

**Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección
latinoamericana del MoMA¹**

Fabiana Serviddio

Universidad de Tres de Febrero / CONICET

Hacia fines de los 30 la expansión de los regímenes fascistas y la extensión de su radio de influencia hacia territorio latinoamericano planteó al gobierno de Estados Unidos la necesidad de fortalecer las buenas relaciones hemisféricas y renovar las estrategias en los distintos campos. En agosto de 1940, pensando en reforzar las actividades diplomáticas del Departamento de Estado y la Unión Panamericana, el presidente Franklin D. Roosevelt habilitó una nueva agencia de promoción de las relaciones interamericanas, la Oficina del Coordinador de Asuntos Inter Americanos (OCIAA), y dispuso que este organismo se abocara a la organización de programas de impulso a los intercambios comerciales y culturales con los países latinoamericanos. Nelson Rockefeller, hombre de negocios y filántropo, fue designado como director general por sus estrechos contactos personales y empresariales con América latina. Si bien las investigaciones en el campo de la historia y de las ciencias políticas han indagado el rol de la OCIAA en el ámbito de los intercambios comerciales, planes de educación, de salud y de

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco de mis investigaciones para el proyecto CONICET Arte, identidades, propaganda. Construcciones de América latina a través de sus exhibiciones (1939-1945) y del proyecto grupal Modernidad(es) Descentralizada(s): arte, política y contracultura en el eje trasatlántico durante la Guerra Fría, financiado por la secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación, Ministerio de Economía y Competitividad de España por resolución HAR2014-53834-P, y dirigido por la Dra. Paula Barreiro López, de la Universidad de Barcelona.

propaganda ideológica a través de los medios masivos, los estudios producidos en relación a las artes visuales son aún escasos.² Después del ataque a Pearl Harbor en agosto de 1941, muchos de los programas artísticos cayeron bajo la clasificación de prioridad D—de largo alcance y de menor urgencia—y regresaron a la órbita del Departamento de Estado, o fueron reasignados a distintos departamentos ya existentes de la Oficina.³

A través del Comité para las Relaciones Artísticas e Intelectuales, se becó a personalidades influyentes en la escena cultural sudamericana para realizar viajes de intercambio que contribuyeran a mejorar los vínculos. Se buscaba instalar la idea de una nueva época de hermandad entre los países del norte y el sur del continente americano, en base al respeto y la tolerancia hacia las diferencias étnicas y raciales, ajustada a los valores de libertad y democracia. El objetivo era crear confianza y solidaridad con los Estados Unidos, mediante una nueva política que se diferenciara de la retórica de superioridad cultural y racial de los regímenes fascistas en Europa y de los principios apropiacionistas de la doctrina Monroe implementados por el gobierno norteamericano durante el siglo XIX y principios del XX. Después del ingreso de Estados Unidos a la guerra, las declaraciones de neutralidad de Argentina y Brasil se sintieron como un apoyo encubierto a las políticas del Eje y los programas culturales también apuntaron a romper esas alianzas.

Los museos de arte y otras instituciones con experiencia en el campo del arte latinoamericano respondieron activamente al llamado patriótico. Para esto se dedicaron principalmente a la organización y circulación de exhibiciones en Estados Unidos y Latinoamérica, con la financiación de la OCIAA en los primeros años del programa. Siguiendo el mandato político de fomentar los intercambios continentales, se proyectó también la creación de colecciones *latinoamericanas* de arte como parte de las agendas curatoriales. La que tuvo mayor visibilidad por la cantidad de piezas adquiridas y la gravitación en la escena artística fue la colección latinoamericana del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).⁴

En la Oficina del Coordinador coincidieron la élite político-liberal de izquierda que llegó al poder con la administración Roosevelt en los años 30, e intelectuales sudamericanos que participaban de los ideales libertarios desde un

² Ursula Prutsch y Gisela Cramer, “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, *Hispanic American Historical Review* (4, 2006): 785-806.

³ Donald Rowland, *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration* (Washington: United States Government Printing Office, 1947).

⁴ A partir de la idea de formar una colección “latinoamericana” de arte gestada en el MoMA, el Museo de Arte de San Francisco (actualmente SFMoMA) también agrupó las obras de artistas sudamericanos adquiridas entre 1937 y 1945 como colección específicamente “latinoamericana”.

posicionamiento ideológico afín a la causa comunista: entre los primeros, el intelectual norteamericano Lincoln Kirstein; en el segundo grupo, la escritora argentina María Rosa Oliver.

En primer lugar, me propongo atender a la intervención de estos actores en el programa, focalizándome en la selección de pinturas argentinas para la colección de arte latinoamericano del MoMA. Luego abordo el montaje y las reseñas críticas de la exhibición de la colección en los Estados Unidos, para analizar la nueva categoría *arte latinoamericano* a la luz de los relatos nacionales y regionales que cifraron los intercambios culturales del momento. Así busco destacar algunos legados coloniales que operaron por debajo del nacimiento de la colección, y la noción de escuela nacional como articuladora de criterios de valoración y legitimación artísticos para la producción plástica sudamericana. Describir el “arte latinoamericano” tuvo el propósito de señalar su carácter poscolonial, e intentar reemplazarlo con la ideología del panamericanismo. La colección latinoamericana del MoMA fue uno de múltiples proyectos—entre exhibiciones de arte, concursos y otros emprendimientos culturales durante la segunda guerra—que apuntó a imponer el proyecto imperial del panamericanismo a través de las narrativas curatoriales.

1. Museo, nación, ciudadanía moderna

Las instituciones que de acuerdo a Tony Bennett integran el *complejo expositivo*—entre ellas, el museo—se ocuparon durante la era moderna de trasladar objetos y cuerpos desde dominios privados y ocultos hacia arenas públicas y abiertas donde, a través de las representaciones a los que fueron sujetos, se transformaron en vehículos para inscribir y transmitir los mensajes del poder. El museo público ejemplificó una nueva relación gubernamental con la población: la instrumentalización de objetos de la alta cultura con el fin de reformar y normalizar las conductas sociales, convertir a la población en ciudadanos de una nación.⁵ La condición de enunciación “pedagógica” ha sido en efecto una de las características distintivas de la narración nacional.⁶

Aún tratándose de una institución sustentada por fondos privados, el MoMA no escapó a esta condición moderna. Hacia la década de 1920 en Estados

⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics* (London and New York: Routledge, 1995); Carol Duncan, *Civilizing Rituals, Inside Public Art Museums* (London and New York: Routledge, 2001).

⁶ Homi Bhabha, “Dissemination”, en Homi Bhabha, comp., *Nation and Narration* (London and New York: Routledge, 1990), 291-322. Citado en Álvaro Fernández Bravo, comp., *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires: Manantial, 2000), 17.

Unidos, la modernización de las artes visuales fue concebida, comunicada y promocionada en el país como un aspecto más de la nueva cultura visual plasmada en el trabajo de artistas, dibujantes, cineastas y publicistas. Críticos y curadores así lo concibieron al plantearse cómo instalar una exhibición y cómo volver atractivo para el público el arte moderno. El primer director del MoMA, el profesor Alfred H. Barr, Jr, y sus tres fundadoras—las influyentes mecenas Lillie Bliss, Mary Quinn Sullivan y la señora Abby Aldrich Rockefeller—estaban convencidos de que era necesario desafiar las políticas conservadoras de los museos tradicionales y establecer una institución dedicada exclusivamente al arte moderno; de aquí el rol didáctico de su misión.

A partir del ejemplo de la Bauhaus alemana, que Barr había conocido en su reciente viaje a Europa, el novel director comprendió la importancia de promover todo tipo de producción estética, en especial aquella en la que Estados Unidos parecía liderar: el diseño industrial, el cine, los dibujos animados, y en pintura, el denominado regionalismo realista.⁷ El MoMA se posicionó en pocos años como líder y promotor de todas las facetas del arte contemporáneo a través de sus exposiciones.

El liderazgo tuvo sus fundamentos en la envergadura de las colecciones que constituyeron su legado fundacional y en el poder económico y político de los integrantes de su consejo directivo, que posibilitaron traer al museo desde Europa piezas representativas de las tendencias más innovadoras en las artes para sus exhibiciones y colecciones. Obras de los artistas de la Escuela Mexicana de Pintura participaron del proyecto de implantación y difusión del canon moderno en América desde los inicios, porque integraban una de las primeras colecciones donadas al museo, la colección de la señora de John D. Rockefeller Jr.,⁸ y porque los intercambios culturales entre Estados Unidos y México habían crecido exponencialmente desde los años 20 a partir de los cambios de la política exterior norteamericana provocados por la crisis del petróleo con México.⁹

⁷ Kristina Wilson, *The Modern Eye. Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925-1934* (New Haven and London: Yale University Press, 2009).

⁸ Hasta fines de los 30, en lo que a América latina respecta, la política de adquisiciones no se aventuró mucho más lejos que México, con pocas y puntuales excepciones. Para detalles de las obras mexicanas incorporadas paulatinamente al patrimonio del museo, véase Alfred Barr Jr., “Foreword”, en Lincoln Kirstein, *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art* (New York: The Museum of Modern Art, 1943), 3.

⁹ Una excelente historia de los intercambios culturales entre México y los Estados Unidos desde principios de siglo XX puede encontrarse en Helen Delpar, *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935* (Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1992).

