

IMPERIO INFORMAL: EL PROCESO DE EXPOSICIÓN DE ARTE LATINOAMERICANO BAJO LA POLÍTICA DE BUENA VECINDAD. EL CASO DE LA COLECCIÓN DEL MOMA, 1943

Andrea Matallana*
Universidad Torcuato Di Tella, Argentina

Resumen: Este artículo examina cómo la política de buena vecindad, llevada adelante por el Gobierno norteamericano, construyó un corpus de obras de arte latinoamericanas que se exhibieron en Estados Unidos durante la década de 1940. Analizamos la creación de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos, liderada por Nelson Rockefeller entre 1940 y 1945, y el papel de intelectuales y académicos que realizaron dos tareas centrales en la conquista informal del imperio estadounidense: coleccionar y exhibir. En particular, estudiamos las acciones que construyeron la colección de arte latinoamericano del MoMA en 1943. En este contexto, analizamos la tarea que Lincoln Kirstein y Grace Morley llevaron a cabo, con especial atención a sus percepciones y evaluaciones sobre el arte latinoamericano.

Palabras clave: política de buena vecindad, exposiciones internacionales, arte latinoamericano.

Cómo citar este artículo: Matallana, Andrea. «Imperio informal: el proceso de exposición de arte latinoamericano bajo política de Buena Vecindad. El caso de la colección del MoMA, 1943». *Boletín Americanista*, LXXII.1/84, 2022, págs. 171-193, DOI: <https://doi.org/10.1344/BA2022.84.1008>.

1. Introducción

En los últimos años, los estudios sobre las redes culturales y sus implicaciones en América Latina han atraído la atención de los investigadores. El caso de las redes creadas entre Norteamérica y América Latina durante la década de 1940 ilustra cómo la diplomacia cultural había diseñado herramientas para fortalecer los lazos de la llamada política de buena vecindad o del buen vecino. En 1939, Nelson Rockefeller persuadió al presidente Franklin Delano Roosevelt de la importancia de las artes en el intercambio diplomático y le envió un proyecto sobre cooperación cultural con América Latina. Roosevelt decidió crear la Oficina

* amatallana@utdt.edu | ORCID <https://orcid.org/0000-0003-3185-8918>

del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA, del inglés Office of the Coordinator of Inter-American Affairs) y poner al mando a Rockefeller.

Durante la Segunda Guerra Mundial, la oficina, liderada por Nelson Rockefeller y el Museo de Arte Moderno neoyorquino (MoMA), ambas instituciones vinculadas a la familia Rockefeller, desempeñaron un papel esencial en la promoción de la comprensión mutua y el intercambio cultural entre las dos Américas. El programa cultural de la OCIAA se basó en la teoría de que ningún esfuerzo de defensa nacional en áreas comerciales y militares podría tener éxito a menos que hubiera un programa cultural paralelo para fomentar una amistad activa entre los pueblos de las Américas. En ese contexto, se trataba de poner en marcha la «maquinaria representativa de un imperio informal», como lo llama Ricardo Salvatore (2006), pero también de convertir estas giras en un instrumento para controlar los daños que producía la infiltración del nazismo en América de Sur.

Desde nuestra perspectiva, la OCIAA llevó a cabo dos estrategias centrales para consolidar su presencia en la región. La primera fue exhibir; el rol que cumplió el Comité de las Artes fue ayudar a preparar la exposición «La pintura contemporánea norteamericana» en 1941 y seleccionar las obras que estarían presentes en ella. La segunda función fue crear una colección de arte latinoamericano en Estados Unidos; por ello, la segunda estrategia fue recolectar. En 1942, Nelson Rockefeller envió a su amigo Lincoln Kirstein a América del Sur para adquirir pinturas y otras obras de artistas de la región.

En este artículo, examinaremos el papel que cumplieron los asesores del Gobierno norteamericano en la representación artística y en el relato curatorial, en particular Lincoln Kirstein quien, como curador de arte sudamericano, creó la colección de arte latinoamericano al seleccionar las obras que integraron la exposición del MoMA en 1943. Tony Bennett calificó estas redes de producción representacional como un «complejo expositivo» donde museos, ferias mundiales y exposiciones, además de una vasta producción de materiales gráficos, desempeñaron papeles centrales en la circulación y reproducción de imágenes y bienes simbólicos. En este caso, analizaremos cómo esta compilación de imágenes y arte de América del Sur constituyó la representación del continente adaptada para el público estadounidense.

Las formas en que se expresó el *imperio informal americano* fueron muy variadas y relacionaron una complejidad de intereses. Las bellas artes son un ejemplo de cómo la cultura puede usarse como un instrumento de persuasión fundamental en la política diplomática. En opinión de Frederick Pike, la política del buen vecino a la larga se reveló exitosa para ambas partes: «los latinoamericanos probablemente obtuvieron tantas ventajas de este vínculo como los norteamericanos» (Pike, 1995: xxv). Indudablemente, este acto no estaba exento de interés. En este marco, el MoMA y también Nelson Rockefeller serán piezas útiles para la política de Roosevelt en la agenda de la cooperación interamericana para proteger la posición internacional de Estados Unidos.

2. Presencia latinoamericana durante los años de la política del buen vecino

Las ferias internacionales, como la de Nueva York de 1939 y la Exposición Internacional Golden Gate del mismo año, fueron oportunidades únicas para mostrar la cultura latinoamericana. En este contexto, las delegaciones diplomáticas ayudaron en la composición de las exposiciones de cada país, como lo hicieron Argentina o México.

En los años de entreguerras, la promoción del arte se concibió como un servicio de apoyo a la posición política estadounidense. Susanna Temkin (2011) ha analizado la contribución de las exposiciones del museo Riverside en 1939 y 1940 a esta causa, que parecía confirmar la idea de la existencia de un arte panamericano como un colectivo indiferenciado. El diario *New York Times* señalaba que las obras exhibidas tenían «menos evidencia de influencia europea contemporánea»¹ y una mayor calidad latinoamericana en comparación con el año anterior. Se intentó resaltar una estética panamericana, que en apariencia satisfacía una demanda del público estadounidense en lugar de un movimiento estético; al mismo tiempo, hubo algunos intentos de familiarizar a los espectadores con el arte latinoamericano, aunque no se llevaron a cabo de manera coordinada.

La primera exposición de arte latinoamericano fue inaugurada en el museo Riverside el 2 de junio de 1939 con más de trescientas treinta obras procedentes de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México y Paraguay. El secretario de Agricultura del Gobierno, Henry Wallace, apareció como el organizador, lo que fue criticado por varios periódicos. Wallace intentaba acceder a la candidatura a vicepresidente, por lo que quiso valerse de diversos medios para obtener visibilidad.

Susanna Temkin afirma que no solo Estados Unidos estaba interesado en llevar a cabo esta exposición como parte de su política, sino que también «los países latinoamericanos [estaban] ansiosos por establecer su posición en la política mundial. En consecuencia, tanto las obras seleccionadas como las descripciones del catálogo adjunto reflejaban las políticas culturales contemporáneas de cada nación» (Temkin, 2011: 54).

La exposición recibió críticas desfavorables y fue vista como un débil intento de familiarizar a los consumidores estadounidenses con el arte latinoamericano. Los artistas con mayor valor estético no participaron en ella, sino que se incluyeron en los pabellones nacionales, como fue el caso de los murales de Cândido Portinari, que fueron recibidos con entusiasmo.

La exhibición estuvo compuesta por 195 artistas y 321 obras. Los argentinos conformaron el 30%, y sus pinturas constituían el 24,6% del total. Los artistas brasileños compusieron el 20%, con el 12,5% de las obras. Proporciones similares se observaron en obras de arte de Chile y Cuba. México colaboró con 18 ar-

1. «Latin-American Show». *New York Times*, 25 de junio de 1940, pág. 6. La cita es la versión en español de la autora del original en inglés, norma que se ha seguido en el resto de las citas.

tistas y 51 pinturas. Los cuatro pintores más importantes del arte contemporáneo mexicano (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo) representaron el 33% de las obras expuestas.

