

## RACIALIZACIÓN DE LOS INTERCAMBIOS CULTURALES: LA CREACIÓN DE LA COLECCIÓN LATINOAMERICANA DEL MoMA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA

Fabiana Serviddio

[https://www.conicet.gov.ar/new\\_scp/detalle.php?keywords=Serviddio&id=27985](https://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?keywords=Serviddio&id=27985)

Sobre el filo de la segunda guerra mundial, el gobierno de Estados Unidos dio nuevo impulso a los intercambios comerciales y culturales con Latinoamérica para proteger sus intereses en el hemisferio y contrabalancear la influencia ejercida por el Eje en la región. Las declaraciones de neutralidad de Argentina y Brasil se sintieron como un apoyo encubierto a las políticas del Eje y los programas culturales norteamericanos apuntaron a romper esas alianzas.

Los museos de arte y demás organizaciones con cierta experiencia en el área latinoamericana reformularon sus agendas y se dedicaron a la organización e itinerancia de exhibiciones entre Estados Unidos y Latinoamérica. 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 colección latinoamericana del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) tuvo la mayor visibilidad en la época, por la cantidad de piezas adquiridas y por la

gravitación del museo en la escena artística internacional<sup>1</sup>. Se trató de uno de los emprendimientos más audaces en el ámbito de las artes visuales que buscó desacreditar la posición latinoamericanista imperante en la región entre los intelectuales e imponer su propio proyecto imperial del panamericanismo a través de la narrativa curatorial. En este artículo pretendo focalizarme en ciertas estrategias de racialización del discurso que se utilizaron para alcanzar este objetivo.

Las instituciones que, de acuerdo a Tony Bennett (1995), 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 los artefactos culturales con el fin de reformar y normalizar las conductas sociales, convertir a la población en ciudadanos de una nación (Bennett, 1995). Esta “condición de enunciación pedagógica” fue una de las características distintivas de la narración nacional (Bhabha, 1990, citado en Fernández Bravo, 2000, p. 17).

Aún, tratándose de una institución sustentada por

---

1 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”.

fondos privados, el MoMA no escapó a esta condición poscolonial, por el peso creciente que fue adquiriendo en la escena cultural. 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 convencidxs 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.

Hacia la década de 1920, 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. Críticxs y curadorxs así lo concibieron al plantearse cómo instalar una exhibición y cómo volver atractivo para el público el arte moderno. El novel director del MoMA intuyó, a partir del ejemplo de la Bauhaus alemana –que había conocido en un viaje de formación por Europa– la importancia de promover todo tipo de producción estética desde el museo, y en particular aquella que estaba cobrando gran impulso en los Estados Unidos: el diseño industrial, el cine de animación, la pintura regionalista (Wilson, 2009). En pocos años el museo se posicionó 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.<sup>2</sup>, 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 (Delpar, 1995, pp. 125–164).

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 un episodio particularmente destacable en una larga historia de estrechísima vinculación entre estética y política<sup>3</sup>. 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

---

2 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 Kirstein (1943, p. 3).

3 La bibliografía en este aspecto es muy extensa. Solo a modo de primera referencia, para el período de la Segunda Guerra: Cockroft (1989, pp.184–221); Paquette (2002); Basilio (2004, pp. 52–68); Buntinx (2005, pp. 65–75); Ise (2016). En relación al período de la Guerra Fría: Guilbaut (1983); Hills (2010, pp. 251–275); Frascina (Ed.) (2000); Marter, (2007).

institucional y defender su adscripción específica al campo de la estética. Desde su inceptión, se insistió en cambio en el impulso a la creación artística que significó el nacimiento de la colección. La exhibición de las piezas incorporadas se reactivó sin embargo sólo en la última década, cuando investigadorxs, curadorxs y coleccionistas latinoamericanxs exigieron mayor transparencia en su tratamiento; antes, se sabía de ella, pero estaba, en palabras de Miriam Basilio (2004), “sumida bajo un manto de misterio”.<sup>4</sup>

Alejados Diego Rivera y David Alfaro 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 adquisiciones subsiguientes del MoMA se redireccionaron hacia poéticas de fuerte inscripción localista pero ideológicamente más tolerables: en 1939 se compraron *Morro*, de Cándido Portinari, y *Madre e hijo*, de Wifredo Lam. 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 (Basilio, 2004, p. 55).

Para las instituciones artísticas se volvió complejo en época de guerra llevar a los Estados Unidos buenas

---

<sup>4</sup> La investigación de Basilio (2004) 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.