Desde los grandes museos nacionales, hasta los comunitarios y aquellos con fines claramente lucrativos, el análisis de sus lógicas de funcionamiento se enriquece, de acuerdo a Francois Mairesse, si tomamos en cuenta la lógica de la donación. En el museo el principio de la donación opera en todos los niveles necesarios para su funcionamiento: a través de la donación de capital y de fuerza de trabajo, la donación de materias primas o de colecciones. Los análisis del investigador francés son aquí pertinentes porque abren el juego para pensar que los museos designados habitualmente como “privados”—en este caso el MoMA—pueden participar en la definición del perfil que adquiere el patrimonio cultural de una nación. La historia crítica de su política institucional ya ha señalado oportunamente que, por la gran hegemonía que desarrolló desde sus primeras décadas de existencia en el campo cultural, la institución siempre estuvo íntimamente involucrada con la coyuntura política nacional e internacional, aún como entidad cultural privada con una misión específicamente estética; el nacimiento de la colección de arte latinoamericano fue, sin embargo, un caso particularmente destacable en esta estrechísima vinculación entre estética y política.¹⁰ La voz oficial minimiza habitualmente este aspecto, porque le impone un enorme desafío a la misión fundacional del museo, que quiere proteger la coherencia estructural de su política institucional y defender su adscripción específica al campo de la estética. Desde su inepción, se insistió en cambio en el impulso a la creación artística que significó el nacimiento de la colección. La

¹⁰ La bibliografía en este aspecto es extensa. Sólo a modo de primera referencia, para el período de la Segunda Guerra, Eva Cockroft, “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social”, en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970* (Nueva York: Museo de Artes del Bronx-Harry N. Abrams, 1989), 184-221; Cathleen Paquette, *Public Duties, Private Interests: Mexican Art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*, tesis doctoral, University of California, Santa Barbara, 2002. En particular sobre la colección latinoamericana, Miriam Basilio, “Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from Latin America”, en Miriam Basilio, Fatima Bertch, Deborah Cullen, Gary Garrels and Luis Enrique Pérez-Oramas, eds., *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo* (New York: El Museo del Barrio and The Museum of Modern Art, 2004), 52-68 y los ensayos incluidos en este libro colectivo; Gustavo Buntinx, “El eslabón perdido: Avatares de *Club Atlético Nueva Chicago*”, en Adriana Lauría, ed., *Berni y sus contemporáneos. Correlatos* (Buenos Aires: MALBA, 2005), 65-75 y el libro inédito “*Another Goddammed Gringo Trick*”: *MoMA's Curatorial Construction of "Latin American Art" (and Some Inverted Mirrors)*; más recientemente, la tesis de María Laura Ise, *Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987-1992* (México: Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, 2016). En relación al período de la Guerra Fría, Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983); Patricia Hills, “Truth, Freedom, Perfection. Alfred Barr's *What is Modern Painting?* As Cold War Rhetoric”, en Greg Barnhisel and Catherine Turner, eds., *Pressing the Fight. Print, Propaganda and the Cold War* (Amherst: University of Massachusetts Press, 2010), 251-275; Francis Frascina, ed., *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition* (London and New York: Routledge, 2000); Joan Marter (ed.), *Abstract Expressionism. The International Context*, New Brunswick, New Jersey y Londres, Rutgers University Press, 2007.

exhibición de las piezas incorporadas se reactivó sin embargo sólo en la última década, cuando investigadores, curadores y coleccionistas latinoamericanos exigieron mayor transparencia en su tratamiento; antes, se sabía de ella, pero estaba, en palabras de Miriam Basilio, “sumida bajo un manto de misterio”.¹¹

Alejados Diego Rivera y Siqueiros de los encargos de la familia Rockefeller por el carácter abiertamente antiimperialista de sus murales y los debates públicos desatados a raíz de ellos, las primeras adquisiciones del MoMA de arte centro y sudamericano se produjeron en 1939 con la compra de *Morro*, de Cándido Portinari, y *Madre e hijo*, de Wifredo Lam. Hacia fines de 1941, el museo tenía unos setenta trabajos latinoamericanos—un tercio de ellos grabados—pero solo a once artistas de cuatro países. Los mejor representados eran los Tres Grandes y Portinari.

1941 señaló el ingreso de los Estados Unidos a la guerra, la creación ya mencionada de la Oficina del Coordinador, y el comienzo de una extensa vinculación entre esta agencia gubernamental y el MoMA. Para gestionar las exposiciones se estableció un contrato directo entre el departamento de Arte de la OCIAA y el museo. Mediante éste, el MoMA se comprometió a ser el ente coordinador de la organización y circulación de las muestras por los Estados Unidos y América latina, mientras que la OCIAA se obligaba al pago de sus servicios profesionales, y a mantener la confidencialidad de este acuerdo. Esto era necesario porque, por un lado, las instituciones latinoamericanas confiaban en la reputación artística del MoMA y era por ésta fundamentalmente que podían predisponerse a afrontar los gastos que requeriría el envío de una exhibición a USA, pero no hubieran visto con buenos ojos que el motivo primordial de los intercambios artísticos interamericanos surgiera a partir de las intenciones político-culturales del gobierno estadounidense. La correspondencia privada entre integrantes de la OCIAA y directores de museos pone especial énfasis en este aspecto, sobre todo ya que en países como Argentina, Brasil o México, orgullosos de ostentar artistas influyentes en la escena del arte moderno americano, descubrir el financiamiento concreto por parte del gobierno hubiera significado la inmediata condena del medio intelectual local.

El MoMA ya había organizado tanto individuales como colectivas de artistas de América Latina. En 1931 la exposición individual de Diego Rivera fue la segunda de su tipo en el museo dedicada a un artista vivo. En trabajo conjunto con el gobierno mexicano, se concretó en 1940 un proyecto monumental, la muestra 20

¹¹ La investigación de Basilio es uno de los más recientes estudios que refiere extensivamente a la creación y desarrollo de la colección de arte latinoamericano del MoMA, y fue realizada en ocasión de la exhibición de una selección de obras de dicha colección en el Museo del Barrio. Basilio, “Reflecting on a History of Collecting”.

Siglos de Arte Mexicano, una selección de obras que abarcó los períodos precolombino, colonial y contemporáneo y ocupó la totalidad del edificio. Este emprendimiento político-cultural simbolizó el comienzo de un trabajo conjunto en pos de las buenas relaciones interamericanas.

El departamento de Arte de la OCIAA había planteado como primer objetivo la realización de exposiciones nacionales itinerantes entre todos los países del continente americano, pero, una vez ingresado formalmente EEUU a la guerra, el programa de arte sufrió un importante recorte de fondos,¹² por lo que fue necesario repensar de qué manera sería posible mantener las actividades, aunque su envergadura fuera más modesta, sin incurrir en gastos que el gobierno no podría solventar. En el MoMA, el período 1941-1945 se vio inundado de proyectos de exhibiciones de arte latinoamericano moderno. Algunos finalmente no se concretaron pero estuvieron en la mesa de discusión: individuales dedicadas a Antonio Ruiz y David Alfaro Siqueiros, proyectos que pusieran en paralelo el trabajo de estos artistas, o con el de Carlos Mérida.¹³

Para las instituciones artísticas se volvió complejo en época de guerra llevar a los Estados Unidos buenas exhibiciones en préstamo desde Europa, como aquellas que Barr había logrado reunir en los primeros años de la institución, por lo que algunos trabajos latinoamericanos se convirtieron en opciones viables para el armado de la agenda curatorial. Con este argumento Barr logró concretar la exposición colectiva de pintura moderna cubana en 1944—en su mayoría, a su juicio, de muy buena calidad.¹⁴

Fue en este contexto que en 1942 Nelson Rockefeller decidió crear de su propia fortuna un fondo anónimo—el *Inter American Fund*—para destinarlo a la adquisición de casi doscientas obras de todas las regiones latinoamericanas. La condición del “donante anónimo” fue que se compraran “*trabajos de interés o calidad, calladamente y sin compromiso o complicación oficial*”.¹⁵ Con el propósito de comprar una cantidad suficientemente representativa de obras de arte para engrosar el patrimonio ya existente y crear una colección, Lincoln Kirstein fue enviado a Sudamérica, y Alfred Barr a México y a Cuba. De esto resultó que la “colección latinoamericana” tuviera en verdad dos curadores y dos criterios curatoriales paralelos, dos vertientes de formación: aquella sudamericana en la que primaron los criterios estético-ideológicos de Kirstein y la asistencia de asesores específicos para cada país, y la centroamericana seleccionada por Barr con la asistencia de José

¹² *Review of the Art Program of the C.I.A.A.* RdH II.26, MoMA Archives, NY.

¹³ Basilio, “Reflecting on a History of Collecting”, 55.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ Barr, “Foreword”, 4.

Gomez Sicre. No obstante ciertas divergencias, se verá que confluyeron finalmente sobre una matriz canónica común a ambas.