La exposición de 1940 en el museo Riverside difirió de la anterior, en primer lugar, porque incluyó menos países: Brasil, República Dominicana, Ecuador, México y Venezuela. En segundo lugar, porque la representación artística de cada país fue desigual, ya que Brasil solo presentó a dos pintores, Cândido Portinari (cuyas obras circulaban en la exposición del Instituto de Artes de Detroit y ese mismo año tendría su muestra en el MoMA) y Maria Martins. República Dominicana envió obras de 13 artistas; Ecuador, de 12; Venezuela, de 30; y México, de 29, entre los que se encontraban los muralistas mexicanos. Las más de 200 obras de pintura y escultura tuvieron un sesgo significativo hacia el arte mexicano, debido a la falta de piezas de otros países y a que era el arte con el que más estaban familiarizados en Estados Unidos: del total de las 247 obras expuestas, el 33% procedían de artistas mexicanos de fama consolidada en Estados Unidos (Rivera, Orozco, Siqueiros); los seguían Venezuela, con el 21% de las obras, y Ecuador, Brasil y República Dominicana. Algo similar sucedió con los artistas participantes, pues el 35% eran mexicanos, seguidos de una proporción igual de venezolanos.

En este contexto exhibicionario, el MoMA tenía un compromiso significativo con los esfuerzos bélicos del Gobierno y con la visión de la OCIAA. En 1940, se llevaron a cabo dos exposiciones con el objetivo de dar a conocer el arte latinoamericano en profundidad. El MoMA no creó de cero estas exhibiciones, ya que provenían de otros circuitos. Así, la exposición «Veinte siglos de arte mexicano» fue una adaptación de una exhibición mexicana destinada al museo Jeu de Paume en París que no había podido llevarse a cabo a causa del inicio de la Segunda Guerra Mundial; y «Portinari de Brasil» se había instalado antes en el Instituto de Artes de Detroit.

En el primer caso, se propuso una visión histórica del arte mexicano, con una gran diversidad artística que ya era conocida en los círculos neoyorquinos. La exposición presentó una idea integrada de la cultura mexicana basada en el desarrollo histórico de su arte. Sin embargo, lo que se mostró era una historia sin conflictos y el radicalismo de los muralistas casi se desvaneció. Nelson Rockefeller, orgulloso de su logro en la negociación económica y cultural con el presidente mexicano Lázaro Cárdenas, la calificó como «la mayor instalación jamás realizada en el museo» (Vicario, 2015: 197).

La muestra fue una producción coordinada entre el MoMA y la Embajada de México e incluyó un catálogo bilingüe. En el prólogo de este se sostenía que ambas instituciones querían que el público norteamericano tuviera la oportunidad de estudiar el arte mexicano contemporáneo desde una perspectiva histórica:

Los más reflexivos de nosotros no veremos la exposición sin pensamientos provocativos sobre la naturaleza y el valor de nuestras dos civilizaciones, pues la cultura mexicana, como se expresa en su arte, parece, en general, más variada, más creativa y mucho más arraigada entre el pueblo que la nuestra. Los mexicanos, por supuesto, tienen una gran ventaja sobre nosotros. Poseen un pasado artístico incomparablemente más rico [dos pasados, de hecho] [...] uno europeo y otro nativo, los cuales sobreviven en forma modificada hoy en día (MoMA, 1940: 11).

La exposición «Veinte siglos de arte mexicano» cerró en septiembre de 1940 y dio paso a la apertura de «Portinari de Brasil», que se inauguró en octubre. Donde la primera daba un significado histórico al arte, la de Portinari afirmaba la inocencia de la cultura nativa frente a la política y el comercio encarnado por la OCIAA y Rockefeller. Portinari era la clase de artista considerado «exportable» y había logrado una visibilidad significativa en el continente. Sus obras más elogiadas por los críticos norteamericanos fueron aquellas que reproducían plantaciones de café, trabajadores de las fincas y tópicos asociados a Brasil. En 1939, sus pinturas fueron exhibidas en el Good Neighbor Hall y en el pabellón de Brasil en la Feria Internacional de Nueva York.

Para algunos autores, el ascenso triunfal de Portinari debe entenderse a la luz de las negociaciones comerciales sobre materias primas entre Brasil y Estados Unidos, «que se convirtieron en materiales estratégicos (desde caucho hasta cuarzo y mineral de manganeso) cuando ambos países entraron en la Segunda Guerra Mundial» (Vicario, 2015: 23). La exposición «Portinari de Brasil» se prolongó del 9 de octubre al 17 de noviembre de 1940 e incluía obras traídas especialmente desde Brasil y otras cedidas por coleccionistas estadounidenses, como Cordell Hull o Helena Rubinstein. Nelson Rockefeller no tenía ninguna obra de este pintor, pero adquirió varias al año siguiente. El libro *Portinari: his life and art* fue publicado para la promoción del artista. Su autor, Kent Rockwell, sostuvo que su obra debía entenderse en el contexto del intercambio cultural interamericano, aunque dejó de lado todas las cuestiones competitivas entre los Gobiernos:

Que las naciones discutan por el comercio de petróleo, seda, algodón, café, trigo y lana, minerales, productos manufacturados; que planeen controlar los mercados del mundo, conspirar para esclavizar a su pueblo, hacer campaña (llamémoslo así) por la libertad [...]. Por debajo, por arriba y, de alguna manera, a través [...] [de] las naciones, los intereses, la guerra, viene el arte [...]. En [sus pinturas] vemos el paisaje, pisamos el suelo; vemos a sus trabajadores y su pobreza, contada con amor (Rockwell, 1940: 6).

La naturaleza se imponía al mundo de la política con el destacado efecto inocente de la pintura sobre la realidad global y la importancia de la política del buen vecino para construir un puente con el complicado gobierno de Getúlio Vargas. En esa situación, Portinari era una especie de «buen salvaje», afable, con una visión transversal en la gestión política en el contexto de la guerra.

Algunos críticos parecían ver una fuerte presencia del muralismo mexicano en sus obras. Robert Smith, director de la Fundación Hispana en la Biblioteca del Congreso, llamó a Portinari «el Diego Rivera brasileño»: «así como el indio y el mestizo han sido de primera importancia para aquellos pintores latinoamericanos del Renacimiento mexicano (Rivera y Orozco), el negro y el mulato han sido la principal inspiración de Cândido Portinari».² En su comentario, sostuvo que:

[...] a diferencia de Rivera y los mexicanos, no tiene ningún mensaje social didáctico que exponer. Sin embargo, lo que ha observado lo afirma con simpatía y dignidad, sin ser tocado por la

2. Robert C. Smith, carta a Portinari, 25 de abril de 1942. CO-5575, F-0052, Portinari Archive. Citado en Vicario (2015: 65).

propaganda. Sobre una base tan firme, la pintura brasileña debe seguir creciendo en importancia y desempeñar un papel cada vez más significativo en el arte futuro de Panamérica.³

Así, se incluía entre los artistas más populares en Estados Unidos. La comparación con los muralistas mexicanos parecía inevitable y no todo el mundo era condescendiente con el trabajo de Portinari. Milton Brown argumentó que, mientras que los mexicanos pintaban dentro del legado de la Revolución mexicana exaltando las representaciones políticas, Portinari «[estaba] produciendo decoraciones murales para un gobierno semifascista» (Brown 1940: 38). Las críticas de Brown provocaron malestar en el ambiente de la diplomacia cultural, que consideraba que Portinari tenía un claro sentido político y que era útil para ambos países. Para la prensa, era un emisario de la buena vecindad y su presencia se entendió como una representación de esta política.

Como resultado de estas exposiciones, Nelson Rockefeller, a cargo de la OCIAA, promovió un proyecto más amplio: crear una colección de arte latinoamericano en el MoMA, para lo cual debía inaugurar una exposición lo más completa posible. Ocultaba un doble propósito pedagógico: educar al público estadounidense y mostrar el deseo genuino de entender la cultura de sus vecinos. Gracias a su oportunismo político y, tras obtener los fondos necesarios, Rockefeller decidió promover una exposición que formara parte de una colección permanente del MoMA. Esto le permitiría organizar las piezas adquiridas y las de su familia en un corpus común. Rockefeller envió a su amigo Lincoln Kirstein a América Latina. Su designación fue curiosa, dado que, aunque era uno de los participantes más activos en el círculo intelectual neoyorquino, Kirstein no era experto en arte latinoamericano. Pero Rockefeller tenía otros objetivos en mente. Como señaló a John Abbott, el viaje de Kirstein «será de importancia central y será útil para el esfuerzo de guerra [...]. Él servirá al gobierno en una posición para la que está plenamente cualificado».⁴ Además del motivo político, había otro estratégico; él ya conocía América Latina y había establecido contactos en un viaje anterior que podía facilitar la búsqueda de información. Kirstein formaba parte del ambiente intelectual neoyorquino desde sus años como estudiante de Harvard.

