museos; pasear por los parques, admirar monumentos, realizar compras, es decir, un estilo de vida propio al que podemos denominar *urbanita*.¹⁵ Si el movimiento de pintores de la River Hudson School abogaron por recuperar la belleza de los paisajes a campo abierto, estos pintores impresionistas de Estados Unidos comenzaron a valorar el entorno de la ciudad. Por ejemplo, la obra de William Merritt Chase

(1849-1916) llamada *Park In Brooklyn* (1887)¹⁶ recuerda a los temas de Claude Monet donde aparece una madre y su hijo (que aparentemente es Monet mismo) en un jardín dando una sensación intimista y privada (Yao, 2020, p. 194). En esta obra podemos apreciar un paseo en el parque de Brooklyn en donde vemos, en primer plano, a una madre con su hija, así como a un hombre parado cerca de lo que parece ser una fuente. Los tres personajes aparecen vestidos elegantemente.

Por otra parte, de Childe Hassam (1859-1935) existe una serie de aproximadamente treinta pinturas llamadas *Flag Series* (1916)¹⁷, donde se plasman los desfiles preparativos de la entrada de Estados Unidos a la Primera Guerra Mundial, cuyos muros de la Quinta Avenida de Nueva York fueron cubiertos con las banderas de los países aliados. Estas obras nos brindan una mirada espectacular de una ciudad, en términos estéticos, pero también patrióticos. Así, esta generación de artistas impresionistas americanos tenía un apego por el espectáculo de las ciudades, las prácticas del *flâneur* o “paseado. res” de los suburbios, y una admiración por la estética arquitectónica de los edificios modernos.

¹⁵ Para ver la relación entre vida urbana y exposiciones de arte véase Prior (2009, pp. 3-39); Arreola (2020, pp. 337-352).

¹⁶ Chase, William Merritt (1849-1916), *Park In Brooklyn*, 1887, óleo sobre tabla, medidas 41 x 61.3 cm, ubicado en Parrish Art Museum, Nueva York, disponible en <https://www.artsy.net/artwork/william-merritt-chase-park-in-brooklyn>, consultado el 20 de febrero de 2021.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Hassam, Childe (1859-1935), *Allies Day, May 1917*, 1917, óleo sobre lienzo, medidas 110.8 x 94.3 cm, ubicado en National Gallery of Art, Washington D.C., disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.30115.html>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Sin embargo, surgiría pronto un movimiento pictórico (incluso político) donde la mayoría de sus integrantes no eran pintores formales sino más bien “ilustradores”:

La ciudad de Nueva York, en el cambio de siglo, se convirtió en un centro impregnado de una materia prima que consistía en una multitud de historias e imágenes. La escena de Nueva York, tal como la describen los artistas del Ashcan School, se enriqueció con el sentido de curiosidad de un periodista y el deseo de conectar con un público amplio; por lo tanto, categorizaría sus trabajos como realismo periodístico (Yao, 2020, p. 200).

A diferencia del movimiento impresionista estadounidense que idealizaba la belleza urbana e intentaba ensalzar las impresiones de aquellos individuos que gustaban de pasear por la ciudad, la Ashcan School o Escuela de Ashcan surgió como un nuevo movimiento donde se buscaba mostrar a la sociedad estadounidense aquellos lugares, personas o momentos de una manera más realista o cruda, trascendiendo o negando una belleza idealizada. Precisamente, el nombre “Ashcan” proviene de una frase que en español se traduciría como “cesto de basura”, nombre que le sería asignado más tarde por sus críticos. Estos ilustradores que habían colaborado con el diario *Philadelphia Press*, pronto sintieron la necesidad de conectar su arte con la realidad social estadounidense, mostrando las escenas de los barrios marginales, los pobres de las calles, los flujos en masa de migrantes, la publicidad y el consumo urbanos. Estos nuevos ideales, por supuesto, iban en contra de los cánones estéticos del City