2. *Lincoln Kirstein, María Rosa Oliver y el capítulo argentino*

Desde que, en 1933, Alfred Barr diseñara el “torpedo”—un diagrama explicativo ideado para fundamentar ante los miembros del consejo directivo su concepción de la política de adquisiciones esperable para el futuro del museo, y de ésta la colección permanente ideal—el arte moderno mexicano formó una parte importante de su proyecto.¹⁶ Como dijimos, la producción artística mexicana formaba parte central de una de las donaciones que constituyó los fundamentos del patrimonio del museo, la colección de la señora Rockefeller, y, al mismo tiempo, ésta permitía consolidar más claramente los objetivos comunicacionales del museo: una noción de arte moderno en la que los procesos de modernización de los lenguajes debían ir de la mano de una inscripción claramente nacional. México, desde esta perspectiva, no fue solo “la primera cifra de lo latinoamericano” (Pérez-Oramas 35), sino paralelamente un ejemplo específico de inscripción nacional de las innovaciones artísticas *llegadas desde Europa a América*, útil por comparación para explicar a través de la narración expositiva cómo actuaba en la adopción del arte moderno cada escuela nacional de pintura. Desde su inceptión, a partir del impulso didáctico dado por Barr, el museo se propuso atraer un público cada vez más mayoritario a la veneración del arte moderno. De acuerdo a Barr dos grandes vertientes le proveían su vitalidad: por un lado, el “arte primitivo”, el “arte de los niños”, el “arte ingenuo” (producciones estéticas que no encajaban dentro del canon europeo occidental impuesto al arte culto); por el otro, la nueva cultura visual de la era industrial, que él denominaba entonces “estética de la máquina”.¹⁷ Barr identificaba dos líneas fundamentales en la pintura moderna: una que se inclinaba más hacia la representación de la realidad interior, aquella de las emociones, los sueños y fantasías, y otra más intelectualizada y afecta a los problemas de la representación de la realidad externa.¹⁸ La pintura cubana parecía encuadrarse dentro de la primera corriente, mientras que la mexicana respondía más a la segunda, pero ambas representaban muy bien la tendencia general hacia la

¹⁶ Kirk Varnedoe, “The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art”, en John Elderfield, ed., *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change* (New York: Studies in Modern Art, The Museum of Modern Art, 1995), 12-49.

¹⁷ Sybil Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 2002), 104.

¹⁸ Kantor, *Alfred H. Barr, Jr.*, 119. Véase también James Leggio, “Alfred H. Barr Jr., As a Writer of Allegory: Art Criticism in a Literary Context”, en Elderfield, *The Museum of Modern Art at Mid-Century*, 104-149.

modernidad en las artes de América, y podían concebirse como ejemplos significativos de una “escuela nacional”.¹⁹ Por otra parte, al no tener la radicalidad de las vanguardias, permitían cumplir más fácilmente con los propósitos didácticos, y lograr la aceptación y reconocimiento del público general.

Hijo de un magnate de la industria textil, y filántropo de las artes, Lincoln Kirstein, a quien Rockefeller asignó el capítulo sudamericano de la colección, había fundado en 1928, junto a John Walker III y Edward Warburg, una galería de arte contemporáneo en la Universidad de Harvard, la *Harvard Society for Contemporary Art*, que se considera un antecedente para la fundación, un año más tarde, del mismo MoMA.²⁰ El carácter exploratorio de la empresa les permitió exhibir obras de artistas radicales y realizar muestras que desplegaban la complejidad y riqueza del movimiento moderno con todo tipo de piezas, no solo pintura. En 1930 la HSCA realizó una gran exhibición de arte moderno mexicano y también una exhibición de pintura popular norteamericana, que expresaba el interés creciente en este tipo de producción y el reconocimiento de que se trataba de una fuente nueva e inagotable para la producción contemporánea. En reconocimiento a su labor pionera en la difusión del arte moderno fue invitado a formar parte del ala joven del consejo directivo del MoMA, donde curó a comienzos de los 30 una exposición de arte mural.²¹ Sin embargo, Kirstein era reconocido también por haber realizado una gran contribución al fomento de las artes en otras áreas: fundó la influyente revista cultural *Hound and Horn*, y fue creador y director de la *School of American Ballet*. Él confiaba en que el camino para modernizar la danza en los Estados Unidos era hacer brillar el singular carácter nativo de sus bailarines, coreógrafos y compositores, ligado a la franqueza y espontaneidad del norteamericano.²² En lo que respecta a la relación entre arte moderno y cultura nacional, compartía una perspectiva similar a la de Alfred Barr.

De junio a noviembre de 1941, Kirstein realizó durante seis meses una gira de “buena voluntad” por Sudamérica con su novel compañía *Ballet Caravan*, gracias a uno de los subsidios más abultados cedidos a un proyecto artístico por la OCIAA.

¹⁹ Véase los apartados sobre Cuba y México en Kirstein, *The Latin-American Collection*, 47 y 57, 75, 82. Para un análisis pormenorizado del rol jugado por el arte mexicano en las primeras décadas de vida institucional del MoMA, véase la tesis ya citada de Cathleen Paquette, *Public Duties, Private Interests*.

²⁰ Russell Lynes, *Good Old Modern. An Intimate Portrait of the Museum of Modern Art* (New York: Atheneum, 1973).

²¹ Martin Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein* (New York: Alfred A. Knopf, 2007), 102-123. La exhibición provocó un escándalo interno entre los integrantes del consejo directivo del MoMA y Barr por el “explícito contenido político comunista” de algunos de los murales, como los de Ben Shahn, Hugo Gellert y William Gropper. Idem, 113.

²² Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 346.

La idea era demostrar que Norteamérica también podía ser productor de trabajo creativo, y si bien no siempre los números fueron exitosos, el gran tour le permitió familiarizarse con la élite intelectual de los países sudamericanos. En Buenos Aires, lo conocieron la directora de *Sur* Victoria Ocampo y la escritora María Rosa Oliver, traductora y ferviente impulsora de Eugene O'Neill, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser y otros norteamericanos. Oliver asistió a cada noche de función en el renovado Teatro Colón y lo introdujo a un amplio círculo de personalidades destacadas en el ámbito de las artes; de estos encuentros, Kirstein quedó impactado por la gravitación que París ejercía en la escena cultural. A algunos artistas en Argentina y en Brasil comisionó números de ballet y propuestas escenográficas—entre ellos, a Horacio Butler, Cándido Portinari y Tomás Santa Rosa.²³ Entre otras actividades, Kirstein también se propuso un proyecto especial para crear una colección de canciones populares originales en cada uno de los países sudamericanos, destinada a la biblioteca del Congreso de los Estados Unidos— institución que participaba activamente de los programas de estímulo a los intercambios interamericanos. Pero en sus informes por carta a Rockefeller, Kirstein no se limitó a tratar cuestiones artísticas, sino que reportó cuidadosamente sobre las actividades políticas y militares sospechosas, así como sobre las simpatías ideológicas de las personalidades que iba conociendo; fue además quien recomendó en forma directa la conveniencia de llevar a María Rosa Oliver a los Estados Unidos.²⁴

Su amistad con Rockefeller, el compromiso con la causa panamericanista, la experiencia en el campo de la curaduría de artes plásticas y la habilidad demostrada en el manejo de la diplomacia cultural y el espionaje ideológico lo convirtieron en alguien confiable para regresar a Sudamérica. Su biógrafo Martin Duberman no duda en que, “aunque estuviera interesado en la situación política en Sudamérica, tenía en claro que [en su segundo viaje] su misión primaria era asegurar obras de arte para el MoMA”.²⁵ Se sabe, sin embargo, que realizó además tareas de espionaje de los mismos funcionarios norteamericanos residentes en Sudamérica, para reportarle a Rockefeller con qué efectividad y grado de lealtad se estaban cumpliendo las funciones diplomáticas en Latinoamérica. Para Lynn Garafola “pudo haber traído otras cosas entre manos” y hace referencia a los detalles de su

²³ Nelson Lansdale, “The Ballet Good Thing for Painters”, *Artnews* (XL, 12, 1941): 14. La escenografía de Butler finalmente no pudo ser realizada.

²⁴ Lincoln Kirstein, Draft of a Preliminary Report, 17-18; letter to Arthur Jones, July 27 1941, R.G.4, Series F 966, Box 101, Folder Lincoln Kirstein/Ballet Caravan, Rockefeller Archive Center. Tomado de Lynn Garafola, “Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left: The Genesis of an American Ballet”, *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* (23, 1, 2005): 29.

²⁵ Duberman, *The Worlds of Lincoln Kirstein*, 378.

estadía particularmente agitada en el Brasil.²⁶ Kirstein gozó de bastante libertad de acción para decidir qué adquisiciones concretar, aunque mantuvo al tanto a Barr por vía de correspondencia privada de las compras, de los precios pagados, de sus estimaciones estéticas respecto a las obras, y hasta del perfil ideológico de los artistas. Como ya mencionamos, sobre esta cuestión reportaba con particular detalle a Rockefeller.

Al llegar a la Argentina, el agregado cultural de la embajada dejó a Kirstein nuevamente en manos de María Rosa Oliver, y ella se ocupó de acompañarlo a realizar las visitas a los talleres de artistas para seleccionar obras. De esta relación se consolidaría luego una larga amistad, sustentada en posicionamientos ideológicos afines, y truncada finalmente en época del macartismo.

Entre las piezas argentinas adquiridas por Kirstein, la mayoría pertenecía a la generación de artistas que había participado de la renovación parisina en los años 30, los “muchachos (y muchachas) de París” que estaban en la mira de la crítica, salones, revistas y entidades públicas y privadas dedicadas a la exhibición y venta de arte, como la Asociación Amigos del Arte. El compromiso político de los artistas argentinos en la coyuntura histórica internacional de fines de los años treinta y principios de los cuarenta—con la Guerra Civil Española y el avance del fascismo en Europa—insertó la poética de sus obras, de forma más o menos directa, en el corazón de las batallas ideológicas del momento.

