

ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA

“MANUEL DEL CASTILLO NEGRETE”

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA



KURT STAVENHAGEN COLECCIONISTA

PERFIL BIOGRÁFICO Y REGÍMENES NARRATIVOS DEL ACERVO

TRABAJO DE TITULACIÓN QUE PRESENTA

Christopher Rafael Vargas Reyes

PARA OPTAR POR EL GRADO DE

Maestro en Museología

Dirigido por: Dra. Ana Garduño Ortega

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE, 2017

En memoria de Rodolfo Stavenhagen
(1932 - 2016)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. PERFIL BIOGRÁFICO DE KURT STAVENHAGEN	21
1.- En búsqueda de una patria: Stavenhagen en Alemania y Europa.....	22
2.- México: “Un nuevo mundo”	33
3.- La pasión por coleccionar arte	44
3.1.- Criterios de selección del coleccionista	49
3.2.- La Casa de San Ángel Inn: primer espacio expositivo para la colección	51
3.3.- Descripción cualitativa de la colección	60
3.4.- La colección por el mundo.....	63
4.- La colección después de Stavenhagen.....	67
CAPÍTULO II. RÉGIMENES NARRATIVOS DE LA COLECCIÓN.....	69
1.- La museopatía como régimen narrativo antecedente y paralelo	70
2.- Régimen San Ángel Inn. La colección en manos de un particular	72
3.- Régimen Tlatelolco. La colección institucionalizada.....	101
CONCLUSIONES	113
ANEXOS	125
Anexo 1. Árbol genealógico de Kurt Savenhagen.....	126
Anexo 2. Piezas de la colección Stavenhagen en exposiciones internacionales.....	127
Anexo 3. Breve cronología de la vida de Kurt Stavenhagen y su colección.....	157
LISTA DE REFERENCIAS.....	163
FUENTES DE ARCHIVO	170
ENTREVISTAS.....	171
REFERENCIAS DE IMÁGENES Y FOTOGRAFÍAS.....	172
ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS	175
ABREVIATURAS	176

AGRADECIMIENTOS

Deseo corresponder a todas las personas e instituciones que colaboraron en esta investigación, son tantas que me es imposible enumerarlos. Además, no me atrevería porque correría el riesgo de olvidar rostros que merecen reconocimiento. Por ello, agradeceré a lo grande, a lo hermoso, a los lugares donde nos encontramos. Evitaré colocar nombres, sin embargo, no siempre podré zafarme.

He podido realizar mis estudios en la ENCRyM gracias a la beca que me otorgó México a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE). Sin el apoyo económico, este sueño solo hubiese sido eso, un gran sueño. Por ello, agradezco a la SRE y a todo el pueblo mexicano, quienes me han tratado mejor que en casa y que de alguna manera también son mis financiadores. Otras instituciones contribuyeron con el propósito de la investigación, entre las más importantes están: el Museo Colección Stavenhagen, la Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, el Museo de Antropología de Xalapa, el Archivo General de la Nación y las bibliotecas de la Ciudad de México, ¿Qué dirían estas páginas sin el patrimonio que custodian y al cual tuve acceso?

Quiero agradecer a mis maestras, a mis maestros, al personal directivo, administrativo, y técnico; a la coordinación del posgrado, a mi gente silenciosa de la biblioteca, al personal de limpieza y a las chicas del Departamento de Asuntos Escolares, quienes siempre me ayudaron a vencer el monstruo oculto en el papel. El hecho de disponer de los libros especializados, las impresoras funcionando para el trabajo que nace apurado, encontrar el aula limpia, el cañón funcionando, el maestro o maestra esperándonos a la hora precisa, es un esfuerzo de un gran equipo, no solo de unos cuantos; y sin su trabajo, nada de lo aquí escrito hubiese sido posible realizarlo en el tiempo acordado.

Debo nombrar a mis asesores, porque los molesté con frecuencia para conducir esta investigación a buen puerto: a mi directora de tesis, Ana Garduño; a Luis Gerardo Morales y Manuel Gándara, sus clases en la ENCRyM, las tertulias detrás de un café, los cinco minutos antes de la clase, todos esos espacios dieron forma a varias de las ideas que trabajé.

Gracias por compartirse, por aportar y sumar, gracias por asistir a cada clase, por resolver nuestras incómodas e incontables preguntas, gracias por confiar en sus estudiantes, por darnos lo mejor de ustedes, gracias por cultivarnos.

A mi pequeña familia que ahora está regada por el mundo buscando oportunidades, una mejor tierra, un nuevo cielo, un nuevo sol. Y a los que se quedaron porque sus profundas raíces no se pueden arrancar sin antes secar sus frondosas ramas. Su apoyo, de todas las clases, fueron y son siempre el mejor abrigo que tengo para atravesar la tormenta. En estas páginas están ustedes y continuarán conmigo por siempre.

A mis compañeros y compañeras de clases, que multiplicaron por catorce la calidad de lo que vine a buscar. A ustedes colegas que me cambiaron los lentes con los que disfruto el mundo, a ustedes amigas y amigos, mi corazón ahora es más amplio y colorido. Sus rostros son palpables desde el título hasta las conclusiones de este trabajo, gracias por acompañarme, aconsejarme, regañarme, auparme, quererme, ayudarme, enseñarme, amarme, “tesear” durante tantas noches extrañamente románticas entre ideas, fotografías, color y papel; gracias por soportarnos, a mí y a Stavenhagen, durante estos dos años. Para todas y todos, mi gratitud eterna.

Y en lo profundo de la noche, cuando la luz escaseaba y la penumbra sometía mis esfuerzos al desasosiego, encontré la sólida ayuda de quienes hoy continúo aprendiendo de su profesionalismo, humanismo y productividad: gracias Graciela Freyermuth, gracias Sergio Meneses, gracias al equipo grande del Observatorio de Mortalidad Materna en México, sin ustedes, este papel continuara esperando la tinta de la imprenta y quizás, nunca la hubiese conocido.

Finalmente, quiero dar un especial agradecimiento a Claudia, Elia y Rodolfo Stavenhagen, quienes siempre, con tanto cariño y dulzura me recibieron en sus casas para compartir la información que resguardan de su familiar. Siempre atentos, siempre amables, siempre sonrientes, me ayudaron a conocer a nuestro excéntrico coleccionista e inexplicablemente, a mí mismo. Ahora, gracias a todas y todos ustedes, puedo compartir los resultados.

INTRODUCCIÓN

El sujeto de mi investigación es Kurt Erwin Stavenhagen (1899 – 1984), judío alemán que emigró a México en 1940 debido a las persecuciones nazis antisemitas que amenazaban su vida. En este país continuó con el negocio familiar, el comercio de joyas; incursionó en distintos proyectos económicos y coleccionó con criterios estéticos piezas prehispánicas mesoamericanas de pequeño y mediano formato correspondientes a Nayarit, Colima, Jalisco, Puebla, Veracruz, Guerrero, Campeche y la Ciudad de México.

En su casa, ubicada en la colonia de San Ángel Inn de la capital del país, se exhibió la colección hasta su muerte. Fue visitada por diversos públicos y estudiada por personalidades de distintas áreas del conocimiento, entre ellas: el historiador y crítico de arte Paul Westheim, el escultor Henry Moore, el curador y museógrafo Fernando Gamboa, el historiador del arte Justino Fernández, y los artistas Diego Rivera, Frida Kahlo, Miguel Covarrubias, Mathias Goeritz, Juan O’Gorman y su esposa Helen, entre otros. Además, varias piezas de la colección fueron exhibidas en exposiciones internacionales.

Desde los años cuarenta hasta principios de los ochenta, Kurt Stavenhagen mantuvo la colección unida, pero unos meses antes de que falleciera, Fernando Gamboa con la autorización del joyero seleccionó aproximadamente 300 piezas para integrarlas al acervo del Museo de Antropología de Xalapa (MAX). No fue donación ni venta, para la fecha estas operaciones estaban penadas por la ley, fue una transferencia de la concesión bajo la figura legal de resguardo permanente. Stavenhagen murió meses después de este proceso y desde entonces la colección está fragmentada.

Casi tres décadas después, 2267 piezas del acervo se utilizaron para fundar, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), el Museo Colección Stavenhagen (MCS), configurado como un espacio ex profeso para exhibirlas. En este lugar, desde el año 2011 hasta octubre de 2017, se presentó la exposición *Stavenhagen: Una pasión por el humanismo prehispánico*, donde se ubicaron 660 piezas prehispánicas presentadas desde una mirada estética y antropológica de la vida cotidiana de las culturas mesoamericanas.

A pesar de la trayectoria nacional e internacional de la colección, el valor estético y científico de las piezas que la conforman, su presencia en publicaciones especializadas, y que dio origen al MCS; el acervo, su historia y autor no han sido estudiados como un conjunto. Es por esta razón que el propósito de la investigación es, explicar desde una perspectiva biográfica, quién fue la persona que coleccionó todas las piezas con las que se fundó el MCS, estudiar la forma estética que le dio al acervo como producto de su capital cultural y contexto histórico, además de los discursos o narrativas¹ creados para presentar las piezas al mundo.

De lo anotado se derivan las preguntas de investigación, las cuales permiten focalizar el principal interés de este estudio y contribuyen con la comprensión de la metodología de trabajo elegida para resolverlas. Estas interrogantes son las siguientes:

1. ¿Cuáles son los rasgos biográficos más significativos de Kurt Stavenhagen en relación con la forma estética y discursos de la colección?
2. ¿Cuáles son las características de la narrativa que confeccionó Stavenhagen y el MCS para explicar la colección?
3. ¿Cuáles son las diferencias y semejanzas entre la práctica de la narrativa privada de Stavenhagen y la institucional de Tlatelolco?

Para resolverlas, resultaron fundamentales los trabajos de varios autores, los cuales conforman el marco teórico de la investigación. El primero de ellos es del historiador alemán Marc Bloch y su premisa tomada de un proverbio árabe: "Los hombres se parecen más a su tiempo que a sus padres"², exhorta a estudiar el contexto histórico del coleccionista como una prioridad para conocerlo. En otras palabras, si Stavenhagen se parecía más a su tiempo histórico que a sus padres, entonces, el estudio de su tiempo es

¹ En este trabajo entenderé por "discursos" o "narrativas", los mensajes, reflexiones, percepciones y explicaciones que se produjeron para manifestar lo que se piensa y siente de los objetos prehispánicos que conforman la colección Stavenhagen.

² Marc Bloch, *Introducción a la Historia* (11a reimp., trad. Pablo González Casanova y Max Aub), Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1982, p.32.

una fuente fundamental para reconstruir aspectos de su vida, preferencias estéticas y de las narrativas que diseñó para su colección.

Pudiéramos observar el tiempo de Stavenhagen a través del clásico esquema de lo político, social, económico y cultural, pero prefiero resaltar el aspecto cultural porque, por ejemplo, hacer un perfil biográfico del coleccionista desde una perspectiva económica, me llevaría a detenerme en los precios que pagó por las piezas prehispánicas, entenderlas como mercancías circulantes, los beneficios económicos que producía el comercio de joyas entre otros tópicos que no deseo trabajar aquí.

Los estudios de Jean Baudrillard me ayudaron a observar el acervo como un documento que contiene información sobre el sujeto de estudio. De acuerdo con el autor, el objeto de una colección es “un animal doméstico perfecto. Es el único ‘ser’ cuyas cualidades exaltan mi persona en vez de restringirla”³. Parafraseándolo, esto significa que los objetos de colección son fieles a su coleccionista como un “perro doméstico” y, se comportan como un espejo que emite las imágenes deseadas. Esta premisa me permitió entender el acervo como una autobiografía, donde el coleccionista muestra una imagen deseada de su persona.

De la amplia obra del sociólogo Pierre Bourdieu, tomo dos trabajos: *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*⁴ y *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*⁵. En ellos se desarrolla el concepto de capital cultural, difícil de citar en cortas palabras porque el autor lo desarrolla a lo largo de toda su obra; sin embargo, Bourdieu lo presenta rápidamente como “el producto garantizado de los resultados acumulados de la transmisión cultural asegurada por la familia y de la transmisión cultural asegurada por la

³ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (5a ed., trad. Francisco González Aramburu), México, Siglo XXI, 1969, pp. 101-102.

⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (trad. María Ruíz de Elvira), México, Taurus, 1979.

⁵ Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (trad. Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.

escuela (cuya eficacia depende de la importancia del capital cultural directamente heredado de la familia)”⁶.

En esta investigación, entenderé capital cultural como la información, educación y habilidades que las personas reciben en virtud de su condición de clase y que con el tiempo le van a permitir insertarse, ya sea en una posición dominante o subordinada, en las diversas dimensiones de la vida social, tales como el mundo cultural, empresarial, artístico, académico, deportivo, etc. Por lo tanto, una persona pertenece a una determinada clase o estrato social, no solamente por el capital económico o por el dinero que posee, sino también por su forma de vestir, hablar, preferencias musicales y literarias, modales, entre otras características⁷.

Respecto los trabajos sobre las formas de leer un objeto de colección, me interesan aquellos que permiten su estudio desde una perspectiva histórica-cultural, tales como los de Balerdi⁸, León⁹, Baudrillard¹⁰, Appadurai¹¹, Kopytoff¹² y Gándara¹³. Estos autores nos indican que el objeto de colección puede ser leído como una mercancía, patrimonio, documento histórico, de arte, científico, de culto y veneración.

⁶ *Ibid.*, p.20.

⁷ El concepto de capital cultural que trabaja Bourdieu está vinculado con el de *habitus*, el cual refiere a la forma en que cada clase social hace determinadas actividades, tales como: escuchar música y la forma de escucharla, visitar museos y la forma de hacerlo. Capital cultural y *habitus* están íntimamente relacionados y determinan lo que es una persona, lo que hace y cómo lo hace.

⁸ Ignacio Balerdi Díaz, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Pontevedra, Trea, 2008.

⁹ Aurora León, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2000.

¹⁰ Baudrillard, *op. cit.*

¹¹ Arjun Appadurai, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (trad. Argelia Castillo Cano), México, Grijalbo, 1991. pp. 17-88.

¹² Igor Kopytoff, “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso”, en Appadurai (ed.), *La vida social...*, pp. 89-124.

¹³ Manuel Gándara, “El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico”, en *Gaceta Museos*, nº 58, INAH, 2014, pp.32-37 [consultado el 7 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/559/523>

Dentro del amplio marco teórico que pudiéramos construir para estudiar las lecturas que se han configurado para explicar los objetos antiguos, tomé los aportes de dos autores, quienes me permitieron generar una herramienta, los *regímenes narrativos*, útil para explicar la lectura estética y estética-antropológica que hicieron del acervo en el tiempo. Me refiero al trabajo de Hartog¹⁴ y el de la autora Louise Tythacott¹⁵, esta última desarrolla un esquema de investigación similar al propuesto en este estudio, pero no resalta la influencia del contexto histórico sobre el creador de las narrativas, algo de relevancia en estas páginas.

François Hartog es el autor de la categoría *regímenes de historicidad*, la cual utiliza para problematizar sobre las distintas maneras en que las sociedades experimentan el tiempo y sus relaciones con este. Su propuesta es de utilidad aquí para conceptualizar los *regímenes narrativos*, los cuales me permiten explicar las maneras en que Stavenhagen entendió la colección en un tiempo y contexto histórico-cultural determinado. De acuerdo con el autor:

Régimen de historicidad, según lo escribimos entonces, podía entenderse de dos maneras. De acuerdo con una acepción limitada: ¿cómo trata una sociedad su pasado? ¿Cómo se refiere a él? Según una acepción más amplia: “régimen de historicidad” habría de servir para designar la modalidad de conciencia de sí misma por parte de una comunidad humana.¹⁶

Esta propuesta teórica ayuda evidenciar diversos modos de relacionarse con el pasado, el presente y el futuro. Al adaptar la definición del autor al contexto de la colección Stavenhagen, las preguntas pueden ser reformuladas de la siguiente manera: ¿Cómo trata y cómo explica Stavenhagen y el MCS el pasado prehispánico desde el acervo? Esta interrogante servirá de guía para caracterizar las narrativas que explican la colección en el transcurrir del tiempo, tanto en condiciones privadas (Stavenhagen) como en institucionales (MCS). Sin embargo, la definición de Hartog es más amplia de lo aquí

¹⁴ François Hartog, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

¹⁵ Louise Tythacott, “Classifying China: shifting interpretations of buddhist bronzes in Liverpool Museum 1867–1997”, en Kate Hill, *Museums and biographies: stories, objects, identities*, Virginia, Boydell and Brewer Ltd., 2012, pp. 173-186.

¹⁶ Hartog, *op cit.*, pp. 29-30.

anotado y considero que desarrollar los *regímenes de historicidad* de la colección, me llevaría por otros derroteros distintos a los que me propuse recorrer, por ejemplo, lo que significaron los objetos prehispánicos para la sociedad mexicana en el siglo XX y cómo esta lo explican para su presente y su futuro.

El trabajo de Tythacott, “Classifying China: shifting interpretations of Buddhist bronzes in Liverpool Museum, 1867-1997”, examina la vida de figuras budistas que, en el transcurrir de los años pasaron por diversas manos y cada quien las entendió, valoró y clasificó de forma diferente. Durante el desarrollo del texto, la autora utiliza como herramienta explicativa los *regímenes de interpretación* y los *regímenes curatoriales*. No los define, no los conceptualiza, sino que los usa para referirse a momentos de la historia de los objetos budistas donde fueron interpretados y curados de formas diferentes. La propuesta de Tythacott es de mi interés, pero como no desarrolla una conceptualización diáfana, ni atiende como asunto prioritario el contexto cultural de la época como un elemento protagónico que influye en los constructores de narrativas empleadas para explicar los objetos, preferí formar una categoría propia que integre los aspectos de Hartog y de Tythacott. Por estas razones creé el concepto de *regímenes narrativos* para lograr explicar los dos que identifiqué: *régimen San Angel Inn* y el *régimen Tlatelolco*¹⁷.

El *Diccionario de la Lengua Española*, en su cuarta acepción, define “régimen” así: “conjunto de características regulares o habituales en el desarrollo de algo”¹⁸. Es de mi interés señalar varias de estas características habituales en el desarrollo de las narrativas que crearon Kurt Stavenhagen y luego el MCS para la colección. Por lo tanto, al hablar de regímenes de la colección me refiero a las características regulares presentes en sus discursos en el tiempo.

En el contexto de la colección Stavenhagen, *regímenes narrativos* pueden entenderse como las maneras en que el coleccionista o los curadores trataron el pasado prehispánico a través

¹⁷ Debido a que la colección se fragmentó en los años 80 y la mayor cantidad de piezas quedó resguardada por los familiares de Stavenhagen, en este trabajo solo trabajaré las narrativas creadas por el coleccionista y las diseñadas por el MCS para explicar la mayor parte del acervo.

¹⁸ Real Academia Española, “Régimen”, en *Diccionario de la lengua española* (23a ed.), Madrid, 2014. [consultado el 03/02/2017]. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=ViiZ39k>

del acervo y las narrativas que crearon para referirse a este, enmarcadas en un tiempo y contexto histórico-cultural específico. En síntesis, son formas de interpretar la colección que tienen características regulares en un tiempo determinado y que estas pueden cambiar para originar otro régimen que obedece a las necesidades particulares de quien las explica y de su tiempo.

Respecto a los regímenes que desarrollaré, el primero de ellos es el *régimen San Ángel Inn* que inicia aproximadamente entre 1942 con la adquisición de la primera pieza de la colección y termina en 1984, fecha en la que muere el coleccionista. En este régimen, Stavenhagen resaltaba en su colección las expresiones artísticas de la naturaleza humana prehispánica, la belleza de las piezas y los paralelismos que él encontraba entre el arte de los modernos europeos y las piezas. El segundo es el *régimen Tlatelolco*, este inicia en el 2011 con la inauguración del MCS y continuará hasta que la institución cambie o amplíe la línea interpretativa que interviene en la creación de narrativas, esta es: la mirada estética-antropológica a la colección. En este régimen es el equipo curatorial el encargado de construir los discursos y se caracteriza por resaltar aspectos antropológicos que Stavenhagen no privilegiaba en sus explicaciones.

Como régimen narrativo antecedente y paralelo está la *museopatría*, desarrollada por Luis Gerardo Morales¹⁹ donde muestra al nacionalismo como eje interpretativo para leer las colecciones del Museo Nacional de la calle Moneda, que se ubicaba en el Centro Histórico de la actual Ciudad de México y es la institución antecesora del Museo Nacional de Antropología (MNA). Para Del Río la época dorada del nacionalismo mexicano fue después de la revolución, cuya tarea principal consistió en reforzar la identidad nacional y “los museos participaron de forma relevante en este proceso”²⁰. Esta participación es estudiada

¹⁹ Morales tiene una amplia bibliografía sobre museos y teoría museológica latinoamericana, entre ellos, “Los límites narrativos de los museos de historia” (2009), “Ojos que no tocan: la nación inmaculada” (2006), “Museología subalterna, La crisis de los museos de historia” (2012), entre otros que problematizan la historia cultural y nacional de México desde el ángulo de los museos.

²⁰ Lorenza del Río, *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, 2010, p.23.

por Morales y crea el concepto *museopatria* como una herramienta para explicarla. Su trabajo, *Orígenes de la Museología Mexicana: fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, muestra el patriotismo, el nacionalismo y la veneración al pasado como elementos claves que dieron origen a las narrativas nacionalistas que exhibió el Museo Nacional. Su investigación desarrolla el concepto de “museopatria”, útil en estas páginas para comprender la mirada institucional al patrimonio prehispánico durante la primera mitad del siglo XX.

La museopatria la entenderé como un régimen narrativo antecedente y paralelo a los regímenes de la colección. Es una forma de leer el patrimonio arqueológico en el Museo Nacional, donde la estética de la obra prehispánica tiene importancia para revalorar el pasado mesoamericano y contribuir con el fortalecimiento de la identidad nacional que procuraba el tiempo posrevolucionario²¹.

Esta mirada nacionalista posrevolucionaria se inserta en un contexto internacional donde las obras prehispánicas, consideradas arte “primitivo”, comienzan a revalorarse desde el punto de vista estético, especialmente por los artistas vanguardistas en la primera mitad del siglo XX. Para definir el arte “primitivo” y comprender las valoraciones a la estética precolombina, el trabajo de Estela Ocampo, *El fetiche en el museo, aproximación al arte*

²¹ “La época posrevolucionaria mexicana, desde el punto de vista de la sensibilidad colectiva, significó una catarsis pública, un redescubrimiento y reafirmación nacional. La aparición de un orden nuevo emanado de la Revolución, que sustituyó o se sobrepuso al mundo porfiriano, dio vida al nacionalismo revolucionario. La sociedad presenció la creación de un nuevo México, con capacidades, aspiraciones y problemas propios. La idea de mexicanizar se fue fortaleciendo en la conciencia pública. Las imágenes tópicas de la soldadesca, el indio o el campesino zapatista, por ejemplo, se difundieron a diestra y siniestra. Se propagó el muralismo y la novela de la Revolución, el cine nacional y, con él, la exportación de la noción de un México único, bucólico a la vez que cosmopolita y, por ello, digno de un lugar especial en el mundo. (...) Causas como la apertura de México al mundo a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, así como la existencia de grupos socialistas o comunistas de ideas internacionalistas, fomentaron la necesidad de una definición de lo nacional ante el mundo, que incluyera en sí misma la noción de la fundación de un México nuevo tras la Revolución: tradicional, pero moderno; múltiple, pero unido.” (Del Río, *op. cit.*, pp. 22-23).

primitivo, fue una pieza fundamental que analiza la mirada colonialista a las culturas americanas antiguas:

Lo primitivo como concepto significativo (...) es una formulación del siglo XIX, más específicamente de su segunda mitad, indisociable de la idea de civilización, y acompaña el proceso colonialista llevado a cabo por Europa a partir de mediados de siglo. El estereotipo de *salvaje* agresivo, caníbal infanticida incapaz de organización y orden, irracional, se forja al calor del contacto entre Europa y el que será territorio de sus colonias.²²

En cuanto al coleccionismo de arte mexicano, utilizo la obra de Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*. En esta biografía, la autora enfatiza en el contexto histórico y el uso político que le dio Carrillo Gil a su acervo para posicionarse en la pirámide social como coleccionista de élite. El contexto histórico-coleccionístico allí bosquejado permite comprender las maneras y movimientos que usó su sujeto de estudio para adquirir las piezas de la colección, las leyes que le favorecían o perjudicaban y los movimientos de los coleccionistas de la época para adquirir piezas. Además, muestra el coleccionismo como un combate por el poder cultural, el cual permite lograr y alcanzar ciertas ventajas sobre el contexto, influenciar a los artistas y limitar proyectos expositivos de interés nacional. De esta investigación, me fue útil la forma en que organizó, jerarquizó y presentó las ideas, el aparato ideológico empleado en la construcción de sus conjeturas, además de la definición de “coleccionista de arte” que aquí empleo para definir la pasión de Stavenhagen:

¿Qué es un coleccionista de arte? En sus memorias Inés Amor lo describe como todo aquel que posee más piezas de las que exhibe como decorado de sus espacios de representación, sean públicos —oficinas empresariales— o privados —residencias urbanas y casas de descanso—; o también es quien realiza adquisiciones anuales de más de diez objetos. Yo añadiría algunos elementos indispensables a esta definición: es el sujeto que clasifica su acervo, lo taxonomiza, le adjudica categorías, y lo dota de un significado específico, adquiriendo, por medio de él, identidad. En este sentido, todo coleccionista es un creador. Por regla general, una colección privada presenta lagunas de temas, corrientes o autores, debido a limitaciones económicas del coleccionista o bien por su propio gusto. Estos conjuntos poseen características peculiares y proporcionan una apreciación artística diferente.²³

²² Estela Ocampo, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza editorial, 2011, p.24.

²³ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009, p. 22.

El marco metodológico o metodología de trabajo elegido para resolver las interrogantes anotadas se caracteriza por ser de tipo documental, por lo tanto, se nutre principalmente de fuentes primarias y secundarias. Las primeras son los documentos de archivo, las fuentes orales, fotografías, pinturas y las piezas que forman la colección. Las segundas son los libros, artículos, periódicos, trabajos publicados, páginas web, exposiciones en museos, entre otras. El universo empírico donde se ubican es principalmente la Biblioteca Central, la biblioteca Justino Fernández, ambas de la UNAM; la biblioteca de la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM), la Hemeroteca Nacional, la exposición *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* y el archivo documental y fotográfico de la familia del alemán.

Sobre el coleccionista y la colección, la única fuente secundaria localizada que contiene información sistematizada es el libro *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*²⁴. Respecto a las fuentes primarias, en el Archivo General de la Nación (AGN) reposa información sobre su llegada al país, las condiciones en las que entró, los familiares que viajaban con él, características físicas, lugar y fecha de nacimiento, lenguas que dominaba, fotografías de su rostro, algunas disputas comerciales por pagos y deudas, además de unos permisos para circular por el país en el momento que México, nación aliada de los Estados Unidos, declara la guerra a la Alemania nazi en 1942. Sobre su colección no localicé información en este repositorio, la misma se encuentra en los archivos del INAH, en la Dirección de Registros de Monumentos.

Las fuentes orales aquí son entendidas como fuentes primarias porque fueron testigos presenciales de la pasión de Stavenhagen: coleccionar arte prehispánico. Para recoger sus testimonios, realicé entrevistas a sus familiares entre junio del 2015 a junio de 2016, y se caracterizan por ser de tipo semiestructuradas²⁵, lo que significa que están formadas por

²⁴ Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), *Vivir entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011.

²⁵ Entenderé por entrevistas semiestructuradas lo siguiente: “En esta modalidad, si bien el entrevistador lleva un guion de preguntas básicas, tiene la libertad de cuestionar al entrevistado

preguntas generales que permiten a quien se entrevista, tratar y ampliar el tópico propuesto sin colocarle márgenes estrechos a sus respuestas. Por lo tanto, el objetivo de las entrevistas consistió en extraer la mayor cantidad de información sobre Stavenhagen, la colección y su tiempo, además de corroborar algunos datos familiares encontrados en el AGN.

Las fuentes orales que aportaron mayor información sobre el coleccionista y el acervo fueron el antropólogo Rodolfo Stavenhagen, la socióloga Claudia Bodek Stavenhagen, Elia del Carmen Gutiérrez de Stavenhagen, nuera del coleccionista; y la primera directora del MCS, la arqueóloga Lucía Sánchez de Bustamante. También entrevisté al arqueólogo Manuel Gándara quien, con el apoyo de su cátedra de Comunicación Educativa en el postgrado de Museología de la ENCRyM, me ayudó a comprender la complejidad y amplitud del contexto histórico, cultural y legal en el que se desarrolló el coleccionista.

Las otras fuentes que dan referencias del acervo fueron estudios cuyo objetivo principal no estaba enfocado en Stavenhagen y su colección, aun así, contienen información al respecto. Ejemplo de esto son los catálogos de las exposiciones internacionales del curador Fernando Gamboa donde aparecen listadas las piezas que prestó el coleccionista, las investigaciones de teóricos del arte prehispánico como Justino Fernández y Paul Westheim, quienes usaron las piezas para sus análisis estéticos e ilustrar sus libros.

Para hacer un uso correcto de las fuentes y mostrar la procedencia de la información que alimenta la investigación, necesité un sistema de referencias. En la actualidad existen varios, entre los más conocidos: APA, Harvard, Vancouver, Chicago, ISO-690:2010E y Latino, junto a sus múltiples variaciones hechas por las instituciones que las adaptan a sus propósitos, como es el caso del *Manual de criterios de redacción* del Instituto Mora. Por esta diversidad, en las formas de presentar la información, considero oportuno comunicar el elegido y así evitar diferencias de criterios. De los sistemas de referencias más usados en las ciencias sociales escogí el sistema Latino porque ofrece mayor adaptabilidad a las fuentes de archivo

sobre aquellos temas que le interesen, o bien omitir algunos temas de acuerdo a su criterio” (Luis Morga, *Teoría y técnica de la entrevista*, México, Red Tercer Milenio, 2012, p.15).

y flexibilidad para ajustarse a investigaciones documentales. La versión que empleo es del año 2015²⁶ y contiene un tópico dedicado a las fuentes antiguas de archivos, siendo este un aspecto que satisfizo mis necesidades respecto a otros sistemas mencionados.

El resultado de todas estas lecturas cruzadas con la información recolectada en los archivos y las fuentes orales, permitieron cumplir con los objetivos de investigación:

1. Explicar quién fue Kurt Stavenhagen y la forma que le dio a su colección en su contexto histórico.
2. Explicar las narrativas o discursos utilizados para leer la colección en manos privadas (el coleccionista) e institucionales (el MCS).
3. Analizar las semejanzas y diferencias entre la narrativa creada por Stavenhagen y la exhibida en el MCS

En el primer capítulo, construyo un perfil biográfico del coleccionista. Inicio en Alemania, lugar donde nació y vivió casi 36 años de su vida. Allí formó gran parte de su capital cultural, aprendió de su padre el negocio de la familia, vivió y sufrió la Primera Guerra Mundial como soldado voluntario del Imperio Alemán, obtuvo su título universitario en psicología, conoció a su esposa y concibió a sus hijos. Continúo con su forzado proceso migratorio y periplo por varios países de Europa, a causa de las persecuciones nazis que amenazaban su vida y la de su familia por ser de origen judío, su breve estadía en los Estados Unidos y más tarde el viaje a México, país donde continuó con el negocio de las joyas y descubrió su gran pasión: coleccionar arte prehispánico. También explico la forma estética que le dio Stavenhagen a su colección, por ello, me enfoco en los criterios que usó para escoger las piezas y el papel que estas ocuparon dentro del acervo, el cual puede observarse en los discursos y ejercicios didácticos que realizaba para explicarlos.

Para cerrar esta sección de la investigación, elaboro una descripción cualitativa de la colección, hubiese querido ofrecer porcentajes que permitieran conocer la distribución de

²⁶ Manuel Romero, "Sistema Latino", en Margarita Pérez *et al.*, *Manual de citas y referencias bibliográficas: Latino, APA, Chicago, IEEE, MLA, Vancouver* (2ª ed.), Bogotá, Universidad de Los Andes, 2015, pp.89-102.

piezas por tamaño, pero por falta de un catálogo específico y por tener acceso limitado a la bodega de seguridad donde resguardan las piezas, no me fue posible. Así mismo, presento la participación del acervo en las exposiciones internacionales y finalmente, lo que ocurrió con este después de la muerte del coleccionista y antes de su traslado permanente al MCS en el 2011.

El segundo capítulo está enfocado en los regímenes narrativos de la colección. En este espacio muestro la influencia del nacionalismo cultural posrevolucionario en la revalorización estética del pasado prehispánico, representado en las piezas arqueológicas mesoamericanas. Por ello, es relevante presentar la mirada del Museo Nacional sobre el patrimonio arqueológico después de 1920 con el propósito de caracterizar una forma de leerlo y explicarlo, además de entenderlo como una mirada que fue antecedente a la de Kurt Stavenhagen y que continuó mientras formaba su colección. Esta lectura o régimen narrativo es la *museopatria* conceptualizada por Luis Gerardo Morales²⁷, donde el nacionalismo fue motivante para redescubrir la estética prehispánica.

Son dos los regímenes narrativos de la colección. El primero, es el de San Ángel Inn, donde el coleccionista exhibió sus piezas y discursos. Allí mostraba la belleza de las obras, las expresiones artísticas de la vida cotidiana mesoamericana y los puentes o paralelismos que distinguía entre el arte prehispánico y el moderno. El segundo es el régimen narrativo de Tlatelolco, donde las lecturas del acervo se amplían al incorporar con mayor fuerza la perspectiva antropológica.

Respecto a las dificultades de la investigación, debo mencionar varias que modificaron el tema inicial que esperaba desarrollar. Antes de involucrarme a profundidad con el universo empírico de donde extraería los datos, me planteé realizar la biografía de Kurt Stavenhagen y las narrativas que usó para explicar su colección como una forma de entender quién fue el autor y qué decía con su acervo. Sin embargo, este planteamiento tuve que reducirlo porque una biografía requiere información pormenorizada de diversas etapas de la vida del

²⁷ Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

sujeto de investigación y la que logré recabar, no fue suficiente para analizar la vida completa de Stavenhagen. Esta fue la primera dificultad que se presentó en este estudio.

Otra fue el idioma de las fuentes localizadas en la biblioteca personal de Stavenhagen quien podía leer en alemán, inglés, francés, italiano y español. Varios de sus libros sobre arqueología mexicana están escritos en alemán, al igual que revistas de coleccionismo y poesías de su autoría. Debido a que solamente puedo leer en español y en inglés, estudiar estos documentos detalladamente fue una tarea complicada.

Considero relevante mencionar otras fuentes inconsultas que son significativas para el estudio de Kurt Stavenhagen y su colección. Me refiero al libro de visitas que llenaban en su casa, la totalidad de los libros que formaban su amplia biblioteca y su epistolario personal. Estos documentos están en proceso de donación al CCUT y algunos llegaron a la institución en el 2017, pero no fue posible acceder a ellos porque están en proceso de estabilización y la institución afirma que serán públicos para finales del 2018. Otros, en especial las fuentes primarias, aún se encuentran en manos de la familia Stavenhagen y no pude consultarlos por razones de salud del propietario. El estudio detallado de estas fuentes, representan un elemento fundamental y relevante que puede ampliar significativamente las ideas desarrolladas en este documento. A pesar de esta última limitación, logré tener acceso a decenas de libros de la biblioteca del coleccionista, gracias a que su nieta, quien resguardaba en su casa una gran parte de los más significativos para su abuelo y la colección, no los había donado al CCUT.

La última limitación a mencionar, de naturaleza técnica, me impidió estudiar un programa de televisión sobre el coleccionista y su acervo, producido por una televisora alemana que aún conserva la familia Stavenhagen. El formato del programa está en video VHS y para finales del año 2016, la familia no contaba con el equipo adecuado para su reproducción. Por ser este video el único ejemplar existente y por razones de seguridad, se reservan el derecho de préstamo y reproducción en equipos VHS extraños. Debido a esto hicieron las operaciones técnicas necesarias para convertirlo en formato digital y el CCUT afirma que permitirá su consulta a finales del 2018.

Debido a estas limitaciones redireccioné el camino a cursar. Una amplia biografía que abarcara los pormenores de la vida del coleccionista no me era posible realizarla, por lo tanto, fue necesario reducirla a un perfil biográfico con solo los aspectos más relevantes de su vida en relación a la forma estética de su colección.

Finalmente, la lectura general de esta investigación muestra la historia de una colección y su coleccionista, del recorrido expositivo de las piezas y las narrativas empleadas para explicarlas en su contexto histórico cultural; temáticas que conforman la protohistoria del MCS y que suelen quedar a un lado en los procesos de institucionalización, donde la obra resguardada en el ámbito privado pasa al público sin mayores detalles de sus usos en el tiempo.

CAPÍTULO I

PERFIL BIOGRÁFICO DE KURT STAVENHAGEN

1.- En búsqueda de una patria: Stavenhagen en Alemania y Europa

Una colección está formada por objetos que son reunidos, seleccionados y conservados por individuos o instituciones, y de acuerdo con el Consejo Internacional de Museos (ICOM) “Para constituir una verdadera colección es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto relativamente coherente y significativo”¹. En el caso de las colecciones particulares como la de Kurt Stavenhagen, la coherencia entre las piezas no se da sola, sino que lleva la huella del coleccionista, influenciada por el contexto histórico, su capital cultural y las diversas experiencias que vivió a lo largo de sus días. En este orden de ideas, conocer aspectos de la vida del coleccionista resulta relevante para comprender la forma estética de la colección, influenciada por los elementos que Bourdieu anota:

Contra la ideología carismática que considera los gustos en materia de cultura legítima como un don de la naturaleza, la observación científica muestra que las necesidades culturales son producto de la educación: la investigación establece que todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios) y en segundo lugar al origen social.²

Esta afirmación destaca que los gustos y necesidades en materia cultural no son un don de la naturaleza sino una consecuencia de la educación y origen social. Por esta razón, para comprender la preferencia de Stavenhagen por el arte prehispánico, es necesario resaltar algunas características de su origen social, educación familiar y escolar. Esto a su vez permite caracterizar rápidamente las habilidades y potencialidades que adquirió de su familia y escuela en materia cultural, es decir, su capital cultural.

¹ Consejo Internacional de Museos [ICOM], *Conceptos claves de museología*, Francia, Armand Colin, 2010, p.26.

² Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (trad. Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010, p.231.

Kurt Erwin Stavenhagen (**figura 1**) nació en Fráncfort del Meno, Alemania, en 1899³. El día exacto de su nacimiento no aparece reflejado en su ficha migratoria, pero según su nieta, Claudia Bodek Stavenhagen⁴, nació el 28 de noviembre. Creció con sus padres en una casa amplia, elegante y acomodada ubicada en los suburbios de la ciudad, al lado del Jardín de Palmeras de Fráncfort, en la calzada de Bockenheimer Landstrasse, la cual resalta en el siglo XX por ser un espacio dedicado a las operaciones comerciales.



Figura 1. Kurt E. Stavenhagen.
Fuente: Archivo privado de la familia Stavenhagen (APFS)

La familia (ver árbol genealógico en el **anexo 1**) era de origen social burgués de religión judía. Una parte de ella se dedicaba al comercio de lana y la otra al de joyas. Kurt Stavenhagen por tradición familiar, se dedicó al comercio de joyas y debido a que era el hijo único varón, le correspondió trabajar con su padre y hacerse cargo del negocio después de su muerte. Recuerda la nieta del coleccionista que su abuelo decía que “había nacido con la cama hecha”⁵, una expresión usada para señalar que debía asumir la situación que le heredaron, es decir, el comercio de joyas y las responsabilidades con sus consanguíneos.

Este negocio familiar no generaba ganancias sin la participación directa de los Stavenhagen y tampoco tenían personas asalariadas que produjeran suficiente riqueza para que ellos pudieran vivir holgadamente sin trabajar. Estas características, desde una percepción

³ Archivo General de la Nación (AGN), México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall /134037/137/136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 1-16.