Edward Warburg, su amigo y colega, sostuvo que:

[...] la base real de todas nuestras discusiones era qué se podía hacer en la escena estadounidense para permitir que los artistas, fueran pintores, músicos, escultores o cualquiera de los muchos aspectos del arte que aparecían en la escena, fueran autosuficientes.⁵

Y su amigo Monroe Wheeler argumentó que su contribución al MoMA fue significativa y variada porque fue un catalizador en la búsqueda del arte al representar brillantemente a la vanguardia (Greet, 2019).

3. Ídem.

4. Nelson Rockefeller, carta a John Abbott, 14 de febrero de 1942, REG 104, MoMA.

5. *Oral history interview with Edward M. M. Warburg*, 13 de mayo de 1971. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

3. La recolección mezclando arte y política

Lincoln Kirstein va a Río en una misión misteriosa e importante. Nadie sabe si va a pintar el Corcovado de color morado o ponerse un ballet en Congonhas do Campo.⁶

Kirstein tenía dos tareas en América del Sur. La primera era coleccionar piezas de arte latinoamericanas y, como enviado de la OCIAA, su segunda tarea sería reportar directamente a Nelson Rockefeller, es decir, tenía que informarle sobre la situación política. Rockefeller recibía información sobre la eficacia de la propaganda de Axis en América Latina y necesitaba evaluar la situación con alguien en quien confiaba.

En febrero de 1942, el Gobierno concedió a Kirstein permiso para abandonar el país de marzo a septiembre. Según el memorándum de la OCIAA, el propósito del viaje era una misión secreta. Las razones de esta designación se basaron en el hecho de que estaba:

[...] particularmente cualificado para llevar a cabo esta misión. Recientemente regresó de esos lugares que deseamos que visite. Como pocos estadounidenses, el señor Kirstein conoce a la gente, las costumbres y las condiciones en los países a los que lo hemos asignado.⁷

Rockefeller estaba convencido de que el viaje sería de vital importancia para el Gobierno; Kirstein tendría que renovar su relación con los intelectuales que había conocido durante su visita el año anterior. En su opinión, la continuidad de esta relación «tendrá importancia propagandística y será de ayuda en nuestro esfuerzo de guerra psicológica. Él servirá a su Gobierno en forma de una campaña de diálogo para la que está totalmente cualificado».⁸ Por lo tanto, su misión como mediador cultural era una prioridad. En estos términos, no había conflicto de intereses, pues Kirstein estaría desarrollando una función para ambas instituciones. Sin embargo, esto podría parecer inapropiado, ya que la OCIAA estaba financiando un viaje artístico, mientras que el MoMA patrocinaba una misión secreta.

Durante su visita, una crisis interna en el Gobierno brasileño generó una purga militar sin precedentes. Dos de los jefes militares del gobierno de Getúlio Vargas (el jefe de Policía, Filinto Müller, y el almirante Peixoto) tuvieron un conflicto en torno a permitir una manifestación en apoyo a Estados Unidos para celebrar la independencia de aquel país. Müller, con una conocida vocación profascista, protestó y solicitó que se prohibiera, mientras que Peixoto la apoyó. El conflicto escaló al punto en que el presidente destituyó a ambos funcionarios y

6. Robert C. Smith, carta a Portinari, 25 de abril de 1942. CO-5575, F-0052, Portinari Archive. Citado en Vicario (2015: 67).

7. Nelson Rockefeller, carta al general Hershel, 28 de febrero de 1942. Nelson A. Rockefeller personal papers, Projects, serie L (FA348), caja 101, carpeta 966, pág. 18.

8. Nelson Rockefeller, carta a John Abbott, 14 de febrero de 1942, REG 104, MoMA.

llevó a cabo una reorganización del gabinete. Esto tuvo consecuencias sobre el interés del Gobierno norteamericano, que deseaba mantener una red de contactos que le brindaran apoyo (Hilton, 1981: 5). En este contexto, los esfuerzos de Lincoln Kirstein en Río de Janeiro, vinculados a la recopilación de información política más allá del propósito inicial de intercambiar arte, se vieron severamente afectados. Más adelante, viajó a São Paulo, donde la situación diplomática era aún más complicada. Su llegada fue problemática; en el aeropuerto fue arrestado y la Policía alegó un problema en su documentación, pero el entonces vicecónsul en São Paulo, John Hubner II, intervino usando documentos falsificados que resolvieron la situación.

Kirstein informó a Nelson Rockefeller de varios detalles sobre las acciones de Hubner y describió el control político que este había llevado a cabo. Las conversaciones dejaron una impresión duradera e inquietante sobre la política exterior de Estados Unidos. Hubner detalló las operaciones realizadas desde el consulado, que incluían represión, falsificación de documentos y operaciones con la Policía.

Finalizadas sus actividades en São Paulo, Kirstein, exhausto, no había podido dilucidar la veracidad ni la peligrosidad de estas informaciones. Se apresuró a cumplir con la compra de obras de arte y la inspección de museos y bibliotecas para regresar a Río de Janeiro y continuar su viaje. En cuanto a sus objetivos artísticos, no estuvieron exentos de conflictos y contratiempos. Tuvo una disputa con Osvaldo de Andrade, un notable escritor que lo animó a que comprara obras de su hijo, pero cuya sugerencia Kirstein rechazó de mala manera. Andrade trató de presentar una queja en el consulado y, en una reunión, amenazó con dispararle si se lo cruzaba. John Hubner minimizó la importancia del hecho y dijo que «Osvaldo de Andrade era bien conocido como un mal poeta y un mal tirador».⁹

Kirstein notó las divisiones internas que predominaban en los círculos artísticos e intelectuales. Sus miembros no solo discrepaban sobre Estados Unidos, sino también sobre la política de Vargas. En junio de 1942, se publicó un manifiesto que sostenía que «en la actualidad, algunas mentes malvadas dicen que, bajo el pretexto del esfuerzo bélico, hay intereses imperialistas de los Estados Unidos en Brasil».¹⁰ Ciento cincuenta personas lo firmaron, entre ellas Cândido Portinari. Al día siguiente, los periódicos que lo publicaron fueron clausurados. Era evidente que en Brasil la persecución de intelectuales y artistas era una acción ordinaria que podía afectar estas relaciones culturales.

Durante su paso por Argentina, Kirstein era consciente de que la penetración nazi era la principal preocupación del Gobierno norteamericano. En 1939, el centro de inteligencia alemán había llevado a cabo una serie de tareas en el país, incluido el establecimiento de contactos en las fuerzas armadas. Además, la posición neutral del gobierno militar favorecía a Alemania en el uso de los medios

9. Lincoln Kirstein, carta a Rockefeller, 17 de junio de 1942. Nelson A. Rockefeller personal papers, Projects, serie L (FA348), caja 101, carpeta 966, pág. 58.

10. «Notas de arte». *Jornal do Manha*, 15 de junio de 1942.

de comunicación, con lo que aumentó su presencia en el país. Hasta entonces, Brasil había sido «el centro neurálgico de los informes de inteligencia de Abwehr en el hemisferio occidental» (Newton, 1992: 252), pero las nuevas señales provenían de Argentina. Durante 1942, los aliados denunciaron al Gobierno con creciente furia, argumentando que se había tolerado a los espías alemanes en el país, especialmente a los de inteligencia marítima: «El portavoz aliado dijo que Argentina tenía la responsabilidad moral de muchos hundimientos de barcos y muchas muertes, incluidas las de mujeres y niños».¹¹

En Buenos Aires, Kirstein contó con un fuerte apoyo de la embajada. James Byrnes (un asistente) lo puso en contacto con María Rosa Oliver, escritora y amiga de Victoria Ocampo, quien le presentó a varios artistas. Oliver comentó: «pasamos toda una mañana en el estudio de Lino Spilimbergo, y Kirstein estaba muy emocionado con la serie de *gouaches* con escenas de una mala vida» (Oliver, 2008: 101).