La sintonía de Kirstein con María Rosa Oliver, así como con otros intelectuales y artistas locales, fue en este sentido inmediata. Gracias a ella entró dentro de distintas redes de sociabilidad de poetas, artistas y arquitectos, por ejemplo, la que integraban Horacio Butler, Héctor Basaldúa, Raquel Forner, Alberto Prebisch, Eduardo Sacriste, Oliverio Gironde, Alfredo Bigatti y otros.²⁷ Con algunos artistas además Kirstein compartían afinidades como el amor por las artes escénicas; fue el caso de Horacio Butler o Héctor Basaldúa. Al momento de su llegada a la Argentina, se estaba realizando una retrospectiva de la obra de Butler en la Asociación Amigos del Arte, Kirstein vio la muestra y quiso conocerlo. “Su

²⁶ Garafola cita en su artículo un memorandum del departamento de Guerra, inserto en la carpeta sobre Kirstein elaborada por el FBI, con detalles de una entrevista a éste en la que declaraba que, entre los motivos del viaje a Sudamérica, debía reportar en secreto a Rockefeller sobre las actividades sospechosas del embajador norteamericano Jefferson Caffery en Brasil. Caffery logró interceptar las cartas y para amedrentarlo convino con la policía brasileña su arresto en San Pablo durante varios días, hasta que Rockefeller logró que lo liberaran. Garafola, “Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left”, 35.

²⁷ Desde la década del 30, las revistas culturales funcionaron como una importante plataforma de intercambios intelectuales entre argentinos y españoles exiliados. Para indagar en las redes de sociabilidad establecidas a través de revistas de arte, véase Patricia Artundo, ed., *Arte en Revista. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2008).

actitud personal y diplomática consistía en tratar de poner en evidencia los valores que no estuvieran ostensiblemente consagrados, y mi nombre estaba aún en discusión,”²⁸ explica Butler en su autobiografía. Ambos fueron presentados en casa de María Rosa Oliver²⁹, y allí Kirstein sugirió al artista que pensara en un ballet, cuyo tema dejaba a su elección, a condición que guardara el consabido “color local”.³⁰

Oliver reunía una serie de condiciones que la convertían en una aliada intelectual distinguida: estaba afiliada al Partido Comunista Argentino desde los años treinta; defendía a ultranza la causa antifascista en la Guerra Civil Española desde las páginas de la revista *Sur* y otros foros públicos; se manifestaba convencida de que los ideales libertarios tenía mayores posibilidades de crecimiento en los Estados Unidos como sociedad con destacados elementos progresistas—especialmente sensible a todo lo concerniente a las libertades crecientes de la mujer—; tenía un excelente manejo de distintos idiomas; estaba inserta desde su juventud dentro de una exclusiva red de sociabilidad, con madre y padre vinculados al mundo diplomático, que le permitía relacionarse con intelectuales y políticos norteamericanos—por ejemplo, su amigo el escritor y crítico literario Waldo Frank, compañero en *Sur*, o el mismo secretario de la embajada de los EEUU, Allan Dawson. Estos factores convergieron para que, finalizada la gira de Kirstein por Sudamérica, Oliver fuera invitada—como ya mencionamos, a instancias de aquél— a formar parte como asesora especial de la nueva agencia OCIAA.³¹

Ya en los años 30 Kirstein se había alineado con el amplio movimiento de izquierda en los Estados Unidos que creció alrededor del Partido Comunista.

²⁸ Horacio Butler, *La pintura y mi tiempo* (Buenos Aires: Sudamericana, 1966), 177.

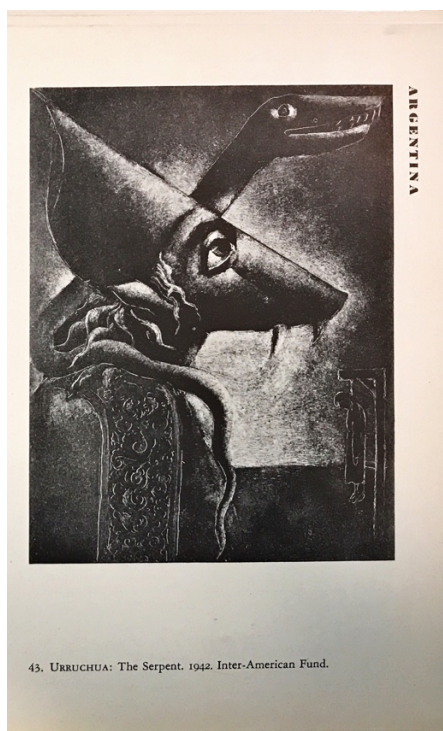
²⁹ Oliver era autora del libro *Geografía Infantil*, perteneciente a una nueva colección dedicada a los niños que había comenzado a editar Sudamericana, y llevaba ilustraciones de Butler.

³⁰ Butler, *La pintura*, 177. De la casa editora Knopf, Butler recibió un encargo para ilustrar *Green Mansions*, de William Henry Hudson. Tiempo más tarde John Griffiths, agregado de informaciones de la embajada norteamericana, a quien conoció en casa de Amado Alonso, lo invitó a visitar Estados Unidos, durante dos meses, a donde viajó junto a Ezequiel Martínez Estrada, Sebastian Soler y Teodoro Becú. Kirstein le facilitó cartas de presentación en ocasión de este viaje. *Idem*, 180.

³¹ El poeta boliviano Enrique Sánchez de Losada, consejero a cargo del área, sería su jefe inmediato. Junto a Oliver trabajaron distintos asesores latinoamericanos que colaboraron en la evaluación del diseño de los proyectos, el examen de artículos, notas o ensayos destinados a la prensa latinoamericana, señalando errores de información en que incurriera la prensa local, revisando discursos de hombres públicos estadounidenses sobre la “buena vecindad” o escribiéndolos de acuerdo a los datos proporcionados; redactando discursos para ciertos actos; y sugiriendo qué latinoamericanos convendría invitar para dar conferencias o realizar actividades culturales en Estados Unidos. Se organizaban las actividades de los invitados y se señalaban las fallas en la propaganda de guerra, debidas al “desconocimiento de la sensibilidad de los pueblos a los cuales se le destinaba”. María Rosa Oliver, *Mi fe es el hombre* (Buenos Aires: Colección Los Raros, Ediciones Biblioteca Nacional, 2008), 145-159.

Concibió su Ballet Caravan como un experimento progresista, una unidad cooperativa que sería llevada adelante democráticamente, no de manera jerárquica. En 1938 tomó parte de una gran performance conjunta promovida por la Asociación Americana de Danza a beneficio del Comité Americano de Ayuda a la Democracia Española. Ballet Caravan fue la primera compañía de danza norteamericana en sindicalizarse, y entre sus colaboradores muchos participaban de proyectos artísticos de la WPA. Si bien no se afilió directamente al Partido Comunista, asistió a muchos de sus encuentros y escribió asiduamente para publicaciones como *The Nation*, *New Theatre*, *TAC Magazine* y *Decision*, todas vinculadas estrechamente a la izquierda de orientación comunista. Estos vínculos dejaron una marca discernible en su pensamiento y en su trabajo creativo. De aquí que muchos de los personajes que protagonizaron los nuevos números de ballet de su compañía fueran héroes proletarios, como *Stevedore*, el drama de un estibador portuario que merecería un largo artículo suyo en *New Theatre*.³²

Un proyecto que materializó la confluencia ideológica y la amistad personal entre ambos fue la exhibición de grabados de Demetrio Urruchúa que Kirstein, con la asesoría de Oliver y la asistencia económica de la Oficina del Coordinador, lograron llevar a cabo en la galería Durlacher de Nueva York en 1942. Monotipias del artista argentino como *El chacal*, *Agresión* o *Serpiente* constituyeron, a través de esas figuras bestiales, una potente crítica anti Axis y anticlerical y alinearon la



³² Garafola, "Lincoln Kirstein, Modern Dance, and the Left", 24.

necesidad del compromiso político a una plástica claramente moderna. La recepción crítica fue sobradamente generosa. El crítico de *Art News* vio en las monotypias una fuerza y frescura que sobrepasaba el arte más convencional exhibido en las muestras oficiales de arte sudamericano, comparándolas con las obras de Hieronimus Bosch. También para el *New York Times*, sus potentes sátiras contra el nuevo orden del Axis y su pericia en el dibujo lo colocaban totalmente aparte del “modernismo diluido y el academicismo oficial”. En este mismo sentido elogioso se multiplicaron las reseñas en el *Herald Tribune*, *The Sun* y el *New York World Telegram*, donde se llegaba a compararlo con el *Guernica* de Picasso. El mismo Nelson Rockefeller felicitó a los curadores por la concreción del proyecto.³³

El asesoramiento de María Rosa, posteriormente, en lo relativo al análisis crítico de la producción plástica argentina para el catálogo del museo, fue también crucial. Lincoln le solicitó que abandonara Washington por dos semanas y acudiera pronto en su ayuda para la redacción del capítulo argentino, uno de los cuatro más abultados del catálogo.³⁴

3. Entre el catálogo, el montaje y la exhibición

Ya hace décadas Arturo Aldao señaló que la idea de una “América Latina” fue gestada en Francia y recogida a mediados del siglo XIX en la crítica literaria americana para referir a una herencia cultural compartida en Centro y Sudamérica. Walter Mignolo recogió este trabajo para analizar cómo la idea de “latinidad” funcionó de algún modo como una estrategia de colonialismo epistemológico que ligaba la producción cultural americana a la francesa, italiana y española.