⁴ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015 en la Ciudad de México, Entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

⁵ *Idem*.

economicista, son propias de la clase media o burguesía tradicional que está constituida por “aquella parte de la población activa propietaria de los medios de producción que no contrata fuerza de trabajo y que, por tanto, ha de poner en funcionamiento la suya propia y la de su propia familia nuclear o familiares allegados”⁶. De acuerdo con el autor, aunque la pequeña burguesía contrate un grupo reducido de trabajadores, esto no lo hace la clase alta, caracterizada a grandes rasgos por tener una poderosa influencia económica en su contexto y poseer un capital que le permite vivir del interés que produce.

De acuerdo con Bourdieu “los individuos con mayor nivel de instrucción tienen más probabilidades de haber crecido en un medio cultivado”⁷. Este es el caso de Stavenhagen quien aprendió de sus padres varios idiomas (inglés, francés e italiano), le facilitaron una educación universitaria y le enseñaron cierta sensibilidad estética, la cual era un requisito importante para un comerciante de joyas que debía escogerlas, revalorarlas y venderlas de acuerdo a las necesidades del mercado. No contar con esa sensibilidad podía provocar la compra de joyas difíciles de vender y pérdidas económicas al negocio. En este sentido, el medio cultivado familiar burgués⁸ facilitaba el acceso a la educación, los museos, las bellas artes y otras manifestaciones culturales que contribuyeron con la formación del capital cultural del coleccionista

Durante su adolescencia las grandes potencias militares de la época se enfrentaron en la Primera Guerra Mundial o Gran Guerra (1914-1918) y optaron por configurarse en dos bandos: La Triple Alianza, constituida en el inicio por el Imperio Alemán, el Imperio Austrohúngaro e Italia, luego se unieron Bulgaria y el Imperio Otomano. El segundo bando

⁶ Rafael Feito Alonso, *Estructura social contemporánea: las clases sociales en los países industrializados*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995, p.185.

⁷ Bourdieu, *El sentido social...*, p.45.

⁸ La mayoría de los judíos alemanes eran de clase burguesa en el periodo que corresponde a la infancia y adolescencia de Stavenhagen. A principio de la década del veinte, la hiperinflación y la Gran Depresión complicaron su situación económica. Fuente: United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), “Comunidades judías en la Alemania de la Pleguerra”, en *Enciclopedia del Holocausto*, Washington DC., [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007929>

se conoce como La Triple Entente, formada por el Reino Unido, Francia y el Imperio Ruso, más tarde se unieron Japón y Estados Unidos. En este conflicto armado, Alemania movilizó 11 millones de soldados y entre muertos, heridos y prisioneros desaparecidos tuvo un total de 7,142,558 bajas, lo que representa el 64.9% de pérdidas respecto a los movilizados⁹. Estas cifras indican que un porcentaje elevado de la población masculina alemana participó en la Gran Guerra, por ello, son pertinentes las preguntas: ¿Cómo participó Stavenhagen en la guerra?, ¿murieron sus familiares en ella?

Según Claudia Bodek Stavenhagen, su abuelo sí participó en la Gran Guerra y se enlistó como voluntario en el ejército alemán cuando tenía 17 años (1916-1917). Entró en los dos últimos años y debido a que sabía conducir, una habilidad poco común para la época porque el automóvil comenzó a comercializarse en masa a partir de la cadena de montaje de Henry Ford en 1908 y pocas personas contaban con este objeto de lujo, se desempeñó en el ejército como conductor de transportes militares en el norte de Italia¹⁰, país que durante el primer año de la guerra fue aliado del Imperio Alemán sin participación militar hasta el 26 de abril de 1915, momento en el que renuncia a sus obligaciones con la Triple Alianza en el Tratado de Londres, se une a la Triple Entente y declara la guerra a las naciones opositoras, entre ellas, el Imperio Alemán.

Un mes antes de que Stavenhagen cumpliera 18 años, cuando se encontraba en el norte de Italia como soldado; las fuerzas austro-alemanas iniciaron la batalla de Caporetto el 24 de octubre de 1917. Según el portal web *Historia Bélica*¹¹, la batalla fue un evento con un intenso poder de fuego de artillería, apoyados por unidades de operaciones especiales situadas tras las líneas italianas con el objeto de realizar acciones de sabotaje. Duró 16 días y dejó un saldo de 300 mil bajas, además, el ejército italiano se vio obligado a retroceder 80

⁹ Juan Carlos Ocaña, “El coste humano de la gran guerra”, en *Historia de las relaciones internacionales durante el siglo XX*, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.historiasiglo20.org/ESTADIS/costehumano14-18.htm>

¹⁰ Claudia Bodek Stavenhagen, “Mi opa, Kurt Stavenhagen”, en Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CUT), *Vivir Entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011.

¹¹ Historia Bélica, “La batalla de Caporetto- 1917”, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <https://historiayguerra.net/2014/05/03/la-batalla-de-caporetto-1917/>

kilómetros, acompañados de decenas de miles de refugiados que buscaban alejarse de los peligros. “Las consecuencias de esta batalla fueron nefastas para el Reino de Italia que perdió miles de soldados capturados, desde entonces Caporetto será la mayor derrota de todos los tiempos de Italia”¹².

Las fuerzas armadas italianas siguieron en retroceso debido a la avanzada de las tropas austrohúngaras hasta el año de 1918, cuando Hungría pide separarse de Austria y la mayoría de los soldados eslavos desertaron o se amotinaron en contra de sus oficiales. Esto originó que abandonaran posiciones capturadas y un enérgico debilitamiento de las fuerzas en el frente. Así Italia avanzó, casi sin oposición hasta la Batalla de Vittorio Veneto en 1918, donde las tropas alemanas y austrohúngaras son derrotadas por los italianos, Alemania es expulsada de Austria - Hungría y las tropas aliadas, enemigas del ejército al cual pertenecía Stavenhagen, consiguieron libre acceso al territorio austríaco hasta alcanzar a Alemania por el sur. De acuerdo con la versión familiar, durante estos movimientos y operaciones bélicas, el papel de Stavenhagen no consistió en hacerle frente a los enemigos en las líneas de batalla, desempeñaba otra función más técnica comparable con la experiencia de guerra de Ernest Hemingway, ganador del premio Nobel de Literatura en 1954.

Hemingway participó en la Primera Guerra Mundial en el frente italiano. Al igual que Stavenhagen se desempeñó como chofer en el mismo espacio geográfico (norte de Italia) y posiblemente, en el mismo campo de batalla. El ganador del Nobel conducía ambulancias, Stavenhagen transportes militares. Hemingway en su novela *Adiós a las armas*, describe su experiencia personal en la guerra y los transportes militares italianos, sus palabras permiten aproximarse a las experiencias que pudo vivir Stavenhagen durante su voluntariado militar:

Durante la noche el movimiento era intenso. Por el camino pasaban gran cantidad de mulos, llevando a cada lado cajas de municiones en sus albardas, y camiones que transportaban soldados; y en todo este ir y venir otros camiones cubiertos por un toldo circulaban más lentamente. También pasaban durante el día, arrastrados por tractores, grandes cañones. Estaban totalmente recubiertos de ramas verdes; pámpanos y un espeso follaje cubrían igualmente los tractores. (...) La niebla se levantaba sobre el río y las nubes cubrían las montañas,

¹² *Idem.*

y los camiones hacían saltar el barro sobre el camino, y los soldados, bajo sus capotes, estaban empapados y cubiertos por el lodo. Sus fusiles también estaban mojados y, bajo sus uniformes, llevaban dos cartucheras de cuero, colgadas a sus cinturones, y estas bolsas de piel gris repletas de cargadores de largos y delgados cartuchos de 6,5 milímetros, hinchaban hasta tal punto sus capotes, que todos estos soldados que pasaban a lo largo del camino parecían estar embarazados de seis meses. Pequeños vehículos circulaban a gran velocidad. Muchas veces un oficial iba sentado al lado del chofer y otras en el asiento posterior.¹³

Como queda anotado en los párrafos anteriores, la guerra en el norte de Italia se caracterizó por intensos combates, muertes, heridos, prisioneros, ciudades abandonadas y destruidas por las bombas, paisajes naturales arruinados, decenas de miles de refugiados que huían del fuego enemigo, conquistas e invasiones, derrotas y victorias. Es en este contexto donde Kurt Stavenhagen prestó su voluntariado militar y donde encontró la primera pieza de su primera colección que trataré más adelante.

La Primera Guerra Mundial trajo múltiples consecuencias políticas, económicas y culturales a las naciones participantes, especialmente para la derrotada Alemania. De acuerdo con los catorce puntos expresados en el Tratado de Versalles firmado en 1919, Alemania debía pagar cuantiosas indemnizaciones, entregar toda su flota de guerra y gran parte de la mercante, devolver territorios a Francia, entregar máquinas agrícolas y equipos ferroviarios¹⁴. En cortas palabras, la patria del alemán quedó devastada; su sociedad empobrecida y deteriorada. Stavenhagen fue el único de su familia que participó en la Gran Guerra y no perdió familiares a causa de ella, no tuvo lesiones graves ni sufrió heridas en el frente, pero lo condecoraron por atravesar el fuego enemigo con el transporte que conducía¹⁵.

¹³ Ernest Hemingway, *Adiós a las armas*, Argentina, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<http://tumaestroenlinea.net/lecturas%20recomendadas/Adios%20a%20las%20armas.pdf>

¹⁴ USHMM, “Primera Guerra Mundial: tratados y compensaciones”, en *Enciclopedia del...*, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007797>

¹⁵ Claudia Bodek Stavenhagen, “Mi Opa...”

Derrotado el ejército alemán y finalizada la guerra en 1918, Kurt Stavenhagen culminó el voluntariado militar con 19 años de edad. Para ese momento era inminente el desplome y desintegración de los grandes imperios (alemán, ruso, austrohúngaro y otomano). Al caer por completo estas potencias, el mapa europeo cambió significativamente: nacieron nuevos países, apareció el primer gran estado socialista de la historia (La Unión Soviética) y Alemania perdió territorios. Al mismo tiempo, los nacionalismos comenzaron a tomar cuerpo y fuerza en Europa, en especial en el país natal del coleccionista, lugar donde poco después emergió el nazismo que se encargó de aterrorizar y exterminar a las comunidades judías alemanas.

La carrera de las armas no era la vocación de Stavenhagen por lo que emprendió un nuevo reto: estudiar una carrera universitaria, algo innecesario desde el punto de vista económico puesto que el negocio de las joyas aportaba los ingresos suficientes para satisfacer el nivel de vida al que estaba acostumbrado.

Estudió psicología en la Universidad Goethe y fue el primer graduado en la nueva especialidad de psicología industrial, con una tesis sobre psicología del arte. Infelizmente, no pudo ejercer su carrera porque en la época de la gran inflación y posterior depresión económica de los años treinta, tuvo que hacerse cargo del negocio familiar.¹⁶

A pocos años de obtener el título universitario en psicología, Kurt Stavenhagen contrajo matrimonio con Lore Grunbaum (1905-1981), hija de Flora Grunbaum y del comerciante de granos Nathan Grunbaum. Para entonces, la aventura y la emoción de vivir eran rasgos característicos de la personalidad del joyero. Afirma Claudia Bodek Stavenhagen que el coleccionista disfrutaba de la naturaleza y cruzar a nado los ríos del sur de Alemania: guardaba sus ropas y objetos en una bolsa impermeable, la amarraba a su cuerpo y luego nadaba río abajo. Se impulsaba o ayudaba con la fuerza de la corriente, nadaba hasta los pueblos cercanos para explorarlos, conocerlos, disfrutarlos. Le gustaba boxear y según contaba, visitó México en los años veinte como manager de un boxeador norteamericano¹⁷.

¹⁶ Rodolfo Stavenhagen, "Vivir entonces. Una visión del México antiguo a través del ojo de un apasionado coleccionista de arte", en CCUT, *Vivir Entonces...*, p.248.

¹⁷ Claudia Bodek Stavenhagen, "Mi Opa..."

No encontré registros sobre esta primera visita, pero puedo entenderla como una manifestación simbólica, un mito autoengendrado para presentar a México como su destino, el lugar donde debería llegar para desarrollarse y realizar diversas actividades, una de ellas, coleccionar arte prehispánico.

Es este hombre quien se casó en 1927 con Lore Grunbaum, su matrimonio duró toda su vida y en este nacieron dos hijos: Ruth en 1928 y Rodolfo Stavenhagen en 1932, mejor conocido en nuestros días por sus trabajos¹⁸ y esfuerzos en beneficio de los derechos humanos de las comunidades indígenas¹⁹. La colección de su padre, así como las conversaciones que escuchaba en su casa sobre el arte prehispánico y las manos que lo fabricaron, tuvieron influencia en su vocación profesional²⁰.

Pocos años duraría la tranquilidad en la que estaban acostumbrados a vivir la familia Stavenhagen en Alemania. Las amenazas nazis publicadas en 1920 en su programa partidario, manifestaba su intención de apartar a la comunidad judía de la sociedad alemana y abolir sus derechos, a partir de 1933 poco a poco se cumplieron; año en que se promulga la "Ley de la Restauración de la Administración Pública", la cual decretaba que los judíos debían ser excluidos de todo el aparato burocrático del país.

¹⁸ Entre estos: Siete tesis equivocadas sobre América Latina (1965); La cuestión étnica (2001); Derechos humanos de los pueblos indígenas (2000); Conflictos étnicos y estado nacional (2001); Entre la ley y la costumbre: el derecho consuetudinario indígena en América (1990), y Derecho indígena y derechos humanos en América Latina (1998).

¹⁹ El Doctor Rodolfo Stavenhagen, fue galardonado con: el Premio Especial de Economía Banamex (1970); Premio Martin Diskin de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, EUA (2003); Reconocimiento de la Universidad de San Carlos, de Guatemala, por trabajo pionero en antropología jurídica en América Latina (2000); Premio Elías Sourasky (1973); el Fellow del Institute of Social Studies, en la Haya (1982); el Premio Boutros Ghali de la Asociación para la Promoción de las Naciones Unidas (1994); Premio Nacional de Ciencias y Artes 1997 en el área de Historia, Ciencias Sociales y Filosofía. Además de recibir los doctorados en *honoris causa* de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y de la UNAM.

²⁰ Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015 en Ciudad de México. Entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

A partir de entonces, las políticas antisemitas se incrementaron, limitaron el acceso a la educación en escuelas y universidades junto al ejercicio de profesiones médicas y de Derecho. Esta situación racista empeoró con los años y el 15 de septiembre de 1935, la Alemania Nazi adoptó las Leyes de Núremberg, las cuales profundizaban en la exclusión de los judíos de la vida social alemana. El siguiente paso fue segregarlos totalmente de la actividad económica y asesinarlos en los campos de concentración.

En el mitin partidista anual celebrado en Núremberg en 1935, los nazis anunciaron las nuevas leyes que institucionalizaban muchas de las teorías raciales prevaletentes en la ideología nazi. Las leyes les negaban a los judíos la ciudadanía alemana y les prohibían casarse o tener relaciones sexuales con personas de "sangre alemana o afín". Había ordenanzas secundarias a las leyes que inhabilitaban a los judíos para votar y los privaban de la mayor parte de los derechos políticos.²¹

Todas estas medidas antisemitas afectaron paulatinamente a la familia Stavenhagen. Ser judío y además socialdemócrata, como era el caso de Kurt Stavenhagen, eran razones suficientes para que el gobierno alemán lo considerara "enemigo de Estado", el castigo: la muerte. Por estas razones la familia se vio obligada a surcar los mares, esta vez no era el sentimiento de aventura la que motivaba la acción, era la necesidad de salvaguardar sus vidas y el exilio era la única solución.

Fue entonces cuando Kurt Stavenhagen, su esposa e hijos, escaparon de la Alemania nazi, antes de que las fuerzas antisemitas tocaran sus puertas para trasladarlos a un campo de concentración. Salieron del país en 1936, año en que aminoró la retórica y actividad pública antijudía con el propósito de disminuir las críticas al gobierno nacionalsocialista y mostrar la cara de una Alemania respetable a la comunidad internacional, atraída por la celebración de los Juegos Olímpicos de verano en Berlín y los de invierno en Garmisch-Partenkirchen que se realizaron el mismo año.

Como refiere Claudia Bodek Stavenhagen respecto al periplo que realizó la familia por Europa, al huir de Alemania pensaron que el exilio sería temporal, que pronto volverían a

²¹ USHMM, "Las leyes raciales de Nuremberg", en *Enciclopedia del...*, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://www.ushmm.org/outreach/es/article.php?ModuleId=10007695>

recuperar sus vidas en su país y que se reencontrarían con sus seres queridos al terminar la guerra²². No sabían que otra patria les aguardaba, que morirían sus parientes más cercanos y que pocos sobrevivirían²³ a los campos de concentración nazis. La primera estadía fue en Génova (Italia) en 1936, probablemente escogió este lugar porque sabía el idioma y conoció parte de este país durante la Gran Guerra, además, por la relevancia de las diversas expresiones estéticas en la historia del arte universal, representada de manera simbólica en el anillo antiguo que adquirió durante su voluntariado militar. En este país, cuna del arte europeo durante el renacimiento, se instalaron los Stavenhagen hasta que nuevamente el fantasma de la guerra y el antisemitismo fascista los alcanzaron, esta vez eran las acciones racistas de Mussolini los que motivaron la salida del país. De nuevo eran perseguidos por ser judíos, considerados enemigos de Estado, ciudadanos de segunda categoría, seres inferiores que dificultaban el progreso de las naciones y que corrompían la sociedad.

De Italia partieron en 1938 a los Países Bajos y ese mismo año se instalaron en su capital Ámsterdam. Allí se estableció parte de la familia paterna junto a varios amigos, por lo que parecía un buen lugar para esperar a que terminara la guerra y las persecuciones antisemitas. Sin embargo, el conflicto bélico crecía, los crímenes nazis continuaban y al poco tiempo; Kurt Stavenhagen, su esposa, hijos y el resto de la familia tuvieron que decidir si se quedaban en Ámsterdam o emigraban.

Los parientes de Kurt en Holanda, junto a su madre Sophie Stavenhagen Sichel y hermana Erna Mohrenwitz Stavenhagen, optaron por quedarse, confiaban en que detendrían a los nazis al romper los diques, además, Hermine Sichel, quien era la abuela materna del coleccionista, se sentía muy débil como para emprender un largo viaje, razón por la que Sophie decidió quedarse a cuidar a su madre (ver árbol genealógico en el **anexo 1**). Kurt Stavenhagen también quería continuar en el lugar, pero su esposa ya había perdido todas las esperanzas y no confiaba en que la situación mejoraría a su favor. Por esta razón

²² Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

²³ En los campos de concentración murieron su abuela materna y madre. Sus otros parientes menos cercanos, cuñado, concuño y sobrina de 9 meses permanecieron en ellos hasta abril de 1945 y sobrevivieron. (Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015)

persuadió a su esposo diciéndole: “si no nos vamos, tú serás el asesino de tus hijos”²⁴. Motivación suficiente para que Stavenhagen hiciera largos trámites en la representación norteamericana para obtener una visa de tránsito a Estados Unidos y luego continuar el viaje a México. Su hijo menor, Rodolfo, quien estaba próximo a cumplir los 8 años de edad, narra cómo llegaron a su destino final:

Consiguieron el pasaje en un barco carguero que zarpó de Amberes en mayo de 1940 bajo las bombas de la aviación alemana, la cual inició ese preciso día la ocupación de los Países Bajos. Luego de una peligrosa travesía por el Atlántico del Norte (territorio acechado por los submarinos alemanes), pisamos tierra en Nueva York, donde nos esperaban algunos familiares que habían emigrado años antes. Las autoridades norteamericanas sólo nos habían proporcionado un visado de tránsito y teníamos los días contados para salir de Estados Unidos. Gracias a la ayuda de algunos viejos conocidos de negocios de mi padre, quienes se establecieron en México en los años veinte, habíamos conseguido un visado en el consulado mexicano, sin el cual no hubiéramos podido salir de Holanda ni pasar por Estados Unidos. Emprendimos el viaje desde Nueva York en un Chevrolet modelo 1939 y después de quince días de viaje entramos a México por el puente internacional de Nuevo Laredo.²⁵

Stavenhagen tenía familiares en EEUU, ellos pudieron ser quienes le informaban sobre México como un país que tenía las condiciones favorables para migrar. Su influencia pudo ser la razón principal por la que escogió este país y no otro como Argentina que recibió una importante migración alemana en el siglo XX.

Después de cuatro años de periplos e instancias en Italia, Ámsterdam y EEUU, entre 1936 y 1940, Kurt Stavenhagen y su familia (esposa, dos hijos y suegra) lograron escapar de la guerra y de las persecuciones nazis en 1940. Quedaron atrás familiares, amigos, ríos y bosques, las casas de ópera, museos, galerías, el arte europeo, la cultura alemana y toda una historia de cuatro décadas en su patria. En México no correrían peligro sus vidas por ser judíos, pero debían comenzar de nuevo, adaptarse a la cultura mexicana y enraizarse.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, p.247.

2.- México: “Un nuevo mundo”

De acuerdo con el registro de extranjeros del Servicio de Migración de México (SMM), Kurt Erwin Stavenhagen y su familia llegaron en automóvil a este país el 19 de agosto de 1940 por Nuevo Laredo, Tamaulipas (**figura 2 y 3**)²⁶, 11 meses después de haber iniciado la Segunda Guerra Mundial. Se hospedaron en el hotel Montejo (**figura 4**), el cual fue demolido en el 2007, se ubicaba en el Paseo de la Reforma entre Niza y Havre de la Ciudad de México, quizás escogieron este lugar porque se enteraron que el poeta Pablo Neruda, nombrado cónsul general de Chile y México, se hospedaba ahí desde el 16 de agosto del mismo año. Para ese momento, debido a las gestiones que realizó Neruda²⁷ para trasladar desde Francia a más de 2500 exiliados españoles republicanos hasta Chile, su nombre se podía asociar con el rechazo a las persecuciones políticas, a la guerra en Europa y al fascismo, además, encarnaba la oportunidad que tenían los exiliados de migrar a América de la mano con los proyectos chilenos. Estas características guardaban estrecha relación con la vida de la familia Stavenhagen y su decisión de ir a un país latinoamericano para salvaguardar sus vidas, educar a sus hijos y desarrollarse en un ambiente pacífico.

²⁶ AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, Alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 5-6.

²⁷ El poeta fue cónsul en Barcelona y Madrid entre 1934-1937. Su clara postura antifascista, rechazo a la Guerra Civil Española y simpatía por la causa republicana expresada en su poema “España en el Corazón”, provocaron que lo destituyeran de su cargo. Las noticias de las represiones franquistas a los republicanos, los más de 500 mil exiliados en Francia ubicados en campos de concentración y sometidos a condiciones inhumanas mortales, eran conocidas por Neruda quien fue designado por el presidente chileno, Pedro Aguirre Cerda, cónsul especial de emigración española. Sensibilizado por la situación organizó y lideró, con ayuda institucional, el traslado de 2500 refugiados desde Francia hasta Chile en el barco “Winnipeg”, el cual zarpó el 4 de agosto de 1939 y atracó en Chile el 3 de septiembre del mismo año, dos días después de iniciar la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, la migración europea a causa de las persecuciones políticas era un tema relevante para Neruda y a menos de un año del arribo del “Winnipeg”, coincidió con Stavenhagen en el hotel.

La familia Stavenhagen se presentó ante las autoridades mexicanas el miércoles 28 de agosto de 1940 para regularizar sus papeles migratorios. Para la fecha, Kurt Stavenhagen tenía 40 años²⁸, era comerciante de nacionalidad alemana y de religión israelita; además, hablaba alemán (idioma nativo), francés, inglés e italiano, todavía no sabía español²⁹.

DERECHOS COBRADOS: PESOS : 4.00 FLORINES: 1.50

INMIGRANTE INVERSIONISTA UN AÑO RETENEDABLE

SERVICIO DE MIGRACION

NUM. 529057 NUM.REG: 5. FOLIO 105562

TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR el Consul de México en ROTTERDAM, Holanda

1 Sr. Kurt Erwin STAVENHAGEN

MEDIA FILIACION DEL INTERESADO

ESTATURA	1 m. 68	COMPLEXION	mediana
COLOR	blanco	PELO	entrecano
CEJAS	castañas	OJOS	café
NARIZ	recta	BOCA	normal
BIGOTE	no usa	BARBA	no usa
SEÑAS PARTICULARES	ningunas		

DATOS COMPLEMENTARIOS

EDAD 40 AÑOS AÑO EN QUE NACIÓ 1899 ESTADO CIVIL casado

PROFESION, OFICIO U OCUPACION comerciante

IDIOMA NATIVO alemán

OTROS IDIOMAS QUE HABLE italiano, francés, inglés

LUGAR DE NACIMIENTO FRANKFURT s. el Meno, ALEMANIA

NACIONALIDAD POR NACIMIENTO alemana

NACIONALIDAD ACTUAL alemana

RELIGION israelita RAZA israelita

LUGAR DE RESIDENCIA Sozialaan 51 AMSTERDAM

NOMBRE Y DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO madre Sofia STAVENHAGEN Luternesstr. 78 AMSTERDAM

OTROS DATOS Autorización internacion según cable 6319 fecha 20 febrero 1940 de la Sria. de Relaciones Exteriores México

Depositará garantía de atracción en el puerto de entrada. Establecerá industria agrícola estado Puebla

4 MAART 1940

LUIS FERNANDEZ MAC GREGOR

CONSUL DE MEXICO

FIRMA DEL PORTADOR

FIRMA DEL CONSUL O DELEGADO DE MIGRACION Y SELLO FECHADOR RESPECTIVO.

Figura 2. Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen. Se puede leer el año de nacimiento, las condiciones en las que entra a México, su descripción física, ocupación, idiomas que hablaba, nacionalidad, familiares que lo acompañan, último lugar de residencia, entre otros. Fuente: AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 5

²⁸ Lo describen las autoridades mexicanas de migración como una persona de constitución física mediana, estatura de 1.68 metros, color de piel blanca, cabello entrecano, cejas castañas, ojos café, nariz recta, mentón saliente, sin bigote ni ninguna seña en particular;

²⁹ AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 1-7.

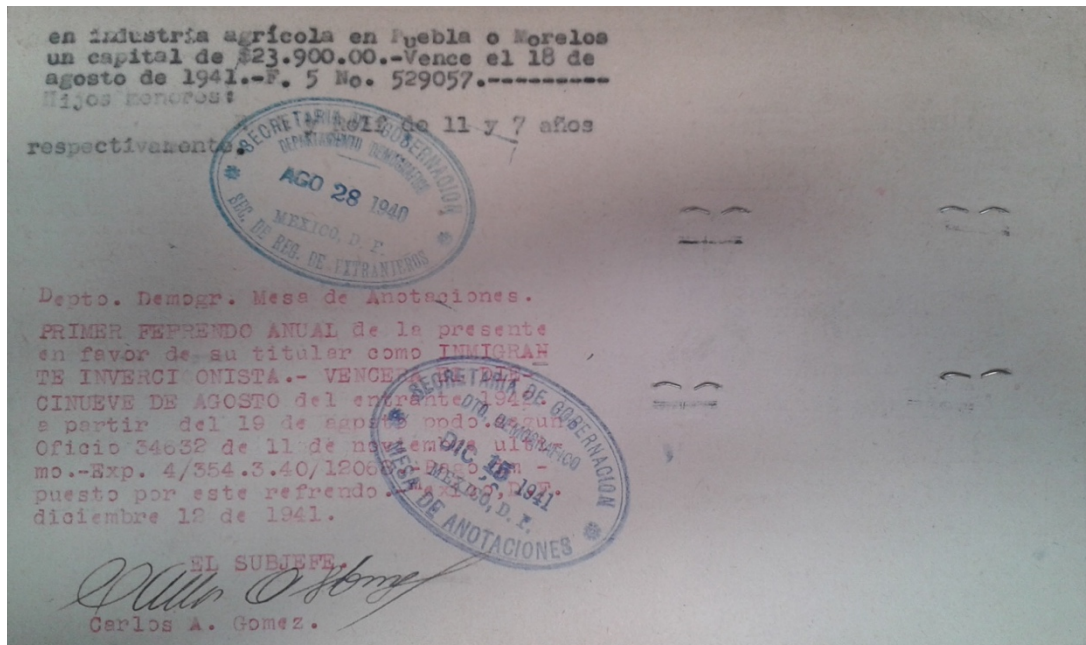


Figura 3. Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen II. Fuente: AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 5v



Figura 4. Fachada del Hotel Montejo en 1952. Aquí se hospedaron Stavenhagen y Neruda en agosto de 1940. Fuente: Casasola(es), *Hotel y restaurant Montejo*, México D.F., INAH, 1952. [consultado el 8 de febrero de 2017], INAH-Mediateca, Recuperada de: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A91096

Al llegar a la capital, antes de buscar un hotel donde pasar la noche, lo primero que hicieron fue ir al Palacio de Bellas Artes para cerciorarse de que el mundo de la cultura mexicana dispusiera de una casa de ópera. “Eso era importante, no podía ser tan terrible, tienen un lugar para la ópera. Luego fueron a buscar un hotel”³⁰. Esta anécdota nos indica que el acceso a la cultura era una necesidad del matrimonio Stavenhagen, además, es un reflejo de su capital cultural. Sobre ello, Bourdieu aporta lo siguiente:

La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta (...) Hablar de “necesidades culturales” sin recordar que, a diferencia de las “necesidades primarias”, son el producto de la educación, es disimular que las desigualdades frente a las obras culturales son un aspecto de las desigualdades frente a la escuela, que crea la necesidad cultural al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla.³¹

El matrimonio Stavenhagen se preocupaba por el acceso que podían tener al arte. Sus necesidades culturales son una consecuencia de la clase media burguesa alemana a la que pertenecían y de la educación que recibieron, necesidades que ayudan a comprender el consumo cultural del coleccionista antes de llegar a México y que contribuyeron con el desarrollo de su sensibilidad estética. En suma, el capital cultural de Stavenhagen, privilegiado por pertenecer a la clase culta de la que habla Bourdieu, se expresa en la forma estética de su colección de arte prehispánico y narrativas que produjo para explicarla al mundo (ver segundo capítulo).

Kurt Stavenhagen entró al país como “inmigrante inversionista debiendo invertir en industria agrícola en Puebla o Morelos un capital de 23,900 pesos”³², así quedó anotado en su registro migratorio; pero de acuerdo con su nieta, la forma en la que consiguió el permiso de permanencia en México fue porque pudo demostrar que tenía inversiones en el estado de Oaxaca:

³⁰ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

³¹ Bourdieu, *op. cit.*, p.43.

³² AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 1-2.

Es toda una historia del por qué tenía papeles de una mina en Oaxaca-México. Existió, pero siempre fue un fracaso económico. Esto le permitió entrar a México como un inversor, un hombre industrial, de negocios. Querían emigrar a Estados Unidos, pero tenía la puerta cerrada. Él estuvo días parado frente a la Embajada Americana para conseguir una visa de tránsito y la consiguió porque alegó que “no me interesa quedarme en EEUU, yo voy a México porque en México yo tengo inversiones”. Tenía esos papeles porque alguna vez él le prestó dinero a alguien que no le pagó y se los pagó con estas acciones de esta mina. Estos papeles fueron su salvación.³³

Lore Stavenhagen de 34 años, Ruth de 11 y Rodolfo de 8, ingresaron a México como dependientes económicos, prohibiéndoles dedicarse a trabajos lucrativos o remunerados. Además de esta limitante económica que le impedía obtener ingresos por otros medios distintos a la inversión propia, se les presentó otra a partir de 1942, a tan solo dos años de estar en su nuevo hogar, la Alemania Nazi amenazaba a los barcos petroleros mexicanos:

Eran las veintitrés horas con cincuenta minutos y en las aguas del Golfo de México todo parecía estar en calma. A lo lejos se veía el faro de Fowey Rocks, al sur de Miami. Los tripulantes del “Potrero del Llano” sabían que su viaje no era seguro; desde hacía tres meses los submarinos alemanes habían comenzado a hundir algunos barcos mercantes que navegaban en la zona. Los capitanes alemanes de los submarinos ya habían advertido a los navíos mexicanos que serían atacados si continuaban abasteciendo de petróleo a los Estados Unidos. Era el 13 de mayo de 1942, el “Potrero del Llano” había abandonado el puerto de Tampico cuatro días antes, con una carga de 40,000 barriles.³⁴

Continúa Ibarra afirmando que el 20 de mayo otro submarino alemán hundió el barco petrolero mexicano “Faja de Oro” y el 22 de mayo de 1942, el presidente de turno, el general Ávila Camacho, declaró la guerra a Alemania. Aunque “El grupo de emigrantes alemanes ‘Alemania libre’ y ‘Liga pro-Cultura Alemana’ declararon que, en caso de un conflicto, estarían del lado de México”³⁵, el Estado tomó decisiones que afectaron su libre circulación por el país. De nuevo, al igual que en Alemania, les imponían medidas que restringían su libertad de tránsito, aunque con menor intensidad y sin el riesgo de ser

³³ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

³⁴ Laura Ibarra, “¿Cómo entró México a la Segunda Guerra Mundial?”, en *Milenio*, México, 22 de febrero de 2015, [consultado el 04 de febrero de 2017]. Disponible en: http://www.milenio.com/firmas/laura_ibarra/entro-Mexico-Segunda-Guerra-Mundial_18_469333100.html

³⁵ *Idem.*

trasladados a un campo de concentración. Por esta razón, Lore Stavenhagen durante 1942 y 1943, solicitó varios permisos ante la SG, al Departamento de Investigación Política y Social (DIPS), para viajar fuera de la capital por motivos de salud.

Venimos a solicitar de esa Superioridad permiso para ir a Cuernavaca por el término de 2 meses a partir del día 16 de enero en la inteligencia de que nuestra situación se encuentra legalizada con las tarjetas Forma 14- # 134389 y 134390 expedidas por la Secretaría de Gobernación.³⁶

Los permisos eran concedidos, aspecto que hace pensar la medida como una prevención de guerra y no como una absoluta prohibición, pero al regresar al Distrito Federal debía reportarse ante las autoridades.

Por acuerdo superior se concede autorización a las señoras LORENE GRUNBAUM y FLORA GRUNBAUM, poseedoras de las Tarjetas F-14 N° 134389 y - 134390 respectivamente, para que se trasladen a la ciudad de Cuernavaca, Mor., por el término de sesenta días a partir de esa fecha. A su regreso, las interesadas deberán presentarse en este departamento a fin de hacer la devolución del presente permiso.³⁷

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial no fue necesario continuar con el sistema de permisos de traslado y la familia, al igual que el resto de los alemanes en México, pudieron desplazarse sin limitaciones.

Stavenhagen pudo continuar con el negocio de joyas gracias al dinero ahorrado, junto a los préstamos que recibía de sus familiares radicados en Estados Unidos. No las fabricaba ni las creaba, su trabajo consistió en buscar, seleccionar, comprar y vender las piezas al mejor postor. Vivió toda su vida de este negocio, por tradición familiar sabía gestionarlo bien y los ingresos económicos que obtuvo le permitieron vivir en una casa amplia, sostener a su familia, procurarles a sus hijos una educación de alta calidad, comprar piezas prehispánicas, incursionar en diversos negocios y patrocinar proyectos culturales.

³⁶ AGN, "Lore Grunbaum de Stavenhagen", México DF, 8 de septiembre de 1942, Secretaría de Gobernación, Departamento de Investigación Política y Social, caja 410,2-1/362.6(43) / 295, f.4.

³⁷ *Ibid.*, f.5.

Throsby afirma que “El capital cultural proporciona tanto valor cultural como económico; el capital ‘ordinario’ solo proporciona valor económico”³⁸. De acuerdo con esta idea, Stavenhagen, como uno de los muchos migrantes que llegaron a este país, necesitaba fuentes de ingresos para sobrevivir por lo que aprovechó su capital cultural para transformarlo en capital económico y procuró hacerlo con su participación en diversos proyectos, muchos asociados al terreno de la cultura, tales como: “la producción cinematográfica, las antigüedades, el mundo editorial, la pintura, la joyería; todo le interesaba y motivaba”³⁹.

Uno de estos proyectos económico-culturales fue “Films de Artistas Mexicanos y Asociados (FAMA)”. Nació el 12 de noviembre de 1948 como una productora cinematográfica dedicada al rodaje, producción y distribución de películas en salas de cine. Fue fundada por Rodolfo Lowenthal y Kurt Stavenhagen quienes trabajaban en la casa número 47 de la avenida Madero, despacho 310 de Distrito Federal, el mismo lugar donde el joyero tenía la pequeña oficina de su oficio.

Este negocio cinematográfico, como muchos otros que emprendió Stavenhagen, no dio los resultados esperados y cerró por bajo rendimiento económico y dificultades administrativas. Una de estas queda en evidencia cuando tuvo que hacer el pago de derechos mercantiles o la declaración de impuestos sobre la renta de FAMA. Para ello, necesitaba la firma de Lowenthal, gerente general de la fundación, pero este se había ido para Alemania tres años atrás. El joyero emprendedor, por no tener rúbrica autorizada, tuvo que acudir a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), específicamente a la Dirección General del Servicio Diplomático (DGSP), para que le ayudarán a recabar la firma:

El señor Doctor Kurt Stavenhagen, de origen alemán y naturalizado mexicano ha rogado a esta Secretaría que con el objeto de formalizar una declaración para el pago de derechos mercantiles de la Sociedad “Films de Artistas Mexicanos y Asociados” (FAMA), S.A. de C.V., se obtenga en

³⁸ David Throsby, *Economía y cultura* (trad. María de Cristina Piña y María Córdor), México, Gestión Cultural y CONACULTA, 2008, p.74.

³⁹ Claudia Bodek Stavenhagen, “Mi Opa...”, p.348

dicha declaración la firma del señor Rodolfo Lowenthal quien es Gerente General de la mencionada empresa y reside en Nikolaiplatz 6/ Muenchen 23, Alemania.⁴⁰

La respuesta que obtuvo el coleccionista por parte de la institución fue:

Aunque la Secretaría estima que este es un asunto de carácter más bien particular, ofrecimos al señor Stavenhagen que por esta vez en forma excepcional y con el objeto de facilitarle este trámite enviaremos a esa Embajada al digno cargo de usted el original y copia de la declaración de que se trata rogándole, como ahora lo hacemos, tenga a bien remitirla al señor Lowenthal para que firme ambos ejemplares que le estaremos a usted se sirva devolvernos por correo aéreo certificado, sin que haya necesidad de que la embajada legalice la firma del señor Lowenthal ni selle las declaraciones ni tampoco haga en ellas ninguna anotación.⁴¹

Stavenhagen, inició estos trámites ante la DGSP el 8 de marzo de 1955 y esperó hasta el 22 de diciembre del mismo año para recibir la respuesta de Lowenthal:

No me es posible firmar la Declaración de Impuestos relacionada con la firma Films de Artistas Mexicanos y Asociados porque desde hace años no tengo nada que ver con la dirección de esa organización y, consiguientemente, no estoy al corriente ni poseo datos con respecto a sus operaciones de negocios. De hecho, yo solamente estuve relacionado con la compañía como dirigente del ramo de Producción el cual se paralizó desde el año 1951. Todos estos hechos los conoce bien el Dr. Stavenhagen, pues desde hace años le correspondió, dentro de sus funciones, convocar a una conferencia de directores para desvincularme y desobligarme formalmente de la dirección que yo tenía. Las Declaraciones de Impuestos de esta clase, correspondientes a los tres últimos años deben ser preparadas por el Dr. Stavenhagen pues él es el que ha dirigido las actividades de FAMA S.A., en dicho periodo. Por lo que a mí respecta, en consecuencia, todo este asunto es incomprensible y devuelvo los esqueletos que se me enviaron.⁴²

La respuesta de Lowenthal asoma que tres años después de crear FAMA, el área de Producción cerró y que las declaraciones de impuestos de 1952 a 1953 aproximadamente, debieron ser elaboradas por Stavenhagen. No poseo mayor información que permita ver el grado de responsabilidad de él sobre esta dificultad administrativa y por qué esperó tres

⁴⁰ Acervo Histórico Diplomático (AHD), Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), "Solicitud hecha por el Dr. Kurt Stavenhagen para que se recabe la firma del Sr. Rodolfo Lowental, Gerente General de *Films de Artistas Mexicanos y Asociados* (FAMA) en declaraciones de impuesto sobre la renta", México, 1955, clasificación III/524.9 (43-0) / 25377, Kurt Stavenhagen (Dr.), f.1.