Beautiful Movement, por lo que podemos hablar de un genuino movimiento vanguardista con intenciones estéticas que se vuelven políticas. Estas intenciones fueron las de “aumentar la conciencia de la injusticia política y social” que se desarrollaba a principios del siglo xx, junto con “la literatura contemporánea y las teorías sociales” (Yao, 2020, p. 201). El cambio de siglo trajo consigo nuevas propuestas estéticas que tuvieron no un valor del arte por el arte, sino que fueron un elemento práctico que sirvió como estrategia de protesta en contra de las virtudes idealizadas en las obras de pintores e intelectuales de tendencia más romancista. Robert Henri (1865-1929) fue uno de los principales líderes de este movimiento artístico que invitó a los demás pintores a seguir una nueva ruta artística, que, a su vez, se volvía política:

Henri animó a todos los artistas a ser reporteros metropolitanos. La idea de que el artista encuentre sujetos en medio del bullicio diario de la ciudad recuerda al elogio que Charles Baudelaire hizo hacia al reportero parisino Constantin Guys como el “pintor arquetípico de la vida moderna” (Yao, 2020, p. 201).

De esta manera, el movimiento o escuela de *Ashcan* surgiría como una de las primeras vanguardias artísticas en Estados Unidos, cuya mayor preocupación fue la responsabilidad periodística. En este sentido, debía irse más allá de un valor puramente estético y “bello” para seguir una línea más apegada a la realidad social, así como a las escenas cotidianas de la vida en las ciudades modernas, como en este caso, lo fue la ciudad de Nueva York. Resulta interesante que Yao señale el elo-

gio de Baudelaire hacia la figura de Constantin Guys a quien le dedicó *Le Peintre de la vie moderne* (1863) (*El pintor de la vida moderna*) (Bowilby, 2014, pp. 46-53). Este arquetipo de los ilustradores o los pintores como reporteros fue un modo de trabajo nuevo que aparece en la modernidad de finales del siglo XIX y principios del XX.

Una obra que merece la pena ser destacada es *Eviction (Lower East Side)* o *Desalojo en Lower East Side* (1904)¹⁸ del pintor perteneciente al movimiento Ashcan, Everett Shinn (1876-1953), en donde se muestra una escena de uno de los vecindarios en los que históricamente han vivido inmigrantes y gente de clase obrera estadounidense. Aquí se aprecia (con una técnica bastante interesante, en donde parecieran más bien trazos improvisados realizados con un material acuarelable llamado *gouache*) a un grupo de personas que, podemos suponer, son una familia, que está sentada en la acera de la calle con muchas de sus pertenencias afuera. Paralelamente, otras personas están sacando muebles y demás objetos, ante una multitud de vecinos y de gente, que observan a estos desposeídos que reflejan un semblante de enfermedad y tristeza. Frente a la familia también destaca otra persona que luce con autoridad y severidad, podemos suponer que se trata de algún oficial de policía o agente público que es quien da las ordenes, posiblemente,

del desalojo de estas personas por el adeudo de la renta del alquiler.

Si comparamos esta pintura con la mencionada anteriormente, de William M. Chase, *Park In Brooklyn* (1887) podemos concluir notables diferencias. Para empezar, en la técnica utilizada se notan que los colores de *Park In Brooklyn* son más vivos e intensos que los de *Eviction* en los que abundan los colores grisáceos y oscuros, además de que la mano de Chase es más precisa y detallada que la de Shinn que parece más improvisada y fugaz. Hay un contraste estético, ya que nos parecería más "bella" la de Chase, en contraste con la "fealdad" de la obra de Shinn. Además, las escenas también reflejan contrastes notorios; en *Park In Brooklyn*, la escena central es una conmovedora imagen de una mujer con una niña, vestidas elegantemente y paseando por un parque con flores, árboles, y un verde pastizal. Por otro lado, la escena de *Eviction* tiene un carácter negativo, con gente vestida de manera pobre, luciendo un semblante decaído y siendo desposeída de su hogar.

Sin duda alguna, vemos dos tipos de obras que reflejan las influencias de sus respectivos movimientos pictóricos a los que pertenecieron que no sólo fueron diferentes, sino completamente opuestos.