Para concebirse a sí mismos como una ‘raza latina’ (para usar la expresión de Torres Caicedo), los criollos de ‘América Latina’ tuvieron que rearticular la diferencia colonial y darle una nueva forma; se convirtieron así en colonizadores internos de los indios y los negros y creyeron en una independencia ilusoria de la lógica de la colonialidad. El colonialismo interno fue un sello del continente americano después de la independencia, estrechamente vinculado con la construcción de los Estados-nación. En las colonias, los Estados-nación no fueron una manifestación de que estaba dejándose atrás el colonialismo por medio de la modernidad. [...] en los tres casos [independencia estadounidense, colonias españolas y portuguesas, y revolución haitiana] la colonialidad se reinscribió casi de inmediato en el colonialismo interno puesto en práctica por los Estados-nación que surgieron como consecuencia de la primera decolonización. (Mignolo 109)

³³ “Our Box Score of the Critics”, *Art News* (XLII, 3, 1943): 22. Nelson Rockefeller a Lincoln Kirstein, Washington DC, 20/2/1943. Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., MoMA Archives, NY.

³⁴ Lincoln Kirstein a María Rosa Oliver, Nueva York, 29/12/1942. Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., MoMA Archives, NY.

La elección del calificativo “latinoamericana” para la nueva colección del MoMA tuvo probablemente mucho que ver con las experiencias y relaciones que encontró Kirstein en Sudamérica, en particular con la impresión causada por la enorme atracción que todavía seguía ejerciendo Francia en las escenas culturales sudamericanas, de la que dan cuenta sus cartas. De hecho, exhibiciones de “artistas latinoamericanos” ya habían sido organizadas en París en los años treinta. Kirstein mantenía un diálogo fluido y sostenido con sus interlocutores del sur, para garantizar que los proyectos tuvieran su consentimiento y aprobación. Este era, de hecho, uno de los principales objetivos del programa. El reconocimiento y admisión de una raigambre cultural diversa para Centro y Sudamérica, era también, según indican los reportes internos de los proyectos, una estrategia sugerida por el departamento de comunicación para manifestar la tolerancia y apertura democrática de los estadounidenses a las diferencias culturales.

Sin embargo, sus interpretaciones de la práctica pictórica estaban atravesadas por un imaginario racial que imponía clasificaciones y valoraciones vinculadas exclusivamente al “sesgo nativo” de las piezas, sin considerar el dinamismo propio de la creación y circulación de las imágenes. Asumiendo el riesgo que las generalizaciones le presentaban, Kirstein abrió el apartado introductorio del catálogo calificando a la cultura de Norte y Sudamérica como colonial y provincial, conservadora y tradicional—aclorando que su evaluación incluía a la pintura—:

Es decir, los movimientos seminales, incluyendo casi todo medio de representación técnica, se derivan no de su tierra natal sino de Europa. Dentro de este marco, varias divisiones locales afirman su propio sabor y atmósfera.[...]

Excepto en México, y hasta cierto punto en forma especial en Perú, los Indígenas han tenido tan poca influencia sobre el arte local como Los Sioux o Navajo en el nuestro. En Brasil, solo recientemente con el trabajo de Cândido Portinari ha sido reconocido el Negro en algo de su propio esplendor visual desde los tempranos tiempos holandeses. Los Indígenas en Uruguay, Argentina, Chile, Brasil son segregados o asimilados y existen, en pintura, principalmente en grupos de representación histórica del hábitat del siglo XIX. Por lo que es poca la conexión con elementos autóctonos. [...]

En México, donde se le ha dado reconocimiento cultural al Indio, ochenta años de lucha social han producido la pintura más original, quizás, del entero hemisferio americano. (Kirstein, *The Latin American Collection*, 6)

Desde un régimen racializado de representación del otro, el texto de Kirstein navegó entre las evidencias de las marcadas diferencias culturales y creaciones plásticas que había podido comprobar—inclusive dentro de cada uno de los países sudamericanos visitados—y la construcción de supraidencias nacionales inscriptas en las figuras esenciales del *indio* o del *negro*. En efecto, eran pocas las imágenes pictóricas que introducían de forma crítica la problemática racial de la

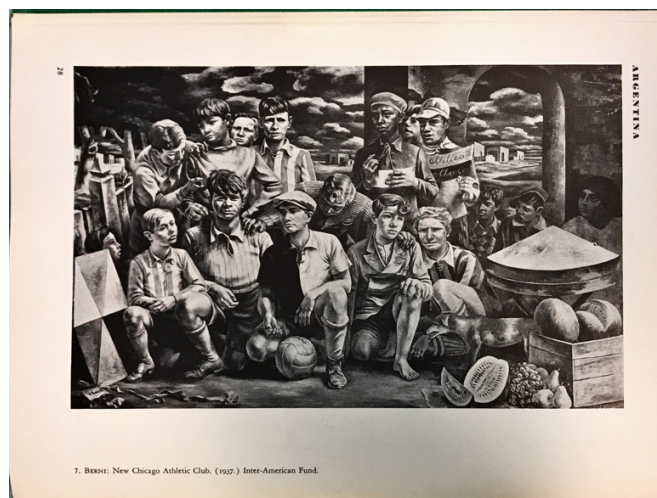
mano de las reivindicaciones sociales y políticas, dentro de un contexto contemporáneo. En la década del cuarenta, las figuras de indios y mestizos aparecían por lo general naturalizadas dentro de un entorno paisajístico rural, solas o en grupo, jugando un rol equivalente a éste, a partir de una concepción atemporal que las rescataba para una visión ideal del pasado indígena, y convergía en la elaboración de una identidad argentina en los términos armónicos de Ricardo Rojas. Estas imágenes de lo nativo, definidas respecto a ciertas constantes temáticas y compositivas, proveían, al menos, de un tinte local, aún si vaciadas de conflictividad social.³⁵

Hacia América del Sur, las divisiones de la OCIAA buscaban evocar cierto espíritu de unidad e identidad de “las Américas” mediante la construcción de un imaginario panamericanista y una experiencia histórica compartida.³⁶ Esta idea atravesó todos los proyectos de la agenda cultural planteada por el departamento de Arte de la OCIAA, incluyendo el caso de la colección latinoamericana. Detrás de este mandato, el texto del catálogo escrito por Kirstein basó las interpretaciones del arte en Latinoamérica en similitudes y contrastes con la producción norteamericana en relación a los legados coloniales—propiciando un efecto de lectura conjunta y homogénea de la práctica artística en el continente. En la sección dedicada a la Argentina, consideró la pintura de Pío Collivadino semejante a la de Childe Hassam, el efecto producido por los paisajes del Tigre de Horacio Butler como análogo al que ejercían los sugestivos interiores de Edward Hopper, y las obras de Antonio Berni, por la monumentalidad de la figuración y el compromiso social que asumían, evocadoras de aquellas producidas por los artistas norteamericanos de la WPA. Los rosarinos Alfredo Guido y Antonio Berni recibieron una consideración especial por su condición de artistas que, aún con recorridos artísticos dispares, centraban sus investigaciones plásticas en las culturas originarias de América, rescatando la pertenencia cultural mestiza. Como ya destacara Gustavo Buntinx, Kirstein captó de inmediato la potencia simbólica de

³⁵ Por falta de espacio me eximo de citar la extensa bibliografía referida a la articulación entre la figura del indio, la problemática de lo nativo y la construcción de la identidad en la plástica argentina. Sobre el punto específicamente mencionado en el texto véase Marta Penhos, “Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX”, en Marta Penhos y Diana Wechsler, coords., *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2, 1999), 111-146.

³⁶ Prutsch y Cramer, “Nelson A. Rockefeller’s Office of Inter-American Affairs”, 795. La arquitectura efímera de las ferias mundiales empieza a ensayar posibilidades de articulación plástica de un imaginario panamericano ya en la década de 1920. Véase Robert Rydell and Laura Burd Schiavo, ed., *Designing Tomorrow. America’s World’s Fairs of the 1930s* (New Haven and London: Yale University Press, 2010); Robert Alexander González, *Designing Pan-America. U.S. Architectural Visions for the Western Hemisphere* (Austin: University of Texas Press, 2011).

Club Atlético Nueva Chicago que inscribía la plástica contemporánea en la herencia mestiza del continente americano.³⁷



En una reciente publicación, Guillermo Fantoni analiza en profundidad las sucesivas etapas del trayecto estético de Berni, que terminara en lo que el artista concebiría como “nuevo realismo”, iluminando la inextricable imbricación entre sus contactos y exploraciones tempranos con el vanguardismo surrealista en Europa, el compromiso con la causa comunista y los grupos anticolonialistas y su impacto posterior en la concepción de la práctica artística. La formulación de este nuevo realismo “estaba atravesada por la convicción de que no puede haber una revolución artística que quede confinada exclusivamente a la transformación de las variables técnicas y formales y que el artista y su obra necesariamente deben mantener un vínculo intenso con las realidades históricas que los envuelven” (Fantoni 2014: 173-174)

La correspondencia privada entre Berni y Kirstein permite corroborar estas coincidencias estéticas e ideológicas que facilitaron la concreción de las adquisiciones. Ambos compartían una visión afín en lo que respecta a una concepción moderna del arte: la práctica artística como herramienta crítica, vehículo para concientizar sobre las problemáticas sociales y políticas del presente. Las innovaciones formales sin un explícito sentido social se consideraban en esta perspectiva innovaciones superficiales.³⁸ Berni llegó inclusive a buscar imponer su propia formulación novorrealista al amplio abanico de la producción hemisférica,

³⁷ Buntinx, “El eslabón perdido”, 67.