⁴¹ *Ibid*, f.3.

⁴² *Ibid*, f.4.

años para realizarla; sin embargo, no queda duda de que FAMA estaba atrasada con sus responsabilidades y Stavenhagen se ocupó de resolver atemporalmente.

Esta dificultad administrativa, al igual que el cierre de sus otras incursiones económicas-culturales, indica que las habilidades de Stavenhagen no se concentraban en este tipo de proyectos:

A lo largo de los años participó en un negocio de minería de mica en Oaxaca, una fábrica de juguetes de madera, un taller de plomería, una red de camiones de transporte de carga, la compraventa de muebles y pinturas coloniales, la fabricación y exportación de platería de Taxco, y la importación de productos químicos ingleses. La mayoría de estos negocios fue un rotundo fracaso, y durante décadas siguió dedicado al comercio de joyería fina y obras de arte.⁴³

De acuerdo con lo anotado, la transformación del capital cultural en capital económico no prosperó desde el punto de vista financiero, por lo tanto, Stavenhagen no era un exitoso comerciante en negocios distintos al de las joyas, tampoco un empresario, pero sí un motivado emprendedor. Como negocio ocasional practicó la compra-venta de arte, las adquiría a bajos costos en su círculo de amistades y en el mercado de Lagunilla, ubicado en el norte de la Ciudad de México, luego las revendía.

Stavenhagen también intervino, al igual que el coleccionista de arte Alvar Carrillo Gil, en “el raquítico sistema de patronazgo que existía a mediados del siglo XX en México, al aportar subvenciones para diversos proyectos culturales o para la edición de alguna revista artística”⁴⁴. Ambos coleccionistas, junto con muchos otros nombres, figuran en la lista de patronatos de la revista bimestral *Artes de México* en los años cincuenta. Esta sacó a la venta su primer número en octubre de 1953 y como línea editorial trataba las manifestaciones artísticas de las diversas culturas populares, el arte prehispánico y el arte en general.

El hijo del coleccionista nos informa de otras subvenciones que realizaba su padre, en específico, algunas publicaciones que patrocinó junto a otros exiliados en México. Esta vez

⁴³ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, p.249.

⁴⁴ Ana Garduño, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009, p.211.

no buscaba promover la cultura mexicana sino contribuir con la recuperación de Alemania y mantener viva su cultura, razón por la que trataban temas sobre: políticas que combatieran al fascismo europeo, arte, música, danza, literatura, cine, entre otras manifestaciones:

Son revistas que hacían estos grupos en el exilio para mantener un poco en vivo la cultura alemana de resistencia antifachista en un país donde no había otra manera de que se conocieran y pudieran intercambiar ideas, literatura o temas de interés común, y esa revista, creo que había dos, una se llamaba *Alemania libre*, después de la guerra desapareció, era más política antifachista y otra asociación de tipo cultural llamada Heinrich Heine, el nombre del poeta alemán del siglo XIX, se reunían de vez en cuando y montaban obras de teatro, tocaban música en algún concierto, (la clase media alemana aprendía a tocar algún instrumento en la juventud, cuando se podía, formaban un cuarteto para disfrutarlo socialmente). Entonces, sí había varios periódicos y revistas que circulaban y mi padre figuraba allí.⁴⁵

Deseo resaltar el tinte antifascista de las revistas como una forma de oponerse a las medidas, de todo tipo, que afectaban la cultura alemana. En ellas quedaron reflejadas las tendencias políticas de estos alemanes exiliados en México, quienes esperaban contribuir en la creación de la nueva sociedad alemana⁴⁶. Finalizada la Segunda Guerra Mundial en

⁴⁵ Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015...

⁴⁶ Respecto a la tendencia política de Stavenhagen en México, fue la misma que tuvo en su país natal. Se consideraba socialdemócrata, una elección que no ha de extrañar si tenemos en cuenta que Alemania es el país pionero de esta ideología y donde fundan el primer partido político socialdemócrata del mundo, el Partido Obrero Alemán (POA) en 1869. Para los socialdemócratas “la transición de la sociedad capitalista al socialismo se pretende a través de medios pacíficos - reformas graduales dentro del sistema- y no de medidas violentas como la revolución con miras a destruir el capitalismo como modo de producción” (Fundación por la Socialdemocracia de las Américas [FUSDA], “¿Qué es la Socialdemocracia?”, México, FUSDA, 2005, p.2. [Consultado el 4 de febrero de 2017]. Recuperado de <http://www.fusda.org/socialdemocracia.pdf>). Esto con el objetivo de lograr la mayor suma de libertad, igualdad y bienestar entre los miembros de la sociedad. Sobre su militancia y participación en el mundo político, tanto en Alemania como en México, la nieta del coleccionista aclara lo siguiente: “Él fue gente de ideas, un demócrata liberal de su época, no tuvo una militancia, estuvo muy cercano a gentes que sí tenían militancia socialista. Él fue un buen socialdemócrata, nunca fue militante de un partido político” (Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...). En el contexto histórico de Stavenhagen, ser socialdemócrata puede considerarse como una posición política intermedia entre las ideologías políticas que gobernaban en la época: la derecha capitalista, caracterizada por el liberalismo económico practicado por potencias mundiales como Inglaterra, Francia, Holanda y Estados

1945, Alemania quedó arruinada y dividida en cuatro zonas de ocupación. El comercio, la industria y la economía en general estaban devastadas; bibliotecas, escuelas, teatros y edificios patrimoniales quedaron destruidos, era necesario reconstruir todo y crear la nueva sociedad alemana de la que hablaban los exiliados en México. En este contexto, cuando a la familia Stavenhagen les correspondió decidir si regresaban o no a su país natal, resolvieron quedarse en su segunda patria. En Alemania todos sus familiares murieron a causa de la guerra y sus bienes materiales los perdieron, allí quedaba poco de lo que dejaron años atrás. En México encontraron un nuevo hogar, una nueva patria, aquí hicieron nuevos amigos, socios, compañeros de viajes, establecieron su negocio de joyas, educaron a sus hijos en la cultura mexicana sin sufrir discriminaciones ni exclusiones por ser de origen judío; los vieron casarse, conocieron a sus nietos y envejecieron.

Kurt Erwin Stavenhagen murió a los 85 años de edad en su casa de San Ángel Inn el 15 de enero de 1984, tres años después del fallecimiento de Lore, su inseparable esposa. Su hija Ruth murió el 10 de enero del año 2003 y su hijo Rodolfo Stavenhagen falleció el 5 de noviembre de 2016 en Cuernavaca.

Unidos; y la izquierda que se planteaba como meta prioritaria la igualdad social a través de la revolución como la que efectuó La Unión Soviética.

3.- La pasión por coleccionar arte

Según la versión familiar, Stavenhagen consideraba que había nacido con la vocación de buscar, seleccionar, poseer y reunir objetos en un conjunto donde se relacionan entre sí. El alemán, refiriéndose a su pasión por el arte prehispánico reconocía: "Hay que ser honestos, cuando se trata de un coleccionista nato, con el amor a la obra de arte viene asociado el deseo de posesión"⁴⁷. Sus palabras señalan uno de los peligros de enseñar a "amar" el objeto arqueológico únicamente como "obra de arte", en un país donde este tipo de coleccionismo está penado por la Ley, pero es posible encontrar piezas en venta a bajos precios. También son de ayuda para los ejercicios curatoriales y prácticas museológicas que fomentan, en un segundo plano, la adquisición de obras prehispánicas, ejemplo de esto, las réplicas de piezas arqueológicas mesoamericanas que venden en el Museo Nacional de Antropología cuyos precios son un poco más bajos que el precio de piezas originales vendidas por los campesinos en lugares como Nayarit.

Como "coleccionista nato" pudo empezar reunir objetos a temprana edad, por ello, al buscar su acervo más antiguo hallé uno directamente asociado al negocio de las joyas. La primera colección de Stavenhagen la empezó a formar cuando tenía entre 17 y 18 años, momento en el que prestaba su voluntariado militar en Italia:

Fue precisamente ahí, en la Italia ocupada, donde encontró también el primer anillo de una primera colección de argollas antiguas, misma que fue acrecentando a lo largo de sus ochenta y cuatro años. Cobre, plata, oro, vidrio, piedra, cristal y papelina. Anillos de compromiso, anillos clericales, anillos que hacían las veces de llaves de antiguos cerrojos, sellos nobles. Un mundo de diseño y de color organizados por temas que tenía por denominador común su belleza y originalidad.⁴⁸

Esta colección contenía más de 500 anillos de diferentes tiempos y culturas, tales como: "egipcios, romanos, etruscos, turcos, bizantinos; sortijas inglesas, del renacimiento italiano, algunas con inscripciones; anillos barrocos con retratos pintados en miniatura. En materiales diversos, plata, oro; con diamantes, esmeraldas o piedras semipreciosas, con

⁴⁷ Elia Stavenhagen, "Kurt Stavenhagen y su colección", en CCUT, *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*, México, UNAM, 2011, p.291.

⁴⁸ Claudia Bodek Stavenhagen, "Mi Opa...", p.345.

diseños únicos”⁴⁹. Resalta en este acervo que no solo los materiales de las piezas eran importantes sino también su antigüedad.

Respecto a su colección de arte prehispánico, ubicar en el tiempo el momento exacto en que inició la pasión de Stavenhagen por este tipo de piezas, es una tarea compleja para la memoria de sus familiares más cercanos. Al poco tiempo de su llegada a México, entre 1941 a 1942, se interesó por la estética de las piezas antiguas mesoamericanas. No sabía nada del arte prehispánico, aunque sí tenía educación estética y su tesis en la universidad sobre psicología del arte refleja algo de ello. Su hijo recuerda la historia que contaba su padre para explicar el momento en que despertó su interés por la estética en las piezas prehispánicas:

Él descubrió el arte prehispánico llegando a México, poco después de que llegamos. Debió ser en el 41 o en el 42 en un viaje que hizo a Oaxaca, allí en un pueblito zapoteca, porque a él le gustaba contar esa historia, vio unas figuras en las calles frente a las chozas de la gente, y dice que se escandalizó cuando vio a los niños pequeños tirándole con una resortera a ver quién podía romper una pieza, quien le podía dar a una pieza prehispánica, entonces se acercaba y vio que eran unas piezas que se habían encontrado allí, en las cercanías del pueblo, seguramente en algún resto arqueológico que no estaba siendo estudiado por ninguna institución nacional o internacional, eran los años cuarenta así que no había todavía esa preocupación del registro de todos los sitios arqueológicos y entonces allí comenzó su interés que después se transformó en una pasión realmente del arte prehispánico.⁵⁰

La práctica de “tiro al blanco” con piezas arqueológicas todavía ocurre en el siglo XXI. Ejemplo de ello es el caso de un pequeño número de policías que, a manera de “juego”, destruyeron con disparos varias piezas prehispánicas en el municipio Cuautitlán del estado de México⁵¹. También, gracias a la cátedra de *Comunicación Educativa* impartida por el arqueólogo Manuel Gándara en la ENCRyM en el 2014, además de algunas conversaciones que sostuve con él, me informó que sí hubo más casos en el pasado de “tiro al blanco” con piezas mesoamericanas. Esto indica que es posible lo que afirma la versión familiar sobre el

⁴⁹ Elia Stavenhagen, *op cit.*, p.291.

⁵⁰ Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015...

⁵¹ Juan Manuel Barrera, “Policías jugaban tiro al blanco con piezas arqueológicas”, en *El Universal*, México, 13 de enero de 2015. [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2015/policias-jugaban-tiro-al-blanco-con-piezas-arqueologicas-1068487.html>

nacimiento de la pasión por coleccionar piezas prehispánicas. Para el momento en que el acto motivador pudo ocurrir, Stavenhagen no conocía los significados de las piezas ni la cultura que las había producido, pero sabía que eran valiosas para descifrar y comprender un tiempo antiguo, un viejo mundo en el que tiene sus raíces la nación mexicana, de alguna manera, su nueva patria. No adquirió ese día su primera pieza, aunque el interés por ellas y por aquel mundo antiguo se quedó en él para siempre. La primera pieza que tuvo fue un regalo:

El día del cumpleaños de Kurt, en 1943 o 1944, Lore le regaló una escultura de piedra rojiza, aparentemente de la cultura azteca, representación de un personaje acuclillado, que había encontrado en el mercado de la Lagunilla (donde los domingos exhibían sus mercaderías los chatarreros que compraban y vendían de todo). Sin duda el Pochtecall del Anahuac ejerció una extraña atracción sobre Kurt, porque a partir de ese momento no pudo desviar su mirada y su atención del arte de los pueblos antiguos de México. Así nació su pasión como coleccionista, que se mantendría hasta su muerte en 1984, tres años después de la de su esposa.⁵²

A partir de ese momento Kurt Stavenhagen comenzó a coleccionar piezas prehispánicas mesoamericanas y, según recuerda su nieta, aumentó la frecuencia de sus visitas a museos y galerías. Entre sus favoritos distinguen el Museo Nacional que se ubicaba en la calle Moneda del centro histórico de la Ciudad de México y que luego se transformó en el Museo Nacional de Antropología en el bosque de Chapultepec, la Galería de la Plástica Mexicana, el Palacio de Bellas Artes y el Museo Diego Rivera Anahuacalli⁵³, inaugurado en 1964. Tienen en común estos espacios expositivos las colecciones con objetos prehispánicos mesoamericanos y/o la mirada estética a estos.

⁵² Rodolfo Stavenhagen, "Vivir entonces...", p.250.

⁵³ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...



Figura 5. Visita al Museo Anahuacalli. De izquierda a derecha: Luis Lindau, Diego Rivera, y Kurt Stavenhagen.
Fuente: APFS, ca. 1952-1953

La **figura 5** registra la visita de Stavenhagen al Museo Anahuacalli una década antes de abrir sus puertas al público. Junto a él otros dos coleccionistas de arte prehispánico, Diego Rivera y Luis Lindau⁵⁴. Estas relaciones amistosas entre coleccionistas, las visitas a sus casas para apreciar sus adquisiciones prehispánicas, intercambios de piezas y de opiniones,

⁵⁴ Luis Lindau, coleccionó piezas prehispánicas provenientes de Colima, Guanajuato, Jalisco y Nayarit con criterios estéticos. En 1984, Elizabeth B., de Lindau, entregó a la UNAM 64 piezas prehispánicas, las cuales resguardan en el Museo Universitario de Ciencia y Arte (MUCA). Fuente: Miguel Ángel Bahena y Roberto Torres Escalona, “Matices comunes y singularidad estética en las culturas prehispánicas de occidente” en *Gaceta UNAM*, México, UNAM, 12 de febrero de 1996, N° 2989. p. 16.

configuraron un tipo de gusto que se mantiene resguardado en sus colecciones institucionalizadas. Aurora León señala un rasgo de los coleccionistas en la historia del arte:

Coleccionismo y clase dominante se vinculan indisolublemente como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno abastecido por una élite ilustrada y potente, cumple una función precisa al imponer sus juicios estéticos, al manipular la creación artística y al ejercer una influencia totalizadora en la historia de la cultura.

La premisa de León es aplicable al coleccionismo de arte prehispánico en México durante el siglo XX. Este estuvo abastecido por una élite culta a la que pertenecía Kurt Stavenhagen, Diego Rivera, Luis Lindau, Rufino Tamayo, entre otros, quienes establecieron juicios estéticos para ordenar, clasificar, valorar, presumir y disfrutar las obras del pasado, que después de sus muertes comenzaron a ser piezas de museos públicos. En este sentido, sus juicios estéticos elevaron el prestigio social de las obras antiguas e influenciaron la historia del arte prehispánico que incluye la creación de colecciones, exposiciones y museos con objetos arqueológicos mesoamericanos reunidos con criterios estéticos.

Tanto la colección de anillos como la de piezas prehispánicas mesoamericanas de Stavenhagen, permiten ver dos de sus grandes intereses en cuanto a la configuración de sus colecciones se refiere. El primero de ellos es la estética del objeto; le interesaba la belleza, las formas, los relieves, el equilibrio, la armonía, entre otros. El segundo es el objeto antiguo que da testimonio de las expresiones artísticas de tiempos remotos y a su vez permiten aproximarse a la vida cotidiana de las culturas que los produjeron; es decir, el tiempo pretérito era coleccionable y tiene representación en sus colecciones.

3.1.- Criterios de selección del coleccionista

Los criterios de selección de piezas prehispánicas de Stavenhagen no eran de tipo arqueológico, poco sabía al respecto cuando comenzó a coleccionarlas. Con el pasar de los años y de manera autodidacta adquirió conocimientos sobre las culturas mesoamericanas gracias a: las lecturas de fuentes especializadas, las visitas a museos y sitios arqueológicos en el Distrito Federal, Oaxaca, Monte Albán, Teotihuacán, entre otras regiones; las conversaciones periódicas con investigadores especialistas como Paul Westheim, las reuniones en su casa con conocedores de aquel pasado distante en el tiempo y cercano en la materialidad, además de actividades ocasionales como las “conferencias y cursos en la UNAM y en el Colegio Nacional, donde disertaban Alfonso Caso y Diego Rivera”⁵⁵. Todo esto influyó en sus elecciones y de su colección es posible enumerar sus criterios de selección de piezas:

- 1.- La perspectiva estética, difícil de definir porque está asociada a los gustos del coleccionista los cuales corresponden a su capital cultural. La forma, el color, las líneas, el equilibrio, eran aspectos que le interesaban a Stavenhagen.
- 2.- Las expresiones artísticas sobre la naturaleza humana en la vida cotidiana, tales como: la maternidad, la vejez, entre otros que mostraré más adelante.
- 3.- Las piezas de pequeñas proporciones que, a diferencia del arte monumental prehispánico, son más fáciles de trasladar, exhibir, encontrar, almacenar, además su costo es inferior. La colección está constituida en su mayoría por piezas de menor formato como las mujeres de Tlatilco (Valle de México) que pueden medir 10 cm aproximadamente.
- 4.- Las piezas originales; aunque adquirió falsos posiblemente porque le gustaban, no supo reconocerlas, para usarlas como punto de comparación con otras piezas originales, fueron regalos o quizás todas estas alternativas juntas.
- 5.- La similitud estética entre las obras prehispánicas y las modernas.

⁵⁵ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, p.253.

Con estos criterios, durante un poco más de cuatro décadas, Stavenhagen formó su colección de arte con piezas prehispánicas (**figura 6**). Guardaba el acervo en su casa de San Ángel Inn y de acuerdo con Claudia y Rodolfo Stavenhagen, todas las tardes, al terminar su día de trabajo, estudiaba sus piezas con detenimiento y si lo consideraba necesario usaba la lente de joyero para lograr apreciar más detalles: las miraba, sentía su balance, buscaba las marcas de las manos que fabricaron la pieza, apreciaba sus líneas, sus formas, las hacía dialogar entre ellas, las comparaba con obras del arte moderno y otras tendencias para encontrar puntos en común entre la estética prehispánica y el arte universal. En fin, según la versión familiar, el coleccionista pensaba que las piezas tenían una especie de firma del artista y que los buenos de ellos eran reconocidos en la época prehispánica, una afirmación que va en sentido contrario a lo que propuso su amigo Paul Westheim y el historiador del arte Justino Fernández quienes consideraban que las obras prehispánicas no estaban firmadas:

En el México antiguo, el artista - para usar el término familiar a nosotros - era miembro del clero y, por lo tanto, anónimo, tan anónimo como sacerdote, que no es una persona, sino un "servidor de Dios". Ningún nombre de artista del México antiguo ha llegado a nosotros, y no existe ninguna obra "firmada". Ni siquiera en los códices se indica el nombre del dibujante.⁵⁶

La "firma" a la que se refería Stavenhagen, guarda relación con las características únicas que el artista imprimía al objeto, su talento expreso en la forma de trabajar el barro y habilidad técnica mas no su rúbrica o nombre. En la actualidad, los especialistas han identificado estelas mayas pertenecientes al período Clásico Tardío (600 a 900 d.C) que están firmadas por sus creadores. Estos estudios son posteriores a la muerte de Justino Fernández y Paul Westheim, por ello, no tuvieron contacto con la información y no trabajan el significado de "las firmas" en las obras pretéritas como una característica de la relación entre el arte, el artista y su contexto social, elementos útiles para problematizar y aportar a la discusión respecto a si las obras prehispánicas son arte o no.

⁵⁶ Paul Westheim, "La creación artística del México Antiguo", en *Cuarenta siglos de plástica mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p.14.



Figura 6. Muestra de los tipos, clasificación y orden de las piezas de la colección en casa del coleccionista. En los gabinetes, en la parte superior derecha se aprecian los platos y vasijas; en la superior izquierda, gobernantes y guerreros, y en la parte inferior izquierda las hachas antropomorfas. Fuente: APFS

3.2.- La Casa de San Ángel Inn: primer espacio expositivo para la colección

La casa donde vivió Stavenhagen con su familia esta ubicada en la colonia San Ángel Inn, en la delegación Álvaro Obregón, en el sur de la Ciudad de México, muy cerca de la casa estudio del artista plástico Diego Rivera. Aquí resguardó y exhibió durante toda su vida las obras prehispánicas. En su hogar solo él explicaba el acervo como una forma de controlar el discurso y precisar la mirada del observador en lo estético. Aquí es necesario recordar a Baudrillard quien afirma que los objetos de colección son un espejo que reflejan la imagen deseada de su dueño⁵⁷; por lo tanto, controlar el discurso y las miradas a la colección era una forma de conseguir que el espejo emitiera la imagen que él deseaba de sí mismo; es decir, la de un coleccionista de arte.

⁵⁷ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (5a ed., trad. Francisco González Aramburu), México, Siglo XXI, 1969.

Stavenhagen almacenaba las piezas en anaqueles, escaparates y vitrinas (**figura 7**), colocaba muchas de diversos tamaños y procedencias, no las reunía por materiales, cultura o época, ni las separaba por regiones geográficas porque su sistema de orden era temático y estético. Así guardaba “en una vitrina muy pequeña, 500 piezas y él sabía dónde estaba cada una de las piezas y qué era y cuál”⁵⁸.



Figura 7. Kurt Stavenhagen en su pequeña galería donde exhibía y estudiaba las piezas. Al fondo, las vitrinas y gabinetes que caracterizaban el espacio y que empleó para organizar, almacenar, proteger y mostrar sus piezas. Fuente: APFS

En la mayoría de los espacios de la casa (salas, habitaciones, jardines, biblioteca, estacionamiento, pasillos), ubicaba piezas prehispánicas, pero principalmente construyó una pequeña galería en el primer piso, sobre el garaje, de aproximadamente 6 metros de largo por 5 metros de ancho, para exhibir la colección a especialistas, amigos, familiares, curiosos, en fin; para quienes desearan observar el patrimonio prehispánico con una mirada estética. En su casa no se cobraba entrada, pero tampoco era un lugar público con horario

⁵⁸ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

abierto, se necesitaba acordar con el coleccionista el día de visita para que pudiera recibir a las personas. Una visitante describe su experiencia en el lugar:

Como preámbulo a la visualización de la colección y tal vez para dar la oportunidad a los Stavenhagen de evaluar a sus visitantes, se sirve café con dulces variados y galletas. La señora Stavenhagen, menos pensativa y más vigorosa que en el retrato, derrama y conversa amigablemente (...). Luego se lleva la manada por las estrechas escaleras, manteniendo a los expertos del ramo juntos, hasta llegar a un pequeño estudio en el que un olmeca "luchador" se agacha en la penumbra en un sofá cubierto por un sarape. "Sólo hay que venir, aquí está la colección" Stavenhagen dice en voz alta en casi simultáneo francés, alemán, inglés y español.⁵⁹

Según la nieta de Stavenhagen las visitas guiadas en la casa de San Ángel Inn podían durar hasta dos horas en grupos de 15 a 20 personas y esta frecuente práctica, con el pasar de los años, originó que el lugar adquiriera popularidad y se convirtiera en un punto de referencia en la colonia⁶⁰. De esta manera y sin que el coleccionista hiciera publicidad de su acervo en los medios de comunicación, la casa y la colección se dieron a conocer entre especialistas, curiosos, vecinos, gente común, diplomáticos de la embajada de Alemania, Estados Unidos, Suiza, entre otros. A continuación, dos percepciones familiares sobre las visitas en la casa de San Ángel Inn:

Su casa siempre estaba llena de gente, de extranjeros y nacionales, gente importante y gente de a pie, que llegaban por el amigo del vecino del hijo de un primo que le había dicho. Había distintos tipos de visitas, los que venían a comer y los que se quedaban toda la tarde y los que venían solamente a ver la exposición y rápidamente pasaban a tomar café y galletitas (...) Mucho americano, inglés, alemán, francés, austríaco. Él mismo daba sus visitas, siempre lo hacía. Él o nadie. Agendaba las visitas, dos o tres por semana.⁶¹

⁵⁹ Sara C. Förden, "A. Visit to the Stavenhagen Art Collection" (trad. Christopher Vargas Reyes), en Archivo Privado de la Familia Stavenhagen, s/f, p.6.

⁶⁰ Claudia Bodek Stavenhagen recuerda que a casa de su abuelo una vez llegó una carta sin dirección, pero con el nombre del coleccionista, esto significa que el cartero conocía el domicilio del destinatario. También recuerda que, a los taxistas de la zona, bastaba con decirles "a la casa del doctor Stavenhagen" para que estos se ubicaran. (Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...)

⁶¹ *Idem.*

El hijo del coleccionista así describe su casa en aquellos tiempos:

Fue visitada por centenas de personas de todas partes del mundo. Unos llegaban porque querían ver el "museo" del que había tenido referencias, otros eran amigos recomendados por otros amigos; llegaban estudiosos del arte prehispánico para escribir alguna tesis, fotógrafos que estaban preparando una publicación sobre el tema, directores de museos de arte y etnografía, diplomáticos en busca de un baño de cultura, estudiantes fascinados por el México "desconocido", periodistas ávidos de un reportaje. Kurt y Lore los recibían a todos con amabilidad y generosidad, y después de la visita a la "galería" les ofrecían un refresco y sabrosos pastelitos vieneses.⁶²

La casa de San Ángel Inn recibió investigadores de áreas como la medicina, arqueología, antropología, música, historia y artes plásticas, es larga la lista de publicaciones, estudiosos y artistas que la frecuentaban. Puedo resaltar al historiador del arte Paul Westheim, quien utilizó varias piezas para disertar y teorizar sobre el arte prehispánico. En su libro *El arte antiguo de México*⁶³, se pueden encontrar varios análisis al respecto, ejemplificados con piezas de la colección. Además, en los agradecimientos de su obra figura el nombre del "Dr. Kurt Stavenhagen" por permitirle el acceso pleno a su colección.

Diego Rivera, otro visitante y coleccionista de arte prehispánico, estudiaba y discutía la estética antigua con Stavenhagen y en junio de 1955, manifestó por escrito que: "actualmente del punto de vista del gusto para escoger la calidad estética de las piezas que la conforman, la colección del Dr. Kurt Stavenhagen es *la mejor del mundo* en manos de un particular"⁶⁴. Para la fecha existían otras colecciones privadas tales como la del artista Rufino Tamayo, el poeta Carlos Pellicer, el pintor Miguel Covarrubias y el escritor Fernández Benítez, sin embargo, acceder a la colección del alemán era sencillo y permitía su estudio con generosidad, por ello y porque eran vecinos, Rivera pudo conocer bien las piezas. Su

⁶² Rodolfo Stavenhagen, "Vivir entonces...", p.250.

⁶³ Paul Westheim, *Arte Antiguo de México* (2ª ed.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

⁶⁴ Diego Rivera, "Carta a Kurt Stavenhagen", México, 12 de junio de 1955, en MCS, *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

relación amistosa con Stavenhagen contribuyó a que, de manera pomposa y complaciente, elogiara los esfuerzos del coleccionista.

El matrimonio Sáenz también permitía el acceso a su colección de arte prehispánico que exhibían en los espacios de su casa con una museografía ex profesa. Coincidían con Stavenhagen en mostrar sus tesoros con generosidad y las relaciones con autoridades diplomáticas quienes llevaban a sus casas personalidades de la época o grupos de deportistas mexicanos que representarían al país y sabían poco sobre la historia de la nación, entonces recibían clases en la casa de los Sáenz:

La Secretaría nos enviaba a todas las personalidades importantes que venían a México: la Reina de Inglaterra, el Sha de Irán, presidentes de otras naciones; inclusive la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional Autónoma de México enviaban a arqueólogos y antropólogos como Claude Lévi-Strauss, Tatiana Proskouriakoff, Eric Thompson, que llegaban a México en viaje de estudios a visitar nuestro museo: tuve la fortuna de conocer a grandes hombres y mujeres a quienes yo les atendía y mostraba cada cultura.⁶⁵

Sus piezas fueron presentadas en varios museos, como el Museo Nacional de Antropología en 1968, el Museo Nacional de Arte en 1982 y el Museo Metropolitano de Nueva York⁶⁶, además, los investigadores más activos de la época también la consultaron para nutrir sus hipótesis e ilustrar sus publicaciones.

⁶⁵ Silvia Romeu Adalid, "Entrevista con una coleccionista: Jacqueline Larralde de Sáenz", en *Expresión Antropológica*, Estado de México, Nueva Época, 2011, N° 41, p.19

⁶⁶ Aunque el acervo tuvo presencia en exposiciones fuera del país, en los catálogos de las exposiciones internacionales que organizó Gamboa no logré localizar piezas de los Sáenz, algo interesante para el estudio porque sí resguardaban piezas de alta calidad estética, incluso, adquirieron obras prehispánicas mexicanas en Europa, un aspecto que distingue a esta colección.



Figura 8. Claudia Bodek Stavenhagen, nieta del coleccionista. En sus manos la publicación de Ferdinand Anton cuya portada está ilustrada con una pieza de la colección Stavenhagen. Fuente: Christopher Vargas Reyes, *Claudia Stavenhagen*, Ciudad de México, Archivo personal (AP), 2016

En el mundo editorial, Westheim no fue el único en asistir a San Ángel Inn para utilizar la colección, también asistió Ferdinand Anton⁶⁷ (**figura 8**) estudioso de las culturas mesoamericanas y sus expresiones materiales; Gutierre Tibón⁶⁸ quien trabajó la estética prehispánica palpable en las representaciones de barro femeninas; y Dominique Vérut⁶⁹, médico dermatólogo quien vio en el arte prehispánico una fuente para el estudio de enfermedades dermatológicas antiguas.

También el fotógrafo Von Groth Kimball y el investigador Von F. Feuchtwanger⁷⁰, quienes publicaron más de 100 fotografías de piezas arqueológicas prehispánicas desde una perspectiva estética. Igualmente hay que mencionar revistas especializadas como *Artes de*

⁶⁷ Ferdinand Anton, *Alt-Mexiko und seine Kunsts*, Berlín, VEB E.A. Seeman, Buch - und Kunstverlag, 1965.

⁶⁸ Gutierre Tibón, *Mujeres y diosas de México: parviescultura prehispánica en barro*, México, INAH, 1967.

⁶⁹ Dominique Vérut, *Precolombian Precolombian Dermatology and Consmetology*, en México, New York, Schering Corporation USA, 1973.

⁷⁰ Von F. Feuchtwanger y Von Groth Kimball, *Kunst im alten Mexiko 105 aufnahmen*, Zúrich, Atlantis Verlag, 1953.

*México y Sammler Journal*⁷¹, el boletín del Buró Interamericano de Arte⁷², así como otros autores que describieron la cultura mexicana, su gente y sus paisajes, tal como la obra de Úrsula Bernath y Richard Grossmann⁷³, *Mexico, Land, Volk y Cultuur*.

Entre las personalidades del mundo cultural de la época que asistieron a la casa y que entablaron una relación amistosa con el matrimonio Stavenhagen (**figura 9**), Rodolfo Stavenhagen recuerda:

Trabaron amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal, Xavier Guerrero y Clara Porset, Miguel y Rosa Covarrubias, Juan O´Gorman y su esposa Helen, Rufino y Olga Tamayo, Mathias Goeritz, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Helen Escobedo, Frans Blom y Gertrudis Duby, Ignacio Marquina, Justino Fernández, Ignacio Bernal, Salvador Toscano, Paul Westheim y Mariana Frenk, Raquel Tibol, Fernando Gamboa y su esposa Susana, así como Guillermo Spratling⁷⁴, quien había reanimado la producción de platería en Taxco, abandonada desde la época colonial.⁷⁵

Las visitas de estos personajes a la casa de San Ángel Inn fueron frecuentes. En esta se generaban conversaciones sobre el arte prehispánico, política y cultura, temas que fueron cautivando el interés del joven Rodolfo Stavenhagen, quien se escabullía silenciosamente para escuchar aquellas narrativas sobre pueblos distantes en el tiempo. Aquí empezó a crecer su curiosidad antropológica, además de granjearse un grupo de amistades que le facilitaron el acercamiento con la realidad de los pueblos indígenas en el México del siglo XX. Ejemplo de esto es la relación que mantuvo con los antropólogos Frans Blom y Gertrudis Duby, amigos de su padre y luego sus maestros en el trabajo de campo que realizó en la selva lacandona. En este sentido, la casa de San Ángel Inn y sus dinámicas en torno a la

⁷¹ Rolf Italiaander, "Der Sammler Kurt Stavenhagen in Mexiko City", en *Sammler Journal*, nº 12, Alemania, 1982, pp. 1137-1141.

⁷² Buró Interamericano de Arte (BIA), *Edición dedicada a la exposición de arte mexicano*, boletín nº 3, México, BIA, 3 marzo de 1954.

⁷³ Úrsula Bernath y Richard Grossmann, *México. Land, Volk, Cultuur*, Países Bajos, Uitgeverij W. Gaade/ Den Haag, 1967.

⁷⁴ Guillermo Spratling es su nombre castellanizado, su nombre correcto es William Spratling quien revitalizó Taxco con la creación de la industria platera y el trabajo de hojalata, también fue coleccionista de piezas prehispánicas. En la actualidad, existe en Taxco un museo con su nombre donde se exhiben parte de los objetos arqueológicos que conformaron su colección.

⁷⁵ Rodolfo Stavenhagen, "Vivir entonces...", pp. 249-250.

colección, influenciaron con fuerza a Rodolfo Stavenhagen y su determinación por ayudar a los pueblos indígenas en la lucha por sus derechos.



Figura 9. Mathias Goeritz (derecha) en la casa de San Ángel Inn. Fuente: APFS

La manera generosa con que Stavenhagen permitía el acceso a sus piezas ayudó a posicionar su figura como coleccionista de arte prehispánico en un contexto donde existían varios, algunos distinguidos en la historia de México como los artistas Diego Rivera, Rufino Tamayo y el licenciado Licio Lagos⁷⁶, entre otros menos resaltantes como el ingeniero Yuren Guerrero⁷⁷. En este sentido, la influencia del nacionalismo cultural posrevolucionario, el redescubrimiento de la estética prehispánica y su vinculación con las raíces de la identidad mexicana, temas que abordaré en el segundo capítulo de esta investigación, fue motivación para que la práctica de coleccionar obras antiguas mesoamericanas “se pusiera de moda” en un sector social caracterizado por ser de clase media y alta, además de contar con cierto bagaje cultural. En este contexto, poseer piezas prehispánicas era una forma de afirmar y enfatizar el valor del pasado mexicano y al mismo tiempo, posicionarse en la sociedad.

De acuerdo con Baudrillard, el objeto de colección “es el animal doméstico perfecto debido a que es “el único ‘ser’ cuyas cualidades exaltan mi persona en vez de restringirla”⁷⁸. En este sentido, visibilizar la colección como lo hizo Stavenhagen, también era exhibir un tipo de gusto y una mirada educada que resaltaba su perfil; es decir, presentar a tantas personas su acervo era mostrar una imagen deseada de sí mismo, en este caso, un coleccionista de arte prehispánico con un gusto distinguido respecto al de otros de la época.

La casa de San Ángel Inn fue el primer espacio expositivo del acervo. Era un lugar privado, íntimo y familiar que compartían los Stavenhagen con sus invitados y con quienes programaban visitas para conocer la colección de arte prehispánico. Su “museografía” eran los muebles de la casa como las mesas, andamios y repisas, también construyó vitrinas y gabinetes ex profeso para resguardar, ordenar y mostrar su creación en la pequeña galería que diseñó para exhibir su pasión. Su hogar también sirvió para estrechar relaciones con personalidades del medio cultural y diplomático e intercambiar perspectivas sobre el arte

⁷⁶ El Museo Regional de la Laguna en Coahuila resguarda la colección de arte prehispánico de Licio Lagos.

⁷⁷ La colección del ingeniero pasó a manos de la empresa financiera *JP Morgan* y en la actualidad la exhiben en sus oficinas y pasillos como arte mexicano antiguo.

⁷⁸ Jean Baudrillard, *El sistema de...* p.101

universal. Todo esto, le ayudó a posicionarse como coleccionista de arte y a enraizarse en su nueva patria.

3.3.- Descripción cualitativa de la colección

Desde una perspectiva asociada a la historia de las piezas, Mercedes de la Garza las describe de la siguiente manera:

Eran pertenencias, adornos, reliquias, eran objetos que se realizaban para permanecer junto a las personas durante su vida y seguirlos hasta la tumba, por eso muchas de ellas muestran la actividad del difunto y su posición en la comunidad. Otras se realizaron para ser colocadas en las ofrendas, principalmente en las sepulturas, como talismanes, objetos mágicos, portadores de energías que acompañarían la partida de un difunto.⁷⁹

Estos objetos íntimamente ligados a la vida cotidiana de los antiguos mesoamericanos están representados en las 2267 piezas arqueológicas que forman la colección, en su mayoría provenientes de Nayarit, Colima, Jalisco, Puebla, Veracruz, Guerrero, Campeche y la Ciudad de México. El espectro temporal que abarca es amplio y va desde el preclásico (2500 a.C.-200 d.C.), donde resaltan las figuras de Tlatilco, hasta el posclásico (900-1521 d.C.) con obras mexicas. La mayoría de las piezas son de cerámica y en menor cantidad de lítica, es decir, piedras de diferentes tipos como el cristal de roca que es un material poco común en los hallazgos arqueológicos. Tiene muy poca presencia en la colección el metal, la concha, el hueso; y no hay textiles, cuero, ni materiales orgánicos⁸⁰.

Respecto al tamaño de las piezas, la gran mayoría son de pequeño formato como las “bailarinas de Tlatilco” de aproximadamente 9 cm de altura (**figura 10**). Le siguen las de mediano formato, con medidas superiores a los 12 cm de altura y menores de 1 m como las figuras femeninas, estelas mayas, hachas y vasijas (**figura 11 y 12**). Las de formatos más grandes, superiores al metro de altura, no tienen presencia en la colección. En cuanto a la

⁷⁹ Mercedes de la Garza, citada por: Abida Ventura, “Estética y erotismo, la esencia de la colección Stavenhagen”, en *El Universal*, México, 5 de febrero de 2012, [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de:

<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/67739.html>

⁸⁰ Lucía Sánchez de Bustamante, Entrevista realizada el 12 de enero de 2016 en la Ciudad de México, Entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

forma, predomina la figura humana (antropomorfa), animal (zoomorfa) y las vasijas de diferentes usos, como las utilitarias y ceremoniales.