Para finalizar con este apartado, es necesario señalar que la International Exhibition of Modern Art (Exposición Internacional de Arte Moderno) fue uno de los eventos más importantes de inicios del siglo XX estadounidense, en el cual se plasmaron los nuevos ideales de los artistas, en un momento de consolidación no sólo política y económica de Estados Unidos, sino también cultural. Este evento fue llevado a cabo en 1913 en Nueva York

¹⁸Véase Shinn, Everett (1876-1953), *Eviction (Lower East Side)*, 1904, gouache sobre papel montado sobre cartón, medidas 21.3 x 33.3 cm, ubicado en Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., disponible en <https://americanart.si.edu/artwork/eviction-lower-east-side-22348>, consultado el 20 de febrero de 2021.

y auspiciada por la recién creada Association of American Painters and Sculptors (Asociación Americana de Pintores y Escultores) que se constituyeron en abierta "oposición a la National Academy of Design [Academia Nacional de Diseño] y sus prácticas de exposición excluyentes" (Tell, 2012, p. 5). Esta exhibición de arte también se le denominó Armory Show por haber tenido lugar en 69th Regiment Armory, un edificio antiguo ubicado en Nueva York. La Association of American Painters and Sculptors (AAPS), estuvo constituida de la siguiente manera; su presidente: Arthur B. Davis, su vicepresidente: J. Mowbray-Clarke; sus miembros fueron, entre otros, Karl Anderson, George Bellows, D. Putnam Brinley, J. Mowbray-Clarke, Leon Dabo, Jo Davidson, Arthur B. Davies, Sherry E. Fry, el ya mencionado Robert Henri, así como Walt Kuhn, entre otros (Tell, 2012, p. 5).

Los líderes de esta asociación (AAPS), Arthur B. Davies y Walt Kuhn buscaron la manera de formar un espacio con la intención de mostrar a los artistas rechazados de Europa y América:

[...] para exponer obras de artistas y no-artistas neoyorquinos, junto con las producciones artísticas más vanguardistas que se pudieran encontrar en Europa, incluso si eso significaba mostrar a los artistas nacionales y a sus colegas como simples provincianos (Tell, 2012, p. 5).

Kuhn y Davies comenzaron a movilizar toda clase de recursos para organizar dicha exposición, organizando comités de supervisión en "secciones" tanto nacionales como en el extranjero. Como sabemos, la prensa y el arte comenzaron a ir de la mano, aunque no siempre fue de

esta manera, por lo que Kuhn contrató a un agente de prensa que se encargó de contactar con instituciones, liceos, colegios, museos, periodistas, artistas, etcétera, los cuales se interesaron por la realización de este evento. Entre diciembre de 1912 y enero de 1913, Kuhn envió un tiraje de más de 50 mil postales y posters, así como de panfletos y catálogos de obras artísticas, mismas que ya comenzaban a llegar a América para su exhibición. El 22 de enero de 1913 es aprobada la solicitud de Davis para la "disposición y distribución de obras de arte" que fueron prestadas por coleccionistas tanto europeos como estadounidenses (Tell, 2012, p. 12).

En un trabajo archivístico realizado por Darcy Tell se encuentra el plano museográfico de galerías del Armory Show en donde se planeó la elección de las obras y su distribución para la exposición. También hay fotografías de las piezas colocadas en sus sitios, así como algunos posters de la publicidad¹⁹. La exposición abrió sus puertas al público desde el 13

¹⁹Las obras fueron distribuidas dentro de galerías identificadas por letras. Estas fueron instaladas en la primera planta del edificio Regiment Armory de Nueva York: Galería A: Escultura y arte decorativo estadounidense, Galería B: Pintura y escultura estadounidense, Galerías C, D, E, F: Pintura estadounidense, Galería G: Dibujos y pinturas de Irlanda, Alemania e Inglaterra, Galería H, I: Pintura y escultura francesas, Galería J: Pinturas, acuarelas y dibujos de Francia, Galería K: Acuarelas y dibujos de Francia y Estados Unidos, Galería L: Dibujos y acuarelas de Estados Unidos, Galería M: Pintura estadounidense, Galería N: Pintura y escultura estadounidense, Galería O: Pinturas francesas, Galería P: Pintura de Francia, Inglaterra, Holanda y Estados Unidos, Galería Q: Pintura francesa y Galería R: Pinturas de Francia, Inglaterra y Suiza. Véase las imágenes del trabajo, en Tell (2012, pp. 12-18).