³⁸ Antonio Berni a Lincoln Kirstein, 12/1/1942. Lincoln Kirstein Papers, series I.A., MoMA Archives, NY. Sobre el vínculo entre Berni y Kirstein y las adquisiciones para el MoMA, véase el artículo arriba citado de Buntinx. Para el viaje americano de Berni, véase Marcelo Pacheco, ed., *Berni. Escritos y papeles privados* (Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999).

con la hipótesis de que el nuevo realismo constituía “el interés real de nuestros artistas de América” y el camino para la unidad artística continental.³⁹

Frente a las convulsiones políticas que atravesaba el mundo, las indagaciones plásticas de los lenguajes abstractos no parecían aportar nada verdaderamente significativo. La cerrazón absoluta de Kirstein hacia la mera posibilidad de que la plástica no figurativa pudiera constituir también una intervención crítica de lo real quedó plasmada en un debate sobre la contemporaneidad del arte abstracto editado por la revista *Magazine of Art*, donde Kirstein tuvo la oportunidad de explayarse a gusto respecto a la abstracción. En su parecer, las mejores pinturas abstractas no eran nada más que bonitos mobiliarios de lujo, más aptos como alfombras que como objetos en la pared. Es decir, esencialmente, la pintura abstracta era decorativa.⁴⁰

El artista norteamericano George Lovett Kingsland Morris participó en el debate en defensa del abstraccionismo, argumentando que sobre la práctica artística era incorrecto sentenciar que esta se daba en determinados lugares sí y en otros no, ya que el arte europeo abstracto era *contemporáneo* al movimiento norteamericano: ambos se enraizaban en la misma época. Defendía a la pintura abstracta norteamericana como productora de innovaciones (el uso de los motivos de los indios americanos era un ejemplo), cuestionando implícitamente el peso del eurocentrismo que operaba por debajo de estas consideraciones. Y agudamente observaba que lo que Kirstein disfrutaba en una obra de arte era lo que “pasa” dentro de sus límites desde el punto de vista de la representación. En otras palabras, el interés en el tema determinaba para él cuán interesante era una pintura, y cuando parecía no haber ilustración, como en una pintura abstracta, era incapaz de encontrar nada que “estuviera pasando” en absoluto.⁴¹ Como sabemos, similares debates abstracción-figuración se sucedían en las escenas culturales latinoamericanas.⁴²

Si bien hubo en la colección piezas de carácter no figurativo, se trató de muy pocos casos puntuales. En el catálogo de las obras argentinas adquiridas por

³⁹ Antonio Berni a Lincoln Kirstein, 13/8/1942. Lincoln Kirstein Papers, IA, MoMA Archives, NY. Manuscrita en francés.

⁴⁰ Lincoln Kirstein, “Life or Death for Abstract Art? CON: A mild case of cerebrosis”, *Magazine of Art* (36, 3, 1943): 111, 117, 119. Su aversión absoluta hacia el arte abstracto era por lo tanto contemporánea al armado de la colección latinoamericana, no posterior.

⁴¹ George L. K. Morris “Life or Death For Abstract Art? PRO: In Defense of Sensibility”, *Magazine of Art* (36, 3, 1943) 111, 117, 119.

⁴² El debate figuración/abstracción que sostuvo Berni en su propia escena artística de pertenencia ha sido exhaustivamente estudiado por Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre realismo y abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires: Fundación Telefónica/FIAAR, 2004), 81-121.

el museo, una única excepción destaca entre ellas: la *Copa Verdigris* de Emilio Pettoruti. Su estilo abstracto emparentado al cubismo sintético, y las sospechas sobre sus simpatías con el fascismo italiano, habían creado en los Estados Unidos una muy mala predisposición hacia su obra.⁴³ Barr había recibido carta de Kirstein desde Buenos Aires dando opiniones nefastas sobre la calidad de las obras de Pettoruti y sus supuestas tendencias ideológicas, situación que trabó la exhibición de su obra en el MoMA cuando el artista visitó los Estados Unidos y la adquisición de sus piezas; sin embargo el museo terminó comprando la pintura arriba citada después de una difícil negociación a instancias de Grace McCann Morley y René D'Hamoncourt, influyentes integrantes de la OCIAA.⁴⁴

Con Alfredo Guido también estableció Kirstein una relación más estrecha. La centralidad que para el artista tenía representar las costumbres que hacen a la identidad del hombre americano en cada obra que encaraba, su aptitud para una amplia variedad de técnicas, las ideas compartidas sobre el panamericanismo, y la afición por las artes escénicas, allanaron el camino para construir un excelente vínculo con el curador.⁴⁵ En particular, en lo que a la colección latinoamericana atañe, las témperas con escenas portuarias, las aguafuertes de temática gauchesca y las decoraciones escenográficas para óperas del Teatro Colón fueron el tipo de piezas que más interesaron a Kirstein. Pintor ecléctico, los cambios estilísticos a lo largo de su obra fueron frecuentes, pero su poética siguió en términos generales los postulados planteados por Ricardo Rojas en su libro *Eurindia*, buscando plasmar plásticamente la fusión hispano-indígena de la que eran herederos los americanos, recuperando elementos de ambas tradiciones.⁴⁶ Como en la obra de Berni, la inscripción mestiza de los personajes no era siempre clara pero sí muy frecuente.

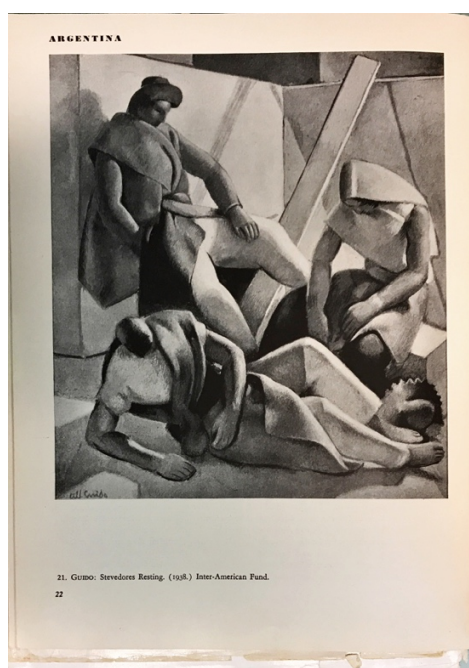
⁴³ Su visita a los Estados Unidos, la exposición retrospectiva realizada en 1942 en el SFMoMA y los debates estético-políticos desatados a raíz de la adquisición de sus obras pueden seguirse en Fabiana Serviddio, “Entre criterios locales y un canon global: la exhibición de Pettoruti, de San Francisco a Nueva York”, *Museologia e Interdisciplinaridade*, dossier *Art History and Art Museums* (5, 10, 2016): 52-73.

⁴⁴ Lincoln Kirstein a Alfred Barr, Buenos Aires, 8 de Julio de 1942. Lincoln Kirstein Papers, IA, MoMA Archives, NY, 2.

⁴⁵ Véase la correspondencia entre Alfredo Guido y Lincoln Kirstein (K a G, 31/12/1942; G a K, 18/1/1943; K a G, 22/1/1943; G a K, 4/5/1943; K a G, 1/6/1943), Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., MoMA Archives, NY; Cecilia Belej, “Entre el panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino”, *Papeles de trabajo* (4, 7, 2011): 93-113.

⁴⁶ Sobre la vocación americanista de Alfredo Guido, véase el guión de la exposición de Pablo Montini y María de la Paz López Carvajal, curadores, *Entre Centenarios: El arte “nacional” en la configuración del campo artístico rosarino 1910-1925* (Rosario: Museo Castagnino, 2010), www.museocastagnino.org.ar/archivos/entre-centenarios.pdf. Sobre americanismo, nativismo e indigenismo, Roberto Amigo, “La hora americana 1910-1950. El americanismo del indianismo al indigenismo”, en Roberto Amigo, coord., *La hora americana 1910-1950* (Buenos Aires: MNBA, 2014): 31-54; sobre Guido y el americanismo, Adriana Armando, “Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte”, en idem, 189-203.

En sus monumentales témperas de estibadores descansando—una constante temática en la obra de Guido de los años cuarenta—presentaba un retrato de los trabajadores del puerto de la Boca en un lenguaje contemporáneo ligado a la estética *novecentista*.⁴⁷ Existen varias versiones de esta escena en distintas dimensiones y técnicas: la pigmentación oscura de la piel de los personajes y sus ropajes permite la lectura de la obra en clave de un imaginario racial y costumbrista, aún si a veces la caracterización de los rasgos faciales, como en este ejemplo, queda velada y la impresión final produce ese clima de extrañeza característico de esta estética.⁴⁸ La inscripción localista estaba de todos modos suficientemente dada.



21. Guido: *Estibadores descansando*. (1928.) Inter-American Fund.
22

En una de las cartas a Guido, Kirstein prometía una puesta en sala totalmente novedosa por primera vez en el caso de una “exhibición de este tipo”, donde la colgada se realizaría no de acuerdo a consideraciones políticas, separadas por nacionalidad, sino de acuerdo a la temática, por principios est ticos y cualitativos.⁴⁹ Este factor hubiera sido un elemento crucial para poder sostener la posición institucional oficial del MoMA que insistía en defender como excluyentes sus declaradas motivaciones artísticas. Convocado Kirstein al frente de guerra, el montaje de la colección, exhibida de enero a marzo de 1943, recayó en la asistente

⁴⁷ Sobre el impacto del *Novecento italiano* en artistas argentinos y latinoamericanos véase Tadeu Chiarelli y Diana Wechsler, *Novecento sudamericano* (Milán: Skira, 2003).