Kirstein estaba interesado en las artes figurativas; entre sus pintores favoritos se encontraba David Alfaro Siqueiros, por lo que se movió muy cómodamente entre los pintores argentinos que trabajaron con él, como Antonio Berni y Alfredo Guido. Hizo dos consideraciones diferentes y contradictorias sobre el estado de las artes en Argentina. Por un lado, estaba convencido de que «hasta que los artistas olviden la École de Paris no tendrán autonomía intelectual», es decir, debían deshacerse de la influencia europea, tal como le escribió a Alfred Barr. Sin embargo, por otro lado, algunos pintores le sorprendieron por la calidad de sus obras, como Antonio Berni, quien había trabajado con Siqueiros. Desde su punto de vista, este era el argentino que más se parecía a los artistas de la era WPA.¹² El otro era Demetrio Urruchua, a quien consideró uno de los mejores artistas de América Latina: «Un hombre muy pobre que ha sido perseguido por sus opiniones vehementes y su trabajo anti-Eje y prodemocrático».¹³

Lincoln Kirstein hizo un esfuerzo decidido por crear una selección de artistas que representaran la idea del arte moderno tal como él lo concebía. Gastó miles de dólares en obras: pagó 500 dólares por un cuadro de Butler y 1.000 dólares por el *Club Atlético Nueva Chicago*, el más caro (aunque era la mitad del valor que pedía el artista). El único inconveniente que tuvo fue con la compra de obras de Emilio Pettoruti. Kirstein llegó a la conclusión de que el pintor tenía fuertes simpatías con el fascismo, en parte porque había sido el curador de la exposición del Grupo Novecento en 1930 y también porque era amigo de Margherita Sarfatti, amiga a su vez de Benito Mussolini. En consecuencia, Kirstein evitó relacionarse con Pettoruti.

En su gira por Chile, quedó encantado con el proyecto Siqueiros en Chillán. Su entusiasmo lo llevó a ofrecerle una exposición en el MoMA. Fue una oferta generosa porque Siqueiros deseaba salir de Chile. En ese momento, había dado conferencias en Santiago sobre la responsabilidad de los artistas en la lucha con-

11. «Nazi plan to seize Latin America reported». *New York Times*, 2 de agosto de 1942, pág. 1.

12. WPA: programa de ayuda del Gobierno norteamericano en 1930.

13. Lincoln Kirstein, carta a Rockefeller, 17 de febrero de 1943, Lincoln Kirstein Correspondence and notes, MoMA Archive, Nueva York.

tra el fascismo y atrajo la atención del embajador norteamericano; este pensó que el pintor mexicano podía ser útil para reunir apoyo en América Latina para el esfuerzo aliado y tenía la intención de resguardarlo bajo el ala del Departamento de Estado. Por increíble que parezca, Nelson Rockefeller no vio una contradicción en que el Gobierno norteamericano patrocinara a un pintor comunista como Siqueiros, ya que su propósito principal era la derrota de Hitler. Finalmente, los antecedentes políticos del artista imposibilitaron concretar su visita, ya que Siqueiros había estado vinculado al intento de asesinato de León Trotski en México y también se especulaba sobre su complicidad en el asesinato de uno de sus guardias, Sheldon Harte, un joven de origen norteamericano.

La creación de una colección de arte latinoamericano se consideraría como la continuidad de una política llevada a cabo por la familia Rockefeller desde los años veinte, cuando decidieron encargarle un trabajo a Diego Rivera. Desde 1931, el museo realizó una quincena de exposiciones en las que se discutían diferentes aspectos del mundo del arte y la arquitectura latinoamericanos. La institución señaló que los problemas en Europa habían reorientado la atención hacia América Latina, lo que parecía ser un punto exacto. En esta línea, el museo realizó varias tareas a la vez: volver su atención hacia el arte latinoamericano, dar cabida a los artistas europeos escapados de Europa y convertirse en un instrumento de apoyo político.

4. La exposición

Nada de lo que vi en Chile es chileno, excepto el arte popular.¹⁴

La colección de arte latinoamericano del MoMA fue inaugurada en 1943 y fue la más importante del mundo hasta ese momento. Se ubicó en las galerías del segundo piso y mostró 224 nuevas adquisiciones del viaje de Kirstein, que se exhibieron por primera vez. La colección ascendió a un total de 294 obras: murales, óleos, *gouaches*, dibujos, grabados, carteles, revistas y fotografías. Se presentaron obras de arte de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay.

La explicación que dio el MoMA acerca de su interés por América Latina no hizo hincapié en la política del buen vecino, sino que más bien esgrimió el hecho de que «sobre todo en los años cuarenta las comunicaciones con Europa se habían visto severamente complicadas, por lo que el Museo centró su atención en América Latina con gran vigor, recogiendo y exhibiendo activamente el arte latinoamericano» (Roob, 1943: 16). La institución sostuvo que:

14. Lincoln Kirstein, carta a Rockefeller, 16 de junio de 1942, Nelson A. Rockefeller personal papers, Projects, serie L (FA348), caja 101, carpeta 966, pág. 58.

[...] aunque las nuevas adquisiciones han mostrado la variedad y calidad del arte latinoamericano desde retratos realistas hasta composiciones surrealistas y abstractas, algunas de las imágenes tienen un interés particular porque se refieren a la gente y la cultura del país donde se producen (MoMA, 1943: 21).

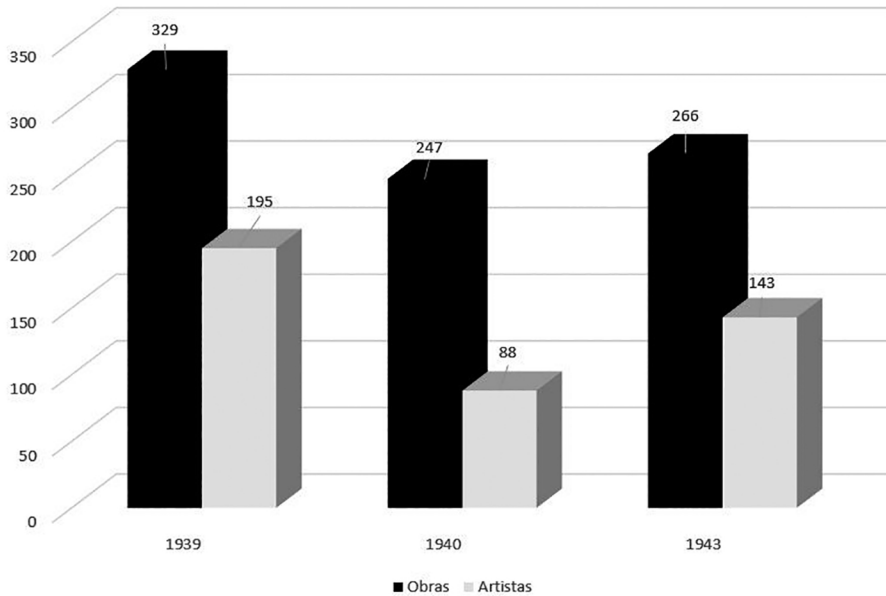
El catálogo tenía poco más de cien páginas, con una introducción escrita por Alfred Barr y un ensayo curatorial de Lincoln Kirstein. Este recibió ayuda de María Rosa Oliver, que en ese momento estaba contratada por la OCIAA en Washington. A menudo la consultaba para entender algunos informes y la posición política de los artistas. Como Michele Greet ha sintetizado, «tendía a rechazar composiciones abstractas y evitaba temas políticamente volátiles, en lugar de seleccionar obras que perpetuaban una versión didáctica despolitizada del indigenismo, sirviendo a una agenda panamericana» (Greet, 2019: 146).

Barr centró su análisis en cómo el nuevo material podría cambiar todo el carácter de la colección y mencionó que era más completa que la europea, pero que, aun así, podría haber algunas omisiones y errores de inclusión. También advirtió que habría ausencias, ya que algunos países no habían sido visitados debido a la guerra, y solo México mostraba un cuerpo esencial de obras. Las dificultades de transporte habían complicado la representación de las esculturas y la falta de tiempo había hecho difícil representar la fotografía en profundidad. El director se mostró preocupado por aclarar que «el señor Kirstein lamenta particularmente la ausencia de composiciones importantes por parte de algunos de los maestros argentinos; una obra importante del brasileño Segall y otro cuadro de Figari de Uruguay» (MoMA 1943: 4).

Es interesante revisar cómo estuvo constituida la muestra latinoamericana, ya que las proporciones son reveladoras de la visión sesgada que se tuvo sobre América Latina. En primer lugar, estaban representados solo la mitad de los países del continente. En segundo lugar, el 32% de los artistas eran de origen mexicano, con una proporción del 57% de las obras que componían la exhibición. Los seguían los de origen argentino, con el 21% de los artistas y el 17% de las obras de arte. Y en el tercer puesto estaba Brasil, con el 11,5% de los artistas y el 12% de las obras escogidas. La sobrerrepresentación del arte mexicano es abrumadora y, aunque se pudiera plantear que había una estética variada, claramente el sesgo nacional borraba otros detalles.