Figura 10. Tlatilco, bailarinas en pequeño formato. La altura de la figura central es de 11cm y la altura de las dos figuras laterales es de 8.7cm. Este formato es el más numeroso en la colección. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.10



Figura 11. Occidente, Colima, Vasija de personaje con caracol, 27.5 cm de alto. Fuente: Christopher Vargas Reyes, *Vasija de la colección Stavenhagen*, Expo. *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016



Figura 12. Occidente, Colima, Vasija capacha, 30cm de alto. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p. 25

Otra característica que describe el acervo es la resaltada por la crítica de arte Raquel Tibol:

Aun en los platos hay un desborde erótico y, si me permiten una palabra feíta, diré que deben haber sido muy cogelones los prehispánicos porque por donde podían metían esa esencia, que es lo que le da fuerza a ese arte. Puede ser una maternidad, una pareja, una figura zoomorfa, y hasta un jarrón, pero si uno las mira ahí está la esencia de lo erótico.⁸¹

Estas descripciones corresponden a la colección que fue donada en el 2011 a la UNAM y hay que señalar que el acervo pudo experimentar variaciones en el tiempo debido a diferentes causas, tales como las que rescata Balerdi Díaz de las investigaciones de Susan Pearce, las cuales “tienen que ver con tendencias psicológicas, estados de ánimo, coordenadas geográfico-temporales, posibilidades económicas, variables culturales, relaciones de dominación y poder, estrategias propagandísticas, modas o gustos estéticos”⁸². Además de estas, el paisaje histórico-cultural y las leyes de turno también pueden influir.

Ejemplo de lo anotado es el contexto legislativo mexicano entre 1940 y 1972, el cual permitía la comercialización y tráfico de piezas prehispánicas; luego, con la aprobación de la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas* en mayo de 1972, el comercio de piezas arqueológicas quedó prohibido y penado como una forma de suprimir la expoliación y deterioro del patrimonio prehispánico, animado por coleccionistas de arte y amantes de la obra antigua. En adelante, la práctica de la Ley dificultaría la adquisición de piezas, aunque no lo suficiente como para eliminarlo ya que en nuestros días aún es posible comprarlas. Como muestra de lo anotado, está la venta que realizó la casa de subasta británica Bonhams en New York de 2014⁸³, el caso del comerciante de piezas

⁸¹ Raquel Tibol, citada por: Abida Ventura, *op.cit.*

⁸² Ignacio Balerdi Díaz, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Pontevedra, Trea, 2008, p.73.

⁸³ Claudia Torrens, “México `condena’ subasta de piezas prehispánicas”, en *Noticias Telemundo*, México, 13 de noviembre de 2014. [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://www.telemundo.com/noticias/2014/11/13/mexico-condena-subasta-de-piezas-prehispanicas>

prehispánicas en Nayarit en el 2012⁸⁴, entre otros que pueden consultarse en Internet al buscar “tráfico de piezas prehispánicas”.

3.4.- La colección por el mundo

La colección Stavenhagen, además de ser exhibida por completo en la casa de San Ángel Inn, también tuvo presencia en exposiciones internacionales. Los contactos que posibilitaron la puesta en escena de las piezas en otros espacios distintos al de su hogar se los granjeó el propio acervo.

Fernando Gamboa considerado por Rafael Tovar y de Teresa como “uno de los mejores museógrafos del mundo”⁸⁵, quien tenía por fascinación y ocupación “mostrar y sorprender con todo aquello que en otro momento había descubierto. A esto dedicó casi toda su vida, a exponer y recrear lo bello y el arte, para beneficios de muchos”⁸⁶. La mirada estética y las piezas de la colección Stavenhagen fue uno de esos descubrimientos.

Rodolfo Stavenhagen fue asistente museográfico⁸⁷ de Fernando Gamboa y recuerda que el coleccionista le prestaba al reconocido museógrafo sus piezas para proyectos culturales. Tal es el caso de la exposición internacional de París de 1962, presentada en la Petit Palais con el nombre *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*:

⁸⁴ “Detiene PGR a una persona con piezas prehispánicas de hace 2 mil años”, en *Animal Político*, México, 08 de agosto de 2012, [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://www.animalpolitico.com/2012/08/detiene-pgr-a-una-persona-con-piezas-prehispanicas-de-hace-2-mil-anos/>

⁸⁵ Rafael Tovar y de Teresa, “La inteligencia de los sentidos” en Carmen Gaitán (ed.), *Fernando Gamboa, Embajador del arte mexicano*, México, Conaculta, 1991, p.9.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ En conversaciones con Rodolfo Stavenhagen me explicó que la exposición internacional de París en 1962 coincidió con sus estudios universitarios y estancia en Europa. Él, al contactar a Gamboa y manifestarle que su padre era Kurt Stavenhagen, el museógrafo lo empleó para que le ayudara a trasladar piezas, ubicarlas en el espacio y otras tareas relacionadas con el ejercicio expositivo. Fuente: Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015...

Varias piezas de la colección Stavenhagen fueron prestadas para esta exposición, como para muchas otras que tuvieron lugar en distintas ciudades del mundo en años posteriores. Estas muestras de arte mexicano fueron a Londres, Estocolmo, Roma, Tokio, Nueva York y otros centros cosmopolitas.⁸⁸

Esta exposición tuvo dos etapas, la primera de ellas fue de 1952 a 1953 (París, Estocolmo, Londres) y la segunda fue de 1958 a 1964 (Bruselas, Zurich, Colonia, La Haya, Berlín, Viena, Moscú, Leningrado, Varsovia, París, Los Ángeles). La primera etapa comienza con la exposición en París de 1952. Aquí se exhibía una perspectiva del arte mexicano, organizado y presentado de manera cronológica que contemplaba la época prehispánica, colonial, el México moderno y contemporáneo. En palabras de Gamboa:

Se ha organizado como un cuadro, lo más completo posible, del desarrollo del arte en México en sus diversos períodos y expresiones desde los tiempos más remotos, anteriores al descubrimiento de América hasta la época actual (...) la exposición responde a una concepción cronológica del desarrollo de nuestro arte, haciendo resaltar aquellos momentos cumbres de cada etapa.⁸⁹

Del acervo Stavenhagen, Gamboa seleccionó figuras femeninas desnudas, una máscara, un hacha, cabezas humanas, y la figura de un jorobado. Las piezas provenían de Guanajuato, Colima, Guerrero, Oaxaca y la Costa del Golfo. Las empleó para ilustrar los modelados de hombres y mujeres, la antigüedad del arte prehispánico y la fuerza en la expresión y forma de las piezas, un aspecto que de acuerdo con Claudia Bodek Stavenhagen⁹⁰, el coleccionista resaltaba al hacer énfasis en la expresión de los rostros.

La exposición también se presentó en Estocolmo (Suecia) en la Galería Liljevach en 1952 y en Londres (Inglaterra) en la Tate Gallery en 1953. Con este ejercicio expositivo, México conquistó la admiración de los públicos:

Otro de los triunfos artísticos más sobresalientes de México, suscitando la admiración y el entusiasmo de todos los públicos: “La gran exposición del siglo”, la calificó ‘Le Monde’ (22 de mayo, 1952): “Los aztecas acampados en la ribera del Sena logran la conquista pacífica de Europa”, encabezó ‘Le Figaro’ (22 de mayo, 1952); “La exposición de arte mexicano es la más

⁸⁸ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, pp.255-256.

⁸⁹ Fernando Gamboa, “Exposición de arte mexicano en París (1952)”, en Carmen Gaitán (ed.), *op. cit.*, p.59.

⁹⁰ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

notable que jamás haya venido a Europa”, comentó Sir John Rothevain, director de la Tate Gallery; “La exposición mexicana es la más estrujante experiencia jamás ofrecida a los habitantes del viejo mundo por el nuevo”, publicó ‘The Daily Mail’ (4 de marzo, 1953); “Casi tan notable como las obras mismas, es la manera dramática con que han sido expuestas”, dijo ‘The Sheffield Telegraph’ (4 de marzo, 1953).⁹¹

Después de París, Estocolmo y Londres todas las piezas volvieron con sus dueños y las del acervo Stavenhagen regresaron a la casa de San Ángel Inn. Años después, la exposición fue ampliada por Gamboa y tuvo una segunda etapa por Europa.

Esta ampliación inició en la Feria Internacional de Bruselas de 1958 (Bélgica), donde obtuvo el Gran Premio Estrella de Oro. Entre 1959 y 1960 se presentó en los siguientes lugares: Museo Kunsthaus (Zurich - Suiza), Walraf Richards Museum (Colonia - Alemania), Gemeente Museum (La Haya - Holanda), Hochschule für Bildende Kunst o Escuela Nacional de Bellas Artes (Berlín Occidental - República Federal Alemana), Künstlerhaus (Viena - Austria), Museo Pushkin (Moscú - URSS), Museo L'Hermitage (Leningrado - URSS). En 1961 se presentó en el Museo Nacional (Varsovia - Polonia) y en 1962 en la Petit Palais (París - Francia). Finalmente, la exposición se mostró por última vez en el Museo de Arte de la ciudad de Los Ángeles (EEUU) de octubre 1963 a enero 1964⁹².

La exposición en su primera etapa llevó más de 500 obras prehispánicas. Luego para la segunda, Gamboa aumentaría esta cantidad a más de 1000. En los catálogos de exposiciones internacionales consultados se observa una fluctuación en la cantidad de piezas exhibidas de la colección Stavenhagen. En París 1952 aparecen 24 obras, en Viena 5, la segunda edición en París aparecen 76, y en Los Ángeles 72 piezas. Es posible que este patrón se repitiera en las otras ciudades donde itineró la exposición. El caso de Viena (1959-1960), de acuerdo con lo publicado en su catálogo, solo se exhibieron 5 piezas, aunque disponían con más de 70. Quizás se deba a que en esta exposición se presentaron muchas obras prehispánicas de instituciones y colecciones privadas, entre ellas: Übersee Museum Bremen (Alemania), Galerie André Emmerich (New York), Colección Stafford (Los Ángeles),

⁹¹ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), “Una vida al servicio de la Cultura”, Gaitán (ed.), *op. cit.*, p.13.

⁹² *Idem.*

Museo Nazionale Preistorico Etnografico “Luigi Pigorini” (Roma), Colección Mr. and Mrs. Millard Sheets (California), entre otras.

Las otras posibles razones por las cuales fluctúa la cantidad de piezas pudieran estar asociadas al tamaño del espacio expositivo, a las ventajas y desventajas museográficas, seguridad, conservación y el gusto de Gamboa. Sin embargo, aunque las piezas de Stavenhagen no se hayan exhibido en ciertos lugares, estas viajaron a todas las ciudades donde se presentó la exposición internacional y volvieron a México cuando acabó la itinerancia, junto con todas las obras que Gamboa reunió. En el **anexo 2** se listan las piezas de la colección Stavenhagen que se exhibieron en cuatro de las exposiciones internacionales mencionadas.

En 1975 en la ciudad de Ingelheim am Rhein (Alemania), en una exposición pequeña en comparación a las que organizaba Gamboa fuera de México, el coleccionista exhibió parte de su acervo.

Como parte de las jornadas internacionales de cultura organizadas anualmente desde hace más de medio siglo por la empresa química Boehringer. Parte de este evento, dedicado a México consistió en una muestra de arte prehispánico, con piezas de la colección. Durante varios días, Stavenhagen organizó personalmente visitas guiadas para los visitantes asombrados ante la riqueza y variedad de este arte antiguo y exótico, y al mismo tiempo tan moderno, humano e íntimo.⁹³

Stavenhagen la curó, es decir, escogió las piezas que se exhibieron y diseñó las historias que contarían, un momento significativo en la vida de del coleccionista porque volvía a su antigua patria, ya no como un enemigo de Alemania sino como un promotor cultural que mostraba otro mundo, otro tiempo, otra cultura por medio de los tesoros estéticos que coleccionaba.

⁹³ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, p.256.

4.- La colección después de Stavenhagen

El acervo estuvo conformado por 3000 piezas, probablemente un poco más. Mientras el coleccionista estuvo vivo, lo mantuvo unido en un solo conjunto y al final de sus días buscó colocarlo en un museo público. De acuerdo con Claudia Bodek Stavenhagen⁹⁴, gracias a Fernando Gamboa, una cantidad importante de piezas de la colección fueron entregadas a finales de 1983 al MAX y en la actualidad, en su bodega se encuentran 306 piezas resguardadas y etiquetadas como “colección Stavenhagen”. Estas corresponden al centro de Veracruz y a la cultura olmeca, de las cuales destacan las hachas antropomorfas y un considerable número de las llamadas “caritas sonrientes”. Son obras hechas en piedra y barro, de medidas inferiores al metro de altura, abundan los rostros y figuras humanas junto a unos pocos silbatos zoomorfos⁹⁵.

El coleccionista murió en 1984 y pudo presenciar este traslado. En vida estuvo enterado y aprobó las gestiones que realizaba Gamboa ante la institución pública. Después de su muerte la promoción de su colección en su casa se detuvo, no se exhibió más, los investigadores, estudiosos y curiosos dejaron de frecuentarla, además permaneció guardada en los anaqueles, vitrinas, repisas y estantes que había confeccionado el coleccionista para sus piezas. En el año 2010 los familiares de Stavenhagen, especialmente su hijo, preocupados por el destino de la colección, lograron convenir con la UNAM un espacio ex profeso en el CCUT para el acervo.

Las gestiones y procesos burocráticos se tardaron varios meses y en el año 2011, la colección se trasladó a Tlatelolco sin condiciones que limitaran o restringieran su exhibición; es decir, la institución puede disponer de las piezas y curarlas con libertad. Ese mismo año se inauguró el MCS y la exposición, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, donde los públicos observaron las piezas desde una mirada estética-antropológica.

⁹⁴ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

⁹⁵ Verónica G. Pérez Ríos, *et al.* “Del coleccionismo a la difusión del patrimonio cultural. Un caso concreto: colección Stavenhagen (Catálogo de la colección Stavenhagen en el MAX),” (Presentación en Power Point), Xalapa, Museo de Antropología de Xalapa, s/f.

El deseo del coleccionista tardó 25 años en hacerse realidad y se materializó en un museo universitario, que en esencia persigue los mismos objetivos que practicaba Stavenhagen en su galería: estudiar, investigar y valorar el pasado prehispánico desde una mirada estética, y el MCS agregaría: sin perder de vista su valor y significado científico.

Lograr institucionalizar la colección de esta manera, también era el destino manifiesto de los acervos de varios coleccionistas de la época, tales como los Sáenz, quienes lo consiguieron en el Museo Amparo ubicado en Puebla, pero su nombre quedó excluido de la vitrina pública, algo con lo que nunca estuvieron de acuerdo. El destino manifiesto de colecciones como la de Stavenhagen o los Sáenz, tenía como propósito conservar las piezas, mantenerlas unidas en un conjunto y exhibirlas públicamente de acuerdo con los criterios estéticos que las reunieron. Estos propósitos operan como obstáculos para institucionalizar los acervos de coleccionistas privados porque condicionan las curadurías y limitan las posibilidades expositivas de los museos interesados en albergar las piezas. El estudio de estas negociaciones entre la institución, coleccionistas y sus herederos, son relevantes para comprender la forma, diseño, objetivos, narrativas y ejercicios curatoriales de los museos públicos que, aceptaron en un porcentaje bajo o alto, el destino manifiesto que el coleccionista tenía para su acervo.

Finalmente, la colección Stavenhagen continúa fragmentada. El CCUT recibió 2267 piezas y el MAX 306; además, los familiares custodian un número pequeño de ellas, estimo que son menos de 40, repartidas entre 10 personas aproximadamente. El apellido Stavenhagen es en el presente la etiqueta con la que se catalogan las piezas que el alemán reunió, un gesto que inmortaliza su gusto estético y el que se configuró en el siglo XX posrevolucionario.

CAPÍTULO II

REGÍMENES NARRATIVOS DE LA COLECCIÓN

1.- La museopatría como régimen narrativo antecedente y paralelo

Luis Gerardo Morales trabajó el Museo Nacional y sus relaciones con el nacionalismo cultural mexicano, el cual tiene su período más álgido entre 1925 y 1960¹, en su libro *Orígenes de la museología mexicana 1780-1940*, afirma que en el siglo XIX se impuso en el Museo Nacional un mismo referente universal de tipo nacionalista que contaba su propia versión de la historia, y la prueba de ello se puede contactar en los objetos que reunían para conformar las colecciones. En este sentido, el Museo Nacional pretendió dar explicaciones científicas del pasado histórico desde la idea de patria:

Los textos de Galindo y Pruneda plantearon una aguda crítica de la museografía porfiriana, considerada “almacén de cosas viejas” y propusieron una conceptualización del museo público a la luz del racionalismo científico y el difusionismo boasiano. En particular, en las ideas de Galindo y Villa destaca la insistencia en la aplicación de una pedagogía patriótica al Museo-Templo de la Nación. De esta manera, la primera museología que hubo en México crea y justifica el vínculo entre el museo patria porfirista y el nacionalismo revolucionario en la búsqueda -desde la hegemonía cultural del liberalismo oligárquico- de una identidad histórica común.²

Continúa el autor señalando la importancia de la idea de “patria” que considero relevante para comprender las narrativas de las colecciones prehispánicas que se formaron en la época, tales como la de Diego Rivera y la de Kurt Stavenhagen:

En las tesis del arqueólogo aficionado, periodista cultural e historiador autodidacta Galindo y Villa -quien trabajó para el Museo Nacional de 1887 a 1937- el museo de historia y etnografía, además de cumplir con las operaciones museográficas educativas y estéticas, debía promover los sentimientos patrióticos. Para su generación, el museo no era una simple representación de la Patria, sino su mimesis.³

¹ Rita Eder (ed.), “Modernismo, modernidad, modernización piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano” en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.341-371. [consultado el 09 de febrero de 2017]. Recuperado de: http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/rita_buenosaires.pdf

² Luis Gerardo Morales, "Ojos que no tocan: la nación inmaculada", en *Fractal*, vol. VIII, nº 31, año VIII, octubre-diciembre 2003. [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/F31Morales.html>

³ *Idem*.

De esta manera, el espacio expositivo incorporó creencias individuales, colectivas, científicas y míticas de lo que se consideraba que era “lo mexicano” a principios del siglo XX, lo autóctono, lo que caracterizaba y sustentaba la identidad de la nación. Por ello, el nacionalismo posrevolucionario, aunado a la voluntad del Estado liberal, usó el museo para rendirle culto a la patria, lo que hizo de este un templo sagrado de veneración al pasado. En pocas palabras, el Museo Nacional fungió como un museo templo de lo que sus conceptualizadores entendían y querían promover como la identidad de la nación mexicana.

Si la idea de Patria común fue el referente organizador del Museo Nacional, la denominación museopatria propone que esta función ideológica oficializa una edad histórica mítica del *ídolo de los orígenes* del México moderno: la de su pasado prehispánico y la del “México independiente” secular que comienza en 1821–1867. La función de la museopatria condujo a su vez, a una transición mayor: la transformación de los objetos idolátricos en objetos de culto estético. Cobijadas por esta gran transición en las colecciones del Museo, ocurrieron otras transformaciones de igual importancia: las del culto religioso al deleite, la ignorancia al conocimiento o de la ficción a la historiografía. En conclusión, para explicar en México la índole del museo público hay que comprender primero la museopatria de la que es indisoluble.⁴

Respecto a la colección del Museo Nacional durante el régimen de la museopatria posrevolucionaria hubo una transformación de los objetos idolátricos en objetos de culto estético. Según Morales la museopatria “propuso la contemplación de objetos como acción estratégica de una nueva educación estética”⁵. En este sentido, el museo debía servir para reeducar los valores estéticos occidentalizados con la ayuda de las grandes piezas arqueológicas de su colección. Se buscaba una estética propia mexicana y las piezas prehispánicas se prestaban como un vehículo al pasado para encontrarla.

Durante el régimen narrativo de la museopatria, destacó la mirada nacionalista patriótica posrevolucionaria al patrimonio arqueológico, además procuró resaltar la estética

⁴ Luis Gerardo Morales, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994, p.34.

⁵ Morales, “Ojos que...”

prehispánica y allí el punto de encuentro con el ejercicio narrativo que desarrollaba Stavenhagen.

Aunque la colección del alemán fue un acervo privado, reunido con los criterios estéticos de una sola persona que no tenía relación o responsabilidades con el Museo Nacional, es posible observar algunas características del régimen de la museopatía en las lecturas de Kurt Stavenhagen, me refiero a la valorización del patrimonio arqueológico desde una perspectiva estética. En el caso del Museo Nacional, se abandonó la imagen del objeto sacro para adoptar un culto a lo estético identitario de nación, mientras que el coleccionista procuró trazar puentes entre el arte moderno europeo con el arte prehispánico y destacar la expresión de la vida cotidiana en las piezas arqueológicas desde una óptica artística. Ambas percepciones sirvieron para llegar al mismo punto: el valor estético de las obras prehispánicas en un contexto mundial.

2.- Régimen San Ángel Inn. La colección en manos de un particular

Al finalizar la Revolución Mexicana cobró fuerza un movimiento nacionalista cultural que tuvo expresión en las artes. Este buscaba contribuir con la formación de la identidad nacional, rescatar los valores propios, entre ellos los prehispánicos y la independencia de la cultura, influenciada fuertemente por Europa durante el Porfiriato (1877 a 1911).

Varios artistas se sumaron a esta nueva búsqueda de “belleza”, se separaron del clasicismo e inspiraron en el pasado mexicano, entre ellos, el compositor Manuel María Ponce Cuéllar, quien se dedicó al estudio, rescate, puesta en valor y producción de la música popular mexicana, lo que permitió que dichas composiciones musicales dejaran de considerarse “obras menores” y se tocaran en los prestigiosos salones que tenían prohibida su entrada. En el área de las artes plásticas, los muralistas destacaron por el impacto social de sus pinturas, entre ellos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes también buscaron reforzar la identidad nacional con mensajes que pudieran descifrar la población con facilidad inspirados en la historia de México.

Destaca entre estos artistas la figura de Miguel Covarrubias, estudioso del arte de las culturas originarias de México, África y Asia. De acuerdo con Rubín de la Borbolla, Covarrubias “es autor de una tesis estética respecto al arte prehispánico, en el sentido de que a mayor antigüedad, mayor pureza estética y sensibilidad artística”⁶. En los libros que ilustró, pinturas y curadurías que realizó se hace evidente el dominio que tenía sobre el tema. Para De la Borbolla la contribución más importante del artista fue “crear un interés permanente por la investigación y la aclaración de las culturas más antiguas del continente, sobre todo las de México”⁷. La mirada estética y curatorial de Covarrubias al patrimonio arqueológico prehispánico, queda plasmada en la exposición “Veinte Siglos de Arte Mexicano”, curada por él y presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Esta es antecedente directo de las exposiciones internacionales que desarrolló Gamboa una década después y coinciden en afirmar que la expresión plástica mexicana tiene sus raíces en Mesoamérica, una percepción acorde con el nacionalismo cultural que se desarrollaba en la época.

Antes de que estallara este movimiento nacionalista las piezas arqueológicas prehispánicas eran menospreciadas desde el punto de vista del arte universal. La mirada colonialista, a tono con las corrientes de las “bellas artes” europeas, las consideraba arte “primitivo”, término heredero de la calificación que hacían a sus pueblos creadores. Esto comenzó a cambiar con el ascenso del arte moderno, donde artistas como Picasso y Braque reconocieron en el arte antiguo africano, también considerado para la fecha “primitivo”, la influencia de sus formas, estilos y expresiones en sus obras de arte.

De acuerdo con Ocampo, en la primera mitad del siglo XX, los artistas vanguardistas mostraron interés por las obras antiguas de África, Oceanía y México, además fue un período de indiferenciación teórica para las piezas prehispánicas en los museos europeos ya que se clasificaban de diferentes formas:

⁶ Daniel Rubín de la Borbolla, “A la búsqueda del Chamaco” [entrevista] en Elena Poniatowska, *Miguel Covarrubias, vida y mundos*, México D.F., Ediciones Era, 2004, p.95.

⁷ *Ibid*, p.96

Mientras que las culturas cronológicamente anteriores a la Grecia clásica –considerada el punto de excelencia del arte–, mesopotámicas, egipcia, griegas preclásicas, orientales, se incluían en los museos de arte, el arte precolombino estaba en los museos etnológicos, junto al arte africano y oceánico. Discriminación que probablemente no tuviera más justificación que el hecho de que las culturas pre-griegas eran consideradas parte de una historia que seguía un hilo conductor que llevaría a Grecia y que representaba el pasado artístico de Europa, en tanto que las culturas precolombinas pertenecían a un ámbito ajeno, ese territorio del Otro, a pesar de que sus producciones artísticas fueran tan similares a las de estas culturas de la Antigüedad.⁸

Es en este contexto histórico cuando las corrientes renovadoras del nacionalismo mexicano posrevolucionario comenzaron a revalorar, desde una perspectiva estética, las piezas arqueológicas prehispánicas, las cuales entendían como objetos arqueológicos que por sus valores estéticos pertenecían al arte universal y que a partir de ellos era necesario entender la originalidad de la nación mexicana. Al respecto, Westheim escribe:

Estamos viviendo la hora de un descubrimiento: el descubrimiento del México antiguo. Hasta ayer el mundo había considerado sus grandiosas y singulares creaciones como documentos históricos de una cultura fenecida hace cuatrocientos años. (...) Es probable que el impulso que dio lugar ese descubrimiento artístico del México antiguo haya partido de la reorganización del Museo Nacional –en 1947–, cuyo riquísimo tesoro de obras prehispánicas no había sido hasta entonces sino una colección para fines arqueológicos. El nuevo museo persigue ante todo el fin de poner de relieve la peculiaridad artística de estas creaciones de maestros anónimos, colocándolas en un ambiente que las convierte en vivencias del espectador. Con esto ha dado a muchos la oportunidad de descubrir un nuevo mundo artístico, o, mejor dicho, redescubrir el mundo artístico vetusto.⁹

Este redescubrimiento de la estética antigua mesoamericana que señala Westheim, tuvo expresión en la colección Stavenhagen y en exposiciones internacionales organizadas por Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa, que presentaban las piezas prehispánicas como obras de arte. Ejemplo de este enfoque estético es la exposición, *Obras maestras del arte mexicano, de los tiempos precolombinos hasta el presente*, expuesta en el Museo de Arte

⁸ Estela Ocampo, *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*, Madrid, Alianza editorial, 2011, pp.61-62

⁹ Paul Westheim, “Esencia y espíritu del arte precortesiano” (trad. Mariana Frenk), en *Arte de México*, nº 7, 1955, p.22.

del Condado de Los Ángeles, LACMA¹⁰ por sus siglas en inglés, desde octubre de 1963 a enero de 1964:

Arte prehispánico, arte de la Nueva España, arte moderno, arte popular - estas designaciones son más de la terminología estética; los períodos que se refieren son también etapas en la formación de nuestra existencia nacional. La colección de esculturas, pinturas, objetos rituales y herramientas domésticas, juguetes y adornos que ahora se ofrece al público estadounidense representa una sección vertical de la vida mexicana desde sus comienzos hasta nuestros días. Queremos mostrar, no sólo una serie de notables obras y objetos, sino también una imagen veraz y variada del "mexicano", un cuadro en el que el nativo y las herencias europeas se funden. Deseamos hacer que el carácter original del arte mexicano, que en sus diferentes períodos históricos, a lo largo de tres milenios, siempre ha estado estrechamente relacionada con la vida. En este sentido se puede afirmar que el arte ha sido necesario, incluso en sus manifestaciones más fantásticas, a los creadores de la India, a los artistas barrocos, y para los artistas contemporáneos.¹¹

Una de las características del régimen de San Ángel Inn fue que, para resaltar el valor estético de las piezas prehispánicas en un contexto universal, el coleccionista comparaba el arte moderno de Aristide Maillol, Pablo Picasso, Edvard Munch, entre otros, con la estética de sus obras antiguas y resaltaba la influencia de lo prehispánico sobre lo moderno (**figura 13**). Como ejemplo de esta influencia está la exposición *El hombre de las mil caras*, instalada en el Museo Barbier-Mueller de Arte Precolombino de Barcelona durante el 2006. Aquí se estableció un diálogo entre 23 obras de Picasso y 62 esculturas antiguas de origen africano, precolombino, griego e ibérico.

“Es conocida la influencia que ejercieron las culturas antiguas en la obra de Picasso, así como su pasión por el arte tribal. Sin embargo, él no coleccionaba objetos, sino ideas”. Lo afirmó el coleccionista suizo Jean Paul Barbier-Mueller en la presentación de la exposición Picasso, el hombre de las mil máscaras.¹²

¹⁰ LACMA, es una institución que alberga piezas arqueológicas de Siria, Egipto, Grecia, Italia, México entre otros países, y las entiende como obras de arte. En este sentido, el museo guardaba estrecha relación con la temática que desarrollaba la exposición de Gamboa.

¹¹ Fernando Gamboa, “Introduction”, en *Master Works of Mexican Art. From Pre-Columbian Times to the Present*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of de Art, 1963, pp. VII-XVIII.

¹² Roberto Bosco, “23 'picassos' dialogan con el arte primitivo”, en *El País*, Barcelona, 07 de abril de 2006. [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de:

http://elpais.com/diario/2006/04/07/cultura/1144360808_850215.html

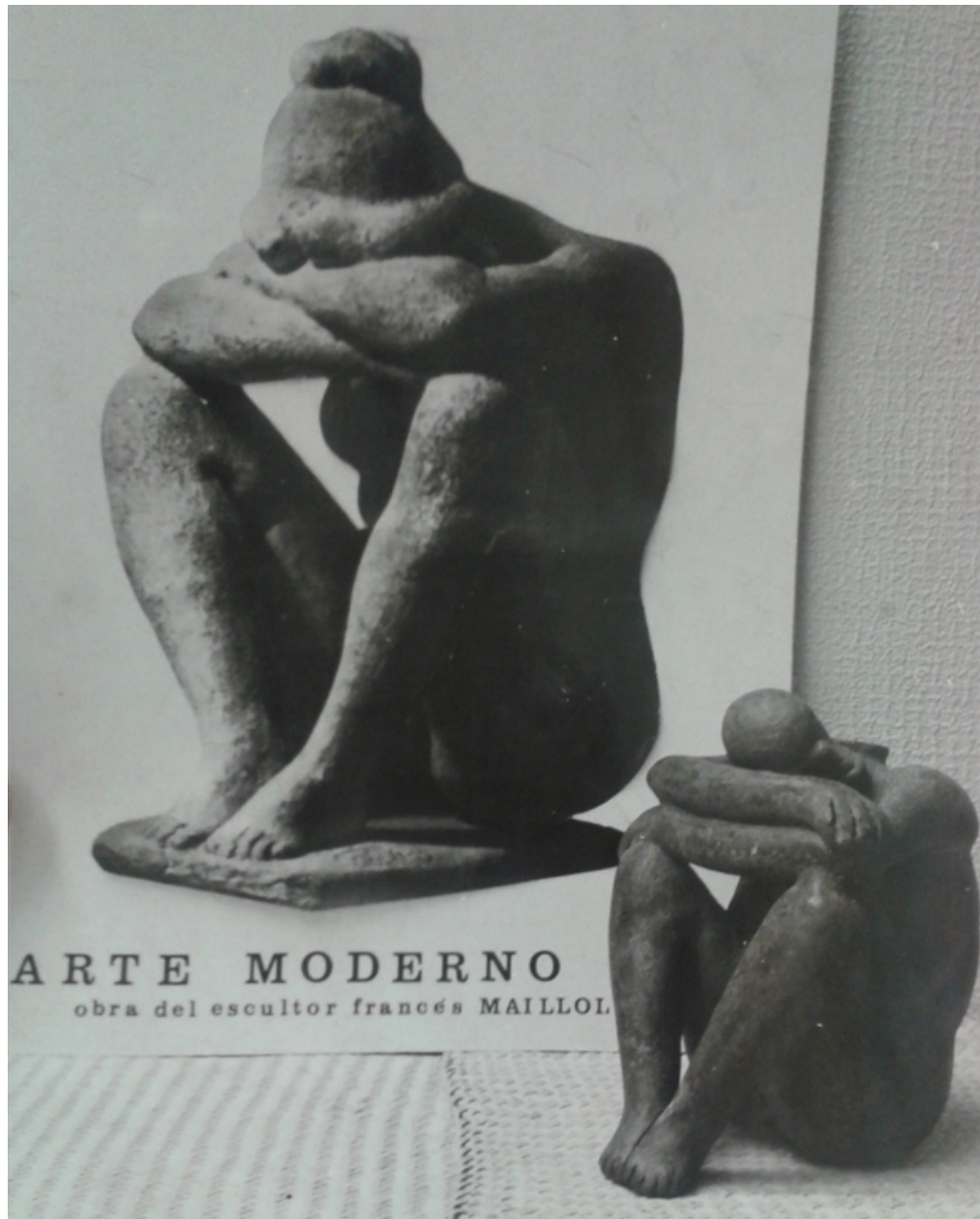


Figura 11. Vasija de la colección Stavenhagen comparada con escultura de Maillol. Fuente: APFS

Kurt Stavenhagen coincidía con Westheim en percibir la pieza prehispánica como obra de arte, algo que discutió y refinó con el correr de los años gracias a sus lecturas y reuniones que organizaba en su casa con artistas y especialistas. Al respecto, Rodolfo Stavenhagen anota lo que presenciaba con frecuencia en la casa de su padre:

En el círculo de los coleccionistas de arte antiguo se discutía apasionadamente sobre los paralelismos entre el arte de los modernistas europeos y numerosas expresiones de las esculturas en barro y en piedra de algunas regiones del México antiguo. Recuerdo haber escuchado agitadas conversaciones sobre este tema entre mi padre y artistas como Miguel Covarrubias, Diego Rivera, Wolfgang Paalen y Mathias Goeritz o estudiosos como Justino Fernández, Samuel Martí¹³ o Paul Westheim, que frecuentaban la galería improvisada para conocer las últimas adquisiciones de la colección.¹⁴

Afirmaba el coleccionista “que hablar de arte desde entonces [tiempos prehispánicos] a la fecha, era hablar de dos mil años de arte moderno”¹⁵. Rodolfo Stavenhagen describe el ejercicio comparativo entre ambas estéticas:

Presentaba a la mujercita de Tlatilco **[figura 14]** y la comparaba con el arte cubista de Picasso en el que se presenta el rostro de frente y de perfil **[figura 15]**. Otro ejemplo es el muy conocido bronce Toro de Picasso **[figura 16]**, con una vasija zoomorfa, un tejón con la cara triangular y el cuerpo cóncavo **[figura 17]**, de la cultura de Occidente mesoamericano que podría haber realizado el mismo malagueño. Comparaba también un torso de mujer **[figura 18]**, con una escultura de Maillol que resolvía de manera muy semejante la figura de una mujer desnuda **[figura 19]**, Mostraba una escultura sentada de un hombre de Nayarit **[figura 20]**, en el que se maneja la forma casi de una manera bidimensional, como en la mecedora de Henry Moore **[figura 21]**.¹⁶

¹³ Samuel Martí mexicano etnomusicólogo, investigador del INAH, autor de numerosos trabajos sobre música prehispánica, tales como: *Instrumentos musicales precortesianos, Música de las Américas*, asistía a la casa Stavenhagen para estudiar y experimentar con los instrumentos musicales de la colección.

¹⁴ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces. Una visión del México antiguo a través del ojo de un apasionado coleccionista de arte”, en CCUT, *Vivir Entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011, p.257.

¹⁵ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015 en la Ciudad de México, Entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

¹⁶ Rodolfo Stavenhagen, “Vivir entonces...”, p.289.



Figura 12. Centro de México, “Mujercita de Tlatilco”, 11cm de alto. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.20



Figura 13. Kurt Stavenhagen comparando la estética prehispánica con la “Mujer que Cose” de Picasso. Fuente: APFS



Figura 14. Bronce Toro de Picasso. Fuente: Pablo Picasso, *Toro*, Recuperado de: <http://gestion.pe/tendencias/sothebys-bronceto-314567> (consultado el 8 de febrero de 2017).



Figura 15. Occidente, Colima, Vasija zoomorfa, “Tejón de cara triangular”. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.21.



Figura 16. Pieza prehispánica, “Torso de mujer”.
Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT,
*Stavenhagen una pasión por el humanismo
prehispánico* [librillo], México, 2011, p. 22



Figura 17. Torso de Maillol. Fuente: Maillol, Aristide,
Torso of Chained Action, 1929, [consultado el 8 de febrero
de 2017]. Recuperado de:
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/196526>



Figura 18. Occidente, Vasija antropomorfa, “Hombre sentado”. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavnhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.21.



Figura 19. Escultura de Henry Moore con un uso de las líneas similar al prehispánico. Fuente: Henry Moore, *Mecedora No. 2*, 1950, [consultado el 8 de febrero de 2017]. Recuperado de: https://www.liveauctioneers.com/item/20275296_henry-moore-1898-1986-manner-of-iron-rocking-chair-of

Ciertamente, para Stavenhagen la estética prehispánica tenía valor porque se parecía a algunas obras de los artistas modernos, pero no era lo único que apreciaba. En este punto se corre el riesgo de interpretar que la estética mesoamericana antigua merecía ser considerada arte universal porque se asemejaba al arte moderno, sin embargo, no es la percepción correcta. Investigadores como Fernández y Westheim resaltaron que el arte prehispánico debía estar dentro del arte universal por sus características propias, diferentes a la forma de crear en las que se basan las altas culturas del viejo mundo¹⁷, además, también tenían valor para el coleccionista por otros aspectos vinculados a la expresión y la representación de emociones de un mundo antiguo, plasmado en esculturas y vasijas que le hablaban de la vida cotidiana mesoamericana:

Juegos de líneas, cuerpos, equilibrios, que denotan formas de vida de los hombres, en y con su entorno. No pretendió encontrar explicaciones, no propuso interpretaciones, simplemente asumió los diversos objetos como parte de la vida de seres que disfrutaban existir. Figuras humanas que expresan sentimientos: sus alegrías, sus penas, sus enfermedades sus gozos, sus formas. No vio dioses, cultos ni ofrendas. Vio hombres llenos de vida, encontró sus pasiones, sus miedos. Figuras que registran la vida cotidiana, el sentido común, el quehacer diario: caras que ríen, que lloran; gestos reflexivos, pícaros. Vasijas de curvas suaves como mujeres, diseños originales, animales de caza, perros que bailan, serpientes y palomas que silban, pipas que alimentan los sueños con su humo. Formas únicas que sirven para verter agua, almacenar granos, adornar la vida. El juego entre la estética y la vida cotidiana fue el gancho que atrapó al coleccionista.¹⁸

En síntesis, la mirada del coleccionista concentraba su atención en los valores estéticos de las piezas, le interesaban las maneras en que construían la figura humana, la libertad con que manejaban los planos, la reorientación de las formas, sus elongaciones, las extremidades sin romper la unidad de las representaciones de la vida cotidiana prehispánica. En su acervo podemos encontrar rostros de ancianos, instrumentos musicales, animales, figuras humanas masculinas y femeninas con expresiones de alegría, dolor, serenidad; mujeres amamantando, embarazadas, niños, juegos, parejas, músicos, bailarines, contorsionistas, trabajos cotidianos, rituales, erotismo, figuras zoomorfas, entre

¹⁷ Paul Westheim, "Esencia y espíritu..." p.22.

¹⁸ Claudia Bodek Stavenhagen, "Mi opa...", Kurt Stavenhagen", en CUT, *Vivir Entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011, p.348.

otras. Con ellas, el nuevo mundo que admiraba quedaba representado en su acervo y en las visitas guiadas que daba en su casa lo mostraba con ciertas estrategias lúdicas, un agregado que le imprimía emotividad a sus narraciones y vínculos estrechos entre el tiempo presente y el prehispánico. Su mirada no era la del historiador crítico que conceptualiza Edmundo O’Gorman en su trabajo *El arte o de la monstruosidad*, sino la del sujeto que traslada el objeto prehispánico al presente y desde allí lo entiende, lo disfruta y se lo apropia. Más adelante trataré con mayor amplitud estos tipos de mirada.