de febrero y duró hasta el 17 de marzo de 1913. Hubo obras expuestas en dicho lugar que fueron de mucha variedad, destacando las de Marcel Duchamp, Wassily Kandinsky, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Childe Hassam (perteneciente al City Beautiful Movement), Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Henri Matisse, Vincent Van Gogh, Claude Monet, Robert Henri (perteneciente al movimiento Ashcan), entre otros muchos artistas más²⁰. El evento organizado por Davis y Kuhn tuvo un carácter abierto, democrático y cosmopolita, pues muchas obras, de diversos lugares, fueron expuestas sin importar la tendencia ideológica o la vanguardia de origen. Tanto pinturas de Childe Hasam como de Robert Henri fueron expuestas en esta exhibición, para el caso de las obras estadounidenses. También nuevos pintores en esta época fueron admitidos entre los que destacó Kandinsky, Picasso y Duchamp.

Una de las pinturas que causó mayor controversia para la prensa fue la obra del pintor francés Marcel Duchamp (1887-1968) titulada *Nude Descending a Staircase no. 2* (1912),²¹ en donde se mostró que también se estaban abriendo las puertas a nuevas vanguardias artísticas como el cubismo y el futurismo. Esto es muy destacable ya que en Francia su obra no fue bien recibida como sucedió en América (Allard, junio de 1911, pp. 57-64). En dicha

obra, se puede apreciar un conjunto de figuras cúbicas y tridimensionales, en color amarillo, que forman la figura de un ser humano en posición descendiente, dando la impresión del título; un ser humano femenino bajando las escaleras (incluso al fondo se aprecian un conjunto de escaleras).²² En un diario estadounidense se dijo lo siguiente:

Las acusaciones de la exposición internacional de cuadros cubistas y futuristas, y que ahora se exhiben aquí en el instituto de arte, contiene muchos lienzos y esculturas indecentes, que serán investigadas de inmediato por la comisión de White slave de la legislatura de Illinois. La visita de un investigador al programa y su informe sobre las imágenes hicieron que el gobernador Barratt O'Hara ordenara un examen inmediato de toda la exhibición (Sin autor, 3 April 1913, s/p.).

A pesar de las buenas intenciones del Armory Show, vemos que la recepción social de las obras no siempre fue bien vista. Como se mencionó antes, aunque hubo muchos pintores que valoraban la tarea de los periodistas para denunciar y hacer ver la realidad social en tiempos modernos, muchas de sus opiniones moralistas y conservadoras, tachando de indecentes y de mal gusto estas obras tan novedosas para principios del siglo xx.

En términos generales, cabe destacar que el paso del siglo xix al siglo xx trajo

²⁰Véase el catálogo con todas las obras expuestas, en Association of American Painters and Sculptors, Inc. (1913, pp. 17-105).

²¹Duchamp (1887-1968), *Nude Descending a Staircase no. 2*, 1912, óleo sobre lienzo, medidas 151.8 × 93.3, ubicado en Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, disponible en <https://philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>, consultado el 20 de febrero de 2021.

²²Para un análisis más profundo respecto a esta obra y su impacto en Estados Unidos, véase Brown (1963, pp. 107-115).

consigo cambios radicales en muchos niveles sociales, uno de ellos, a nivel artístico. Surgieron nuevas miradas hacia el arte, así como movimientos que buscaron consolidar la forma de hacerlo y exponerlo en recintos en Estados Unidos. Si el siglo XIX, con sus proyectos civilizatorios y nacionalistas, fue el de la consolidación de instituciones culturales propias (como los museos), el siglo XX fue el advenimiento de la modernidad con sus discursos y vanguardias artísticas de carácter más cosmopolita que deja ver como se comenzaba a desarrollar un espacio más democrático y diverso donde, ahora sí, Estados Unidos de América podía competir, e incluso superar, respecto a las producciones artísticas e instituciones culturales del Viejo Mundo. Los intelectuales y artistas estadounidenses pasaron de consolidar su arte y sus museos, a revolucionar con nuevas formas e instituciones como lo fueron los impresionistas, la escuela pictórica *Ashcan* y la exposición el *Armory Show* en superación de los viejos paradigmas del siglo anterior.