Bien sea porque expresaba el gusto de los donantes o las preferencias de la familia Rockefeller, bien sea por la influencia de la formación de los curadores y académicos, el arte mexicano impregnaba lo que quería darse a conocer como latinoamericano. El gusto por los artistas mexicanos era dominante, por lo que aquello que se mostraría como «arte de América Latina» era más bien una visión sesgada. Como puede verse en el gráfico 1, algunas de las obras adquiridas por Kirstein no formaron parte de la exhibición, suponemos que por cuestiones de calidad y no por preferencias estéticas. Lo cierto es que Kirstein estuvo ausente en los meses previos a la instalación, debido a que había ingresado en el ejército, y fue Dorothy Miller, curadora asociada y en los hechos secretaria de Alfred Barr, quien concluyó el trabajo. En total, la institución había adquirido 195 piezas con dinero del Fondo Interamericano y recibió en donación 29 obras de arte.

Gráfico 1. Cantidad de artistas por países según el año de exhibición.



Fuente: Catálogos del museo Riverside (1939 y 1940) y del MoMA (1943).

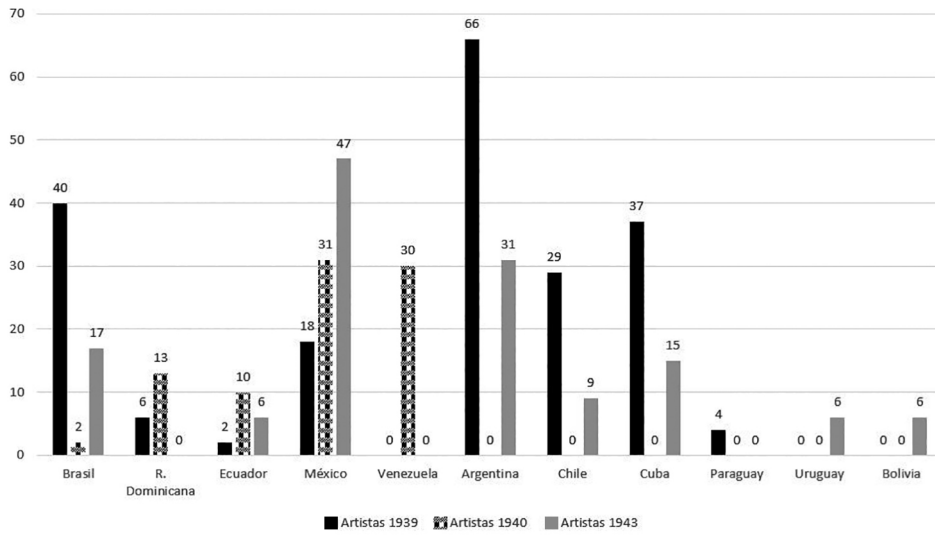
Si bien el catálogo siguió el orden por país, la muestra tuvo otra configuración. Se abrió con los «primitivos modernos» en la primera galería y se colocó a los que tenían alguna formación europea en los siguientes módulos de la exhibición. Como señala Greet, la composición de la muestra «reforzó la idea de que el arte del sur de la frontera era ingenuo y estaba desconectado de las redes modernistas norteamericanas y europeas» (Greet, 2019: 153). La exhibición incluía obras de Cândido Portinari, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, Pedro Figari, Joaquín Torres García, Oswaldo Guayasamín, Wilfredo Lam, Aquiles Badi, Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Alfredo Bigatti, Norah Borges y Horacio Butler. En particular, el reporte de prensa señaló la importancia del cuadro de Berni *El Club Atlético Nueva Chicago* y del *Festival de la noche de San Juan* de Portinari.

La exposición fue un éxito; tenía previsto durar dos meses, pero se prorrogó por un mes más, dado el interés del público local. Se inauguró el 31 de marzo y continuó hasta el 6 de junio. Fue no solo un triunfo para el arte latinoamericano, sino también, y lo que es más importante, un gran éxito para los expertos que lograron generar interés en este arte y cambiar el enfoque de Europa hacia América Latina. Y fue la clave del éxito del proyecto Rockefeller y del diálogo entre expertos y política para crear un mundo compartido derivado del arte. Cuando concluyó la exposición del MoMA, parte de la colección circuló, entre 1943 y 1944, por todo el país.

En cuanto a la representación de artistas y obras, la muestra Riverside de 1939 parece ser más relevante en el número (329 obras y 195 artistas, respectivamente).

te), en comparación con la exposición de 1943. Sin embargo, como puede verse en el gráfico 2, el MoMA tiene una mejor representación de la calidad artística latinoamericana.

Gráfico 2. Cantidad de obras según las exposiciones de 1939, 1940 y 1943.



Fuente: Catálogos del museo Riverside (1939 y 1940) y del MoMA (1943).

En el contexto de la OCIAA, los representantes del arte que asumieron diversas tareas se encontraron en una encrucijada en la que la política se enlazaba con las valoraciones estéticas. En este marco, instituciones como los museos propusieron diversas puestas en valor del complejo de obras y también vías de circulación de estas, para lo cual adquirieron lo que era exhibible del arte latinoamericano para el público norteamericano. Estas instituciones desarrollaron un ordenamiento en el sentido curatorial y elaboraron un discurso acerca de la historia de América Latina.

En este punto, nos gustaría exponer cuáles fueron las evaluaciones de Lincoln Kirstein sobre el arte latinoamericano. Como consultor del MoMA, su principal tarea era coleccionar piezas de arte, pero ¿cuál era su opinión al respecto? ¿Por qué eligió a estos artistas? ¿Qué lugar ocupaba en el campo de los expertos en arte latinoamericanos? ¿Cómo fueron las conversaciones con especialistas como Grace Morley (directora del SFMOMA) y otros críticos?

La exhibición de 1943 estableció una visión canónica de conjunto sobre el arte de América Latina, más allá de la predilección por los muralistas mexicanos o el paso de Portinari por el MoMA en los años anteriores. El relato que se creó a partir de estas exposiciones claramente subordinó el arte a la política, puesto que la pretensión de mostrar el arte latinoamericano como ingenuo o desmarcado de las cuestiones ideológicas era una decisión política y no artística. En definitiva, la exhibición daba a entender que los vecinos del sur eran buenos, en

parte gracias a que no conocían la modernidad, con todas las contradicciones que eso implicaba.

El MoMA fue el principal escenario nacional de arte contemporáneo a la vez que se estaba convirtiendo, en los años de la Segunda Guerra Mundial, en un espacio de representación internacional.¹⁵ En esta época, se produjo un cambio de sentido. El museo era, por un lado, el espacio para la puesta en escena de la buena vecindad; era, también, el lugar donde se apoyaba la política de la guerra por parte del Gobierno norteamericano; y, finalmente, era el escenario en el cual exponían los refugiados europeos. La transformación que se estaba llevando adelante en el circuito de Nueva York hacía que el antiguo menosprecio europeo por el arte de Estados Unidos fuera cediendo ante los artistas que aparecieron de la mano de la abstracción y las nuevas tendencias.

5. Visiones en conflicto

En este sentido, si lo que Lincoln Kirstein pretendía hacer con su viaje de recolección era ascender a «especialista en arte latinoamericano», debía disputarle el puesto a quien era considerada hasta ese momento como la experta: Grace Morley. Berit Potter sostiene que la competencia en la relación se expresó claramente en un informe que Kirstein envió a la OCIAA, donde pasaba por alto el ensayo que ella había escrito sobre el arte peruano en 1940, al que se refirió como meras «notas». Kirstein sostenía que el punto de vista de la experta acerca del valor de los pintores latinoamericanos se caracterizaba por un:

[...] optimismo promiscuo, su inexactitud y su desprecio por los estándares técnicos o estéticos [...]. La doctora Morley es universalmente amada y respetada por todos aquellos artistas con los que entró en contacto. Fueron comparativamente pocos y por lo general oficiales.¹⁶

Este juicio desconocía el rol que ella había tenido en la introducción de muchos nuevos artistas contemporáneos en el circuito de arte de la costa oeste. Morley quedaba deslucida como «amada» por los artistas oficiales, es decir, por los vanguardistas. En sus varios artículos, Potter no logra explicar qué detonó esta competencia.