Durante el régimen de San Ángel Inn los visitantes apreciaban el patrimonio de una forma diferente a la que podían experimentar en el Museo Nacional de la calle Moneda, en el corazón del Centro Histórico, y más tarde en el Museo Nacional de Antropología, en el Bosque de Chapultepec. Al respecto, su hijo describe cómo era la visita guiada:

Mi padre sacaba una pieza y le decía al visitante “toma, toma, cárgala, siéntela”, había otra forma de disfrutar el arte que no es detrás de una vitrina ni en la solemnidad de un gran museo. Entonces yo aprendí de escuchar. Yo era un adolescente, quince o dieciséis años hasta los veinte, veintitantos, entonces yo aprendía del arte mexicano, porque lo tenía allí en la casa, me gustaba verlo, me gusta tomar una pieza, pero también aprendí de la visión de mi padre.¹⁹

Kurt Stavenhagen, tenía algunas estrategias didácticas para facilitar el aprendizaje y comunicar su mirada estética, entre ellas, el juego “Cuál es la falsa” (**figura 22**), donde los públicos debían señalar la pieza que consideraban prehispánica. También apagaba la luz y cuando la encendía de nuevo, aparecía una pieza en la mesa que podían tocar para apreciar los detalles que señalaba el coleccionista.

¹⁹ Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015...



Figura 20. Juego “¿Cuál es la falsa?” Fuente: Rolf Italiaander, “Der Sammler Kurt Stavenhagen in Mexiko City”, en *Sammler Journal*, nº 12, Alemania, 1982, p.1141.

Esta experiencia la repetía con varios objetos de la colección. Con el cangrejo (**figura 23**), “te hacía sentir el equilibrio de la pieza y te hacía sentir un uso, un desgaste, donde casi sentías donde tenías que poner los pulgares, era un equilibrio perfecto”²⁰. Con las figuras femeninas (**figura 24**), las ponía a platicar “...`ya se enteró comadrita, a cuánto subió la tortilla’. Jugaba con eso, hacía caritas”²¹. También hacía sonar las flautas prehispánicas y jugaba con la expresión del rostro de las piezas, una característica que consideraba relevante en el arte prehispánico para conectar la vida cotidiana de aquellas culturas pretéritas con las de su tiempo.

En este orden de ideas, podemos ver que la mirada estética de Stavenhagen coincidía con la percepción posrevolucionaria nacida décadas antes de que el alemán comenzara a formar su colección. El nacionalismo cultural mexicano volvió la vista a lo arqueológico, ya las piezas no eran entendidas como antigüedades exóticas únicamente, ahora también interesaban por ser arqueológicos con valor científico y estético, en los cuales era posible descubrir elementos que configuraron la identidad de la moderna nación mexicana. Por lo tanto, el estudio y promoción de la estética de las piezas arqueológicas, fomentado por el MN y también por Stavenhagen, fue un aspecto que ayudó a valorar una parte del patrimonio, dejar de entenderlo como arte “primitivo”, hecho por pueblos “primitivos”, para reubicarlo en el contexto universal del arte.

²⁰ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

²¹ *Idem.*



Figura 21. Occidente, Comala, Colima, Vasija zoomorfa, “Cangrejo”. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.23.



Figura 22. Occidente, Colima, figuras femeninas “Ya se enteró comadrita...”. Fuente: Javier Hinojosa [fotografía], CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.9

Con relación a las temáticas que diseñó Stavenhagen para organizar y explicar su colección, Sara Förden, quien visitó y escribió sobre el ejercicio explicativo que hacía el alemán en su casa, informa:

El arte, la traducción de la experiencia humana y la observación en formas comprensibles y agradables, es el foco de la colección Stavenhagen. Más de 1.000 vasijas prehispánicas mexicanas, figuras y juguetes hablan al Dr. Stavenhagen sobre el nacimiento, la muerte, el amor, la alimentación, la enfermedad, el hambre, el cansancio, la tristeza y la alegría. Donde las piezas son de, la edad que tengan, la composición química de la arcilla o el origen geológico de la piedra son de interés secundario. Lo que dicen de la vida humana, de la experiencia universal, es lo que cuenta aquí. Una estantería de ofrendas funerarias, ninguna de más de 4 pulgadas de altura, representa a todos los amantes. Otro está abarrotado de vírgenes, entre ellas una "alta de dibujos animados", de una mujer que lleva un niño a la espalda con la cabeza del niño sobre el hombro de la madre, la cabeza de la madre se inclina ligeramente para acomodar el peso del niño, y para permitir que aparezca en el "cuadro" - todo ello de acuerdo con las leyes de la física y al mismo tiempo hacer una composición agradable.²²

Estas temáticas tienen vínculos con la educación del coleccionista y su consumo cultural. De acuerdo con Rodolfo Stavenhagen "El bagaje intelectual de Kurt y Lore provenía de la cultura literaria y plástica de la Europa moderna, enraizada en los valores estéticos de la antigüedad clásica y el Renacimiento"²³. Al respecto, Claudia Bodek Stavenhagen afirma que el coleccionista admiraba la obra del poeta Heinrich Heine, también la de Goethe, uno de los grandes genios de la literatura universal; y la del poeta, filósofo e historiador Friedrich Schiller²⁴, los dos últimos considerados en el mundo de la literatura alemana como los más importantes dramaturgos de su país. Todos estos autores pertenecen al romanticismo alemán de finales del siglo XVIII y mediados del XIX, entendido a grandes rasgos como un movimiento artístico-intelectual que abogaba por los sentimientos, lo subjetivo y lo individual, ideas que permearon en la literatura, la pintura, la música y la filosofía. De acuerdo con esto, podemos comprender a Stavenhagen como un hombre influenciado por las ideas expresadas en las obras de los autores que leía y que tienen un reflejo en la

²² Sara C. Förden, "A. Visit to the Stavenhagen Art Collection" (trad. Christopher Vargas Reyes), en Archivo Privado de la Familia Stavenhagen, s/f, p.1.

²³ Rodolfo Stavenhagen, "Vivir entonces...", pp. 253-255.

²⁴ Claudia Bodek Stavenhagen, "Mi Opa..."

colección. Como ejemplo, podemos citar su profundo interés por las emociones y sentimientos reflejados en las expresiones artísticas prehispánicas que coleccionó, una lectura que puede conectarse con las ideas románticas alemanas del siglo XIX.

Del estudio de: su colección, las fotografías de sus familiares, el testimonio de Sara Förden, aunado a las voces de Claudia y Rodolfo Stavenhagen, es posible aproximarse a las temáticas que definió el coleccionista para su acervo:

TEMÁTICAS CREADAS POR STAVENHAGEN PARA SU COLECCIÓN	
1. Vejez	2. Rostros
3. Enfermedad	4. Alimentación
5. Similitud con el arte moderno	6. Amor
7. Infancia	8. Muerte
9. Maternidad	10. Tristeza
11. Animales	12. Alegría
13. Hambre	14. Cansancio
15. Sexualidad	16. Música
17. Vida cotidiana	

Cuadro 1. Temas que el coleccionista creó para organizar y explicar su colección

En síntesis, el régimen de San Ángel Inn se caracterizó por: la revaloración del pasado prehispánico desde una perspectiva estética, expresada en las lecturas comparativas entre el arte moderno y el prehispánico; la exclusión de la calificación “arte primitivo” y la adopción de “arte universal” para categorizar las piezas, además de las estrategias didácticas, temáticas y narrativas que empleaba el coleccionista para explicar el acervo.

Para comprender los fundamentos teóricos de las narrativas que acompañaban las temáticas exhibidas durante el régimen de San Ángel Inn y el de Tlatelolco, es necesario estudiar algunas publicaciones de historiadores y teóricos del arte prehispánico

correspondientes a la época. Diversos son los trabajos nacionales y extranjeros que trataron la cuestión del arte antiguo indígena mesoamericano. No pretendo hacer un minucioso estado del arte con ellos, sin embargo, la selección que trabajaré, algunos de ellos amigos de la casa de San Ángel Inn, dan cuenta de las ideas estéticas que se afianzaron durante los primeros 70 años del siglo XX y que sirven para comprender cómo el contexto cultural alimentó e influyó a Kurt Stavenhagen y a sus percepciones sobre la estética antigua.

La publicación *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes, el hombre*; del historiador del arte Justino Fernández, es una pieza fundamental para el desarrollo de las ideas que presentaré en los siguientes párrafos. En su obra hace una minuciosa revisión y crítica historiográfica, desde el siglo XVI hasta el XX, sobre la forma en que se ha tratado el tema del arte prehispánico, además, trabaja algunas obras que no logré localizar y que me parecen relevantes porque es probable que el coleccionista haya tenido contacto con ellas, ya sea de manera directa o a través de Fernández con quien conversaba con frecuencia sobre el tema en su casa.

De acuerdo con Fernández, refiriéndose a trabajos hechos en México entre 1893 y 1923, la única investigación publicada que trabajó la cuestión del arte prehispánico era la de Manuel G. Revilla, *El arte en México*. En 1923 vuelve a editarse y cuatro años después aparece la obra de José Juan Tablada, *Historia del arte en México*²⁵. Deseo resaltar que, tanto la reedición de Revilla como la obra de Tablada salen a la luz pública después de la Revolución Mexicana, es decir, cuando el nacionalismo perseguía el objetivo de construir una nueva identidad fundada en la historia de México. A partir de esta fecha la cuestión del arte indígena prehispánico comenzó a trabajarse, y en criterio de Fernández eran insuficientes:

Pocos han sido en verdad los ensayos o estudios que se han hecho en México sobre el arte indígena, lo cual tiene su explicación, porque sólo en las últimas décadas han venido a ser estimadas las obras del pasado indígena como arte. Pocas son también, relativamente las consideraciones hechas por extranjeros sobre él y es que la atención se ha enfocado hacia el interés arqueológico y etnológico y en este sentido sí que los resultados de la investigación en

²⁵ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes, el hombre*, México, UNAM, 1972.

nuestro siglo han sido poco menos que fabulosos, en cuanto a lo que se ha rescatado, reconstruido y catalogado.²⁶

Para Fernández el trabajo de Revilla no considera la estética prehispánica como un arte “primitivo” pero sí un arte “especial”, inferior al arte occidental, además, la cantidad de páginas que ocupa para tratar el tiempo prehispánico es mínima si se compara con el espacio que le dedica al tiempo virreinal.

La obra de Tablada, a diferencia de la de Revilla, le concede casi la mitad del libro al tiempo prehispánico y rivaliza en extensión con la parte dedicada al arte virreinal, aspectos que sugieren la importancia que le imprime el autor al arte indígena antiguo en la historia del arte de la nación. Como lo explica Fernández, Tablada comparaba la estética indígena antigua con otras culturas extranjeras como la china, egipcia, peruana e hindú para posicionarlas en el arte universal y concluir que: en el arte prehispánico es posible apreciar “una consciente sensibilidad estética, altamente desarrollada”²⁷. Por lo general, los resultados de estas comparaciones favorecían al arte indígena antiguo.

El criterio estético de Tablada sobre el arte cerámico queda reflejado en sus palabras:

Después de la arquitectura y la escultura... es el más importante... por la excelencia plástica y ornamental... las formas cerámicas... variadas y bellas, recordando algunas ciertas formas griegas... otras tenían sorprendente semejanza con las formas orientales... Casas grandes... vasos muy peculiares con su ornamentación de motivos geométricos, rectilíneos, angulosa y zigzagueante... De Teotihuacán han surgido los vasos más bellos... tan hermosos por la pureza de su forma.²⁸

Tablada y Revilla entendieron el arte prehispánico como un tema nuevo que debía trabajarse desde otros enfoques. En el caso de Tablada quien desde una óptica artística se ocupa del tema con mayor rigurosidad, lo posiciona en un mejor lugar que en el libro de Revilla. Las comparaciones que hacen entre las estéticas de diferentes culturas del mundo se parecen al ejercicio que Stavenhagen realizaba con su colección y los argumentos que

²⁶ Fernández, *op. cit.*, p.45.

²⁷ *Ibid.*, p.51.

²⁸ José Juan Tablada, citado por: Fernández, *op. cit.*, p.52.

construyó tienen raíces en estas primeras investigaciones que buscaron posicionar y revalorar la estética de las culturas indígenas prehispánicas, en un contexto caracterizado por el creciente nacionalismo cultural posrevolucionario.

Para el estudio del arte o estética prehispánica en la primera mitad del siglo XX, considero relevantes el ensayo de Eulalia Guzmán, *Caracteres esenciales del arte prehispánico de México*; junto al de Edmundo O'Gorman, *El arte o de la monstruosidad*. El trabajo de la arqueóloga Guzmán conoció la luz pública en 1933, luego su obra volvió a publicarse en 1946. En el juicio de Fernández este ensayo atinó en varios de los caracteres fundamentales del arte prehispánico, además, “es digno de la mejor antología y salvo algunas discrepancias, es de lo más acertado y conciso que se ha escrito sobre el ‘arte antiguo mexicano’, como lo llama la autora”²⁹. Para la arqueóloga una característica resaltante del arte prehispánico mesoamericano es que refleja la unidad cultural de aquel mundo:

Las obras de arte indígena nos muestran una gran semejanza, en lo fundamental, entre el arte de los diversos pueblos que habitaron el actual México. Esto se explica, en primer lugar por el inevitable contacto de aquellos pueblos, (...), pues es frecuente encontrar iguales formas en la cerámica, iguales motivos ornamentales, los mismos temas de representación y las mismas líneas fundamentales en la arquitectura: (...) Pero hay otra razón más honda, y es la de que, cualesquiera que hayan sido las diferencias de pensamiento entre estos pueblos, eran diferencias domésticas; y que, en realidad, según mi opinión, siendo de una misma y gran familia humana, tales pueblos tenían una misma concepción del mundo, es decir, pertenecían a la misma alma cultural. Por eso es que instintivamente tenían que producir formas semejantes de expresión, pues que semejante era su modo de sentir y de concebir la vida y el universo.³⁰

Guzmán, al igual que Revilla y Tablada, comparó la estética prehispánica con la de otras culturas del mundo, en especial la griega. Como resultado del ejercicio afirmó que en el arte prehispánico es posible observar caracteres comunes a todos los géneros del arte. Estos caracteres predominantes son: El ritmo acentuado con la repetición del motivo; la estilización, el carácter decorativo u ornamental, el simbolismo, y sobre todo el sentido

²⁹ Fernández, *op. cit.*, p.53.

³⁰ Eulalia Guzmán, “Caracteres esenciales del arte prehispánico de México”, en *Revista de la Universidad de México*, México, p.656. [consultado el 06 de febrero de 2017]. Recuperado de: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T3/LHMT3_073.pdf

religioso y mágico de la obra de arte, además, rechaza la idea de que el indio antiguo no reproducía las formas naturales sin deformarlas, que eran tan bellas y tan realistas que podían considerarse obras maestras de la escultura mundial³¹.

En cuanto a la estilización, Guzmán utiliza diversos ejemplos para demostrar que las formas prehispánicas, basadas en la capacidad de abstracción, derivan de una intencionalidad decorativa, que considera presente en todo objeto. Respecto a esto, Fernández señala que el sentido de lo “decorativo” en el mundo prehispánico no se configura como lo retrata la autora, es decir, los elementos que ella entiende como “rico decorado” no son símbolos vacíos ornamentales ni elementos artístico-decorativos, sino cargados de profundos significados que expresan y desean decir algo sin dejar de ser estéticos³². Es posible que este tema haya sido discutido en las reuniones que organizaba Kurt Stavenhagen en su casa de San Ángel Inn, alrededor de su colección, junto a investigadores como Justino Fernández y Westheim; y las disertaciones sobre dicho tema pudo tener influencia en la formación y narrativas de la colección.

Hablar de “estilización”, hoy día término innecesario, es referirse todavía a un concepto naturalista del arte; en arte no se “estiliza”, no se le da un “estilo” a la naturaleza, sino que se expresa el sentido que se tenga de ella. Y, por último, y con respeto, creo que Eulalia Guzmán, como otros ha caído en la trampa de la tradición viendo como “decorativo” u “ornamental” (como “arte” por el “arte”) lo que tiene un sentido expreso y profundamente significativo.³³

Respecto a la vida cotidiana expresada en las piezas, Guzmán considera que no era la realidad histórica y viviente la que representaban sino un mundo de formas en el espacio mítico, interpretación que no coincide con la del coleccionista, la prueba de ello es que uno de sus criterios de selección de piezas era la expresión estética de la vida diaria. Para Stavenhagen el mundo cotidiano en tiempos prehispánicos era posible contactarlo gracias a las manos de los artistas antiguos que retrataron su realidad histórica en la cerámica y en la piedra. Probablemente, este criterio lo adquirió o lo afinó gracias a las interpretaciones

³¹ *Ibid.*

³² Fernández, *op. cit.*

³³ Fernández, *op. cit.*, p.53.

de Justino Fernández quien opinaba lo siguiente sobre lo que representaban los indígenas mesoamericanos:

Sí era la realidad histórica la que representaban y que ésta consistía en la mitificación de su universo por entero y de su relación con él; que no sintieron la necesidad, ni era por eso de ocurrírseles, de la expresión del espacio en forma tridimensional, es decir, naturalista, ni de los cuerpos u objetos en volumen, parece consecuente con su manera de vivir, sintiendo, pensando e imaginando, el universo y su propia existencia en relación con él, siempre expresada por medio de un gran arte.³⁴

El segundo ensayo que deseo resaltar es el de Edmundo O’Gorman, *El arte de la monstruosidad*, publicado en 1940. Este trabajo problematiza y reflexiona sobre la cuestión del arte prehispánico. Vuelve a la idea de la universalidad del arte al mostrar las notables diferencias entre la sensibilidad del mundo occidental con la del mundo artístico de los pueblos mesoamericanos, además, su trabajo resalta y valora una forma de humanismo autóctona mesoamericana. Ambas percepciones coinciden con las lecturas de Stavenhagen sobre su colección en el sentido del humanismo prehispánico y la universalidad del arte.

También advierte que es posible relacionarse con el arte prehispánico de dos maneras, la primera es la “crítico-histórica” y la segunda es la “simple contemplación”. El primer tipo de relación requiere de una mirada entrenada:

El historiador del arte debe ir, por lo tanto, a la indagación no del sentido y contenido artístico de aquellas cosas legadas por el pasado, que a nosotros nos parecen objetos o manifestaciones artísticas, sino a la indagación, primero, de la existencia o inexistencia de ese sentido, y después, de las manifestaciones, si las hubo, como tales manifestaciones específicamente artísticas.³⁵

Según O’Gorman este primer tipo de relación debe superar inicialmente dos dificultades. La primera consiste en determinar si es válida la categoría de lo que entendemos por “arte” para la cultura prehispánica de interés. Si la respuesta es positiva, es entonces cuando aparece la segunda dificultad a superar: cómo se expresa dicho arte sin antes suponer que se presenta en las formas artísticas conocidas en la cotidianidad, tales como la escultura y la pintura. La solución a estas dos dificultades ayudaría a erigir una estructura estética que

³⁴ *Ibid.*, p.54.

³⁵ Edmundo O’Gorman, *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta, 2002, p.75.

permita entenderla como una descripción propia y original de la sensibilidad artística de la cultura prehispánica en estudio.

La relación o manera de contemplación que tuvo Stavenhagen con el arte prehispánico fue la que O’Gorman definió como la “simple contemplación” o “simple crítica”. De acuerdo con el autor, esta consiste en una relación inmediata y directa con la obra desde el tiempo y contexto histórico del sujeto observador, quien procura un diálogo con el objeto antiguo para establecer una experiencia estética. De esta manera, poco histórica e inadecuada para la academia por dejar a un lado la profundidad del contexto, cumple con lo primordial: disfrutar la esencia de la pieza desde una mirada contemporánea.

La diferencia, pues, entre las dos maneras de contemplación que venimos explicando, puede expresarse simbólicamente, diciendo que, para la crítica histórica, el sujeto se incorpora al mundo histórico al que pertenece el objeto, mientras que, para la simple crítica, el objeto es incorporado a la cultura de quien lo hace motivo de su contemplación. En el primer caso es torear en el terreno del toro; en el otro, es torear en el terreno propio.³⁶

El uso de la “simple crítica” para apreciar las piezas antiguas mesoamericanas, puede generar consecuencias negativas al patrimonio arqueológico en México. Sobre esto, Gándara afirma que uno de los propósitos de los museos con colecciones arqueológicas es permitir la experiencia estética sin reducir todo a la contemplación con el propósito de evitar promover la percepción de que la dimensión plástica es la más importante. Esto cobra mayor relevancia al comprender que la evidencia arqueológica en muchos casos carece de valores estéticos, como ejemplo podemos citar los restos antiguos de excremento humano (coprolitos), los cuales poseen cuantiosa información sobre la alimentación, enfermedades, condiciones climáticas y prácticas simbólicas.

Esta mirada reduccionista que según Gándara el ICOM fomentó al clasificar los museos de arqueología como museos de arte, trajo consecuencias no deseadas que con dificultad los coleccionistas anticiparon, como ejemplo, menciona el autor, el caso de la arqueología del

³⁶ O’Gorman, *op. cit.*, p.78.

norte de México que, por no poseer arte monumental, quedó desatendida en comparación con la del Centro de México. Como consecuencia, Gándara lista varios aspectos:

El resultado ha sido una desproporción descomunal en los presupuestos asignados a la investigación de estos grupos [los que no poseen arte monumental], que incluso acaban excluidos de la operación simbólica y política de la construcción de la identidad nacional, a no ser espectaculares. Hubo un momento, para dar solamente un caso, allá por los ochentas, en que se invertía en un solo día de excavación en el Templo Mayor, el equivalente del presupuesto asignado para todo un año para los estados de Sonora, Chihuahua y Sinaloa (Beatriz Braniff, comunicación personal, México 1982). (...) Esto ejemplifica como la dimensión política, derivada de la museopatía, combinada con la estética, centrada en lo espectacular, lo monumental y lo “bonito”, acaban por dominar la imaginación colectiva y la de los políticos que determinan la planeación del trabajo arqueológico en México.³⁷

En relación con la conservación de las piezas y sitios arqueológicos, presentes ampliamente en casi todas las regiones del país (lo que dificulta su cuidado por parte de las autoridades competentes), la “simple contemplación” que trabaja O’Gorman puede ir en detrimento del patrimonio:

Otra consecuencia indirecta es que rara vez, en un museo o exposición de arqueología reducida al arte, se convoca a la población a sumarse a la conservación de nuestro patrimonio: como se minusvaloran las otras dimensiones de valor (notablemente, el histórico y el científico), no se considera necesario proporcionar herramientas al público para que las aprecie; y, en consecuencia, tampoco es fácil luego convencerlo de que merecen rescatarse todas las evidencias del pasado, no sólo las “bonitas”.³⁸

Respecto al ideal de belleza desde donde se contempla la obra indígena antigua, O’Gorman sugiere leerla desde otra posición y liberarse del absolutismo del ideal de la belleza clásica, abrirse a la comprensión de todo arte que no provenga de dicha concepción por medio del concepto de lo “monstruoso”.

De acuerdo con el autor, “en rigor, lo monstruoso tiene un significado primario de portentoso, de prodigioso y fundamentalmente de lo que está fuera del orden natural”. Seguidamente aclara que, “lo que está fuera del orden natural es una monstruosidad, no es

³⁷ Manuel Gándara, Comunicación personal, 8 de Julio de 2016, ENCRYM-México.

³⁸ *Idem.*

necesariamente una fealdad, excepto para quienes todo lo que no está dentro de lo que conciben como el orden natural es por esencia feo”³⁹. Es decir, propone liberarse de la tiranía de la belleza clásica para comprender y disfrutar las obras mesoamericanas.

El planteamiento de O’Gorman acerca del arte prehispánico y la humanidad encerrada en el objeto, los recupera y desarrolla el historiador del arte Justino Fernández en *Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo*, publicada su primera edición en 1954. En su investigación se propone determinar una estética propia del arte prehispánico y rechaza la posibilidad de una teoría estética de validez universal y absoluta por lo que reduce su investigación a los límites que señala cada contexto histórico. El trabajo de Fernández consolida la imagen de la monumental escultura Coatlicue como ícono cultural y proyecta el impacto de su poder simbólico en el público contemporáneo.

Para Fernández, la “belleza” no puede ser absoluta y única sino múltiple, subjetiva y existirán tantas “bellezas” como sujetos. Esto quiere decir que no habrá nunca unidad, sino absoluta pluralidad de la “belleza”:

La unidad es cuando menos problemática, la pluralidad evidente. La unidad que pueda tener ha de encontrarse en los individuos, o aquella que ya más derivada y en sentido más general y abstracto tengan los tiempos, las esferas de cultura, los períodos históricos. Y nada más. Hoy por hoy puedo decir que la unidad posible está en mí (y en ti lector también), dentro de mis limitaciones. O, en otras palabras, que quizá fatalmente y no obstante mis buenos deseos en enfrentarme cada vez nuevamente a las bellezas de las obras de arte, resulte cierta unidad, que es la mía. Toda pretendida variedad de descripciones no deja de ser una reducción a uno mismo.⁴⁰

De acuerdo con Rodolfo Stavenhagen, Fernández visitaba la pequeña galería improvisada de su padre con frecuencia para conocer las nuevas adquisiciones y disertar sobre diversos temas del arte prehispánico, entre ellos, los paralelismos estéticos entre el arte de los modernistas europeos y la estética mesoamericana⁴¹. La percepción de Fernández sobre la pluralidad de la belleza y la originalidad del arte prehispánico, pudieron ser aspectos que

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 83-84.

⁴¹ Rodolfo Stavenhagen, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015...

enriquecieron y problematizaron estas discusiones, ya que Kurt Stavenhagen consideraba que en el arte “no había nada nuevo bajo el sol”, y que sí era posible encontrar relaciones entre las obras antiguas prehispánicas y las modernas. Para Fernández estas relaciones solo existen en el sujeto observador, además, descripciones como las que construía Stavenhagen para estrechar los caminos entre la estética moderna y la prehispánica, es solo una reducción del coleccionista que habla de él y sus subjetividades.

Entre los autores extranjeros que trabajaron el tema del arte prehispánico en la primera mitad del siglo XX deseo destacar a dos de ellos, George C. Vaillant y Paul Westheim. En el caso del primero, sus ideas sobre el arte universal y el primitivismo coinciden con el discurso de Kurt Stavenhagen en que las obras prehispánicas mesoamericanas sí son obras de arte que merecen un lugar en la historia del arte universal. El segundo, como ya mencioné, era amigo de la familia Stavenhagen y con ellos disertaba con frecuencia sus ideas sobre el tema, utilizó diversas piezas de la colección para sus estudios estéticos y los resultados son observables en sus publicaciones. Sus conjeturas y comparaciones con otras culturas como las de Europa y Asia permitían posicionar el arte prehispánico en el terreno del arte universal, un aspecto coincidente con Kurt Stavenhagen, quien estudió las piezas prehispánicas de su colección con la lupa del joyero para encontrar conexiones estéticas entre las culturas.

De acuerdo con Fernández, el trabajo de Vaillant, *The Aztecs*, publicado en 1941, resalta la religión azteca y su papel en la vida cotidiana. Para el autor, guarda una especial importancia el contexto como elemento clave para comprender la cultura y el arte⁴². Además, al afirmar que el arte prehispánico “es tan merecedor de ser conocido como el egipcio antiguo [...] está lejos de ser primitivo, y que tiene autonomía respecto a cualquier otro”⁴³, lo posiciona y categoriza en la historia universal en un mejor lugar que el de arte “primitivo”, el cual no mostraba el valor de toda la riqueza de la cultura y sus producciones estéticas.

⁴² Fernández, *op. cit.*

⁴³ *Ibid.*, p.104.

Vaillant primero procuró la aceptación del arte indígena, por la vía de la sensibilidad, del hedonismo y de un posible pragmatismo, y lo situó en la historia universal del arte dándole categoría y autonomía. Más adelante aceptó la escultura azteca como gran arte religioso, como expresión de la cultura, no obstante, la repugnancia que le causaban los caracteres de la religión.⁴⁴

No he podido comprobar si Stavenhagen consultó el trabajo de Vaillant pero sí Paul Westheim, quien lo referencia en la bibliografía de sus libros, y con quien el coleccionista intercambió impresiones sobre el arte prehispánico en San Ángel Inn:

Un amigo asiduo a la casa era el crítico de arte alemán Paul Westheim, con el que analizaba y admiraba las nuevas adquisiciones. Cuando hablaban de las piezas, el especialista sostenía que el arte mesoamericano era colectivo, que expresaba las necesidades espirituales y la religiosidad de los pueblos, de las fuerzas de la naturaleza que representaban, de los dioses, de los mitos, etcétera. Pero a Stavenhagen le interesaba, sobre todo, la estética, hablar sobre "la voluntad creadora y de las formas", de la imaginación del artista, de la fuerza vital con que expresa su vida cotidiana y de la variedad de emociones y sentimientos que transmiten estas obras".⁴⁵

El arte antiguo de México de Westheim, fue publicado en 1950. Su obra está influenciada por los trabajos del alemán Wilhelm Worringer, un destacado historiador y teórico del arte de la primera mitad del siglo XX y así lo acepta en su obra:

Es para mí una íntima satisfacción, y lo tengo a mucha honra que el Dr. Wilhelm Worringer, admirado maestro mío, haya aceptado la dedicatoria de este libro. Su obra fundamental *La esencia del estilo gótico* ha sido para mí modelo, criterio y estímulo.⁴⁶

El libro que nos ocupa de Westheim está compuesto por tres partes: "La concepción del mundo", "La expresión" y "La voluntad creadora". De acuerdo con Elia Stavenhagen⁴⁷, al coleccionista le interesaba más las ideas contenidas en el tercer capítulo, tales como la estética, la imaginación del artista, las emociones, sentimientos y la expresión de la vida cotidiana representada en las piezas. Todos estos tópicos, encuentran fundamentos

⁴⁴ *Ibid.*, p.105.

⁴⁵ Elia Stavenhagen, "Kurt Stavenhagen y su colección", en CCUT, *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*, México, UNAM, 2011, p.293.

⁴⁶ Paul Westheim, *Arte Antiguo de México* (2ª ed.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963, p.12.

⁴⁷ Elia Stavenhagen, *op.cit.*

teóricos en los diversos trabajos de Westheim, por lo tanto, el pensamiento del historiador del arte guarda relación coherente con los discursos estéticos de la colección. Para el amigo de la Casa de San Ángel Inn:

Sólo es posible lograr la comprensión del arte antiguo de México, penetrar en su más profunda esencia, si nos damos cuenta de la poderosa fuerza visionaria que lo impregnaba y lo determinaba. En busca de un idioma plástico propio para dar expresión a lo visionario, ese arte llega de la Forma simbólica, a la cual incorpora elementos de la realidad, para intensificar, mediante el contraste, el efecto. Sabe plasmar lo terrible, dimensión de importancia decisiva dentro de una concepción del mundo basada en el dualismo. Encomienda a la Forma la función de estimular la fantasía religiosa. Sujeta a la Ley, al orden, al ritmo, la Forma misma se vuelve instrumento del conjunto mágico.⁴⁸

En este sentido, el arte prehispánico siempre significaba algo, no existían los motivos decorativos, no aspiraba a la belleza sino a la expresividad, por ello incorpora elementos de la realidad y estos, como podía ser la expresión de la vida cotidiana en diferentes formas y objetos, eran del interés de Kurt Stavenhagen. Además, parte de las interpretaciones del coleccionista buscaban dibujar un tiempo pretérito desde las manifestaciones artísticas de aquellos antiguos pueblos. Debido a esto, podemos encontrar en su colección piezas como rostros de ancianos, figuras humanas con enfermedades y mujeres embarazadas que muestran un profundo dramatismo que dan una idea de la forma de vivir y sentir de los pueblos antiguos mesoamericanos.

Para Fernández “es un hecho que para la conciencia crítica del siglo XX en el extranjero las expresiones plásticas de la culturas indígenas antiguas han sido aceptadas como *arte*”⁴⁹. Westheim contribuye con esta aceptación al comparar las obras mesoamericanas con las de otras culturas consagradas, como son las de Asia y Europa, para posicionar la estética prehispánica en un mejor lugar dentro de la historia del arte universal.

He reunido a estos autores para lograr caracterizar el régimen narrativo de San Ángel Inn, el cual permite comprender, en su contexto histórico y cultural, los discursos que configuró el coleccionista y al mismo tiempo aproximarnos a los tipos de piezas que prefería integrar

⁴⁸ Westheim, *Arte Antiguo...* p.75.

⁴⁹ Fernández, *op. cit*, p.106.

al acervo. Otros autores quedan a un lado, tales como el arqueólogo y lingüista Walter Lehmann y el arqueólogo-historiador del arte Pál Keleman, pero a mi juicio, las ideas sobre la estética prehispánica aquí anotadas son suficientes para comprender la influencia del contexto cultural sobre la formación de la colección y sus narrativas.

La museopatría como un régimen narrativo que tuvo expresión en el Museo Nacional, en especial después de la Revolución Mexicana, se caracterizó por hacer del museo una imitación de la patria, un lugar donde estaba resguardada la identidad nacional, donde se promovían los sentimientos patrios, además, contribuía con la reeducación de los valores estéticos occidentalizados para señalar una estética propia. Es decir, se interpretó el pasado desde una perspectiva de patria para contribuir con la configuración de la identidad nacional, la cual era milenaria, con valores originales que la distinguían y diferenciaban en el mundo. Durante este régimen narrativo se prefirió adoptar un culto a la estética prehispánica y dejar atrás la imagen del objeto sacro, pues se buscaba revalorar las piezas por su valor estético como una característica histórica de la identidad nacional.

En este punto cabe la pregunta: ¿qué relación guarda la museopatría del Museo Nacional con la colección Stavenhagen? Para responder la interrogante es necesario ubicar ambos ejercicios interpretativos en el tiempo.

La museopatría y su aporte al nacionalismo moderno comenzó a cobrar fuerzas después de 1920, fecha en la que culmina la Revolución Mexicana y aparece un pujante nacionalismo cultural. El régimen de San Ángel Inn comenzó a formarse aproximadamente en 1943 o 1944 con la adquisición de la primera pieza; por lo tanto, tiene como antecedente narrativo las lecturas que hacía el Museo Nacional sobre el pasado prehispánico. Ambos regímenes narrativos tenían sus propósitos, la museopatría se planteaba contribuir con el fortalecimiento de la nueva identidad nacional posrevolucionaria y revalorar la estética prehispánica en un contexto universal. El régimen San Ángel Inn coincidía con el último. Entonces, la museopatría al igual que en el régimen narrativo de San Ángel Inn revaloraron objetos arqueológicos desde una perspectiva estética y tiene sus fundamentos teóricos en los autores trabajados en las páginas anteriores.

Aunque el objetivo de Stavenhagen no era contribuir intencionalmente con la museopatía, es decir; con la forma nacionalista de leer el pasado antiguo para construir la mexicanidad, sus ejercicios comparativos entre el arte clásico, moderno y prehispánico sí ayudaron y sumaron argumentos útiles para valorar la estética de los antiguos indígenas y colocarla en una posición respetada dentro del mundo del arte universal, en el mismo nivel que la egipcia, china y griega.

3.- Régimen Tlatelolco. La colección institucionalizada

Desde la muerte de Kurt Stavenhagen en 1984, la colección dejó de exhibirse y permaneció en casa de sus familiares hasta el 2011, momento en el que es entregada en calidad de resguardo permanente al CCUT de la UNAM. A partir de este momento, comienza una nueva etapa para la colección, que volvía a ser visible ante la mirada pública, interpretada y gestionada de una manera diferente a como lo hacía su coleccionista; es decir, inicia otro régimen narrativo en el MCS, donde lo estético continúa siendo un aspecto relevante, pero con un elemento adicional: la mirada antropológica.

Para exhibir la colección a los públicos, el CCUT diseñó un museo ex profeso (**figura 25**) el cual llamó *Colección Stavenhagen*, ubicado en el segundo piso del edificio universitario, lugar donde mostraron 660 piezas de las 2267 que conforman el acervo. El equipo curatorial de la exposición inaugural, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, estuvo coordinado por la historiadora Mercedes de la Garza Camino⁵⁰ y antes de estudiar la

⁵⁰ Investigadora emérita de la UNAM y del Sistema Nacional de Investigadores, además es miembro de número de la Academia Mexicana de la Historia. Sus principales líneas de investigación son: la literatura y la religión de los mayas. Ha publicado 14 libros de autoría única y 8 en coautoría. Desde 1977 a 1990 fue coordinadora y directora del Centro de Estudios Mayas de la UNAM, dirigió el Museo Nacional de Antropología durante 4 años, ha curado diversas exposiciones relacionadas con las culturas mesoamericanas y también se desempeñó como directora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

narrativa que desarrolla en su guion, resaltaré algunos aspectos que permiten comprenderlo.



Figura 23. Sala principal del Museo Colección Stavenhagen en Tlatelolco, Ciudad de México. Fuente: Christopher Vargas Reyes, *Sala principal del MCS, Expo. Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

En la cédula de la exposición titulada *La colección Stavenhagen*, queda anotado un detalle que permite comprender los hilos narrativos de la curaduría y su vinculación con la lectura que realizaba el coleccionista de su acervo:

Al entregar en el año 2011 este gran acervo a la Universidad Autónoma de México, para el disfrute del pueblo mexicano, *las familias Stavenhagen y Bodek rinden un homenaje a Kurt y Lore Stavenhagen*, que con tanta pasión reunieron y preservaron esta colección, en la cual está vertida la dignidad de los antiguos pueblos mexicanos⁵¹.

⁵¹ Museo Colección Stavenhagen (MCS), “La colección Stavenhagen” [cédula de museo] en Mercedes de la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

No solo las familias Bodek y Stavenhagen rinden un homenaje a su familiar como lo indica la cédula, también lo hace el CCUT al crear un museo y espacio ex profeso con el apellido del coleccionista para visibilizar y valorar las piezas que protegió durante más de 40 años. En este orden de ideas, la muestra *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* puede entenderse como parte de este homenaje, por lo tanto, tiene sentido que retome las ideas que usó el coleccionista para explicar y clasificar su colección como un eje central para diseñar la narrativa que desarrolla la exposición. Esta razón ayuda a entender el porqué del discurso expuesto en el MCS del 2011 al 2017 y sus vínculos con el régimen narrativo de San Ángel Inn, creado por el coleccionista al menos 50 años antes de que se inaugurara el museo. En síntesis, la exposición es también de tipo conmemorativa, por ello, las temáticas recuerdan la mirada de Stavenhagen y esto puede ser entendido como un tributo a su labor y un agradecimiento institucional por la “donación”⁵².

También, la cédula introductoria hace alusión a parte del ejercicio comparativo que realizaba Stavenhagen entre las piezas prehispánicas, el arte clásico y moderno: “Con profundo sentido estético, la Colección da cuenta de numerosas formas artísticas, y representa un formidable contraste respecto al arte clásico, así como notables proyecciones en el arte moderno”⁵³.

A pesar de este breve reconocimiento en la parte introductoria de la sala, no fue posible identificar en el resto del cedulaario, 38 cédulas para ser exactos, alguna mención o artilugio que ayude a visibilizar los paralelismos entre el arte prehispánico, el moderno y el de otras culturas antiguas. Este punto marca una diferencia entre ambos regímenes narrativos. En San Ángel Inn la colección se comparaba con obras de arte moderno, mientras que en Tlatelolco este ejercicio comparativo tiene una tímida y poca clara expresión en la cédula

⁵² La figura legal que denomina el acto en el que la familia “dona” la colección a Tlatelolco es “traslado en calidad de resguardo”. Las piezas prehispánicas mexicanas son patrimonio de la nación, esto significa que le pertenecen a la población, por lo tanto, no es posible que un particular se las apropie, pero sí que las custodie.