Comentarios finales

El proceso histórico del arte y los museos de arte vivieron dos momentos distintos en Estados Unidos. El primero consistió en un proceso de consolidación de recintos específicos donde se expuso tanto arte europeo como de Estados Unidos, con el objetivo de civilizar a las masas, socializándolas en actitudes y valores provenientes de las clases burguesas cultivadas. Esta etapa ha visto la importancia del paradigma cultural y civilizador de Europa, siendo adoptado y adaptado por

las élites de la sociedad estadounidense. En este sentido, Nueva York ha sido el epicentro principal de los diversos proyectos artísticos y culturales, pues, por ejemplo, desde la Hudson River School (c. 1825) hasta el Armory Show (1913), han surgido destacados artistas norteamericanos quienes emprendieron recursos y energías para llevar a cabo sus diferentes proyectos.

Tenemos entonces que el primer momento artístico-museístico fue nacionalista y civilizador, pero el periodo posterior tuvo un carácter abierto, democrático y cosmopolita. Este segundo momento, justamente, muestra que Nueva York, en representación de Estados Unidos, se convirtió en una de las principales capitales mundiales de arte; y sus exposiciones artísticas (rebasando así un poco al museo mismo), compitieron, e incluso superaron, a las viejas capitales como París o Londres. Esto aunado a la crisis de Europa a causa de la Primera Guerra Mundial, momento en que Estados Unidos comienza a ascender como uno de los países más poderosos del mundo a nivel económico, político y cultural.

En un primer momento, Estados Unidos anhelaba contar con recintos y proyectos artístico-museográficos similares a los que miraba en el Viejo Mundo; en la segunda etapa, había alcanzado ese deseo, incluso, pudo convertirse en uno de los puntos geográficos más importantes a nivel mundial, en tiempos donde las principales ciudades se modernizaban y las nuevas vanguardias cuestionaban los viejos parámetros academicistas. Así, durante todo este proceso histórico expuesto mediante una revisión historiográfica, se ha mostrado cómo esta nación llegó a ser exponente del arte, de los museos, de

sus propias vanguardias y proyectos, siendo un país y una época significativa dentro la Historia cultural de Occidente.

Bibliografía

- Allard, R. (2008). *Sur quelques peintre, Les Marches du Sud-Ouest*, junio de 1911. En Mark Antliff y Patricia Leighton, *A Cubism Reader, Documents and Criticism, 1906-1914*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Asociation of American Painters and Sculptors, Inc. (1913) *International Exhibition of Modern Art*, Nueva York: Vreeland Advertising Press.
- Bowling, M. (assistant archivist) (2009). John Taylor Johnston Collection. En *The Metropolitan Museum of Art Archives*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- Brown, M. W. (1963). *The Story of the Armory Show*. The New Spirit.
- Elias, N. (2001). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica.
- Howe, W. (1913). *A History of the Metropolitan Museum*. The Metropolitan Museum of Art.
- Tuckerman, H. T. (1867). *Book of the Artists. American Artists Life*. G. P. Putnam and Son, The New York Printing Company.
- Yao, C. (2020). The Urban Spectacle: New York City, Impressionist Painting, and the Ashcan School. En Jian Zhang y Bruce Robertson (eds.), *Complementary Modernisms in China and the United States. Art as Life/Art as Idea*. Punctum Books.