En nuestra opinión, la rivalidad y el malentendido entre ellos comenzaron con el incidente de Emilio Pettoruti, en el que Kirstein fue taxativo sobre las orientaciones políticas del artista. En su viaje a Argentina, el enviado del MoMA se negó a comprar las obras de Pettoruti porque, según su información, este era un ferviente fascista. Kirstein informó a Rockefeller y Alfred Barr y desestimó la obra del pintor argentino. Como señaló Gustavo Buntinx, Pettoruti fue descrito como

15. En 1940, Harold Rosenberg, en su ensayo «La caída de París», había señalado que la capital francesa, como escenario de la cultura internacional, había dejado su espacio vacante. A este respecto, puede consultarse el estudio de Serge Guilbaut (1983).

16. Lincoln Kirstein Correspondence and Notes, Museum of Modern Art Archives, Nueva York, vol. II.1.

un «furioso fascista», a lo que se añadió que comprar sus cuadros sería una «bofetada en la cara a artistas decentes de aquí» (Buntinx, 2005: 23).

Grace Morley, que había conocido al pintor en su viaje de 1940, llevó a cabo una serie de acciones a fin de obtener una invitación para que participara en el programa de intercambio del Gobierno. Cuando las acusaciones sobre sus inclinaciones ideológicas comenzaron a resonar en el círculo neoyorquino, Morley trató de conseguirle una exposición individual en el MoMA (como la de Portinari), lo que no ocurrió. A pesar de sus esfuerzos, no logró convencer a las personas influyentes para que la visita del pintor tuviera lugar. La perspectiva política de Kirstein y la lectura estética de Morley entraron en un conflicto que fue mediado por Alfred Barr y Henry Allen Moe. Grace Morley nunca abandonó la defensa de Pettoruti, ya que consideraba que sus pinturas eran de gran valor artístico en el contexto latinoamericano. Su persistencia frente a René d'Harnoncourt, Francis Taylor y Allen Moe no pasó desapercibida para Kirstein. Cuando escribió su informe final, decidió dejar de lado las contribuciones de Morley y sostuvo que ese informe era original y sin precedentes, omitiendo el texto que ella había escrito en 1940 para el Comité de Relaciones Interamericanas en el campo de las artes bajo el título de *Arte en los países latinoamericanos*.

El rechazo de Kirstein continuó de otras maneras, como cuando animó a Barr a organizar una exposición de la obra del pintor uruguayo Pedro Figari y sugirió mantener a Morley apartada, alegando que podría querer apropiarse de la idea. Potter señala que Morley no estaba interesada en competir con él o el MoMA. El museo de San Francisco no tenía los recursos del de Nueva York y Morley estaba más que feliz de tomar prestadas las exposiciones a través del programa de circulación (Potter, 2017). En un intento de neutralizar la competencia, la directora le dijo a Barr que había suficiente espacio para diferentes especialistas dentro del campo del arte latinoamericano. Señaló que «hay suficiente trabajo para todos los que puedan interesarse durante una generación o más y todavía quedará más por hacer después de eso».¹⁷

Morley envió una carta a Alfred Barr en mayo de 1943, en la que mencionó el resentimiento que Kirstein parecía tener hacia ella. En la misiva, sostenía que no entendía por qué estaba tratando de apartarla de un campo que ella había ayudado a construir. También señalaba que no comprendía por qué no se había mencionado ninguno de sus escritos sobre arte latinoamericano:

Al fin y al cabo, puse todo lo que sabía en un fondo común y él debe haber tenido acceso a mi informe. Ciertamente tuvo mi bendición para usar todo lo que pudo, ya que todos [quienes] trabajan en este campo suman al conocimiento que yo solo pude anotar de manera resumida por falta de tiempo. Me alegré cuando supe que una persona más estaba interesada en el tema.¹⁸

17. Grace Morley, carta a Alfred Barr, 19 de mayo de 1943, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, ARCH: ADM 001:57:4.

18. Ídem.

Alfred Barr trató de poner paños fríos a la situación e intentó tranquilizarla diciendo que no había nada en su contra. El director del museo puso a Kirstein al tanto de estos intercambios y, finalmente, hubo una suerte de conciliación entre ambos. Lincoln Kirstein envió una carta a la directora del SFMOMA en la que afirmaba que se había sentido turbado porque parecía haber una atmósfera de fricción entre ambos:

Es del todo cierto que públicamente, y por escrito, reconocí tener una visión muy distinta de la tuya sobre el arte latinoamericano, y en particular sobre ciertos artistas, pero siempre admiré especialmente tu contribución pionera a este campo y tu generosidad y entusiasmo para tener una visión más amplia.¹⁹

Posteriormente, Morley escribió a Barr que, luego de recibir la misiva, estuvo segura de que había estado mal informada: «No podía creer que él pudiera tenerme algún rencor».²⁰ Consciente de que el punto de inicio de las desavenencias había sido su férrea defensa de la obra de Pettoruti, el siguiente párrafo de su carta lo destinaba a comentarle que todavía seguían las repercusiones acerca del viaje del pintor. Y señalaba que «personas bien informadas parecen coincidir con mis propios sentimientos de que él no puede ser considerado de ninguna manera un fascista. Por otro lado, pienso que no es comunista y mi impresión es que se interesa muy poco por la política».²¹

Kirstein fue crítico con el entorno europeizador que encontró en algunos países de América del Sur, particularmente Chile y Argentina, y también se decepcionó porque parecían no reconocer la supremacía técnica estadounidense en sus círculos intelectuales y artísticos. Esa impresión era política, ya que pensaba que Estados Unidos no era valorado como se debería en términos de sus contribuciones a la seguridad del continente. Algunos de sus escritos presentan una perspectiva completa de su preocupación y decepción con la situación en América del Sur: «El continente nunca ha sido menos seguro para nosotros. Tal vez el norte (Perú) está bien. Sin embargo, aquí apesta».²² Para él y Rockefeller, la manera de construir una relación con los otros países era a través del arte, que era el único bien sudamericano de cierto interés para ellos. Sin embargo, para su disgusto, mientras buscaba la naturaleza, el exotismo y la originalidad, el arte local le ofreció un producto que imitaba la pintura europea incluso en colecciones completas, como la de Antonio Santamarina en Argentina.

Kirstein no podía dejar de lado la comparación con el arte europeo y describió, por ejemplo, el trabajo de Cândido Portinari como «vacilante entre Picasso-Juan Gris 1917 y Picasso 1938»; el de Figari como del estilo de Prendergast y

19. Lincoln Kirstein, carta a Morley, 13 de junio de 1943, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, ARCH: ADM 001:57

20. Grace Morley, carta a A. Barr, 29 de julio de 1943, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, ARCH: DM 001:57:4.

21. Ídem.

22. Lincoln Kirstein, carta a Rockefeller, 3 de agosto de 1942, RAC, título de la carpeta: Kirstein, Lincoln – Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army, caja 101, carpeta 966.

el de Horacio Butler, con quien tendría una interesante amistad, como «Matisse Minded», es decir, inspirado en Matisse.²³ ¿Era el estilo latinoamericano tan europeizante o estaba la mirada de Kirstein consustanciada únicamente con la tradición europea? Estas comparaciones contrastaban con el modo en que la exposición de 1943 exhibió las obras de la colección latinoamericana. Paradójicamente, la idea de los modernos primitivos reforzó la noción de que el arte latinoamericano era naif y, como sugiere Greet (2019), se lo presentó desconectado de las redes modernistas europeas.