⁵³ MCS, *op. cit.*

introdutoria citada líneas arriba. En el resto de la narrativa expositiva no se hace alusión al “arte clásico” y tampoco al arte moderno.

De acuerdo con el cedulario la exposición en Tlatelolco tiene la finalidad de:

Dar a conocer, en una exhibición temática, algunos ejemplos del arte creados por los pueblos prehispánicos, obras extraordinarias por su forma, su expresividad, su armonía, y composición; sorprendentes por su belleza. [...]. Las piezas son la representación en barro o en piedra de la vida cotidiana, las costumbres, las creencias religiosas y los valores, como los de la exaltación de la vida y la preocupación por la muerte.⁵⁴

La nieta del coleccionista, quien vivió el proceso de traslado de las piezas a la UNAM, menciona la participación familiar en la construcción de la narrativa que se exhibe:

Se parece la narración de Tlatelolco al discurso de Stavenhagen, mi tío [Rodolfo Stavenhagen] metió mucha mano en eso, que los criterios de la colección se conocieran y se respetaran. Los criterios estéticos y temática, que tiene que ver con la vida diaria y el arte moderno.⁵⁵

Los temas de los que habla Claudia Bodek Stavenhagen están incluidos en la curaduría de Tlatelolco, sin embargo, no son todos los que utilizó el coleccionista; en especial se excluye el ejercicio comparativo entre el arte moderno, el clásico y el prehispánico. La prueba de ello son los 10 temas que se desarrollan en la exposición:

- 1. Introducción:** indica el propósito de la exposición el cual consiste en mostrar ejemplos de arte prehispánico de diversas culturas mesoamericanas a través de temas.
- 2. Ciclo de la vida:** es la primera sección temática y presenta etapas o momentos de la vida prehispánica como el embarazo, la pareja, la maternidad, la vejez, las enfermedades y el dolor.
- 3. Expresión y lenguaje corporal:** presentan figuras con ciertos patrones estéticos que guiaron la creación de las piezas. Estos patrones son el realismo, la expresividad y el vitalismo.

⁵⁴ MCS, “Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico” [cédula de museo] en Mercedes de la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

⁵⁵ Claudia Bodek Stavenhagen, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015...

4. **Gobernantes guerreros:** busca resaltar la diversidad del vestuario, peinados, tocados, adornos y objetos que revelan las actividades y estatus social que identifican a mujeres, hombres comunes, guerreros, jugadores de pelota y gobernantes.
5. **El vínculo del hombre con los animales:** conformado por piezas de animales que permiten apreciar la concepción que tenían los prehispánicos de la naturaleza.
6. **La vida de la muerte:** aunque la gran mayoría de las piezas de la colección proceden de sepulturas, en este núcleo temático se presentan algunas que son entendidas como talismanes que portaban energías de la vida para propiciar la supervivencia del difunto en la otra vida, además de otros objetos funerarios asociados al rito mortuario.
7. **El vínculo del hombre con lo sagrado:** las piezas reflejan la expresión de su religiosidad, que fue la base de las celebraciones prehispánicas.
8. **Dioses y seres sobrenaturales:** son múltiples los dioses y seres sobrenaturales de las culturas mesoamericanas, cada uno con sus propias formas y significados. En la selección de piezas se muestran diferentes representaciones simbólicas, caracterizadas por tener atributos humanos, vegetales, animales o de seres híbridos.
9. **Música y danza rituales:** la música y el baile entendidos como parte de los rituales y ceremonias de la vida mesoamericana. Se exhiben instrumentos musicales junto a los sonidos que producen.
10. **Chamanismo:** muestra la representación de personas religiosas que tenían habilidades sobrenaturales para comunicarse con dioses y muertos. Hoy los denominamos chamanes.
11. **Recipientes en cerámica:** es la última sección temática de la exposición y está conformada por vasijas, figurillas entre otros objetos de cerámica asociados al sedentarismo y la agricultura.

Estas temáticas expresan las lecturas que hace el equipo curatorial de las piezas que integran la colección. Sus narrativas y valoraciones coinciden con las del régimen de San Ángel Inn, donde lo estético ocupaba la posición estelar. De acuerdo con Gándara los valores del patrimonio arqueológico hacen referencia a una cualidad y dimensión específica de las obras prehispánicas pero los museos, no los presentan de manera conjunta por la

dificultad que traería vincular tantas miradas en una sola narrativa. El MCS escogió presentar las piezas de acuerdo a dos valores: el estético y el antropológico, sin embargo, existen más:

Lo cierto es que no conservamos el patrimonio por manía o fetichismo por lo antiguo [se refiere al INAH]: lo hacemos porque representa valores importantes. Estos valores van desde lo estético –el primer valor que se reconoció para los artefactos clásicos–; lo simbólico –soporte de identidades–; lo histórico –testigo de trayectorias particulares–; lo científico –evidencia de nuestra trayectoria común como especie–, y lo económico –la derrama asociada con la visita a sitios patrimoniales y museos.⁵⁶

Para lograr resaltar el valor estético de las piezas, la narrativa expuesta en el museo sigue las ideas de Eulalia Guzmán, O’Gorman, Fernández y especialmente el trabajo de Westheim. Estos autores insisten en comprender el contexto cultural de aquellas comunidades prehispánicas, el simbolismo que impregna todas sus creaciones, el papel del mito y su interpretación plasmada en el objeto, el significado y la importancia de alejarse del ideal de belleza clásica para poder comprender el arte prehispánico.

Según Westheim el arte mesoamericano es “exclusivamente arte religioso, con las excepciones de una época remota, representada por Tlatilco [...] y del occidente de México. No existe el arte por el arte, arte como recurso decorativo, como vivencia estética”⁵⁷. Continúa el autor afirmando que estos pueblos no tenían una palabra equivalente a lo que la sociedad occidental entiende por “bellas artes”, no especularon sobre cuestiones estéticas ni tampoco hicieron objetos para ser contemplados por su belleza. Entonces, el arte prehispánico “tuvo determinada función social: la de dar expresión plástica a las representaciones religiosas de la comunidad. Su cometido fue la interpretación del mito y la producción de objetos necesarios para ejercer los ritos”⁵⁸.

⁵⁶ Manuel Gándara, “El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico”, en *Gaceta Museos*, nº 58, INAH, 2014, p.35. [consultado el 7 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/559/523>

⁵⁷ Westheim, *Arte Antiguo...*, p.22.

⁵⁸ *Idem*.

La influencia del pensamiento estético de Westheim sobre el equipo curatorial queda reflejado en el texto que publica Mercedes de la Garza en el catálogo de la exposición, donde anota que los pueblos mesoamericanos perseguían otros objetivos distintos a los de generar una emoción estética como lo pretende el arte occidental:

Así, el propósito central del arte mesoamericano fue extra artístico, y el sentido que tuvo para la comunidad no fue provocar una emoción estética, sino un sentimiento religioso de temor y veneración por la vida y por sus misterios, por los hombres poderosos como gobernantes y chamanes, por los poderes fecundantes, por los extraordinarios seres de la naturaleza. Todas esas creaciones, que nosotros llamamos artísticas, tienen, así, una intención de magia simpática, es decir, las obras buscan propiciar las fuerzas sagradas que representan, las fuerzas naturales, encarnar la energía vital, la vida concreta del hombre sobre la tierra para fijarla en el tiempo, para salvarla del devenir inexorable, para derrotar a la muerte.⁵⁹

Otro aspecto que permite caracterizar el régimen narrativo de Tlatelolco es lo referente a la mirada curatorial que entiende algunas piezas de la colección como obras estilizadas, un concepto que para Fernández era “innecesario” pues consideraba que el arte no se “estiliza”, no se le proporcionaba un “estilo” a la naturaleza, sino que se expresa el sentido que se posea de ella. La exposición en Tlatelolco, al igual que Stavenhagen, sí consideran la estilización de las piezas y en la primera sala están varias que dan cuenta de ello:

También otro tema, ya no de costumbres de la vida sino realmente estético, fue ver todas las piezas que son estilizaciones, o sea; figuras humanas altamente estilizadas, figuras, por ejemplo, donde se resaltan algunas partes del cuerpo para mostrar que se quiere hablar del pensamiento, de las enfermedades, etc.⁶⁰

Algunos ejemplos de la narrativa estética y antropológica exhibida en Tlatelolco son los siguientes: La figura femenina (**figura 26**) que abre la exposición. La curaduría la considera como una pieza estilizada y su cédula no muestra mayores detalles antropológicos que

⁵⁹ Mercedes de la Garza, “El arte humanista y simbólico de la colección Stavenhagen”, en CCUT, *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*, México, UNAM, 2011, p. 47.

⁶⁰ Mercedes de la Garza, Entrevista realizada el 04 de abril de 2012 en Nuevo León, en Raíces 50, *Exposición Colección Stavenhagen con Mercedes de la Garza*, entrevistador Bertrand Lobjois. [consultado el 06 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<http://raicesudem.blogspot.mx/2012/04/raices-50-exposicion-coleccion.html>

permitan contextualizarla, aunque en la exposición están otras obras que sí la presentan como es el caso del *Perro Xoloitzcuintle* (figura 27).



Figura 26. Occidente, “Figura femenina estilizada”. Fuente: Christopher Vargas Reyes, *Figura femenina con cabeza alargada*, Expo. *Stavnhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016



Figura 27. Occidente, Comala, Colima, “Perro Xoloitzcuintle”. Fuente: Christopher Vargas Reyes, *Perro Xolo*, Expo. *Stavnhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

En el caso de la *figura femenina estilizada* la información expuesta en su cédula expresa:

Culturas de Occidente, Periodo Clásico, Cerámica. Figurilla de Mujer sentada, con falda y una extraordinaria estilización del cuello, que se alarga para colocar la cabeza sobre su rodilla. El rostro con los ojos cerrados, muestra una actitud de reflexión o meditación. Es un ejemplo de las distorsiones y estilizaciones que se realizaban para comunicar una idea o sentimiento, destacando una parte del cuerpo.⁶¹

⁶¹ MCS, “Figura femenina sentada” [cédula de museo], en De la Garza (curaduría), *Stavnhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

La pieza es descrita por sus valores formales, práctica similar al régimen narrativo de San Ángel Inn. Pero la curaduría no se queda en esa única lectura, sino que presenta otras narrativas que resaltan las características antropológicas de las obras. Ejemplo de ello es el *Perro Xoloitzcuintle*, cuya cédula muestra más sus atributos antropológicos que estéticos:

Culturas de Occidente, Periodo Clásico, Cerámica. En Mesoamérica había distintas clases de perros, algunos de los cuales se criaban para ser comidos. Pero el *Xoloitzcuintle* era símbolo de Xólotl, el dios gemelo de Quetzalcóatl que desciende al mundo de los muertos, por lo que el espíritu de este animal guiaba al del difunto para atravesar las aguas del inframundo. Estos perros se consideraban sagrados y sólo se sacrificaban en las ceremonias como ofrendas para las deidades y en los ritos funerarios. De las tumbas de tiro de Occidente proceden múltiples y expresivas figuras de este animal.⁶²

Es interesante para este trabajo el estudio de estas dos piezas debido a que están ubicadas en la exposición una al lado de la otra como una muestra de dos miradas que interactúan frente al objeto antiguo. Esta práctica es común en todo el ejercicio expositivo de Tlatelolco, un aspecto que considero característico y propio de este régimen narrativo que mezcla lo estético con lo antropológico.

Con la institucionalización y exhibición de la colección en el CCUT se reanimaron dos prácticas que Kurt Stavenhagen fomentaba durante el régimen de San Ángel Inn: la investigación y divulgación del patrimonio prehispánico. Las piezas Stavenhagen con tan solo dos años de volver a la vida pública, atrajeron el interés de especialistas y fueron utilizadas en relevantes exposiciones, que se presentaron en el país y en el extranjero. Aunque trataron temas diferentes, el ejercicio expositivo se puede vincular por el interés curatorial de reflejar la capacidad creadora y la sensibilidad estética de los pueblos prehispánicos. Las exposiciones que incluyeron piezas de la colección Stavenhagen custodiadas por el CCUT son las siguientes:

⁶² MCS, “Perro Xoloitzcuintle” [cédula de museo], en De la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

- **Mayas: Revelación de un tiempo sin fin.** Curada por Mercedes de la Garza Camino, inició su ciclo en la Galería del Palacio Nacional de la Ciudad de México (diciembre 2013-abril 2014), donde se presentaron 479 obras⁶³ de colecciones nacionales e internacionales, de las cuales 16 eran piezas Stavenhagen (ver **anexo 2.5**). Asistieron 282,746 personas⁶⁴. Seguidamente, se presentó en el Museo de la Ciudad de São Paulo, Brasil (junio-agosto 2014) con 388 obras nacionales de las cuales 15 eran de la colección Stavenhagen⁶⁵. El siguiente museo fue el Qual Brandy en París (7 de octubre de 2014 al 8 de febrero de 2015), y el último en recibir la muestra fue el World Museum en Liverpool (19 junio al 18 de octubre de 2015).
- **La colección Paul Westheim, el sentido de la forma.** Se instaló en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la Ciudad de México (16 de abril al 21 agosto 2016), curada por Natalia de la Rosa y Gonzalo Vélez⁶⁶. Se mostraron 48 piezas de la colección Stavenhagen.
- **Diego Rivera y Kurt Stavenhagen, coleccionistas de arte prehispánico.** Se presentó en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (11 agosto al 6 de noviembre de 2016), curada por Adriana Clemente Mejía donde se presentaron 34 piezas de la colección Stavenhagen, el retrato de Lore Stavenhagen pintado por Rivera (ver **figura 28**) y 33 piezas prehispánicas de la colección Emma Hurtado que entraron a formar parte del acervo del museo el mismo año de la exposición⁶⁷.

⁶³ INAH, “Mayas, revelación de un tiempo sin fin se exhibe en el Palacio Nacional”. [consultado 10 de noviembre de 2017]. Recuperado de: <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/2778-mayas-revelacion-de-un-tiempo-sin-fin-se-exhibe-en-palacio-nacional>

⁶⁴ INAH, “Arte Maya viajará a Brasil”, [consultado 10 de noviembre de 2017]. Recuperado de: <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/2798-arte-maya-viajara-a-brasil>

⁶⁵ El Universal, “Cultura maya invadirá la Copa Mundial en Brasil”, *El Universal.mx*, 29 de mayo de 2014, [consultado 10 de noviembre de 2017]. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/cultura-maya-copa-mundial-brasil-1013772.html>

⁶⁶ Museo de Arte Contemporáneo, “La colección Paul Westheim, el sentido de la forma”, [consultado 10 de noviembre de 2017]. Recuperado de: <http://www.museoartemoderno.com/paul-westheim/>

⁶⁷ INBA, “Inaugurarán la exposición Diego Rivera y Kurt Stavenhagen, coleccionistas de arte prehispánico”, [consultado 10 de noviembre de 2017]. Recuperado de:



Figura 24. Lore Stavenhagen y al fondo piezas prehispánicas del artista. Fuente: Diego Rivera, *Retrato de Lore Stavenhagen*, 1951. Óleo sobre tela, 110x90cm, colección Claudia Bodek Stavenhagen. Recuperado de: Museo Casa Estudio Diego Rivera, “Diego Rivera, Kurt Stavenhagen. Coleccionistas de arte prehispánico” [poli díptico], Ciudad de México, MCEDRyFK-INBA, 2016, p.2.

<https://www.inba.gob.mx/prensa/3314/bol1060-nbspinaugurar-aacuten-la-exposici-oacuten-diego-rivera-y-kurt-stavenhagen-coleccionistas-de-arte-prehisp-aacutenico>

Finalmente, es posible identificar con claridad rasgos comunes y diferenciales entre el régimen narrativo de San Ángel Inn y el de Tlatelolco. En el primero, la colección era interpretada por un particular, Kurt Stavenhagen; las piezas se exhibían en su casa configurado como un espacio privado con adaptaciones para recibir a los públicos y como lo he presentado en las páginas anteriores, las narrativas buscaban resaltar la estética de la pieza, las expresiones artísticas de la vida cotidiana del mundo prehispánico mesoamericano y sus similitudes con el arte moderno, todo en un tono ajustado al contexto histórico-cultural de la época. En el segundo régimen narrativo (Tlatelolco), el discurso configurado para la primera exposición conmemorativa, retoma la mirada estética y la enriquece con la antropológica, pero deja a un lado las comparaciones plásticas entre piezas prehispánicas y otras obras pertenecientes a diversas culturas del mundo, un ejercicio que acostumbraba el coleccionista. Sin embargo, la proyección que ha tenido la colección desde su institucionalización y la apertura del MCS para promover nuevas curadurías con las piezas, coinciden con una parte del destino manifiesto que Kurt Stavenhagen deseaba para sus amadas obras: visibilizar el pasado prehispánico y fomentar su sano disfrute.

CONCLUSIONES

Una de las preguntas de investigación que guiaron este estudio indaga sobre cuáles son los rasgos biográficos más significativos de Kurt Stavenhagen en relación a la forma y discursos de la colección. La solución busca ampliar el conocimiento sobre el coleccionista y su acervo, dos temas que no han sido trabajados sistemáticamente por la academia y que son parte de la protohistoria del MCS. De acuerdo con esto, documentar parte de su vida es un ejercicio útil para establecer diálogos con otras biografías de su tiempo que permitan generar un panorama más preciso sobre la práctica del coleccionismo de arte prehispánico en la modernidad, además de servir como base para el estudio de las representaciones sociales del arte prehispánico en la élite cultural.

Durante el siglo XX, en México se formaron varias colecciones privadas con piezas prehispánicas mesoamericanas, influenciadas por la mirada nacionalista posrevolucionaria que promovía el “redescubrimiento” de los valores estéticos del México antiguo. Estos acervos se han utilizado para motivar la fundación de museos de arte prehispánico, tales como el “Rufino Tamayo” (Oaxaca), el “Carlos Pellicer” (Morelos), el Anahuacalli y el Museo “Colección Stavenhagen (MCS)” (Ciudad de México), cuyo coleccionista es el eje temático en este texto.

Kurt Erwin Stavenhagen nació en 1899, en el seno de una familia judía alemana perteneciente a la clase burguesa que le facilitó una vida acomodada sin carencias materiales, el acceso a la cultura, las bellas artes y a la educación universitaria. Su sensibilidad estética tiene vínculos con el negocio familiar, el comercio de joyas, el cual heredó y practicó toda su vida. Este requería de un gusto coherente con las necesidades del mercado para lograr vender las piezas al mejor postor. Es probable que en su juventud, durante el aprendizaje del oficio de las joyas, descubriera que el tiempo encerrado en los objetos antiguos otorgaba un valor económico y simbólico adicional. Una prueba de lo afirmado es su colección de anillos antiguos, iniciada cuando tenía aproximadamente 18 años y que revela lo que consideraba importante en el objeto: una combinación entre la

estética y el tiempo pretérito que conducía a la historia de sociedades, es decir, el tiempo era coleccionable y tenía representación en sus acervos. En este sentido, el medio cultivado en el que creció, contribuyó con la formación del gusto del coleccionista y sus preferencias estéticas, las cuales están conservadas en su acervo al mantenerlo unido y catalogado con su apellido.

Como migrante apátrida en México, Stavenhagen necesitaba enraizarse y su colección de arte prehispánico sirvió para hacerlo. A medida que aumentaba la cantidad de piezas que poseía, también crecía su interés por la historia del arte de las mismas, punto que lo conectó con el discurso nacionalista que exaltaba los valores estéticos de las piezas mesoamericanas y simultáneamente lo relacionó con especialistas en la materia. De esta manera se acercó a la historia nacionalista del México antiguo, crecieron sus relaciones amistosas y se unió a una élite cultural que le granjeó prestigio, privilegios y reconocimiento social. La colección es para este caso más que una reunión de objetos que satisfacen el placer estético y le confiere privilegios a su creador, también es un medio de enraizamiento para Stavenhagen y toda su familia.

La presencia periódica de sus piezas en: exposiciones, publicaciones especializadas en arte y arqueología, revistas, periódicos y programas de televisión; todos de carácter nacional e internacional, en un contexto histórico donde México presentaba a Europa, Rusia y a Estados Unidos su producción artística que, de acuerdo a los discursos curatoriales de Covarrubias y Gamboa iniciaba siglos antes de la llegada de España al continente americano; la proliferación de estudios científicos sobre la estética de las obras precolombinas como los de Paul Westheim y Justino Fernández, fueron vehículos para posicionar la estética prehispánica mexicana y también a sus coleccionistas.

Por lo tanto, participar en estas actividades culturales donde se presentaba al mundo la estética mesoamericana, también era una forma de unirse a una élite cultural y disfrutar de los privilegios sociales que producía. En el caso de Stavenhagen, algunos de estos son: relaciones amistosas con artistas como Diego Rivera, Rufino Tamayo y Miguel Covarrubias, invitaciones a fiestas exclusivas donde asistían personalidades distinguidas, facilidad de

acceso a espacios culturales y al conocimiento relativo al arte; participación en la discusión, conceptualización y visibilización del arte prehispánico, reconocimiento nacional e internacional como coleccionista, además de influenciar con su selección de obra (colección) la mirada estética colectiva sobre el pasado antiguo mesoamericano.

En la casa de San Ángel Inn, Stavenhagen configuró un pequeño espacio a manera de galería donde asistieron diplomáticos, periodistas, académicos, artistas, deportistas y curiosos que conseguían una reservación. Crear un espacio museográfico en su hogar y recibir públicos, era una práctica común entre Stavenhagen y el matrimonio de los coleccionistas de arte prehispánico Josué Sáenz y Jackeline Larralde de Sáenz, también Diego Rivera se preocupó por exhibir su colección y creó el museo Anahuacalli. Para ellos, al morir, el destino manifiesto de sus acervos era el museo público y esperaban que sus nombres continuaran exhibidos con los objetos. Este deseo, puede entrar en conflicto al institucionalizar la colección en museos y dependerá de la curaduría la presencia de sus nombres en la narrativa o cédulas de sala. Como ejemplo, cabe señalar el caso de la colección de arte prehispánico del museo Amparo en Puebla, reunida por el matrimonio Sáenz y cuyos nombres no aparecen en la curaduría, algo con lo que nunca estuvieron conformes sus coleccionistas.

La generosidad con que Kurt Stavenhagen mostraba la colección en su casa, además de los numerosos préstamos de piezas que concedió para exposiciones nacionales e internacionales⁶⁸, fungieron como una vitrina de su imagen que le permitía tener presencia

⁶⁸ En este punto, es de mi interés resaltar que rastrear piezas de la colección Stavenhagen en las exposiciones internacionales de Gamboa entre 1952 y 1964, fue una tarea compleja debido a que los trabajos encontrados que tratan la temática dejan a un lado las listas de obras, datos específicos sobre el montaje y la museografía, además, la “semi-presición” de fechas, y espacios expositivos que albergaron la curaduría limitán la comprensión del fenómeno expositivo en su contexto histórico. Esta dificultad abre nuevas interrogantes de investigación que indaguen sobre el desarrollo de las exposiciones internacionales, las obras nacionales y extranjeras que se exhibieron, lo que significó el ejercicio expositivo para las personas que la disfrutaron, el tratamiento mediático y las consecuencias que trajo para México. En otras palabras, “Arte mexicano. De tiempos precolombinos a nuestros días”, instalada de 1952 a 1953 en París, Estocolmo y Londres, junto a la ampliación de 1958 a 1964, titulada “Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos

y participación en la cúpula cultural. Por ello, era cuidadoso y en su casa solo él explicaba las obras que poseía. Cada detalle hablaba del coleccionista, de su gusto, preferencias estéticas, bagaje cultural y percepción del pasado. Ejemplo de esto eran las comparaciones y paralelismos que hacía Stavenhagen entre el arte moderno y algunas obras mesoamericanas. El mensaje implícito en esta práctica expresa que ser coleccionista de arte prehispánico podía asemejarse a ser coleccionista de arte moderno, que no era un simple colector de objetos antiguos o de obras menores⁶⁹, sino que poseía una colección de obras con sus propios valores estéticos que merecían un lugar en la historia del arte universal y que además, presentaba similitudes con el arte moderno, por ello, podía beneficiarse del prestigio asociado a la práctica de coleccionar obras de arte.

En 1975, el prestigio y reputación ganado como coleccionista de arte facilitó la vuelta a la patria alemana⁷⁰, ahora en calidad de invitado de honor. Ya no sería tratado como un enemigo del país, tampoco su vida corría peligro a causa de las persecuciones nazis antisemitas que provocaron su huida en 1936. En esta oportunidad, volvía como un promotor cultural de las raíces estéticas mexicanas, representadas en la exposición que curó con sus piezas en la ciudad de Ingelheim am Rhein. Al terminarla, Kurt Stavenhagen volvió a México con la satisfacción de ser valorado por el mismo país que, 40 años atrás, lo

precolombinos hasta nuestros días”, presentada en Bruselas, Zurich, Colonia, La Haya, Berlín, Viena, Moscú, Leningrado, Varsovia, París y Los Ángeles, requieren una nueva mirada que estudie en conjunto las colecciones nacionales y la de los museos que recibieron la exposición y que se incluyeron al discurso curatorial, para problematizar respecto a las prácticas curatoriales y museológicas de México en el siglo XX.

⁶⁹ En la época, adquirir obras mesoamericanas era sencillo y cualquiera podía tener piezas en casa, por lo tanto, ser un buen coleccionista de arte prehispánico implicaba escoger las mejores obras, tener un gusto “refinado y distinguido” respecto a otros practicantes. Tener piezas con características estéticas similares al arte moderno requería un capital cultural que no todo colector tenía, en consecuencia, su colección podía diferenciarse entre muchas y a su vez procurar prestigio y distinción.

⁷⁰ Kurt Stavenhagen tuvo presencia como coleccionista en periódicos y revistas alemanas, también en un programa de televisión.

consideraba enemigo de su cultura. Esto es otra utilidad de la colección: reivindicar su imagen en su antigua patria.

Con la aprobación de Stavenhagen su colección se fragmentó y 306 piezas quedaron resguardadas en el Museo de Arqueología de Xalapa catalogadas como “Colección Stavenhagen”. En vida manifestó que deseaba legar su obra (la colección) y que el mejor lugar para hospedarla era un museo público que permitiera el libre acceso a ella. También esperaba que la institución que la recibiera, conservara la forma estética y narrativas que él le imprimió. Tres décadas después de su muerte su deseo pudo concretarse parcialmente porque el discurso estético dependerá de las curadurías futuras. Ceder sus piezas, además de ser una acción de generosidad y buena voluntad, ya que no esperaba recompensas económicas, también representa un acto de permanencia en el tiempo, de inmortalidad. Parfraseando a Baudrillard, los objetos de una colección son un espejo fiel que emiten la imagen deseada, en este sentido, Kurt Stavenhagen cuidó durante toda su vida esta imagen, la acicaló y presentó en diversas vitrinas nacionales e internacionales, por lo tanto, conservar en el museo el acervo, es una forma de resguardar un documento histórico que habla de su autor y su tiempo. El MCS, en este sentido, inmortaliza el gusto, preferencias estéticas e imagen autobiográfica del coleccionista.

Las narrativas o discursos del régimen de San Ángel y de Tlatelolco permiten focalizar dos tipos de miradas; la privada y la institucional, sus puntos de contacto y diferencias. Documentar y caracterizar estas narrativas, semejantes a otras que también configuraron colecciones en el siglo XX y que fundaron museos y salas de arte prehispánico como los mencionados en este trabajo, fue el objetivo que animó esta investigación.

Con la profundización del nacionalismo cultural posrevolucionario se promovieron nuevas lecturas del pasado prehispánico desde una perspectiva estética como las que trabajaron Eulalia Guzmán, Edmundo O’Gorman, Justino Fernández y Paul Westheim. Estas percepciones coinciden con las que Stavenhagen reproducía. Me refiero a la valoración de las obras prehispánicas con ojos nuevos, divorciados de la estética clásica griega, los cuales permiten reposicionar las piezas mesoamericanas. Ya no se entenderían como “primitivas”

hechas por “culturas primitivas”, la mirada posrevolucionaria promovía entenderlas como obras del arte universal. Stavenhagen coincidía con esto. El estudio de sus rasgos biográficos y acervo, muestran que la colección se parece más a su tiempo que a su coleccionista, por ello, las narrativas que configura el alemán para explicar su acervo están vinculadas con las ideas estéticas posrevolucionarias.

Estas narrativas se caracterizaban por resaltar valores estéticos y soslayar otros relevantes⁷¹. Afirmaba Stavenhagen que “bajo el sol no había nada nuevo” y el arte moderno tenía dos mil años de inventado. Esto lo demostraba al comparar obras de artistas modernos con piezas prehispánicas. En síntesis y de acuerdo con las formas de observar el arte antiguo que conceptualiza Edmundo O’Gorman, su manera de explicarlo era acercándolo al presente a través de la “contemplación simple”.

De acuerdo con O’Gorman, cuando un visitante entra a un museo de antropología con piezas arqueológicas, es muy probable que no tenga los instrumentos teóricos que le permitan aproximarse al pasado para entender la pieza antigua y su cultura; por lo tanto, este visitante acercará el objeto a su tiempo y en este lo comprenderá de acuerdo con sus propios valores estéticos y experiencias sociales.

Gándara señala los riesgos de comprender y presentar el patrimonio arqueológico desde la contemplación simple que conceptualiza O’Gorman, sin un complemento que permita entender: las dimensiones de valor del patrimonio, la complejidad e información que encierra el objeto antiguo, la importancia del proceso de recuperación de la tierra y su contexto, y que además, permita crear una cultura de conservación que lo proteja en su conjunto.

Frente a esta afirmación deseo resaltar que son varias las dimensiones de valor del patrimonio arqueológico (estético, simbólico, histórico, científico y económico). En el

⁷¹ Cfr. Gándara, “El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico”, en *Gaceta Museos*, nº 58, México, INAH, 2014, p.35. [consultado el 06 de febrero de 2017]. Recuperado de:

[<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/559/523>],

régimen de San Ángel Inn solo se desarrolló el estético. Trabajar todos estos valores en una curaduría sería una tarea titánica y quizás con poco rendimiento, sin embargo, quienes curen exposiciones de arte prehispánico tienen el reto de crear narrativas que faciliten experiencias estéticas, donde la contemplación contribuya con su conservación y valoración, además de ofrecer a los públicos nuevas alternativas y narrativas que le permitan apropiarse de su pasado antiguo a partir de sus expresiones estéticas sin ir en detrimento del patrimonio que puede verse afectado desde proyectos curatoriales miopes hasta inapropiados presupuestos para su conservación e investigación. Los nuevos hallazgos en la arqueología, antropología e historia del arte pueden contribuir favorablemente con este reto curatorial que enfrentan con frecuencia los museos de arte prehispánico.

En este sentido, la situación del patrimonio arqueológico exhibido desde una perspectiva estética, es comparable con una sinfonía donde participan varios instrumentos musicales, cada uno encierra belleza y complejidad propia, aporta diferentes matices a la melodía y enriquece la sonoridad, detenerse a disfrutar de un solo instrumento es válido y útil para el goce personal de la sinfonía, sin embargo, se debe tener presente que participan más instrumentos que enriquecen el sonido para crear una música llena de complejidades y sonoridades. En esta metáfora la sinfonía es el objeto prehispánico y los instrumentos musicales son las diversas miradas con que se puede apreciar.

El régimen de Tlatelolco inicia con el traslado de la colección al CCUT en el año 2011, casi tres décadas después de la muerte del coleccionista. A partir de este momento, el acervo es custodiado y explicado con el respaldo de una institución pública universitaria como lo es la UNAM, resulta obvio que las narrativas cambiarían aunque ambas tienen el propósito de facilitar la experiencia estética frente al objeto prehispánico.

Para lograr el propósito citado, el MCS genera la exposición *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico*, la cual consiste en la puesta en escena de una selección de obras de la colección, sin incorporar piezas de otras, organizadas en temas que vinculan la mirada estética de Stavenhagen con la antropológica. Para comprender la razón curatorial de

dichos vínculos es necesario mencionar que la exposición es de tipo conmemorativa y puede considerarse una expresión de agradecimiento institucional al coleccionista por reunir, proteger y legar su obra para el beneficio de la nación. Por esta razón, un porcentaje importante de las temáticas que se desarrollaban durante el régimen de San Ángel Inn, tales como: vida cotidiana, muerte, enfermedad, rostros, sexualidad, animales, entre otros, son retomadas sumándole la mirada antropológica que Stavenhagen soslayaba. Sin embargo, la exposición en el MCS no recupera la narrativa nacionalista que afirmaba que el arte mexicano tenía dos mil años de antigüedad y tampoco las comparaciones estéticas entre el arte moderno y el prehispánico.

Este montaje se caracteriza por exhibir en vitrinas individuales, con iluminación focalizada, un gran número de piezas, en especial las de mediano tamaño, como una estrategia para resaltar su valor estético. El cedulario es variado respecto a la información que contiene y es posible localizar: cédulas con solo información de los valores formales de la pieza, otras con información antropológica sin mención a la estética del objeto, y un tercer tipo que mezcla la percepción estética con la antropológica. La crítica a la práctica del coleccionismo y los peligros que corre el patrimonio arqueológico por señalar únicamente el valor estético de la obra sin problematizar sobre las consecuencias que ha tenido para la nación, está fuera del ejercicio narrativo y esto tiene sus fundamentos en que es una exposición en honor a un coleccionista de arte prehispánico, no una exposición crítica a su quehacer.

En síntesis, el régimen narrativo de Tlatelolco tiene sus propias características que a su vez, permiten observar las diferencias y similitudes entre el discurso expuesto en el MCS y el construido por Stavenhagen. A continuación listaré estas características narrativas junto a los puntos de contacto existentes entre ellas:

Museografía ex profesa: tanto en San Ángel Inn como en Tlatelolco la mayoría de la museografía empleada para mostrar la colección, así como la sala donde se exhibían, fueron contruidos solo para los objetos, la diferencia notable está en las calidades.

En la segunda mitad del siglo XX, la construcción de espacios museográficos privados para exhibir las colecciones de arte prehispánico fue una práctica empírica común entre Kurt

Stavenhagen, el matrimonio de Josué Sáenz y Jackeline Larralde y Diego Rivera. Los Sáenz y Stavenhagen acondicionaron sus hogares como galerías o pequeños museos, donde mostraban sus discursos a diferentes públicos. Diego Rivera también incurrió en esta práctica y sus posibilidades económicas le permitieron crear el museo Anahuacalli, una estructura superior en tamaño y en posibilidades expositivas si la comparamos con los museos caseros de los otros coleccionistas⁷². Esta forma de controlar los discursos y de vivir en el mismo espacio, es una forma de habitar el arte, tema que puede abrir una línea de investigación teniendo como sujetos de estudio los coleccionistas de arte prehispánico del siglo XX.

En Tlatelolco la narrativa museográfica está diseñada por profesionales, con mayores recursos económicos, con las mejoras que ofrece la experiencia y con el apoyo de una institución. En la sala se exhibe con énfasis los objetos de mediano tamaño, en vitrinas solitarias con iluminación puntual que permite observar todos sus lados y detalles. De esta manera, potencializan el discurso estético.

Los discursos: en San Ángel Inn la narrativa exaltaba las características plásticas del objeto, la destreza del artista y lo que este buscaba expresar sobre la vida cotidiana prehispánica con sus creaciones en barro y piedra. La emociones tales como amor, alegría, dolor, junto a otras características comunes de la humanidad, como infancia, vejez, enfermedad y sexualidad, son temáticas que abordaba Stavenhagen y que ilustraba con una pieza, o con la participación de varias que interactuaban en el discurso, aunque no pertenecieran al mismo tiempo ni cultura. De esta manera, podía tomar dos figuras femeninas, de distintas culturas y periodos, para ejemplificar una conversación de la vida cotidiana y resaltar las expresiones emocionales que el artista prehispánico retrató en las piezas. También Stavenhagen encontraba paralelismos entre el arte prehispánico y el moderno para afirmar

⁷² La galería principal donde Stavenhagen colocó las piezas era pequeña y usaba anaqueles, mesas, gabinetes y una vitrina central que instaló especialmente para mostrar los objetos. Los Sáenz emplearon más espacios de la casa, y también crearon nichos, vitrinas y otros dispositivos museográficos para exhibir sus discursos estéticos.

que el arte mexicano era muy antiguo y merecía ocupar un lugar en la historia del arte universal.

En Tlatelolco se crea una exposición conmemorativa que rescata la temática con la que Stavenhagen formó, organizó y explicó su colección. También, recupera parte del discurso estético al presentar las piezas como arte estilizado y hacer énfasis en sus valores plásticos. La narrativa de la exposición inaugural comienza a diferenciarse al agregar la mirada antropológica al objeto, usada para contextualizar las piezas y valorarlas desde la perspectiva histórica. Adicional a los puntos temáticos de interés del coleccionista, se agregó el chamanismo y esto se debe a que Mercedes de la Garza, quien dirige del equipo curatorial, publicó varias investigaciones sobre el tema.

Este componente antropológico resalta de las piezas la región de procedencia, el período y cultura a la que pertenecen, el significado de ornamentos que tienen figuras de gobernantes y divinidades, las funciones sociales de estos, jerarquías sociales que son posibles distinguir en la indumentaria u oficio, características de la vida cotidiana en Mesoamérica, entre otros aspectos que ayudan a visualizar levemente los estilos estéticos de las regiones y su historia.

La intención de la narrativa: en el régimen de San Ángel Inn el coleccionista buscaba facilitar la experiencia estética, cultivar el aprecio a las obras mesoamericanas por sus valores estéticos y posicionar el arte prehispánico en la historia del arte universal a través de sus creativos modos de presentarlo, en donde permitía sentir los relieves, curvas y formas de las piezas; asociaba situaciones de la vida cotidiana de su presente con la de los mesoamericanos y comparaba la obra prehispánica con otras expresiones artísticas, en específico la moderna y la antigua. Estimulaba la imaginación para que visualizaran al artista mesoamericano, el contexto en el que vivía y la forma que este le daba al barro o a la piedra para ilustrar situaciones de su día a día. La narrativa, además de promover experiencias estéticas, también buscaba posicionar y distinguir a la colección y su autor.

En el régimen Tlatelolco esto cambia ya que la narrativa no está diseñada por un particular sino por un equipo curatorial que se adapta a los propósitos del CCUT, donde su intención manifiesta es “dar a conocer el arte prehispánico a través de diversos ejemplos de la

maestría lograda por los pueblos mesoamericanos”⁷³. Con ello se enfatiza el valor antropológico e histórico de las piezas.

Del resultado de este contraste entre los regímenes narrativos se percibe que no hay contradicciones entre ellos, sino que se amplían, complementan u omiten información de manera acrítica; su objetivo no es problematizar, sin embargo, al institucionalizar el acervo se hace evidente la tensión entre el destino manifiesto que el coleccionista imprimió a su obra y la intencionalidad del MCS que va de la mano con los objetivos educativos y divulgativos de la UNAM. En este caso, el coleccionista, por una parte, deseaba compartir su obra, y por otra, su narrativa estética en un museo público, algo que se logra parcialmente porque las piezas comienzan a ser parte de la mirada pública en exposiciones nacionales e internacionales pero la narrativa queda en manos de la curaduría, por lo tanto, es variante. Sin embargo, el MCS aunque inicia su historia con una narrativa estética coherente con Stavenhagen, no construye una sala permanente para su discurso, al contrario, crea un espacio temporal donde se puede exhibir la colección desde diversas perspectivas. En este sentido, las tensiones, contradicciones y diferentes propuestas, no están en la naturaleza de las obras sino en las diversas formas de percepción que existen, que el museo debe permitirse explorar y visibilizar para evitar discursos hegemónicos y herméticos.