⁴⁸ Me refiero aquí a las témperas adquiridas por el MoMA. En otras versiones de este tema recurrente, como *Estibador del Litoral* (1940), perteneciente al Museo S vori, los rasgos del personaje principal exhiben claramente su descendencia mestiza y la paleta cromática es otra.

⁴⁹ Kirstein a Guido, 22/1/1943. Lincoln Kirstein Papers, IA, MoMA Archives, NY.

curatorial de Alfred Barr, Dorothy Miller, y si bien a la fecha el museo no posee fotografías de la puesta en sala—salvo una fotografía de Portinari a la entrada de la exhibición que nada nos dice sobre el montaje—de las reseñas críticas se infiere que no se pudo evitar la división de salas por país, aunque a juicio de un crítico se logró un “efecto casual”.⁵⁰

Desde el suplemento de arte del *New York Times*, el crítico Edward Allen Jewell dio un espaldarazo claramente favorable al museo y su política curatorial considerando excitante y valiosa la exhibición. Señaló la presencia mexicana como preponderante, y festejó la posibilidad de apreciar muchos talentos desconocidos hasta el momento. Las salas individuales estaban dedicadas a los Tres Grandes con obras en su mayoría adquiridas previamente al nacimiento de la colección latinoamericana. Destacó la composición de la colección con trabajos fundamentalmente no académicos, cuando hasta ese momento estaban acostumbrados a mirar obras académicas y pintorescas, “al punto tal de estar persuadidos de que todo lo que se producía en Latinoamérica era así”. Si bien hacía la salvedad de que no todo lo que se mostraba en el museo era radical en espíritu y tratamiento, la tendencia general indicaba que se iba en dirección a la mejoría. En algunas instancias se podía percibir la influencia directa o indirecta de la escuela de París, como en el caso de la abstracción no objetiva de Pettoruti, los cubistas cubanos, Torres-García, o Berdecio. “Pero la mayor parte de estas obras se ve muy original y de acento nativo,” evaluaba Jewell. A gran parte de los trabajos se les reconocía “cierto aire moderno”, aunque notando que eran “indicativos de aspectos de los territorios en los cuales vivían los artistas”.⁵¹ Aquí nuevamente, como para el curador al escribir el catálogo, Jewell estimaba las fortalezas estéticas supeditándolas a criterios racializadores y costumbristas. Más independiente en su abordaje, la crítica del *Art News* también aplaudió la inauguración de la nueva colección. Si bien había países no representados en absoluto y artistas pobremente representados como Acuña, Doris Brian consideró que el comienzo era excelente y el catálogo de Lincoln Kirstein una adición bienvenida. El mejor elemento que destacaba de la colección era una buena discriminación entre los puntos fuertes y los débiles en el arte latinoamericano. Si se la comparaba con los envíos oficiales al Riverside Museum en 1939/1940, apenas se reconocía a varias de las naciones: la mayoría de los académicos no estaban mientras que los “vanguardistas” como el brillante y

⁵⁰ Emily Genauer, “A Glimpse of Latin America. Large Museum Show is Easy to Enjoy”, *New York World Telegram*, sábado 3 de abril de 1943. Sección arte y antigüedades. MoMA Archives, NY.

⁵¹ Edward Allen Jewell, “The Realm of Art: Latin Americans and Some Others. Neighbors. Works of Republics to the South”. *The New York Times*, 4 de abril de 1943. Suplemento de Arte. MoMA Archives, NY.

satírico argentino Urruchúa se hacían notablemente presentes. Aunque la colección no intentaba, salvo con México, brindar una muestra representativa de cada país, impresionaba la buena salud artística general basada “en varias mezclas de influencias europeas interpretadas localmente”. Algunos ya se conocían como los mexicanos y Portinari, pero aparecían otros casos como el arte gráfico político mexicano, los argentinos, los cubanos, el “apóstol de Klee” Torres García y artistas de Colombia y Perú que “abrían los ojos a nuevas calidades”.⁵²

Para publicitar la exhibición latinoamericana, el mismo Kirstein escribió diversos artículos en publicaciones alineadas con los objetivos oficiales, entre las cuales ya mencionamos al *New York Times*, donde se publicó un artículo que destacaba la relevancia de los Estados Unidos en el estímulo al arte latinoamericano a través de sus comisiones y colecciones, y la posibilidad que habían tenido muchos pintores para seguir desarrollando su trabajo gracias a ello. Los Tres Grandes y Portinari eran ejemplos de la buena acogida y labor encargada en EEUU cuando en sus propios países eran perseguidos. También utilizó la ocasión para responder críticas y señalar la importancia de la colección de arte latinoamericano del MoMA, que—sostenía—no había surgido por necesidades políticas, sino que venía reuniéndose desde hacía ya mucho tiempo, y detallaba las donaciones y los años—aunque, como más tarde el mismo Barr señalaría, era la coyuntura política de la guerra la que impulsaba la separación de estas obras para alimentar la construcción de una colección latinoamericana, y más tarde su balcanización fuera de la colección general. Otro elemento que Kirstein subrayó en su artículo fue la contemporaneidad y progresismo de las obras latinoamericanas incorporadas al MoMA: todas habían sido recientemente realizadas y sus autores se insertaban dentro de las tendencias más avanzadas del arte contemporáneo. Si bien era cierta la influencia de París, no eran meros seguidores y usaban las nuevas técnicas para expresar “la fascinación por sus propios lugares en su propio tiempo”. En su visión, norte y sudamericanos podían solo aprender, no crear las innovaciones plásticas, y con ellas generar piezas interesantes. Terminaba afirmando que estos valores merecen el interés y la atención de los norteamericanos y de su coleccionismo público y privado.⁵³

Sin embargo, en carta privada a la directora del Museo de Arte de San Francisco Grace Mc Cann Morley, especialista también en arte latinoamericano

⁵² Doris Brian, "Bringing Our Own Hemisphere Home. The Museum of Modern Art owns and Shows an Unsurpassed Latin American Collection", *Art News* (XLII, 5, 1943): 13, 26.

⁵³ Lincoln Kirstein, "Painters of Latin America", escrito para *The New York Times*, 9/3/1943. Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., MoMA Archives, NY.

moderno—con quien, junto a Barr, mantenían una relación tensa debido a los cuestionamientos que Morley planteaba ante el nuevo jefe del departamento de arte de la OCIAA René D’Harmoncourt⁵⁴—Kirstein explicitó con mayor honestidad su posición.

Por mi parte siento, para decirlo lo más claramente posible, que el arte latinoamericano no es una fuente sino tributario y que hay pocos pintores de importancia real. Entre éstos pocos tiene un valor exportable y algunos sólo valen localmente. El entusiasmo no es suficiente; un buen montaje, la generosidad y la buena voluntad no son suficientes para convencer al público norteamericano - extremadamente sofisticado - de que estos pintores puedan ser de algún interés. (Kirstein 1943)⁵⁵

4. Canon y arte latinoamericano

Nuestras similitudes con otros pueblos, particularmente de Europa Occidental, son más significativas que nuestras diferencias. Sin embargo creo que el arte norteamericano es a la larga más valioso para nosotros por lo que dice sobre Norteamérica que por su contribución a cualquier tradición internacional. (Alfred H. Barr, Jr., carta a Stephen Clark, 22/4/1943)⁵⁶

Parece que Kirstein no era el único que pensaba a la gran mayoría de la pintura latino y norteamericana como “tributaria” de las creaciones de la escuela de París. En palabras de su biógrafa, Sybil Gordon Kantor, “Barr parecía no tener verdadero interés en el arte norteamericano (una acusación de la que continuamente se defendía), y usaba las habilidades y pericia de [Dorothy] Miller [su asistente] para llenar ese vacío” (Kantor 237).

La autora detalla muchas ideas que Barr compartía con aquella; entre éstas, su visión personal sobre las estrategias más adecuadas para llevar adelante con éxito un museo de arte moderno en Estados Unidos. Para demostrar el interés en lo americano, Barr creía que era mejor concentrarse en departamentos que no fueran el de pintura y escultura ya que en estos dos campos Estados Unidos todavía no igualaba a Francia; fotografía, cine, diseño industrial y arquitectura eran campos donde Norteamérica sí podía competir.⁵⁷ Las nuevas tecnologías de reproducción mecánica de la imagen no eximían a estos departamentos curatoriales de la posibilidad de discriminar obras que cumplieran con altos estándares de calidad, pero también permitieron expandir las colecciones y atraer audiencias más amplias,

⁵⁴ Para esta cuestión refiero aquí nuevamente a Serviddio, “Entre criterios locales y un canon global”.

⁵⁵ Lincoln Kirstein a Grace Mc Cann Morley, 18 de junio de 1943, Lincoln Kirstein Papers, Series I.D., MoMA Archives, NY.

⁵⁶ Alfred H. Barr, Jr., carta a Stephen Clark, 22/4/1943, Rockefeller Papers, RAC, NY. Citado en Kantor, *Alfred H. Barr, Jr.*, 238.