Después de su viaje, concluyó que el arte latinoamericano era más afluyente que fuente. Debido a esta subordinación a la cultura europea, solo unos pocos artistas eran de real importancia. En su opinión, esta ausencia de originalidad probaría el rol que debía jugar Estados Unidos como inculcador de las vanguardias artísticas. Para él, la escena latinoamericana carecía de artistas prestigiosos, aunque había excepciones, como Siqueiros, cuyo mural en Chillán, como hemos señalado, le había causado una profunda impresión. Consideraba que esos murales eran magníficos y desafiantes y concluía que «Siqueiros es el gran pintor del hemisferio occidental».²⁴

Sobre este tema, nuevamente polemizó con Grace Morley, quien tenía una mirada diferente acerca de las exigencias y críticas planteadas por él. Si bien coincidía en la fuerte influencia que el arte europeo tenía en la tradición latinoamericana, Morley sostenía que los artistas locales eran de un valor fundamental en sus contextos. En su opinión, las comparaciones entre artistas latinoamericanos, europeos o estadounidenses no eran apropiadas; más bien le interesaba «explorar las formas en que diferentes artistas transformaron la inspiración o el entrenamiento europeo en interpretaciones individuales y locales» (Vicario, 2015: 157). Cuando revisó el catálogo de la exposición de 1943, le señaló a Barr que, aunque coincidía con Kirstein en la elección de la mayor parte de los artistas, creía que podrían haber encontrado obras que representaran más ampliamente el arte de algunos países. Pensaba que la elección de las piezas de la exhibición había sido «muy personal y algo limitada».²⁵ Como señala Potter, sus apreciaciones sobre el arte de América Latina eran más favorables y menos prejuiciosas respecto de su valor estético y su contenido moderno. En un intercambio epistolar con Barr, Morley señalaba que le gustaba «saber lo que está sucediendo en el campo contemporáneo en todas partes y tengo un gran interés en los desarrollos, incluso cuando hay indicios de que la calidad es inadecuada y la expresión[,] inmadura».²⁶ Su visión parecía estar en construcción, y entendía que los valores del arte latinoamericano no debían medirse de acuerdo con

23. Lincoln Kirstein, carta a A. Barr, 20 de julio de 1942, Museum of Modern Art Archives, Nueva York, Alfred H. Barr, Jr. Papers, 1.96.

24. Lincoln Kirstein, carta a Paul Cadmus, 23 de agosto de 1942, Lincoln Kirstein Correspondence and Notes, MoMA Archive, Nueva York.

25. Grace Morley, carta a A. Barr, 29 de julio de 1943, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, ARCH: ADM 001:57.

26. Grace Morley, carta a A. Barr, 25 de junio de 1943, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, ARCH: ADM 001:57.

la estética europea, aun cuando hubiera influencia de esta en la formación de los artistas latinoamericanos. La importancia de que América Latina fuera un afluyente del arte europeo radicaba en su posibilidad de convertirse un día en una fuente.

Es interesante resaltar que Morley evitó hacer valoraciones de los objetivos de la política del buen vecino, mientras que Kirstein generó una serie de apreciaciones en este sentido, lo que lo colocó en una situación paradójica, ya que criticaba a los sudamericanos por su falta de conocimiento del poderío norteamericano, pero a la vez creía que el Gobierno de Estados Unidos era poco inteligente en sus estrategias. En su opinión, la política del buen vecino era simple y pseudoinocente, y esta era una de las razones por las que había fracasado, por ejemplo, en Argentina, donde creía que el Gobierno apostaba a una victoria alemana. Kirstein pensaba que los nazis tenían una propaganda indirecta y específica, mientras que Estados Unidos carecía de estas estrategias por no disponer de información confiable. En un informe a Nelson Rockefeller, Kirstein examinó diferentes estrategias que podrían hacer que la propaganda fuera más eficiente.

Detrás de sus decepciones, Kirstein ocultaba, de una forma irónica y de acuerdo con su lógica imperialista, un plan para crear una nueva política. Escribió a Rockefeller para decirle que una de las mejores cosas que podían hacer era «llevar niños indios a Estados Unidos y enviarlos de vuelta como líderes para sus propios pueblos [...] el museo será, con suerte y dinero, el primer trabajo científico en relaciones culturales» (Duberman, 2007: 382). Lejos de proponer un encuentro de culturas, reforzaba la posición de superioridad norteamericana, que en su opinión debía educar y formar a los indígenas del otro continente. Se observa en él una mirada que orbita en torno a lo que Ricardo Salvatore ha puntualizado para los académicos de Estados Unidos en la primera parte del siglo xx, cuando la Norteamérica moderna «fue un espejo donde América del Sur podía mirarse a fin de comprender su propio atraso y debilidad» (Salvatore, 2016: 256). De este modo, el etnocentrismo elevaba a la categoría de universal los valores de la sociedad norteamericana exaltando el nacionalismo.

Años más tarde, en 1945, con ocasión de la Conferencia de Estudios sobre el Arte Latinoamericano, Barr sostuvo que, a pesar de que mucha gente del MoMA no era especialista en América Latina (excepto Grace Morley) y no tenía conocimiento de su arte, «entraron al campo con un espíritu de descubrimiento» (Barr, 1945: 12), con la esperanza de que estos resultados sirvieran para hacer nuevos y profundos estudios. No es posible determinar cuánto de este descubrimiento fue un encuentro entre culturas. La frase de Barr describía un proceso similar al que Ricardo Salvatore calificaba como «una conquista intelectual de América del Sur, en el sentido de apropiación e incorporación de la región en un campo de visión y amplitud de influencia» (Salvatore, 2016: 18) al observar que había una suerte de nuevo descubrimiento por parte de Estados Unidos.

El trabajo de Lincoln Kirstein tuvo éxito al colocar a artistas sudamericanos en un escenario como Nueva York, donde podían prestigiarse internacionalmente. El esfuerzo personal que realizó para llevar a estos pintores a la escena nor-

teamericana le valió el reconocimiento de Alfred Barr, quien lo felicitó efusivamente. Tanto él como Barr coincidían en que había que adquirir la mayor cantidad de trabajos para luego seleccionar y, si bien su preocupación giraba en torno a los creadores, no dejaban de interesarse en la valoración estética. Esto se expresaba no solo en la calidad, sino también en la posibilidad de instalar a esos artistas en los circuitos de galerías. Por tanto, es importante observar a quiénes seleccionaron para la exposición. Algunos pintores ya eran reconocidos como creadores de relevancia internacional desde los años treinta, como es el caso de Kahlo, Rivera, Orozco o Portinari; otros, en cambio, eran nuevos en el escenario norteamericano.

En su obstinada comparación con Estados Unidos, Kirstein llegó a una conclusión previsible: la pintura norteamericana era «más fuerte, vigorosa y renaciente», con lo que reforzó el carácter centralista y nacional de su interpretación. Además, su viaje lo convenció de que el arte realmente moderno y nacional era el de su país. Para Kirstein, el escenario del arte internacional indefectiblemente se desplazaba hacia Estados Unidos. Nueva York y el MoMA tendrían un lugar central, por lo que entendía que estaba forjando una gran oportunidad para el arte latinoamericano con la colección, aunque en forma subalterna, si le asignaba un espacio. Mientras la pintura latinoamericana era presentada como histórica, los artistas norteamericanos parecían encarnar el verdadero arte contemporáneo. Desde su punto de vista estético, la mayor limitación de la pintura latinoamericana era la influencia europea, aunque guardaba ciertas esperanzas de que se forjara una verdadera pintura nacional que escapara a los tipismos clásicos. Por ejemplo, en una carta al pintor argentino Alfredo Guido decía:

[...] espero que para ustedes empiece una época de nacionalismo en el arte, que no es solo pampa, gauchos [,] sino un estudio de su gran ciudad, de la vida de la ciudad [...]. El Norte, el Nahuel Huapi, el barrio de la Recoleta, en Buenos Aires, están llenos de encanto personal y motivos pintables». ²⁷

Este era el modo en que creía que una figuración nacional podía forjar una escuela artística que liderara América Latina.

6. Conclusiones

Los primeros pasos dados con las exposiciones de 1939 y 1940 abrieron un espacio para experimentos más arriesgados: desde una exposición en la tienda Macy's en 1942 hasta la ambiciosa exposición del MoMA de 1943. A pesar de las críticas, una de las consecuencias emocionantes que dejó la exposición de 1943 fue que el arte latinoamericano se convirtió en un tema que tenía sentido en términos de exhibición y recolección. No hay duda de que el MoMA estaba orgu-

27. L. Kirstein, carta a Alfredo Guido, 2 de junio de 1943, Lincoln Kirstein Correspondence and Notes, MoMA Archive, Nueva York.

lloso de tener la colección más extensa de arte latinoamericano en el mundo. Esto, a su vez, colocó las obras en un escenario prominente, lo que llevó a la idea del valor de reunirlos. El arte sudamericano adquirió importancia internacional y las exposiciones que se reprodujeron en todo Estados Unidos ayudaron a consolidar esta relevancia. Por supuesto, el hecho de que el MoMA estuviera orientado hacia la política del buen vecino, así como la centralidad de la guerra, ayudó a hacerlo visible e impulsó el efecto multiplicador en el resto de los museos estadounidenses. Sin embargo, algunas características son evidentes: la primera es que, en términos de instrumentación política, estos intercambios fueron un fenómeno de la costa este; de ahí el papel cuasi hegemónico del MoMA y la influencia de Nelson Rockefeller. La segunda característica es el sesgo mexicano de los ejemplos de arte latinoamericano que circularon con la exposición del museo neoyorquino. Los especialistas, entre los que quizá una excepción fue Grace Morley, familiarizada con el arte mural que se exhibió desde los años treinta, se basaron en estas tendencias y no en las corrientes de cada país. Además, la preferencia de Kirstein por la estética del muralismo y el regionalismo limitó significativamente las decisiones artísticas que tomó en su viaje de recolección.