Finalmente, la forma del acervo es fundamentalmente estética y las palabras de Kurt Stavenhagen la describen apropiadamente: “Yo no busco para mi colección la obra maestra, sino que busco piezas artísticas que den testimonio de la vida diaria en todos sus aspectos y emociones”⁷⁴. Sus esfuerzos favorecieron a un patrimonio que no estaba legitimado como arte en México y su colección en conjunto puede leerse como un testimonio estético de las

⁷³ Museo Colección Stavenhagen, “Colección Stavenhagen”, [consultado el 27 de agosto de 2017]. Recuperado de: <http://www.tlatelolco.unam.mx/exposiciones/coleccion-stavenhagen/>

⁷⁴ Museo Colección Stavenhagen, “¿Quién fue el coleccionista?”, [consultado el 27 de agosto de 2017]. Recuperado de: <http://www.tlatelolco.unam.mx/exposiciones/coleccion-stavenhagen/>

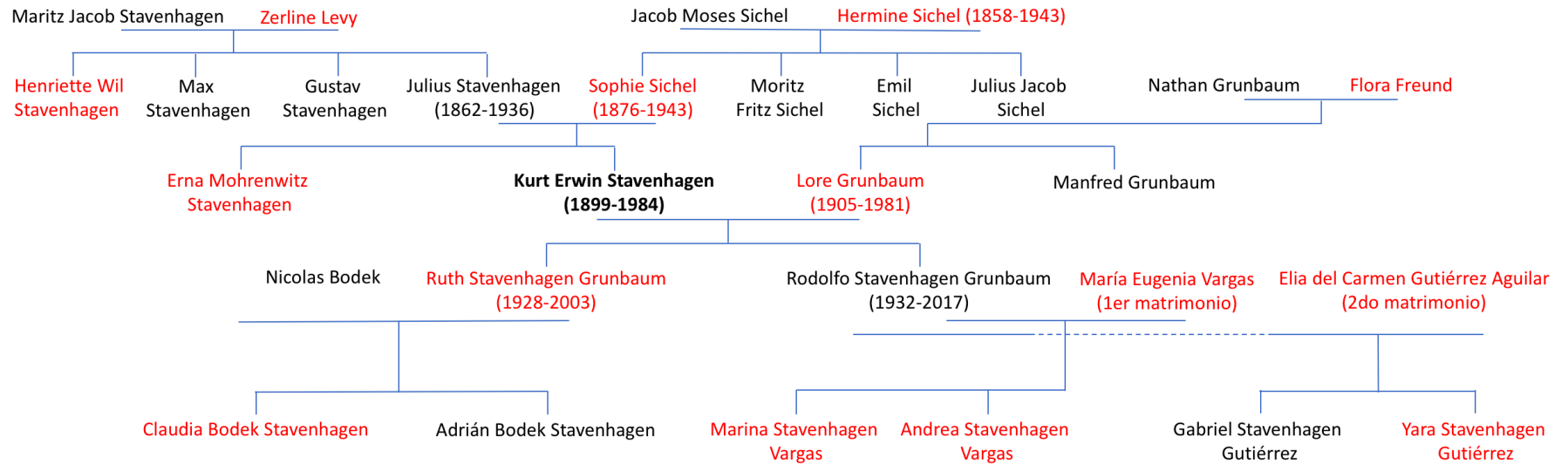
obras de los pueblos indígenas originarios y de la mirada cultural posrevolucionaria que buscó posicionar el arte prehispánico en la historia universal del arte.

En el presente, la colección Stavenhagen tiene horizontes temáticos más amplios, continúa con el propósito de facilitar la experiencia estética pero queda abierta la posibilidad para emplearse en proyectos curatoriales críticos a la práctica del coleccionismo o a temas más antropológicos y menos estéticos. Las nuevas curadurías que sucedan la exposición inaugural podrán producir nuevos enfoques, incluso contrarios a la mirada del coleccionista, con el propósito de difundir los valores del patrimonio arqueológico y contribuir con la conservación de los mismos, algo que en régimen de San Ángel Inn no era posible debido a que solo el coleccionista tenía control del discurso.

ANEXOS

Anexo 1.

ÁRBOL GENEALÓGICO DE KURT ERWIN STAVENHAGEN



Legenda:

- Sexo femenino
- Sexo maculino

Fuente: Christopher Vargas Reyes, construido con base en los registros de extranjeros ubicados en el AGN, entrevistas a familiares y árboles genealógicos publicados en www.geni.com

Anexo 2. Piezas de la colección Stavenhagen en exposiciones internacionales

2.1.- EXPOSICIÓN ARTE MEXICANO. DE TIEMPOS PRECOLOMBINOS A NUESTROS DÍAS, PARÍS, 1952*¹							
Nº en el catálogo	Nombre	Descripción	Materiales	Medidas	Cultura productora	Período	Ciudad y estado de origen actual
9	Figura femenina desnuda	Sentada, cabellera marcada por líneas transversales, trazos faciales modelados en pastillaje, ojos granos de café, collar de discos y brazaletes de bronce.	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
11	Figura femenina desnuda	Cabellera marcada por líneas transversales, trazos faciales proporcionados, cuerpo obeso, ornamentos de orejas circulares, collar y brazaletes	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
13	Figura femenina desnuda	Cabellos entrelazados y marcados por líneas transversales, ojos de granos de café, Ornamentos de orejas circulares, collar formado por dos bandas, cuerpo con brazos cortos. Trazos de pintura roja	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
15	Figura femenina desnuda	Cabello marcado por líneas diagonales, cara modelada en pastillaje, ojos de granos de café, ornamento de orejas de forma circular y collar.	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
54	Figura femenina desnuda	Cabellera suelta, trazos de cara no marcados, ornamentos de oreja circulares, manos con brazaletes sobre el vientre. Trazos de pintura roja	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D

55	Figura femenina desnuda	Cabellera suelta, trazos de cara marcados ligeramente, ornamentos de orejas circulares, manos sobre los senos, trazos de pintura roja	Tierra Amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D
56	Figura femenina desnuda	Peinado con líneas verticales y mechas que caen sobre las manos, ornamento de orejas y collar de granos, trazos de cabeza indicados ligeramente, brazos cortos, trazos de pintura roja.	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
62	Figura femenina desnuda	Recostada sobre el vientre, el mentón apoyado sobre los brazos, trazos de cara hechos en pastillaje, cabellera marcada con líneas verticales y adornadas con dos bandas, trazos de pintura blanca y roja	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
63	Figura masculina desnuda	Portando un perro sobre el torso, peinado simple, ojos de pastillaje, granos de café y brazos doblados, trazos de pintura blanca y roja	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
66	Figura femenina desnuda	con peinado formado por una banda decorada por líneas verticales, ojos y boca marcados por incisiones, ornamento de orejas circulares y cuerpo desproporcionado, brazos muy cortos, trazos de pintura roja	Tierra Amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D
67	Figura femenina desnuda	S/D	Tierra amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D
68	Figura femenina desnuda	S/D	Tierra amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D

69	Figura femenina desnuda	S/D	Tierra amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D
70	Figura femenina desnuda	S/D	Tierra amarilla	S/D	S/D	S/D	S/D
71	Figura femenina desnuda	S/D	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
160	Figura femenina desnuda	Trazos sobre la cara desproporcionada, miembros superiores cortos, piernas gruesas, collar cuadrado	Tierra Ocre	S/D	S/D	S/D	S/D
311	Urna funeraria	En forma de murciélago, sentado, con el cuerpo en forma humana, gran collar con cabeza de tigre	Tierra gris	S/D	S/D	S/D	S/D
339	Hacha	Con forma de cabeza humana, peinado central prominente, trazos faciales tipo Olmeca, nariz larga, labios gruesos, orejas estilizadas, tatuaje	Basalto	S/D	S/D	S/D	S/D
362	Cabeza humana	Peinado con banda, ojos con lagrimas, boca abierta, pintura chapopote	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
363	Cabeza humana	Cabellos indicados por líneas verticales, incisiones y pintura chapopote, ojos perforados, nariz fina y bien modelada, boca abierta en la que se ven las encías, tocado de plumas	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
364	Cabeza humana	Peinado pintado de alquitrán indicado por líneas y adornada con una banda, trazos delicados, modelados, ornamento de orejas	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D

		circulares, boca entre abierta mostrando los dientes pintados con alquitrán					
368	Cabeza de divinidad femenina	S/D	Piedra calcárea	S/D	S/D	S/D	S/D
589	Jorobado	Parado, los cabellos están indicados, los trazos de la cara son desproporcionados, las orillas indicadas sobre el torso las manos colocadas sobre las rodillas	S/D	S/D	S/D	S/D	S/D
S/D	Máscara de nariz pronunciada	Con cejas y orejas semicirculares indicadas y con perforaciones	Ónix	S/D	S/D	S/D	S/D
TOTAL: 24 piezas							

***1 Fuente.** Elaboración propia con base en: Musée National D'Art Moderne, *Art Mexicain. Du Précolombien a nos Jours* (trad. Christopher Vargas Reyes), Paris, Les Presses Artistiques Éditeurs-Paris, 1952, Tomo I.

Leyenda. S/D: Sin dato

2.2.- EXPOSICIÓN ARTE MEXICANO. DE TIEMPOS PRECOLOMBINOS A NUESTROS DÍAS, VIENA, 1959*2

Nº en el catálogo	Nombre	Descripción	Materiales	Medidas	Cultura productora	Período	Ciudad y estado de origen actual
121	Máscara	En la pared cuatro pequeños agujeros	Arcilla, pintada de color marrón rojizo	H. 22 cm y Br 16,5 cm	Desconocida	S/D	Ubicación desconocida, Colima
122	Máscara plana	Provisto de pequeños agujeros para los ojos. Los labios se afilaron como silbando. Siete pequeños agujeros en la parte del borde superior.	Arcilla, marrón rojizo y negro pintado	H. 22 cm y Br 19 cm	S/D	S/D	Ubicación desconocida, Colima
309	Cabeza con cresta	En el sobre, la boca abierta como si llamara. Escultura del llamado tipo "hacha".	Piedra gris-verde	H. 18 cm y T. 14,5 cm	S/D	S/D	Ubicación desconocida Medio-Veracruz
310	Cabeza humana con trenes Negroide y con cresta	Cuatro tatuajes con forma de labio en las mejillas y la frente. El pin está parcialmente roto. Escultura del llamado tipo "hacha"	Piedra marrón gris (basalto)	H. 20,5 cm y T. 13 cm	Desconocida	S/D	Medio-Veracruz, cultura Tajín
961	Jorobado oblicuamente hacia arriba	El cofre lisiado muestra costillas fuertemente protuberantes.	Roca volcánica gris	S/D	Desconocida	S/D	Alto valle de México, Azteca
TOTAL: 5 piezas							

***2 Fuente.** Elaboración propia con base en: Museum fur Volkerkunde, Wien, *Präkolumbische Kunst Aus Mexiko und Mittelamerika. Und Kunst der Mexicaner aus Späterer Zeit* (trad. Christopher Vargas Reyes), Viena, Veranstalter Von Der Österreichischen Kulturvereinigung, 1959-1960, Vol.22.

**2.3.- EXPOSICIÓN OBRAS MAESTRAS DEL ARTE MEXICANO DESDE LOS TIEMPOS PRECOLOMBINOS HASTA
NUESTROS DÍAS, PARÍS 1962*³**

Nº en el catálogo	Nombre	Descripción	Materiales	Medidas	Cultura productora	Período	Ciudad y estado de origen actual
269	Dos mujeres	Desnudo, sentado frente a un banco de trabajo, haciendo papel de madera	Terracota blanca	28 y 24 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Tuxcacuesco, Jal.
270	Personaje Jorobado	Con manos muy grandes descansando en el suelo	Terracota Ocre	27 y 29 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Tuxcacuesco, Jal.
273	Hombre desnudo	Sentado, los brazos cruzados sobre las rodillas	Terracota blanca con trazas de color rojo	34 y 16 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Tuxcacuesco, Jal.
274	Hombre y mujer	Sentados y entrelazados	Terracota blanca con trazas de color rojo	23 y 17 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Tuxcacuesco, Jal.
275	Mujer sentada	Medio desnudo, comprimiendo su pecho izquierdo con una mano. Cuerpo decorado con pintura	Terracota Ocre claro	39 y 27 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	S/D
290	Transportador de agua	Llevar un jarro en la parte posterior con un "mecapal"	Terracota Ocre	67 y 28 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
296	Personaje importante	Obeso, sentado. Medio desnudo, cubierto con una túnica estirada con adornos de orejas circulares,	Terracota roja pulida	52 y 37 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima

		ornamento de la nariz y pulseras. La desnudez parece haber sido un rasgo característico de la gente Nayarit. De ninguna manera es la expresión de una civilización inferior, estas poblaciones portan ricos adornos de herrería.					
297	Mujer sentada	Cuerpo pintado, llevando un jarrón en la mano derecha	Terracota Ocre	60 y 39 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
302	Tarro	En la forma de una mujer acostada, durmiendo, descansando sobre su brazo izquierdo	Terracota roja	18 y 18 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
303	Mujer	Sentada, su brazo izquierdo en el hombro derecho. Cabello y pulseras grabadas	Terracota roja pulida	34 y 18 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 av. J.C.	Prov. Colima
305	Mujer anciana	Desnuda, sentada	Terracota roja pulida	56 y 20 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
309	Dos mujeres	Agarradas por el cabello	Terracota Ocre	12 y 10 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
321	Pequeños perros engordados	Acostados	Terracota roja pulida	21 y 28 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Los Ortices, Colima

329	Loro	S/D	Terracota roja pulida	22 y 36 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Los Ortices, Colima
331	Florero	Representando una gallinácea con una cabeza aplanada	Terracota	20 y 14 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Las Animas, Colima
332	Florero	Representando a dos patos nadando	Terracota roja pulida	15 y 25 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-950 ap. J.C.	Prov. Las Animas, Colima
337	Florero	Circular, de fondo plano, decorado con calabazas	Terracota roja	21 y 33 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Colima
344	Hombre desnudo	Muy delgado, sentado. Las costillas y todos los huesos son muy prominentes	Terracota roja pulida	43 y 28 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit
345	Hombre y mujer sentados	Entrelazado. Conjunto de caracteres muy característico y reproducido con frecuencia. Peinados triangulares, adornos de nariz, collares y cuerpos ricamente pintados.	Terracota roja	46 y 36 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit
349	Viejo sentado	Desnudo, sosteniendo una calabaza en la mano izquierda y un jarrón pequeño en la derecha	Terracota roja	60 y 30 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit
350	Ánfora	Representa una "dama" importante, obesa, sentada, cuerpo suntuosamente decorado en el estilo de un vestido policromado, adornos de oreja,	Terracota marrón pulida	39 y 29 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit

		nariz y seis collares. Piernas muy cortas					
352	Mujer anciana	Sentada, desnuda	Terracota roja	64 y 28 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit
353	Mujer sentada	El mentón en la rodilla, uno de los testimonios más importantes del expresionismo de este arte	Terracota Ocre	23 y 18 centímetros	Civ. Costa de Occidente	300-1250 ap. J.C.	Prov. Ixtlán, Nayarit
405	Máscara funeraria	(Fragmento)	Piedra de granito negro y muy pulida	25 y 23 centímetros	Civ. De Teotihuacán III	300-650 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.
432	Florero esferoidal	De fondo plano que representa a un enano obeso y jorobado. los enanos y los jorobados desempeñaron el papel de bufones, luchadores y acróbatas.	Terracota fina naranja	26 y 23 centímetros	Civ. De Teotihuacán III	300-650 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Pue.
435	Pequeño florero	En forma de jaguar	Terracota fina naranja	10 y 18 centímetros	Civ. De Teotihuacán III	300-650 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Pue.
457	Máscara de viejo	Representa Huehuetotl	Arcilla cruda, gris	28 y 22 centímetros	Civ. De Teotihuacán IV	650-1000 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.
458	Máscara de divinidad	Parte de un gran brasero ceremonial	Terracota negra con trazas de pinturas roja y marrón	15 y 22 centímetros	Civ. De Teotihuacán IV	650-1000 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.

484	Pequeña urna funeraria	Representa un personaje sentado, usando una máscara de jaguar de la que emerge un jaguar - murciélago rodeado de rayos solares	Terracota gris con trazas de pintura blanca	29 y 22 centímetros	Civ. Zapoteca II-III	200-350 ap. J.C.	Prov. Oaxaca, Oax
496	Músico jugando	De caracola de pie, ricamente recortados, collares, pulseras, campanas y anillos para los pies	Terracota gris con trazas de pintura blanca	63 y 33 centímetros	Civ. Zapoteca III-A	350-700 ap. J.C.	Prov. Oaxaca, Oax
501	Urna Funeraria	Representa un personaje importante sentado sosteniendo una jarra con las manos. El gran peluquero de Cosijo y un suntuoso adorno de plumas	Terracota marrón oscuro	53 y 38 centímetros	Civ. Zapoteca III-B	700-1000 ap. J.C.	Prov. Oaxaca, Oax
502	Urna Funeraria	Forma de murciélago, garras extendidas. Cuerpo en forma de cuerpo; collar grande con colgante que representa una cabeza de jaguar.	Terracota gris	46 y 26 centímetros	Civ. Zapoteca, Monte Albán IV	1000-1300 ap. J.C.	Prov. Oaxaca, Oax
503	Urna Funeraria	Medio hombre y medio jaguar - murciélago, sentado. Mano izquierda en la nuca. Representación de un ser sobrenatural. Cuello y cinturón.	Terracota gris	47 y 27 Centímetros	Civ. Zapoteca, Monte Albán IV	1000-1300 ap. J.C.	Prov. Oaxaca, Oax
568	Cihuateotl	Diosa de las mujeres muertas en el parto. Estos fueron considerados guerreros muertos en la lucha de la vida, a su	Terracota Ocre	63 y 48 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver

		muerte fueron al cielo, donde cantaron las alabanzas del sol.					
586	Pequeña escultura fantástica	Representa una cabeza sobre un pie	Terracota	11 y 10 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
587	Chalchiuhcihuatl	Diosa del sustento y la fertilidad, sentada, con las piernas cruzadas y manos muy delgadas descansando sobre sus rodillas	Terracota Ocre	82 y 63 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
588	Sacerdote	Hombre desnudo, de pie, con el pelo cónico cayendo sobre el hombro. Adornos de oreja rondas	Terracota Ocre, con decoración en pintura negra	69 y 31 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
589	Mujer sentada	Desnuda con gran peinado negro, piernas cruzadas y manos en las rodillas	Terracota	47 y 26 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
594	Guerrera	De pie, llevando dos campanas en forma de cabeza de muerte. Gran peinado y collar	Terracota Ocre con pintura negra	52 y 42 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
595	Guerrera	Sosteniendo proyectiles en las manos. gran peinado, adornos de oreja, collar y cinturón. Decoración pintada de negro	Terracota Ocre	52 y 42 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
642	Hacha	Representando una calavera escuálida con características notablemente estilizadas.	Basalto	20 y 30 centímetros	Civ. Del golfo, Tajín II	650-1000 ap. J.C.	Prov costa del golfo, Ver

646	Personaje femenino sonriendo	Divinidad de alegría y procreación, usa un "huipil" (prenda triangular), muy adornado	Terracota Ocre	34 y 21 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Tierra blanca Ver
659	Anciano sentado	Máscara sonriente	Terracota	35 y 27 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
707	Plato	Trípode policromado, con representación de una figura sentada	Terracota	7 y 29 centímetros	Civ. Maya Antigua, Tzaklo	300-600 ap. J.C.	Prov. Yucatán
708	Plato	Policromado, con una representación de un bailarín disfrazado de murciélago	Terracota	Diam. 28 centímetros	Civ. Maya Antigua, Tzaklo	300-600 ap. J.C.	Prov. Yucatán
740	Silbidos	Representa un personaje sentado, practicando un auto-sacrificio sexual	Terracota Ocre con trazas de pintura roja y azul	17 y 9 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetière, Isla de Jaina Camp.
741	Silbidos	Representa dos personajes, una diosa con un gran peinado, encima de una noble que ella protege	Terracota con trazas de pintura azul	23 y 7 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetière, Isla de Jaina Camp.
742	Figurilla	Guerrero incisiones en la frente, peinado doblado circular alto, adornos de oreja, pectoral de concha, escudo y tirachinas	Terracota	22 y 11 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetière, Isla de Jaina Camp.
743	Figura femenina	Sentada, con peinado "huipil" dejando los hombros	Terracota	16 y 8 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetière,

		descubiertos, collar con colgante y pulseras					Isla de Jaina Camp.
744	Figura	De un bailarín de plumas, cuello, falda y cinturón, con un gran broche en forma de cabeza de conejo	Terracota	18 y 8 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre, Isla de Jaina Camp.
745	Silbidos	Representa un anciano, sentado sobre las rodillas de una mujer joven	Terracota Ocre con trazas de pintura amarilla y azul	11,5 y 6 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre, Isla de Jaina Camp.
746	Silbidos	Representan a un hombre obeso, sentado, con un gran peinado en forma de cabeza de hueva	Terracota con trazas de pintura azul y amarillo	15 y 7,5 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre, Isla de Jaina Camp.
747	Silbidos	Representa una mujer sentada, pequeña falda, piernas cruzadas y manos levantadas abiertas	Terracota	8 y 5 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre, Isla de Jaina Camp.
748	Campana	Moldeado, que representa a una mujer, peinado circular grande, adornos de oreja, collar y cuello grande en los hombros	Terracota Ocre con pintura blanca y azul	21 y 23 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre, Isla de Jaina Camp.
749	Campana	Moldeado, representa un personaje importante, peinado alto con un jaguar, serpientes y	Terracota	21 y 11 centímetros	Civ. Maya Antigua	600-950 ap. J.C.	Prov. Cimetièrre,

		un mono					Isla de Jaina Camp.
750	Silbido	En la forma de un actor de teatro disfrazado de conejo	Terracota Ocre con pintura blanca	13 y 9 centímetros	Civ. Maya Antigua	600- 950 ap. J.C.	Prov. Cimetière, Isla de Jaina Camp.
751	Silbido	Fragmento, representa AH KIN KOC, divinidad Maya de la danza, peinado alto, ornamento en las orejas, collar y ornamento que representa alas de grandes pájaros	Terracota Ocre	12 y 10 centímetros	Civ. Maya Antigua	600- 950 ap. J.C.	Prov. Cimetière, Isla de Jaina Camp.
768	Máscara de anciano	S/D	Terracota Ocre	17 y 14 centímetros	Civ. Maya Antigua, Tepeu	600- 950 ap. J.C.	Prov. Yucatán
801	Macehual	Sentado, usando maxtlatl (taparrabos), ropa común.	Diorita	30 y 20 centímetros	Civ Azteca	1324- 1521 ap. J.C.	Prov. Villa de México
835	Pequeño Coyote sentado	S/D	Basalto	34 y 17 centímetros	Civ. Azteca	1324- 1521 ap. J.C.	Prov. Villa de México
846	Piedra	Llevando en relieve jeroglíficos del sol, la luna y un conejo.	Basalto, con trazas de color blanco	38 y 32 centímetros	Civ. Azteca	1324- 1521 ap. J.C.	S/D
411-412	Pequeñas máscaras	de divinidades, con pintura facial	Terracota Ocre policromo	9 y 15 centímetros	Civ. De Teotihuacán III	300- 650 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.

442-446	Figuras miniatura	Una bailarina con peinado policromado; dos figuritas desnudas en la actitud de la danza; un músico con trompeta; una persona con peinado extraíble.	Terracota trabajada en pastillaje	La figura más grande: 15 centímetros; la más pequeña 6 centímetros.	Civ. De Teotihuacán IV	650-1000 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.
447-450	Figuras miniatura	Un grupo de tres personajes, un personaje con dos jaguares, tres personajes separados	Terracota trabajada en pastillaje	Altura promedio 5 centímetros, ancho 3 centímetros	Civ. De Teotihuacán IV	650-1000 ap. J.C.	Prov. Teotihuacán, Mex.
613-615	Tres cabezas de Huehuetotl	Dios del fuego (Fragmentos de figuras)	Terracota	20 y 23, 14 y 16, 17 y 12 centímetros	Civ. Del golfo, Totonaca, Remojadas II	300-800 ap. J.C.	Prov. Remojadas, Ver
S/D	Mujer desnuda	De pie con una jarra en el hombro izquierdo.	Terracota blanca	51 y 20 centímetros	Civ. Costa de Occidente	330-950 ap. J.C.	Prov. Tuxcacuesco, Jal.
TOTAL: 76 piezas							

***3 Fuente.** Elaboración propia con base en: Ministère d'État Affaires Culturelles, *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain* (trad. Christopher Vargas Reyes), Paris, Petit Palais, 1962.

Leyenda. S/D: Sin dato

**2.4.- EXPOSICIÓN OBRAS MAESTRAS DEL ARTE MEXICANO DESDE LOS TIEMPOS PRECOLOMBINOS HASTA
NUESTROS DÍAS, LOS ÁNGELES 1963-1964*4**

Nº en el catálogo	Nombre	Descripción	Materiales	Medidas	Cultura productora	Período	Ciudad y estado de origen actual
268	Dos figuras femeninas desnudas	Sentado frente a un banco de trabajo, haciendo papel de pasta de madera	Terracota blanca	11 y 9 1/2 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Tuxcacuesco, Jal.
269	Figura jorobada	Apoyándose en el suelo con manos muy grandes	Ocre Terracota	10 5/8 y 11 3/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Tuxcacuesco, Jal.
272	Hombre y mujer	Sentado y abrazado	Terracota blanca con trazas de pintura roja	9 y 6 3/4 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Tuxcacuesco, Jal.
273	Figura de mujer sentada	Semi-desnudo, Sosteniendo su pecho izquierdo con una mano.	Terracota Ocre suave	15 3/8 y 10 5/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Jalisco
275	Figura de pie femenina desnuda	Cargando un jarro sobre su hombro izquierdo	Terracota blanca	19 5/8 y 7 7/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Tuxcacuesco, Jal.
288	Cargador de agua	Cargando una jarra en su espalda con ayuda de "me capal"	Terracota Ocre	26 3/8 y 11 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Colima
294	Figura Sentada, Representando a persona importante	Muy gorda y semidesnuda. Vestido con túnica con una raja, adornos en la nariz y pulsera. La desnudez parece haber sido una característica de los pueblos Nayarit. no es	Terracota Roja Pulida	20 1/2 y 14 5/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Colima

		una expresión de una cultura inferior, como aparece en el refinado arte de joyas y ornamentos					
300	Tarro	En forma de mujer reclinada, dormida, apoyándose en su brazo	Terracota Roja	7 1/8 y 7 1/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300 - 1250	Colima
301	Figura de mujer sentada	Su brazo izquierdo está contra su hombro derecho, el cabello y las pulseras están grabados	Terracota Roja Pulida	13 3/8 y 7 1/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Colima
303	Figura Sentada representa una anciana desnuda	S/D	Terracota Roja Pulida	25 1/4 y 7 7/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D 300 - 1250	Colima
307	Dos mujeres agarrándose el cabello	S/D	Terracota Ocre	4 3/4 y 3 7/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Colima
318	Perro Gordo Pequeño	Acostado	Terracota Roja Pulida	8 1/4 y 11 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Colima
326	Loro	Comiendo	Terracota Roja Pulida	8 5/8 y 14 1/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Los Ortices, Colima
328	Vaso	En forma de ave con cabeza plana	Terracota Ocre Pulida	7 7/8 y 5 1/2 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-950	Los Ortices, Colima
334	Vaso Redondo	Con fondo plano, decorado con calabazas	Terracota Roja	8 1/4 y 13 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Colima
341	Figura Masculina desnuda sentada	Fumando, muy delgado con costillas y huesos muy prominentes	Terracota Roja Pulida	16 7/8 y 11	Cultura de la Costa Oeste	A.D.300-1250	Ixtlán, Nayarit

342	Hombre y Mujer Sentados	Abrazando una representación frecuente muy característica. Con tocados triangulares, adornos de nariz, collares y cuerpos ricamente pintados	Terracota Roja	18 1/8 y 14 1/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Ixtlán, Nayarit
346	Hombre Anciano Desnudo	Sentado, sosteniendo una calabaza larga en su mano y un pequeño plato en la mano derecha	Terracota Roja	23 5/8 y 11 3/4 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Ixtlán, Nayarit
347	Ánfora	Con forma de dama sentada, muy gorda e importante, el cuerpo suntuosamente decorado con una túnica policromada; adornos de oreja y nariz y seis collares. piernas muy cortas	Marrón, Terracota Pulida	15 3/8 y 11 3/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Ixtlán, Nayarit
348	Figura Sentada	Representa una anciana desnuda	Terracota Roja	15 3/4 y 7 7/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Ixtlán, Nayarit
349	Figura de mujer sentada	Con su cadena descansando sobre su rodilla. una de las evidencias más importantes del carácter expresionista de este arte	Terracota Ocre	9 y 7 1/8 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	A.D. 300-1250	Ixtlán, Nayarit
403	Máscara Funeraria	Fragmento.	Granito, Negro, piedra altamente pulido	9 7/8 y 9 pulgadas	Cultura de la Costa Oeste	Teotihuacán	México

432	Buque	Casi esférico, con fondo plano, que representa un gordo enano jorobado. Los enanos y los jorobados desempeñaron un gran papel como tontos, luchadores y acróbatas.	Terracota Naranja delicado, con una preparación adsorbente especial para la pintura al fresco	10 1/4 y 9 pulgadas	Teotihuacán III	A.D. 300-650	Tehuacán, Pue
435	Buque Pequeño	En forma de jaguar	Terracota Naranja delicado.	3 7/8 y 7 1/8	Teotihuacán III	A.D. 300-650	Tehuacán, Pue
457	Máscara de Hombre anciano	Representando a Huehuetotl. Único por su técnica, cuya composición aún no ha sido analizada.	Arcilla gris no quemada	11 y 8 5/8 pulgadas	Teotihuacán IV	A.D. 650-1000	Teotihuacán, Mex
458	Máscara que representa una deidad	Parte de un gran brasero ceremonial	Terracota negra con trazas de pintura en roja, blanca y marrón	5 7/8 y 8 5/8 pulgadas	Teotihuacán IV	A.D. 1000	Teotihuacán, Mex
484	Pequeña urna funeraria	Representando a una figura sentada, con una máscara de jaguar, de la que destaca un pequeño murciélago jaguar, rodeado de rayos del sol	Terracota gris con trazas de pintura blanca	1 1/3 y 8 5/8 pulgadas	Monte Albán II-III	200 B.C. - A.D. 350	Oaxaca, Oax.

496	Músico soplando una concha	De pie, ricamente adornado con collares, pulseras, cinturón con campanas y tobillos	Terracota gris con trazas de pintura blanca	24 3/4 y 13 pulgadas	Monte Albán III A	A.D. 350-700	Oaxaca, Oax.
502	Urna Funeraria	En forma de un murciélago sentado con la garra estirada. El cuerpo es de forma humana collar grande con colgante que representa la cabeza de un jaguar	Terracota gris	18 1/8 y 10 1/4 pulgadas	Monte Albán IV	A.D. 1000 - 1300	Oaxaca, Oax.
503	Urna Funeraria	Mitad humano, mitad jaguar-murciélago, en posición sentada. la mano izquierda está en el cuello. Representando un ser sobrenatural. Adornado con collar y cinturón.	Terracota gris	18 1/2 y 10 5/8 pulgadas	Monte Albán IV	A.D. 1000-1300	Oaxaca, Oax.
505	Macuilxochitl	Disfrazado de Quetzalcocochtli, un pájaro que canta al amanecer con tocado de bailarina.	Terracota Ocre con pintura fresca	15 3/4 y 8 5/8 pulgadas	Mixteca - Puebla	A.D. 1300 - 1450	Lugar desconocido
508	Cihuateotl	Diosa de las mujeres muerta en el parto. Estas mujeres fueron honradas como guerreros que murieron en la batalla. al morir, ascendieron al cielo donde cantaron la alabanza del sol.	Terracota Ocre	24 3/4 y 18 7/8 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas

586	Pequeña escultura Fantástica	En forma de cabeza sobre un pie	Terracota Ocre	4 3/8 y 3 7/8 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Veracruz
587	Chalchihcuihuatl	Diosa de la fecundidad y la nutrición. Sentado con la boca entreabierta en actitud contemplativa. Adornado con grandes adornos para la oreja y un tocado grande y estricto de forma geométrica. Senos y torsos desnudos, piernas cruzadas y las manos delicadas colocadas sobre las rodillas.	Terracota Ocre	33 7/8 y 26 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	El Faisán, Ver.
588	Chalchihcuihuatl	Diosa de la alimentación y la fecundidad. Representada como una mujer joven, con pechos en ciernes, sentada con las piernas cruzadas y su delicada mano apoyada sobre sus rodillas. Collar con tres campanas y pulseras con agujeros en la cabeza y orejas por las plumas preciosas que se le sacrificaron.	Terracota Ocre Pulida	19 1/4 y 14 1/8 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
589	Sacerdote	Hombre desnudo con tocado cónico que le llega a los hombros y tapones para los oídos redondeados.	Terracota Ocre, con decoración	27 1/8 y 12 1/4 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver

			en pintura negra				
590	Figura femenina sentada desnuda	Con gran tocado, pintado de negro; con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas	Terracota	18 1/2 y 10 1/4 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
595	Guerrero de pie	Con dos campanas en forma de calaveras humanas. Gran tocado y collar.	Terracota Ocre con decoración negra	21 5/8 y 10 1/4 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
640	Hacha ceremonial	Perfil de una persona importante con un gran tocado rectangular	Basalto con restos de pintura roja	18 1/2 y 7 1/8 pulgadas	Tajín II	A.D. 650 - 1000	Veracruz, Ver
642	Hacha ceremonial	Representando un cráneo descarnado con características altamente estilizadas	Basalto	8 5/8 y 11 3/8 pulgadas	Tajín II	A.D. 650 - 1000	Costa del golfo
646	Figura femenina sonriente	Diosa de la alegría y la procreación. Vestido con un "huipil" (prenda triangular) que está ricamente adornado.	Terracota Ocre	13 3/8 y 8 1/4 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Tierra Blanca, Ver
659	Viejo Sentado	Con máscara sonriente.	Terracota	13 3/4 y 10 5/8 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
708	Plato	Policromado, con representación de un bailarín, disfrazado de murciélago.	Terracota	2 3/4 y 11 pulgadas	Clásico Maya, Tzakol	A.D. 300 - 600	Yucatán
740	Silbato	En forma de persona sentada, realizando un acto auto sacrificio de tipo sexual.	Terracota Ocre con trazos de	6 3/4 y 3 1/2 pulgadas	Clásico Maya, Tzakol	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp

			pintura roja y pintura azul				
741	Silbato	En forma de dos personas; una diosa con un gran tocado y un dignatario, a quien parece proteger.	Terracota con trazas de pintura azul	9 y 2 3/4 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
742	Figurilla	Representa un guerrero, con incisiones en la frente, indicando una máscara de un anciano. Tocado alto, redondo, plisado, tapones para los oídos, coraza de concha, escudo y cabestrillo.	Terracota	8 5/8 y 4 3/8 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
743	Figurilla	Bailarina, tocado de plumas, cuello, falda y cinturón con un gran broche en forma de cabeza de conejo, decorado con pintura blanca.	Terracota	7 1/8 y 3 1/8 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
744	Silbato	Representando a un anciano, sentado en el regazo de una mujer joven. esta representación es frecuente entre las esculturas de Jaina.	Terracota Ocre con trazas de pintura amarilla y azul	4 1/2 y 2 3/8 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
745	Silbato	En representación de un hombre gordo, sentado, con un gran tocado en forma de cabeza de ciervo	Terracota Ocre con trazas de pintura	5 7/8 y 3 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp

			amarilla y azul				
746	Silbato	En forma de mujer sentada, con las piernas cruzadas y las manos levantadas y abiertas. Vestido con una falda corta	Terracota	3 1/8 y 2 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
747	Cascabel	Hecho en molde, que representa a un dignatario con un gran tocado redondo, tapones para los oídos, collar y un gran cuello sobre los hombros.	Terracota Ocre con pintura blanca y azul	8 1/4 y 9 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
748	Cascabel	Hecho en molde, representando a un dignatario con un alto tocado, decorado con un jaguar, serpientes y mono.	Terracota	8 1/4 y 4 3/8 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
749	Silbato	En forma de actor, disfrazado de conejo, vestido con manchas blancas.	Terracota Ocre con pintura blanca	5 1/8 y 3 1/2 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp
750	Silbato	(Fragmento) representando a Ah Kin Koc, el dios maya de la danza, en posición de baile. Tocado alto, un adorno que representa alas de ave grandes, tapones para los oídos, collar.	Terracota Ocre	4 3/4 y 3 7/8 pulgadas	Clásico Maya	A.D. 600 - 950	Cementerio, Isla de Jaina, Camp

768	Mascara Doble	Representando al hombre anciano, con pequeños relieves altos. Usando una parte de las características de la máscara principal, se superpone otra máscara que representa a la misma persona mayor. El sistema es el mismo que se usa en la figura del guerrero de Jaina, no. 742.	Terracota Ocre	6 3/4 y 5 1/2 pulgadas	Clásico Maya, Tepeu	A.D. 600 - 950	Yucatán
801	Macehual	Figura sentada, vestida con un maxtlatl (taparrabos), la prenda del hombre común.	Diorita.	11 3/4 y 7 7/8 pulgadas	Azteca	A.D. 1324 - 1521	Ciudad de México
835	Coyote pequeño sentado	S/D	Basalto	13 3/8 y 6 3/4 pulgadas	Azteca	A.D. 1324 - 1521	México
846	Estela de piedra	Mostrando el signo del año en relieve, con jeroglíficos del sol y la luna, y un conejo.	Basalto con trazas de pintura blanca	15 y 12 5/8 pulgadas	Azteca	A.D. 1324 - 1521	México
409-410	Mascaras Pequeñas	Representando deidades con pintura en las caras. fueron colocados dentro de los braseros ceremoniales en los que se quemaba copal o incienso	Terracota Policromo	3 y 1/2 y 5 7/8 pulgadas	Teotihuacán III	A.D. 300- 650	Teotihuacán, Mex

442-444	Figuras en Miniatura	Una bailarina con tocado policromado, un músico y una trompeta, una figura con tocado extraíble.	Terracota, modelada con técnica de pastillaje	5 7/8, los pequeños 2 3/8	Teotihuacán IV	A.D. 650-1000	Teotihuacán, Mex
445-449	Figuras en Miniatura	Un grupo de tres figuras, una persona llevando dos jaguares y tres figuras individuales	Terracota, modelada con técnica de pastillaje	Altura promedio, ancho 1 1/8 pulgadas	Teotihuacán IV	A.D. 650-1000	Teotihuacán, Mex
614-616	Tres cabezas de hombres ancianos	Representando a Huehuetotl, el dios del primer fuego. (fragmentos de figuras).	Terracota	7 7/8 y 9, 5 1/2 y 6 1/4, 6 3/4 y 4 3/4 pulgadas	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
S/D	S/D	Tapones para los oídos, collar y cinturón. decoración en negro	Terracota Ocre	20 1/2 y 16 1/2	Totonaca, Remojadas II	A.D. 300 - 800	Remojadas, Ver
TOTAL: 72 piezas							

***4 Fuente.** Elaboración propia con base en: Fernando Gamboa, *Master Works of Mexican Art. From Pre-Columbian Times to the Present* (trad. Christopher Vargas Reyes), Los Ángeles, Los Angeles County Museum of de Art, 1963.