⁵⁷ Idem, 238-239.

en un esfuerzo por abandonar los criterios más exclusivistas de las primeras épocas del museo.⁵⁸

Quienes han investigado el papel de Alfred Barr en la introducción del arte moderno en los Estados Unidos han debido establecer su posición respecto del mito sobre su mirada eurocéntrica de la pintura moderna, surgido en base a las exposiciones antológicas realizadas en los primeros años de vida del MoMA de cubismo, arte fantástico, dadá y surrealismo y a partir de los mismos reproches provenientes de la comunidad artística local.⁵⁹ La mayoría ha intentado contestar o por lo menos relativizar esta mirada. El caso de la colección de pintura latinoamericana permite examinar nuevamente esta cuestión. Como vimos, Barr y Kirstein veían la práctica pictórica en territorio norte y sudamericano valiosa más en los términos de su valor documental, histórico que en el terreno de las innovaciones estéticas: pocas alcanzaban la categoría de *masterworks*, pero la política de adquisiciones del museo era flexible y dinámica, asumiendo la permanente evaluación crítica de las piezas como parte de su política de adquisiciones y ventas, por lo que no todas tenían por qué serlo.⁶⁰

En este sentido la selección latinoamericana fue una forma de sostener el rol educativo en arte moderno del museo y al mismo tiempo responder al mandato oficial de promover todos los intercambios culturales que permitieran conocer con mayor profundidad cada país del continente adquiriendo las mejores piezas pero sin pretensiones de conseguir obras maestras. El panfleto de presentación de la colección que se elaboró para su itinerancia por universidades y museos del país observaba:

Si bien las nuevas adquisiciones muestran la variedad y calidad de la pintura latinoamericana en un espectro de alcance que va de retratos realistas a composiciones abstractas y surrealistas, *muchas de las pinturas tienen un interés especial porque se ocupan de la gente y del contexto de los países que las produjeron*. Un paisaje cubano con caballos salvajes en vuelo, una misa en una iglesia mexicana, una festividad argentina en una escuela, la expansividad

⁵⁸ Mary Lea Bandy, "Nothing Sacred: 'Jock Whitney Snares Antiques for Museum?'. The Founding of The Museum of Modern Art Film Library", en John Elderfield, ed., *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change* (New York: The Museum of Modern Art, Studies in Modern Art, 1995), 76.

⁵⁹ Kristina Wilson, por citar un caso, considera que la gran cantidad de exhibiciones de modernismo americano de carácter social expone la forma que Barr tenía de pensar el museo como un lugar para construir una identidad cultural nacional, pero además es por sí mismo evidencia de que hacia allí se inclinaban sus preferencias estéticas, deducción para la que existen, como vimos, varias evidencias en contra. Wilson, *The Modern Eye*, 97-148.

⁶⁰ Para un análisis de la evolución de la política de donaciones y adquisiciones del MoMA desde su nacimiento hasta los años sesenta, y sus vínculos con la creación de un corazón de "obras maestras", remitimos nuevamente al trabajo de Varnedoe, "The Evolving Torpedo".

arrolladora de la savanna colombiana, un suburbio brasileño, son algunos de los temas interpretados en las pinturas exhibidas...⁶¹

El interés documental en aspectos culturales distintivos era tan importante como la calidad estética de una obra, y aún más: podía prescindirse de esta última en pos de obtener un testimonio visual importante. En el caso de la selección argentina, el localismo expresado a través de un lenguaje plástico moderadamente renovador brindó algo de lo necesario para inscribir nacionalmente la pintura y admitirla dentro de la novel colección, aún cuando las expectativas fueran moderadas.

El sistema canónico europeo occidental operó aquí como matriz de clasificación y evaluación general de la pintura para las élites poscoloniales de Norte y Sudamérica. El canon es, en esta perspectiva, la máxima expresión de un estándar universalizado de calidad,⁶² en el que trabaja oculto el legado colonial en la apreciación del arte. Aún si la pintura moderna latinoamericana obtuvo a través de la colección del MoMA un lugar transitoriamente destacado durante la Segunda Guerra, se puso de relieve el peso de su legado colonial, para diluir la gravitación de la Europa latina y sustituirla por su propio poder. La ideología del panamericanismo intentó a través de esta vía ingresar a disputar el territorio de la escena artística moderna, desde una discursividad en la que aún primaban los criterios de valoración eurocéntricos.

En la mirada de Barr el museo tenía por delante complejos objetivos, que incluían introducir las innovaciones estéticas de mayor vanguardia pero también facilitar la aceptación de los postulados modernistas a los grandes públicos, y para esto era más factible intentar una introducción paulatina y moderada que apuntara a representar a la nación moderna en todas sus facetas: así como la pintura norteamericana contemporánea era partícipe de la construcción de una identidad nacional, la pintura de los países latinoamericanos podía colaborar en los mismos objetivos pedagógicos y a la vez sostener la posibilidad de un panamericanismo artístico. El regionalismo latinoamericanista esbozado en la introducción del catálogo de la colección expresa una idea de Latinoamérica que se funda en ideas nacionalistas:⁶³ como región con muchos puntos en común—fundamentalmente

⁶¹ MoMA, Anuncio de apertura de la exhibición Pintura Latinoamericana, 1. Arch. Exh. 001, caja 20, carpeta 31. Archivos SFMOMA. Cuatro exhibiciones hicieron circular parte de la colección a distintas universidades y museos del interior de los Estados Unidos: "Paintings from Latin America"; "Paintings from Ten Latin American countries"; "Orozco, Rivera, Siqueiros" y "Graphic arts of Argentina and Mexico". Cfr. S/F, "South Americans in North America. Museum of Modern Art's Permanent Collection on Tour", *Magazine of Art* (36, 6, 1943): 220 - 224.

⁶² Anna Brzyski, ed., *Partisan Canons* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2001), 1-26.

⁶³ "El pan-nacionalismo en América Latina es articulado culturalmente, no étnicamente, es fuertemente europeo en su definición de la identidad latinoamericana y es,

su dependencia colonial de la Europa latina—y al mismo tiempo como suma de unidades discretas nacionales—expresada en el montaje por países, y la subdivisión del catálogo. Sin embargo, la nueva articulación del panamericanismo a través de la plástica sumó el imaginario racial a los componentes que en Latinoamérica articulaban de forma específica nacionalismo y regionalismo. La idea de “escuela nacional de pintura” articuló a través de la esencialización de los componentes raciales la especificidad y valoración del arte producido en cada país.

El nuevo canon que se reconfiguró entrada la Guerra Fría siguió el reajuste geopolítico global que, como ha señalado Samuel Huntington, tuvo su nuevo eje en el Atlántico norte. La ideología del arte purismo funcionó como matriz ideológica necesaria. Así, la construcción del nuevo *canon* del arte moderno dentro del museo, con el establecimiento de un corpus de “obras maestras”, se consolidó entre 1946/1956, a través de piezas fundamentalmente europeas y norteamericanas. La reconfiguración del sistema canónico central en el área de las artes visuales adoptó entonces la idea de una “cultura latinoamericana” subrogante a la nueva repartición geopolítica del poder, “balcanizando”, al decir de Eva Cocroft, la producción sudamericana.⁶⁴

Selección bibliográfica

- Ardao, Arturo. *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*. Caracas: Coedición Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG). Ministerio de la Secretaría de la Presidencia de la República, 1980.
- Basilio, Miriam, Fatima Bertch, Deborah Cullen, Gary Garrels and Luis Enrique Pérez-Oramas, eds., *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo*. New York: El Museo del Barrio and The Museum of Modern Art, 2004.
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory and Politics*. London/New York: Routledge, 1995.
- Brzyski, Anna ed., *Partisan Canons* (Durham and London: Duke University Press, 2001), 1-26.

al mismo tiempo, culturalmente colonial y políticamente anticolonial.” Cfr. Bhikhu Parekh, “El etnocentrismo del discurso nacionalista”, en Fernández Bravo, *La invención de la nación*, 114.

⁶⁴ Agradezco a mis colegas Laura Catelli y Mariana Marchesi por la lectura crítica de un primer borrador de este manuscrito.

- Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Eva Cockcroft, "The United States and Socially Concerned Latin American Art", en *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: The Bronx Museum of the Arts & Harry N. Abrams, 1989. 184-221
- Delpar, Helen. *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920-1935*. Tuscaloosa and London: The University of Alabama Press, 1992.
- Duberman, Martin. *The Worlds of Lincoln Kirstein*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- Fantoni, Guillermo. *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo / UNR, 2014.
- Fernández Bravo, Álvaro comp. *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000.
- Goldman, Shifra. *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson, Sandy Nairme (Eds.), *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, 1996.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *The educational Role of the Museum*. New York: Routledge, 1999.
- Karp, Ivan and Lavine, Steve (Ed). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington DC and London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Karp, Ivan, Christine Mullen Kreamer, y Steve D. Lavine (Eds.) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Karp, Ivan, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja and Tomás Ybarra-Frausto, eds. *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2006.
- Kirstein, Lincoln, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1943.
- Lauría, Adriana (ed.). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires: MALBA, 2005.
- Mairesse, François. *El museo híbrido*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

- Maíz, Claudio y Álvaro Fernández Bravo, eds. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2009.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Noyes Platt, Susan. "Modernism, Formalism, and Politics: The 'Cubism and Abstract Art' Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art". *Art Journal* (47,4, 1988): 284-295, DOI:10.1080/00043249.1988.10792426.
- Pacheco, Marcelo ed. *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 1999.
- Paquette, Cathleen. *Public duties, private interests: Mexican art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954*. Tesis doctoral. Santa Barbara: University of California, 2002).
- Prutsch, Ursula, Gisela Cramer. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs". *Hispanic American Historical Review*, vol. 86, no.4, nov. 2006: 785-806.
- Ricardo Salvatore, *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América latina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- John Elderfield ed. *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*. New York: The Museum of Modern Art, Studies in Modern Art, 1995.
- Chiarelli, Tadeu y Diana Wechsler, *Novecento Sudamericano*. Milano: Skira, 2003.