Hemerografía

- Arreola Vera, L. D. (2020). Sobre exposiciones de arte: aportaciones simmelianas al estudio del público del Museo Nacional de Antropología (CDMX). *Sociológica*, 35(101).
- Bowlby, R. (2014). Half Art: Baudelaire's Le Peintre de la vie moderne. *Dedalus*, 143(1).
- Burroughs, B. (1917). The Hudson River School of Painters. En *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 12(10).
- Free, W. J. (1969). William Cullent Bryant on Nationalism, Imitation, and Originality in Poetry. *Studies in Philology*, 66(4).
- Greenhouse, W. (1996). Daniel Huntington and the Ideal of Christian Art. *Winterthur Portfolio*, 31(2-3).
- Perkins, C. C. (1870). American Art Museums. *The North American Review*, 111(228).
- Sin autor. (1890). Greek art at the Union League Club. *The Art Amateur*, 22(3).
- Sin autor. (1893, 6 de abril). Small requests to the Museum of Art and New-York University. *The New York Times*. Nueva York, <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1893/04/06/109697165.pdf>, consultado el 14 de septiembre de 2020.
- Sin autor. (1913, 3 de abril). Cubist art will be investigated. *Ottumwa Tri-Weekly Courier*. Iowa, <https://chroniclingame.ica.loc.gov/lccn/sn86061215/1913-04-03/ed-1/seq-1/>, consultado el 17 de febrero de 2021.
- Sin autor. (1913). Special Museums Number. *Art and Progress*, 4(10).
- Tank, H. (2005). William Wilson Corcoran: Washington Philanthropist. *Washington History*, 17(1).

Tell, D. (2012). The Armory Show at 100: Primary Documents. *Archives of American Art Journal*, 51(3-4).

Weeks, Linton. (2014, 4 de octubre). Broken Art: The Closing Of A Washington Museum. *National Public Radio*. Washington D.C., <https://www.npr.org/sections/heprotjournalist/2014/10/04/353462729/broken-art-the-closing-of-a-washington-museum>, consultado el 10 de febrero de 2021.

Wiswall, E. A. (1874). The Corcoran Gallery of Art. *The Aldine*, 7(6).

Cibergrafía

Wallach, A. The Birth of the American Art Museum. En Beckert Sven y Rosenbaum. En J. Rosenbaum, y S. Beckert (eds.), *The American Bourgeoisie: Distinction and Identity in the Nineteenth Century*. Palgrave MacMillan. https://www.researchgate.net/publication/305245734_The_Birth_of_the_American_Art_Museum

Pictografía

Chase, William, Merritt (1849-1916), *Park In Brooklyn*, 1887, óleo sobre tabla, medidas 41 x 61.3 cm, ubicado en Parrish Art Museum, Nueva York, disponible en <https://www.artsy.net/artwork/william-merritt-chase-park-in-brooklyn>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Cole, Thomas (1801-1848), *Expulsion from de Garden of Eden*, 1828, óleo sobre

lienzo, medidas 100.96 x 138.43 cm, ubicado en Museum of Fine Arts, Boston, disponible en: <https://collections.mfa.org/objects/33060/expulsion-from-the-garden-of-eden?ctx=4e54cfda-bcb2-47a5-9051-eedaco6fbe43&idx=5>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Duchamp (1887-1968), *Nude Descending a Staircase no. 2*, 1912, óleo sobre lienzo, medidas 151.8 x 93.3, ubicado en Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, disponible en <https://philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Hassam, Childe (1859-1935), *Allies Day, May 1917*, 1917, óleo sobre lienzo, medidas 110.8 x 94.3, ubicado en National Gallery of Art, Washington D.C., disponible en <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.30115.html>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Huntington, Daniel (1816-1906), *Mercy's Dream*, 1858, óleo sobre lienzo, medidas 213.4 x 168.3 cm, ubicado en The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11192>, consultado el 20 de febrero de 2021.

Shinn, Everett (1876-1953), *Eviction (Lower East Side)*, 1904, gouache sobre papel montado sobre cartón, medidas 21.3 x 33.3 cm, ubicado en Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C., disponible en <https://americanart.si.edu/artwork/eviction-lower-east-side-22348>, consultado el 20 de febrero de 2021.