Leyenda. S/D: Sin dato

**2.5.- EXPOSICIÓN MAYAS: REVELACIÓN DE UN TIEMPO SIN FIN,
SAO PAULO, PARÍS Y LIVERPOOL, JUNIO 2014 - OCTUBRE 2015 *5**

Nº	Nombre	Descripción	Materiales	Medidas	Cultura productora	Período
1	Figurilla de chamán	Silbato con forma de figurilla antropomorfa de pie. Presenta el brazo derecho flexionado junto al cuerpo y en su mano porta un bastón o cetro	Cerámica	Altura: 18cm. Ancho 8cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
2	Figurilla de anciana con bebé	Silbato con forma de figurilla antropomorfa conformada por una mujer anciana en posición sedente que carga con su mano izquierda a un niño	Cerámica	Altura: 12.4cm. Ancho: 7cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
3	Figurilla de anciano y mujer joven abrazados	Silbato con forma de figurilla antropomorfa. Está compuesto por una mujer joven sentada junto a un anciano	Cerámica	Altura: 13.3cm. Ancho: 5.6cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
4	Elemento arquitectónico: rostro en un cuadrángulo dentado	Posible elemento arquitectónico que muestra un rostro antropomorfo en el centro de una greca geométrica	Piedra caliza	Altura: 29.3cm. Ancho: 27cm	Desconocida	Clásico tardío

5	Figurilla de señora con falda azul cargando a un bebé	Silbato con forma de figurilla antropomorfa sedente. Se trata de un personaje femenino que sostiene con su mano derecha una sonaja y en la izquierda un niño sobre su cadera	Cerámica	Altura: 17.5cm. Ancho: 11cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
6	Figurilla de personaje con capa y cráneo en el cinturón	Figurilla antropomorfa masculina de pie con los brazos extendidos. Porta gorro, orejeras, cinturón con cráneo, capa y faldilla	Cerámica	Altura: 13cm. Ancho: 11cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
7	Figurilla de personaje con tocado de cabeza de venado	Figurilla antropomorfa masculina de rodillas sobre una estructura o cajón. Tiene su brazo derecho extendido con la mano levantada y su mano izquierda pegada al cuerpo con un objeto cilíndrico (Solo se exhibió durante el periodo que la exposición estuvo en la Ciudad de México)	Cerámica	Altura: 28cm. Ancho: 13.5cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
8	Figurilla de señora con vestido azul	Silbato con forma de figurilla antropomorfa de pie. Se trata de un personaje femenino con enredo de cuerpo completo	Cerámica	Altura: 27cm. Ancho: 15cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
9	Figurilla de anciano sentado con tambor	Silbato con forma de figurilla antropomorfa sedente. Porta tocado, orejeras y una banda el cuello	Cerámica	Altura: 16.5cm. Ancho: 9cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío

10	Figurilla de mujer cargada por un hombre	Silbato con forma de figurilla antropomorfa compuesta por dos personajes. Una mujer con enredo doble de cuerpo completo y un elaborado tocado con un adorno circular en la parte superior. El segundo personaje es un hombre que carga al primero dentro de los pies	Cerámica	Altura: 23cm. Ancho: 12cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
11	Figurilla de mujer cargada por un hombre	Silbato con forma de figurilla antropomorfa compuesta por dos personajes. Una mujer con enredo doble de cuerpo completo y un elaborado tocado con un adorno circular en la parte superior. El segundo personaje es un hombre que carga al primero desde los pies	Cerámica	Altura: 20cm. Ancho: 6cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
12	Figurilla de guerrero	Silbato con forma de figurilla antropomorfa de pie. Presenta un tocado zoomorfo (ave) y un arma en la mano izquierda	Cerámica	Altura: 13.4cm. Ancho: 6.5cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
13	Figura de chamán con cabeza de conejo	Silbato con forma de figurilla antropomorfa de rodillas. Tiene cara de conejo y porta collar con pectoral y taparrabos	Cerámica	Altura: 6.8cm. Ancho: 4.2cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío

14	Figurilla de gobernante guerreo	Silbato con forma de figurilla antropomorfa de pie. Porta orejeras, collar y un tocado que del lado derecho tiene plumas y cuentas; y del izquierdo, bandas con líneas incisas	Cerámica	Altura: 17.6cm. Ancho: 9.9cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
15	Figurilla de personaje masculino	Silbato con forma de figurilla antropomorfa sedente. Porta orejeras y una capa que tiene amarrada en sus piernas, mismas que sostiene con ambas manos	Cerámica	Altura: 12cm. Ancho: 6cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
16	Figurilla de bailarín	Figurilla antropomorfa que posiblemente es el remate de un sahumador u otra pieza. Se trata de un personaje masculino con brazos y piernas flexionadas	Cerámica	Altura: 15.3cm. Ancho: 10.7cm	Jaina, Campeche	Clásico tardío
TOTAL: 15 piezas en exposiciones internacionales + 1 pieza en exposición nacional						

***5 Fuente.** Alejandra María Teresa Galindo Poza y Francisco Javier Fonseca Corona, Respuesta de la Plataforma Nacional de Transparencia (PNT) a la solicitud de información F6440000055318, México, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 12 de abril de 2018.

Anexo 3. Breve cronología de la vida de Kurt Stavenhagen y su colección

1899, 28 de noviembre	nace Kurt Erwin Stavenhagen en Fráncfort del Meno, Alemania. Sus padres eran: Julius Stavenhagen y Sophie Sichel
1905, 13 de mayo	nace Lore Rosalie Grunbaum en Alemania, hija de un comerciante de granos y futura esposa del coleccionista
1916–1917	se enlista voluntariamente en el ejército para participar en la Primera Guerra Mundial y se desempeña como conductor de transportes militares en el norte de Italia.
1917-1918	adquiere la primera pieza de su primera colección. Esta era de anillos antiguos y la conservó durante toda su vida.
1918	culmina el voluntariado militar y regresa a su casa en Alemania sin heridas graves.
1919-1926	en este periodo aproximado cursa estudios superiores en la Universidad Goethe en Alemania y logra titularse en la especialidad de Psicología Industrial, con una tesis sobre psicología del arte.
1927	contrae matrimonio con Lore Rosalie Grunbaum, hija de un comerciante de granos.
1928, 11 de enero	nace Ruth Stavenhagen Grunbaum en Fráncfort del Meno, hija mayor del coleccionista.
1932, 29 de agosto	nace en Fráncfort del Meno su hijo Rodolfo Stavenhagen Grunbaum, reconocido en nuestros días por sus trabajos y esfuerzos en beneficio de los derechos humanos de las comunidades indígenas.
1936	Kurt, Lore, Ruth y Rodolfo Stavenhagen, junto a Sophie Sichel (madre de Lore) migran de Alemania con rumbo a Génova (Italia). En este mismo año se realizan en su país de origen las olimpiadas de invierno en Garmisch-Partenkirchen, y el nazismo, para mejorar su presentación ante el mundo, disminuyó brevemente la retórica y actividades antijudías públicas

1938	migran de Italia con rumbo a Ámsterdam (Países Bajos). En este lugar se encontraban familiares y algunos amigos.
1940, 10 de mayo	zarpan los Stavenhagen de Amberes en un barco carguero con rumbo a Nueva York el mismo día del inicio de la ocupación nazi a los Países Bajos. En EEUU los esperaban algunos familiares y estarían menos de 4 meses debido a que tenían un visado de tránsito y su destino final era México.
19 de agosto	Kurt Stavenhagen, su esposa, dos hijos y suegra entran a México por Nuevo Laredo (Tamaulipas), 11 meses después de iniciar la Segunda Guerra Mundial.
28 de agosto	se presenta la familia Stavenhagen ante las autoridades mexicanas de migración para regularizar su estancia en el país.
1941, 16 de diciembre	entra a México, por Veracruz, su hermana Erna Stavenhagen de Mohrenwitz con 43 años de edad. El Departamento de Migración en México la acredita en calidad de “inmigrante de emergencia”.
1941-1942	inicia su interés por la estética de las piezas antiguas mesoamericanas por una infortunada situación donde observó a niños destruir obras prehispánicas. Para la fecha no sabía nada del arte prehispánico, aunque sí tenía educación estética.
1943-1944	su esposa Lore le regala el día de su cumpleaños una pieza prehispánica, la cual sería la primera de su colección. A partir de este momento su pasión por la estética mesoamericana comenzó a crecer
1948, 12 de noviembre	nace uno de los proyectos culturales de Stavenhagen: Films de Artistas Mexicanos y Asociados (FAMA). Esta era una productora cinematográfica dedicada al rodaje, producción y distribución de películas en salas de cine.

- 1952, mayo-julio México participa en la exposición internacional de París con la exposición *Arte mexicano. De tiempos precolombinos a nuestros días*, curada por Fernando Gamboa e instalada en el Museo de Arte Moderno. Se muestran 24 piezas de la colección Stavenhagen
- 1951 a petición de Kurt Stavenhagen, el artista plástico Diego Rivera retrata a Lore Stavenhagen en su estudio.
- 1952 instalan en Estocolmo (Suecia), en la Galería Liljevach, la exposición *Arte mexicano. De tiempos precolombinos a nuestros días*. Se muestran piezas de la colección Stavenhagen.
- 1953 instalan en Londres (Inglaterra), en la Tate Gallery, la exposición *Arte mexicano. De tiempos precolombinos a nuestros días*. Se muestran piezas de la colección Stavenhagen.
- 1955, 12 de junio recibe carta de Diego Rivera manifestándole que la colección Stavenhagen, desde el punto de vista estético, era la mejor del mundo de arte prehispánico.
- 1958 inicia en Europa, URRS y Los Ángeles un nuevo ciclo para la exposición *Arte mexicano. De tiempos precolombinos a nuestros días*, la cual cambió su nombre por *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*. Su curador y organizador, Fernando Gamboa, duplica la cantidad de obras exhibidas incluyendo las piezas de la colección Stavenhagen. Esta muestra ampliada inició en la Feria Internacional de Bruselas (Bélgica), donde obtuvo el Gran Premio Estrella de Oro, y luego continuó su recorrido internacional.

- 1959-1960 del 22 de diciembre al 29 de febrero se exhiben 5 piezas de la colección Stavenhagen en la exposición internacional *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*, instalada en Austria, en el Museo de Etnología de Viena (Kunstlerhaus). Durante estos años también se muestra la exposición en los siguientes lugares: Museo Kunsthaus (Zurich-Suiza), Walraf Richards Museum (Colonia-Alemania), Gemeente Museum (La Haya-Holanda), Hochschule für Bildende Kunst o Escuela Nacional de Bellas Artes (Berlín Occidental-República Federal Alemana), Museo Pushkin (URSS-Moscú) y el Museo L'Hermitage (URSS-Leningrado)
- 1961 en el Museo Nacional de Varsovia (Polonia), se instala la exposición organizada por Gamboa. Se exhiben piezas de la colección Stavenhagen.
- 1962 Rodolfo Stavenhagen cursaba el doctorado en Sociología en la Universidad de París y coincidió con la exposición internacional en la que México tenía un pabellón en la Petit Palais, curado por Fernando Gamboa, donde se exhibieron 76 piezas de la colección del alemán. Al presentarse como el hijo del coleccionista Kurt Stavenhagen, Gamboa lo empleó para trasladar piezas, ubicarlas y otras tareas relacionadas con el ejercicio expositivo. Rodolfo Stavenhagen denomina este trabajo como “asistente museográfico”.
- 1963-1964 de octubre 1963 a enero 1964, la exposición *Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días*, cerró su ciclo internacional en el Museo de Arte de la ciudad de Los Ángeles (EEUU), donde 72 piezas prehispánicas de la colección Stavenhagen se integraron al ejercicio expositivo curado por Gamboa.
- 1972 aprueban la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, la comercialización del patrimonio prehispánico queda penado. Kurt Stavenhagen deja de comprar piezas y comienza las gestiones para registrar su colección ante el INAH.

1974	la colección queda registrada ante el INAH a nombre de Kurt Stavenhagen.
1975	en la ciudad de Ingelheim am Rhein de Alemania, Stavenhagen cura una exposición con sus piezas. El discurso y forma queda completamente en sus manos. En esta oportunidad regresa temporalmente a su tierra natal como un promotor cultural de las raíces estéticas mexicanas.
1981, 11 de septiembre	muere su esposa Lore Rosalie Grunbaum de Stavenhagen en la actual Ciudad de México.
1983	a finales de este año 306 piezas de la colección, correspondientes al actual centro de Veracruz, fueron donadas y trasladadas al MAX con el feliz consentimiento del coleccionista. A partir de este momento el acervo se fragmentó. Las instituciones que la custodian las tienen etiquetadas como “Colección Stavenhagen”, un gesto que permite su reagrupación.
1984, 15 de enero	muere Kurt Stavenhagen en su casa de la colonia San Ángel Inn (ubicada en la actual Ciudad de México) con 85 años de edad.
1985-2011	la colección permaneció protegida y conservada en la casa de San Ángel Inn. Las visitas guiadas y generosos permisos para su estudio se detuvieron.
2003, 10 de enero	muere su hija Ruth Stavenhagen Bodek
2011	la familia Stavenhagen entrega la colección a la UNAM, bajo la figura de resguardo permanente.
13 de diciembre	abre sus puertas el Museo Colección Stavenhagen en el CCUT con la exposición inaugural <i>Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico</i>
2013-2014	de diciembre hasta abril, presentan en la Galería del Palacio Nacional de la Ciudad de México, la exposición <i>Mayas: Revelación de un tiempo sin fin</i> , que exhibió 16 obras de la colección Stavenhagen. Al finalizar, comienza su ciclo internacional.

Junio-agosto	muestran en el Museo de la Ciudad de São Paulo, Brasil, <i>Mayas: Revelación de un tiempo sin fin</i> . Se exhibieron 15 piezas de la colección Stavenhagen.
2014-2015	del 7 de octubre al 8 de febrero, presentan en el museo Qual Brandy en París la exposición <i>Mayas. Revelación de un tiempo sin fin</i> .
2015	del 19 de junio al 18 de octubre, el World Museum en Liverpool exhibe <i>Mayas: Revelación de un tiempo sin fin</i> . Con este montaje finaliza el ciclo internacional de la exposición y las piezas, incluyendo las 15 de Stavenhagen, vuelven a sus acervos de origen en México.
2016, abril-agosto	el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México instala la exposición <i>La colección Paul Westheim, el sentido de la forma</i> , donde se muestran, del 16 de abril al 21 agosto, piezas prehispánicas de la colección Stavenhagen que fueron prestadas por el CCUT de la UNAM
11 agosto	el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en el 130 aniversario del nacimiento de Diego Rivera, inauguran la exposición <i>Diego Rivera y Kurt Stavenhagen, coleccionistas de arte prehispánico</i> , donde se exhibieron cerca de 30 piezas de la colección Stavenhagen resguardadas por el CCUT. Acuden a la inauguración Rodolfo Stavenhagen, Elia Stavenhagen y Claudia Bodek Stavenhagen.
5 de noviembre	muere su hijo Rodolfo Stavenhagen en Cuernavaca (Morelos)
2017, 31 de octubre	finaliza la exposición inaugural <i>Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico</i> .

LISTA DE REFERENCIAS

Abida Ventura, “Estética y erotismo, la esencia de la colección Stavenhagen”, en *El Universal*, México, 05 de febrero de 2012, [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/67739.html>

Anton, Ferdinand, *Alt-Mexiko und seine Kunts*, Berlín, VEB E.A. Seeman, Buch - und Kunstverlag, 1965.

Appadurai, Arjun, “Introducción: las mercancías y la política del valor”, en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (trad. Argelia Castillo Cano), México, Grijalbo, 1991. pp. 17-88.

Balerdi Díaz, Ignacio, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, Pontevedra, Trea, 2008.

Barrera, Juan Manuel, “Policías jugaban tiro al blanco con piezas arqueológicas”, en *El Universal*, México, 13 de enero de 2015. [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2015/policias-jugaban-tiro-al-blanco-con-piezas-arqueologicas-1068487.html>

Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos* (5a ed., trad. Francisco González Aramburu), México, Siglo XXI, 1969.

Bernath, Úrsula y Grossmann, Richard, *México. Land, Volk, Cultuur*, Países Bajos, Uitgeverij W. Gaade/ Den Haag, 1967.

Bloch, Marc, *Introducción a la Historia* (11a reimp., trad. Pablo González Casanova y Max Aub), Argentina, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Bodek Stavenhagen, Claudia, “Mi opa, Kurt Stavenhagen”, en Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CUT), *Vivir Entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011, pp. 345-383.

Bosco, Roberto, “23 'picassos' dialogan con el arte primitivo”, en *El País*, Barcelona, 07 de abril de 2006. [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2006/04/07/cultura/1144360808_850215.html

Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (trad. Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.

_____, *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (trad. María Ruíz de Elvira), México, Taurus, 1979.

Buró Interamericano de Arte (BIA), *Edición dedicada a la exposición de arte mexicano*, boletín nº 3, México, BIA, 3 marzo de 1954.

Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT), *Vivir entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011.

Consejo Internacional de Museos [ICOM], *Conceptos claves de museología*, Francia, Armand Colin, 2010.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), “Una vida al servicio de la Cultura”, en Carmen Gaitán, (ed.), *Fernando Gamboa, Embajador del arte mexicano*, México, Conaculta, 1991. pp.13-17.

Coronel Rivera, Juan Rafael, *Diego Rivera Coleccionista*, México, Museo Nacional de Arte, 2007.

De la Fuente, Beatriz, “Para qué la historia del arte prehispánico”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 89, México, UNAM, 2006, pp. 7-21. [consultado el 06 de febrero de 2017], Recuperado de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/89_07-21.pdf

De la Garza, Mercedes “El arte humanista y simbólico de la colección Stavenhagen”, en CCUT, *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*, México, UNAM, 2011, pp.37-58.

Del Río, Lorenza, *Las vitrinas de la nación. Los museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, México, INAH, 2010.

“Detiene PGR a una persona con piezas prehispánicas de hace 2 mil años”, en *Animal Político*, México, 08 de agosto de 2012, [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://www.animalpolitico.com/2012/08/detiene-pgr-a-una-persona-con-piezas-prehispanicas-de-hace-2-mil-anos/>

Dewey, John, *El arte como experiencia* (trad. Jordi Claramonte), Barcelona, Paidós, 2008. [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://archivos.liccom.edu.uy/Figuras/Dewey,%20John%20-%20El%20arte%20como%20experiencia.pdf>

Dominique, Paquet, *La historia de la belleza* (trad. Rosa María Martínez), Barcelona, Ediciones B, 1998.

Eder, Rita (ed.), "Modernismo, modernidad, modernización piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano" en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, Fondo de Cultura Económica, pp.341-371. [consultado el 09 de febrero de 2017]. Recuperado de:

http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Buenosaires/complets/rita_buenosaires.pdf

Feito Alonso, Rafael, *Estructura social contemporánea: las clases sociales en los países industrializados*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.

Fernández, Justino, *Estética del arte mexicano. Coatlicue. El retablo de los reyes, el hombre*, México, UNAM, 1972.

Feuchtwanger, Von F. y Kimball, Von Groth, *Kunst im alten Mexiko 105 aufnahmen*, Zürich, Atlantis Verlag, 1953.

Förden, Sara C., "A. Visit to the Stavenhagen Art Collection" (trad. Christopher Vargas Reyes), en Archivo Privado de la Familia Stavenhagen, s/f.

Gamboa, Fernando, "Exposición de arte mexicano en París (1952)", en Carmen Gaitán, (ed.), *Fernando Gamboa, Embajador del arte mexicano*, México, Conaculta, 1991, pp.58-65.

_____, "Introduction", en *Master Works of Mexican Art. From Pre-Columbian Times to the Present*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of de Art, 1963, pp. VII-XVIII.

Gándara, Manuel, Comunicación personal, ENCRYM-México, 8 de Julio de 2016.

_____, "El INAH y la socialización de los valores del patrimonio en sitios arqueológicos: un breve repaso histórico", en *Gaceta Museos*, nº 58, INAH, 2014, pp.32-37 [consultado el 7 de febrero de 2017]. Recuperado de:

<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/gacetamuseos/article/view/559/523>

_____, "La interpretación temática y la conservación del patrimonio" en *Memoria 60 años de la ENAH*. México, ENAH, 2000, pp.453-477. [consultado el 15 de mayo de 2017]. Recuperado de:

https://www.researchgate.net/publication/315665538_La_interpretacion_tematica_y_la_conservacion_del_patrimonio_cultural

Garduño, Ana, "Educación, museo y posrevolución", en *Discurso Visual*, Ciudad de México, Cenidiap, enero-junio 2008, Número 10. Recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb10/agora/agoana.htm>

_____, *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, México, UNAM, 2009.

_____, "La ruptura de Fernando Gamboa", en *Discurso Visual*, Ciudad de México, Cenidiap, enero-abril 2011, Número 16. Recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb16/aportes/apoana.htm>

_____, "Naufragios del coleccionismo de arte", en *Discurso Visual*, Ciudad de México, Cenidiap, abril-junio 2005, Número 04. Recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb04/confrontacion/configarduno.htm>

Gleizer, Daniela, Entrevista realizada 2 de febrero de 2012 en la Ciudad de México, Entrevistador: Enlace Judío, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.enlacejudio.com/2012/02/03/el-exilio-judio-un-exilio-incomodo-daniela-gleizer-en-enlace-judio/>

Guzmán, Eulalia, "Caracteres esenciales del arte prehispánico de México", en *Revista de la Universidad de México*, México, pp.655-663. [consultado el 06 de febrero de 2017]. Recuperado de: http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/lecturas/T3/LHMT3_073.pdf

Hartog, François, *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

Historia Bélica, "La batalla de Caporetto- 1917", [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <https://historiayguerra.net/2014/05/03/la-batalla-de-caporetto-1917/>

Ernest Hemingway, *Adiós a las armas*, Argentina, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://tumaestroenlinea.net/lecturas%20recomendadas/Adios%20a%20las%20armas.pdf>

Ibarra, Laura, "¿Cómo entró México a la Segunda Guerra Mundial?", en *Milenio*, México, 22 de febrero de 2015, [consultado el 04 de febrero de 2017]. Disponible en: http://www.milenio.com/firmas/laura_ibarra/entro-Mexico-Segunda-Guerra-Mundial_18_469333100.html

Italiaander, Rolf, "Der Sammler Kurt Stavenhagen in Mexiko City", en *Sammler Journal*, nº 12, Alemania, 1982, pp. 1137-1141.

Kopytoff, Igor, "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (trad. Argelia Castillo Cano), México, Grijalbo, 1991. pp. 89-124.

León, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 2000.

Mateos Vega, "El espíritu erótico de la Colección Stavenhagen `está que arde´: Tíbol", en *La Jornada*, 04 de febrero de 2012, [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2012/02/04/cultura/a02n1cul>

Ministère d'État Affaires Culturelles, *Chefs d'oeuvre de l'art mexicain*, Paris, Petit Palais, 1962.

Morales, Luis Gerardo, "Los límites narrativos de los museos de historia", en *Alteridades*, 2009, pp. 43-56. [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/183/182>

_____, "Museología subalterna (sobre las ruinas de Moctezuma II)", *Revista de Indias*, LXXII, 2012, pp. 213-238.

_____, "Ojos que no tocan: la nación inmaculada", en *Fractal*, vol. VIII, nº 31, año VIII, octubre-diciembre 2003. [consultado el 05 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.mxfractal.org/F31Morales.html>

_____, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.

Morga, Luis, *Teoría y técnica de la entrevista*, México, Red Tercer Milenio, 2012, p.15.

Museo Colección Stavenhagen (MCS), "La colección Stavenhagen" [cédula de museo], en Mercedes de la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

_____, "Perro Xoloitzcuintle" [cédula de museo], en De la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

_____, "Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico" [cédula de museo] en Mercedes de la Garza (curaduría), *Stavenhagen, una pasión por el*

humanismo prehispánico [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

Musée National D'Art Moderne, *Art Mexicain. Du Précolombien a nos Jours*, Paris, Les Presses Artistiques Éditeurs-Paris, 1952, Tomo I.

Museum fur Volkerkunde, Wien, *Präkolumbische Kunst Aus Mexiko und Mittelamerika. Und Kunst der Mexicaner aus Späterer Zeit*, Viena, Veranstaltet Von Der Österreichischen Kulturvereinigung, 1959-1960, Vol.22.

Ocaña, Juan Carlos, "El coste humano de la gran guerra", en *Historia de las relaciones internacionales durante el siglo XX*, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.historiasiglo20.org/ESTADIS/costehumano14-18.htm>

O'Gorman, Edmundo, *El arte o de la monstruosidad*, México, Planeta, 2002.

Pearce, Susan, *Interpreting Objects and Collections*, London, Taylor & Francis, 2003.

Pérez Ríos, Verónica G.; Fuentes Reyes, Ixchel; Morales Huerta, Gabriel A.; Niembro Rocas, Silvia M., "Del coleccionismo a la difusión del patrimonio cultural. Un caso concreto: colección Stavenhagen (Catálogo de la colección Stavenhagen en el MAX)," [Presentación en Power Point], Xalapa, Museo de Antropología de Xalapa, s/f.

Pomian, Krzysztof, *Historia cultural, historia de los objetos semióforos*, Xalapa, Al fin libre ediciones digitales, 2010.

Poniatowska, Elena, *Miguel Covarrubias. Vida y Mundos*, México D.F., Ediciones Era, 2004.

Real Academia Española, "Régimen", en *Diccionario de la lengua española* (23a ed.), Madrid, 2014. [consultado el 03/02/2017]. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=ViiZ39k>

Revilla, Manuel, *Visión y sentido de la plástica mexicana*, México, UNAM, 2006.

Rivera, Diego, "Carta a Kurt Stavenhagen", México, 12 de junio de 1955, en MCS, *Stavenhagen, una pasión por el humanismo prehispánico* [exposición], México, 13 de diciembre de 2011. [visitada el 15 de julio de 2016].

Romero, Manuel, "Sistema Latino", en Margarita Pérez, Manuel Romero, Ella Suárez y Nicolás Vaughan, *Manual de citas y referencias bibliográficas: Latino, APA, Chicago, IEEE, MLA, Vancouver* (2ª ed.), Bogotá, Universidad de Los Andes, 2015, pp.89-102.

Romeu Adalid, Silvia, "Entrevista con una coleccionista: Jacqueline Larralde de Sáenz", en *Expresión Antropológica*, Estado de México, Nueva Época, 2011, Nº 41, pp. 6-25.

Stavenhagen, Elia, "Kurt Stavenhagen y su colección", en CCUT, *Vivir entonces. Creaciones del México Antiguo*, México, UNAM, 2011, pp.281-343.

Stavenhagen, Rodolfo, "Vivir entonces. Una visión del México antiguo a través del ojo de un apasionado coleccionista de arte", en CCUT, *Vivir Entonces. Creaciones del México antiguo*, México, UNAM, 2011, pp.247-280.

Throsby, David, *Economía y cultura* (trad. María de Cristina Piña y María Córdor), México, Gestión Cultural y CONACULTA, 2008.

Tibón, Gutierre, *Mujeres y diosas de México: parviescultura prehispánica en barro*, México, INAH, 1967.

Torrens, Claudia, "México `condena' subasta de piezas prehispánicas", en *Noticias Telemundo*, México, 13 de noviembre de 2014. [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: <http://www.telemundo.com/noticias/2014/11/13/mexico-condena-subasta-de-piezas-prehispanicas>

Toussaint, Manuel, "Veinte siglos de arte mexicano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, pp. 5-10. [consultado el 05 de febrero de 2017], Recuperado de: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/05_05-10.pdf

Tovar y de Teresa, Rafael, "La inteligencia de los sentidos" en Carmen Gaitán (ed.), *Fernando Gamboa, Embajador del arte mexicano*, México, Conaculta, 1991, pp. 9-12.

Tythacott, Louise, "Classifying China: shifting interpretations of buddhist bronzes in Liverpool Museum 1867–1997", en Kate Hill, *Museums and biographies: stories, objects, identities*, Virginia, Boydell and Brewer Ltd., 2012, pp. 173-186.

"UNAM Honoris Causa 2015", en *Gaceta UNAM*, México, 10 de agosto de 2015, [consultado el 6 de febrero de 2017]. Recuperado de: http://www.gaceta.unam.mx/suplemento/Suplemento/suplementohonoris_2015.pdf

United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), "Comunidades judías en la Alemania de la Pleguerra", en *Enciclopedia del Holocausto*, Washington DC., [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007929>

_____, "Primera Guerra Mundial: tratados y compensaciones", en *Enciclopedia del Holocausto*, Washington DC., [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de: <https://www.ushmm.org/wlc/es/article.php?ModuleId=10007797>

_____, “Las leyes raciales de Nuremberg”, en *Enciclopedia del...*, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:
<https://www.ushmm.org/outreach/es/article.php?ModuleId=10007695>

Vega Villalobos, María Elena, “El legado de los escultores: un estudio de las firmas de artistas registradas en los monumentos mayas del periodo Clásico Tardío”, 2016, en *Anales del Instituto de Investigaciones de Estética*, México, UNAM, junio 2016, [consultado el 3 de febrero de 2017]. Recuperado de:
<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2566/3169>

Vérut, Dominique, *Precolombian Precolombian Dermatology and Cosmetology in México*, New York, Schering Corporation USA, 1973.

Westheim, Paul, *Arte Antiguo de México* (2ª ed.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1963.

_____, “La creación artística del México antiguo”, en Román Piña Chan (ed.), *Cuarenta siglos de plástica mexicana. Arte prehispánico*, México, Editorial Herrero, 1969.

_____, “Esencia y espíritu del arte precortesiano”, en *Arte de México*, nº 7, 1955, pp. 21-47.

FUENTES DE ARCHIVO

Acervo Histórico Diplomático (AHD), Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), “Solicitud hecha por el Dr. Kurt Stavenhagen para que se recabe la firma del Sr. Rodolfo Lowental, Gerente General de *Films de Artistas Mexicanos y Asociados* (FAMA) en declaraciones de impuesto sobre la renta”, México, 1955, clasificación III/524.9 (43-0) / 25377, Kurt Stavenhagen (Dr.).

Archivo General de la Nación (AGN), México, “Cobro de deudas”, en Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, siglo XX, Archivo Histórico IV, 1947, caja 2168 / 1379642/ 76 / folio 196563.

_____, “Lore Grunbaum de Stavenhagen”, México DF, 8 de septiembre de 1942, Secretaría de Gobernación, Departamento de Investigación Política y Social (DIPS), caja 410, 2-1/ 362.6 (43) / 295.

_____, “Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen”, en Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall / 134037 / 137 /136, Stavenhagen, Kurt Erwin.

_____, “Registro de extranjero de Lore Stavenhagen”, en Secretaría de Gobernación siglo XX / Dpto de Migración, alemanes, caja 09, Grogjahn - Hartkeben / 134021 /31 /031 / Grunbaum de Stavenhagen, Lore.

_____, “Registro de extranjero de Lore Stavenhagen”, en Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, polacos, caja 18, Skory – Strindam, 134752 / 156 / 154 / Stavenhagen, Lore Rosalia.

_____, “Registro de extranjero de Rodolf Stavenhagen”, en Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, polacos, caja 18, Skoryn – Stindam, 134752 / 157 / 155 / Stavenhagen, Rodolf.

_____, “Registro de extranjero de Ruth Stavenhagen”, en Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto de Migración, polacos, caja 18, Skoryn – Stindam, 134752 / 158 / 156 / Stavenhagen Grunbaun, Ruth.

ENTREVISTAS

Bodek Stavenhagen, Claudia, Entrevista realizada el 24 de julio de 2015 en la Ciudad de México, entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

De la Garza, Mercedes, Entrevista realizada el 04 de abril de 2012 en Nuevo León, en Raíces 50, *Exposición Colección Stavenhagen con Mercedes de la Garza*, entrevistador Bertrand Lobjois. [consultado el 06 de febrero de 2017]. Recuperado de:
<http://raicesudem.blogspot.mx/2012/04/raices-50-exposicion-coleccion.html>

Sánchez de Bustamante, Lucía, Entrevista realizada el 12 de enero de 2016 en la Ciudad de México, entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

Stavenhagen, Rodolfo, Entrevista realizada el 20 de octubre de 2015 en Ciudad de México, entrevistador: Christopher Vargas Reyes.

REFERENCIAS DE IMÁGENES Y FOTOGRAFÍAS

Figura 1:

Autor desconocido, *Kurt E. Stavenhagen* [fotografía], s/f. Recuperado de: APFS

Figura 2:

Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen [fotografía]. Recuperado de: AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 5

Figura 3:

Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen II [fotografía]. Recuperado de: AGN, México, Secretaría de Gobernación siglo XX, Dpto. de Migración, alemanes, caja 25, Sieber - Strall/ 134037/ 137/ 136, Stavenhagen, Kurt Erwin, ff. 5v

Figura 4:

Casasola(es), *Hotel y restaurant Montejo* [fotografía], México D.F., INAH, 1952. [consultado el 8 de febrero de 2017], INAH-Mediateca, Recuperada de:

https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A91096

Figura 5:

Autor desconocido, *Visita al Museo Anahuacalli con Luis Lindou, Diego Rivera y Kurt Stavenhagen* [fotografía], ca. 1952-1953. Recuperado de: APFS.

Figura 6:

Autor desconocido, *Muestra de los tipos, clasificación y orden de las piezas de la colección en casa del coleccionista*, [fotografía], s/f. Recuperado de: APFS

Figura 7:

Autor desconocido, *Kurt Stavenhagen en su pequeña galería donde exhibía y estudiaba las piezas* [fotografía], s/f. Recuperado de: APFS.

Figura 8:

Christopher Vargas Reyes, *Claudia Stavenhagen* [imagen digital], Ciudad de México, AP, 2016

Figura 9:

Autor desconocido, *Mathias Goeritz en la casa de San Ángel Inn* [fotografía], s/f. Recuperado de: APFS

Figura 10:

Javier Hinojosa, *Bailarinas, Tlatilco*, [fotografía], Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.10

Figura 11:

Christopher Vargas Reyes, *Vasija de la colección Stavenhagen* [imagen digital], Expo. *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

Figura 12:

Javier Hinojosa, *Vasija capacha* [fotografía], en CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p. 25

Figura 13:

Autor desconocido, *Vasija de la colección Stavenhagen comparada con escultura de Maillol* [fotografía], s/f. Recuperado de: APFS

Figura 14:

Javier Hinojosa, *Mujercita de Tlatilco* [fotografía], Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.20.

Figura 15:

Autor desconocido, *Kurt Stavenhagen comparando la estética prehispánica con la “Mujer que Cose” de Picasso*, [fotografía 15], s/f. Recuperado de: APFS

Figura 16:

Pablo Picasso, *Toro, 1941* [imagen digital] [consultado el 8 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://gestion.pe/tendencias/sothebys-bronceto-314567>

Figura 17:

Javier Hinojosa, *Vasija zoomorfa, “Tejón de cara triangular”* [fotografía]. Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.21.

Figura 18:

Javier Hinojosa, *Torso de Mujer* [fotografía]. Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p. 22.

Figura 19:

Maillol, Aristide, *Torso of Chained Action 1929*, [imagen digital], [consultado el 8 de febrero de 2017]. Recuperado de: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/196526>

Figura 20:

Javier Hinojosa, *Vasija antropomorfa. "Hombre sentado"* [fotografía]. Recuperado de CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.21.

Figura 21:

Henry Moore, *Mecedora nº 2*, 1950, [imagen digital], [consultado el 8 de febrero de 2017]. Recuperado de: https://www.liveauctioneers.com/item/20275296_henry-moore-1898-1986-manner-of-iron-rocking-chair-of

Figura 22:

Autor desconocido, *Juego "¿Cuál es la falsa?"* 1982. [fotografía]. Recuperado de: Rolf Italiaander, "Der Sammler Kurt Stavenhagen in Mexiko City", en *Sammler Journal*, nº 12, Alemania, 1982, p.1141.

Figura 23:

Javier Hinojosa, *Vasija zoomorfa. "Cangrejo"* [fotografía]. Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.23.

Figura 24:

Javier Hinojosa, *Figuras femeninas "Ya se enteró comadrita..."* [fotografía]. Recuperado de: CCUT, *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico* [librillo], México, 2011, p.9.

Figura 25:

Christopher Vargas Reyes, *Sala principal del MCS* [imagen digital], Expo. *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

Figura 26:

Christopher Vargas Reyes, *Figura femenina con cabeza alargada* [imagen digital], Expo. *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

Figura 27:

Christopher Vargas Reyes, *Perro Xolo* [imagen digital], Expo. *Stavenhagen una pasión por el humanismo prehispánico*, Tlatelolco, AP, 2016

Figura 28:

Diego Rivera, *Retrato de Lore Stavenhagen*, 1951. Óleo sobre tela, 110x90cm, colección Claudia Bodek Stavenhagen. Recuperado de: Museo Casa Estudio Diego Rivera, "Diego Rivera, Kurt Stavenhagen. Coleccionistas de arte prehispánico" [poli díptico], Ciudad de México, MCEDRyFK-INBA, 2016.

ÍNDICE DE FOTOGRAFÍAS

Figura 1. Kurt E. Stavenhagen _____	23
Figura 2. Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen _____	34
Figura 3. Registro de extranjero de Kurt Stavenhagen II _____	35
Figura 4. Fachada del Hotel Montejo en 1952 _____	35
Figura 5. Visita al Museo Anahuacalli _____	47
Figura 6. Muestra de los tipos, clasificación y orden de las piezas de la colección en casa del coleccionista _____	51
Figura 7. Kurt Stavenhagen en su pequeña galería _____	52
Figura 8. Claudia Bodek Stavenhagen, nieta del coleccionista _____	56
Figura 9. Mathias Goeritz (derecha) en la casa de San Ángel Inn _____	58
Figura 10. Tlatilco, bailarinas en pequeño formato _____	61
Figura 11. Occidente, Colima, Vasija capacha _____	61
Figura 12. Occidente, Colima, Vasija de personaje con caracol _____	61
Figura 13. Vasija de la colección Stavenhagen comparada con escultura de Maillol ____	76
Figura 14. Centro de México, “Mujercita de Tlatilco” _____	78
Figura 15. Kurt Stavenhagen comparando la estética prehispánica con la “Mujer que Cose” de Picasso _____	78
Figura 16. Bronce Toro de Picasso _____	79
Figura 17. Occidente, Colima, Vasija zoomorfa, “Tejón de cara triangular”. _____	79
Figura 18. Pieza prehispánica, “Torso de mujer” _____	80
Figura 19. Torso de Maillol _____	80
Figura 20. Occidente, Vasija antropomorfa, “Hombre sentado” _____	81
Figura 21. Escultura de Henry Moore con un uso de las líneas similar al prehispánico __	81
Figura 22. Juego “¿Cuál es la falsa?” _____	84
Figura 23. Occidente, Comala, Colima, Vasija zoomorfa, “Cangrejo” _____	86
Figura 24. Occidente, Colima, figuras femeninas “Ya se enteró comadrita...” _____	86
Figura 25. Sala principal del Museo Colección Stavenhagen en Tlatelolco _____	102
Figura 26. Occidente, Comala, Colima, “Perro Xoloitzcuintle” _____	108
Figura 27. Occidente, “Figura femenina estilizada” _____	108
Figura 28. Lore Stavenhagen y al fondo piezas prehispánicas del artista _____	111

ABREVIATURAS

AGN: Archivo General de la Nación

AHD: Archivo Histórico Diplomático

AP: Archivo personal

APFS: Archivo privado de la familia Stavenhagen

CCUT: Centro Cultural Universitario Tlatelolco

COLMEX: Colegio de México

CONACULTA: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

DGSP: Dirección General de Servicios Diplomáticos

DIPS: Departamento de Investigación Política y Social

FAMA: Films de Artistas Mexicanos y Asociados

FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

FUSDA: Fundación por la Socialdemocracia de las Américas

ENAH: Escuela Nacional de Antropología e Historia

ENCRyM: Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía

ICOM: Consejo Internacional de Museos

LACMA: Museo de Arte del Condado de Los Ángeles

MAX: Museo de Antropología de Xalapa

MCEDF: Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo

MAM: Museo de Arte Moderno (Ciudad de México)

MCS: Museo Colección Stavenhagen

MUCA: Museo Universitario de Ciencia y Arte

SEP: Secretaría de Educación Pública

SRE: Secretaría de Relaciones Exteriores

SG: Secretaría de Gobernación del siglo XX

SMM: Servicio de Migración de México

POA: Partido Obrero Alemán

UNAM: Universidad Autónoma de México