Cuando revisamos las exposiciones, vemos que, a pesar de que hay una constante con respecto al peso relativo de las naciones, este no es el caso de las obras de arte. En la comparación de los catálogos de las exposiciones del museo Riverside de 1939 y 1940 y del MoMA, vemos que muy pocas pinturas se repiten. Este es un punto interesante. Aunque el arte de alta calidad provenía de las mismas naciones y de los mismos artistas, había una diversidad de obras circulando. Pero incluso con estas limitaciones, el arte latinoamericano se instaló en Estados Unidos y continuó circulando —por ejemplo, la exposición Pettoruti en el SFMOMA—. Otras instituciones, como la Unión Panamericana (PAU), llevaron a cabo una intensa tarea de dar a conocer el arte sudamericano a través de diferentes dispositivos, como publicaciones, carteles y conferencias. Sin duda, estos fueron años cruciales en los esfuerzos estadounidenses para sostener una política activa y ganarse «las mentes y los corazones» de los vecinos. Gracias al estudio de los planes de la OCIAA —la oficina dirigida por Rockefeller— y las iniciativas de algunos de sus participantes, sabemos que el fenómeno se desarrolló a partir de un complejo proceso institucional que tuvo lugar con múltiples líneas y desarrollos.

En junio de 1943, la Sección de Arte de la OCIAA cesó sus actividades. Aunque Lincoln Kirstein se retiró de la escena porque se alistó en el ejército, Grace Morley y René d'Harnoncourt continuaron la tarea de coordinar acciones con la misma orientación. Este último había programado junto con Nelson Rockefeller un viaje a América Latina. D'Harnoncourt tenía la intención de mantener una continuidad con los anteriores pasos dados, pero regresó a Estados Unidos en 1945 después de haber visitado Argentina, Brasil, Chile y México. Dio conferencias sobre arte, particularmente en relación con el arte indígena, y se dedicó a tratar de consolidar el conocimiento mutuo de las Américas.

La diplomacia cultural del buen vecino le dio al arte latinoamericano una plataforma expositiva que iba a ser explotada en los años venideros. El imperio in-

formal norteamericano proporcionó un contexto para dar a conocer el arte y volverlo coleccionable. Con el tiempo, el entusiasmo disminuyó, al igual que los fondos dedicados a exposiciones y giras en América Latina. Era previsible. Ya desde 1941, los informes señalaron varias dificultades logísticas, además del exceso en los costos de mantenimiento y el envío de materiales para llevar a cabo las actividades. En muchos casos, las restricciones geográficas y viales tuvieron un alto impacto en el transporte de las exposiciones, por no hablar de los retrasos.

Sin embargo, como argumenta Herrera Ulloa, América Latina se convirtió en «un laboratorio de pruebas para las futuras figuras del mundo del arte de las décadas de 1940 y 1950, que cambiaron para siempre —tanto directa como indirectamente— el mapa global de las exposiciones de arte y de los circuitos de arte modernista» (Herrera, 2017: 207). En la década de 1950, el MoMA creó un programa para distribuir exposiciones en el extranjero con un presupuesto de casi un millón de dólares. Posteriormente, una nueva exposición de la colección latinoamericana circuló por el país. Nuevos expertos tomaron el campo de estudio del arte latinoamericano, como José Gómez Sicre, quien se había puesto en contacto con Lincoln Kirstein en su viaje a América Latina y luego había establecido una relación de colaboración con Monroe Wheeler.

El arte latinoamericano seguía siendo estimado y más tarde, esta vez bajo la Alianza para el Progreso y la política de la Guerra Fría, se reviviría con las vanguardias de los años sesenta.

Bibliografía

- BARR, Alfred (1945). «Problems of Research and documentation in contemporary Latin American Art». *Studies in Latin American Art*, Nueva York, 1, págs. 28-31.
- BROWN, Milton (1940). «Portinari of Brazil». *Parnassus*, 12 (7), noviembre, pág. 37.
- BUNTINX, Gustavo (2005). «El eslabón perdido: avatares del Club Atlético Nueva Chicago». En: LAURÍA, Adriana (ed.). *Berni y sus contemporáneos*. Buenos Aires: Malba, págs. 65-73.
- DUBERMAN, Martin (2007). *The worlds of Lincoln Kirstein*. Nueva York: Alfred Knopf.
- GREET, Michelle (2019). «Looking south: Lincoln Kirstein and Latin American art». En: *Lincoln Kirstein's modern*. Nueva York: MoMA, págs. 144-153.
- GUILBAUT, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press.
- HERRERA, Olga (2017). *American interventions and modern art in South America*. Gainesville: University of Florida.
- HILTON, Stanley (1981). *Hitler's secret war in South America, 1939-1945*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- MoMA (1940). *The Latin American Collection of the MoMA*. Nueva York: MoMA Publications.
- NEWTON, Ronald (1992). *The «nazi menace» in Argentina, 1931-1947*. Stanford: Stanford University Press.
- OLIVER, María Rosa (2008). *Mi fe es el hombre*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

- PIKE, Frederick (1995). *FDR's good neighbor policy*. Austin: Texas University Press.
- POTTER, Beritt (2017). *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of modern art in the Americas, 1935-1958*. Nueva York: New York University.
- ROCKWELL, Kent (1940). *Portinari: his life and art*. Chicago: University Chicago Press.
- ROOB, Rona (1943). «From the archive». *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, 12, págs. 16-18.
- SALVATORE, Ricardo (2006). *Imágenes de un imperio: Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SALVATORE, Ricardo (2016). *Disciplinary conquest U.S. scholars in South America, 1900-1945*. Durham / Londres: Duke University Press.
- SMITH, Robert (1940). «The art of Candido Portinari». *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, 7 (6), págs. 23-28.
- TEMKIN, Susanna (2011). «A Pan American art exhibit for the world of tomorrow. The 1939 and 1940 Latin American art exhibition at the Riverside Museum». *Rutgers Art Review*, Rutgers, 27, págs. 56-99.
- VICARIO, Nicolas (2015). *Import/export: Raw materials, hemispheric expertise, and the making of Latin American*. Boston: MIT.

Imperi informal: el procés d'exposició d'art llatinoamericà sota la política de bon veïnatge. El cas de la col·lecció del MoMA, 1943

Resum: Aquest article examina com la política de bon veïnatge, duta a terme pel govern nord-americà, va construir un corpus d'obres d'art llatinoamericanes que es van exhibir als Estats Units durant la dècada de 1940. Analitzem la creació de l'Oficina del Coordinador d'Afers Interamericans, liderada per Nelson Rockefeller entre 1940 i 1945, i el paper dels intel·lectuals i acadèmics, que van fer dues tasques centrals en la conquesta informal de l'imperi nord-americà: col·leccionar i exhibir. En particular, estudiem les accions que van construir la Col·lecció Llatinoamericana d'Art del MoMA el 1943. En aquest context, analitzem la feina que Lincoln Kirstein i Grace Morley van dur a terme, amb una atenció especial a les seves percepcions i avaluacions sobre l'art llatinoamericà.

Paraules clau: política de bon veïnatge, exposicions internacionals, art llatinoamericà.

Informal empire: the process of exhibiting Latin American art under the good neighbor policy. The case of the MoMA collection, 1943

Abstract: This article examines how the North American good neighbor policy built a corpus of Latin American artworks to be exhibited in the United States. We analyze the office lead by Nelson Rockefeller between 1940-1945 and the role of intellectuals and academics who performed two central tasks in the informal American empire conquest: collecting and exhibiting. In particular, we study the actions that built the MOMA Latin American Art Collection in 1943. In this context, we analyze the task that Lincoln Kirstein and Grace Morley carried

out, with particular attention to their perceptions and evaluations of Latin American art.

Keywords: good neighbor policy, international exhibitions, Latin American art.

Fecha de recepción: 22 de febrero de 2021

Fecha de aceptación: 23 de junio de 2021

Fecha de publicación: 29 de junio de 2022



Este documento está sujeto a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada de Creative Commons, cuyo texto está disponible en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.