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 (Basilio, 2004, p. 55).

En este contexto, 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” (Barr, 1943, p. 4). Con el propósito de adquirir 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 Gomez Sicre. No obstante ciertas divergencias, ambas selecciones confluyeron finalmente en una matriz canónica común.

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 (Varne-doe, 1995, pp. 12-49). Como se dijo, 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 sus objetivos comunicacionales: 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, 2004, p. 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.

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 (2007) 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, y 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 descolonización (p. 109).

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 su primer viaje a 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 latinoamericanxs ya habían sido organizadas en París en los años treinta, pero en el continente americano esta terminología no era en absoluto habitual para nombrar exposiciones grupales de artistas de América del centro y sur.

Kirstein mantuvo un diálogo fluido y sostenido con sus interlocutores del sur, que garantizara consentimiento, aprobación y buena repercusión local de los proyectos. Este era uno de los principales objetivos del programa. Según indican los reportes internos de los proyectos, el reconocimiento de una raigambre cultural diversa para Centro y Sudamérica fue una estrategia sugerida por el departamento de comunicación para representar la tolerancia y apertura democrática de los estadounidenses hacia las diferencias culturales.

Estas diferencias culturales fueron cifradas estratégicamente en términos racializadores. Sus interpretaciones de la práctica pictórica se vieron atravesadas por un imaginario racial que impuso clasificaciones y valoraciones rígidas vinculadas exclusivamente al “sesgo nativo” de las piezas. Kirstein abrió el apartado introductorio del catálogo calificando a la cultura de Norte y Sudamérica como colonial y provincial, conservadora y tradicional, aclarando 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, 1943, p. 6).

Desde un régimen racializado de representación del otro, el texto de Kirstein navegó entre las evidencias de la multiplicidad de especificidades culturales y creaciones plásticas que había podido comprobar –inclusive dentro de cada uno de los países sudamericanos visitados–, y la construcción de supraidentidades nacionales inscriptas exclusivamente en las figuras esenciales y abstractas del “Indio” o del “Negro”. Pocas eran 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 ejemplo, en la pintura argentina, 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 nacional en los términos armónicos de Ricardo Rojas. Estas imágenes de lo nativo, definidas respecto a ciertas constantes temáticas y compositivas, proveían de un tinte local, aún si vaciadas de conflictividad social (Penhos, 1999, pp. 111–146). Esta perspectiva racializadora presente en el texto introductorio se articuló a la vez con una constante comparativa que puso en paralelo las similitudes entre el devenir de la plástica en Norteamérica con el de Sudamérica: de esta manera, el arte latinoamericano podía subsumirse a una mirada panamericanista.

En el apartado dedicado en el catálogo a la Argentina, los rosarinos Alfredo Guido y Antonio Berni recibieron una consideración especial por su condición de artistas que, aun con recorridos dispares, centraban sus investigaciones plásticas en las culturas originarias de América, rescatando la pertenencia cultural mestiza. Como ya destacara Gustavo Buntinx (2005, p. 67), Kirstein captó de inmediato la potencia simbólica de *Club Atlético Nueva Chicago* puesto que inscribía la plástica contemporánea en la herencia mestiza del continente americano<sup>5</sup>.

---

5 Las obras que en este texto se mencionan pueden consultarse en el sitio del Museo de Arte Moderno de NY, [www.moma.org](http://www.moma.org).

En una reciente publicación, Guillermo Fantoni (2014) 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 (pp. 173–174).

La correspondencia privada entre Berni y Kirstein permite corroborar posiciones estéticas e ideológicas afines 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<sup>6</sup>. Berni

---

<sup>6</sup> 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 (2005). Para el viaje americano de Berni, véase Pacheco (1999).

llegó inclusive a buscar imponer su propia formulación no-vorrealista al amplio abanico de la producción hemisférica, 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<sup>7</sup>.

Frente a las convulsiones políticas que atravesaba el mundo, Kirstein y Berni coincidieron en su lectura de la escena contemporánea al considerar que las indagaciones plásticas de los lenguajes abstractos no aportaban nada verdaderamente significativo. Por otra parte, sólo lograban hacer naufragar su esfuerzo por componer la totalidad “Latinoamérica” a través de las piezas artísticas. Esto quedó manifiesto a través de la polémica generada a raíz del desembarco de la retrospectiva de obra de Emilio Pettoruti en San Francisco, que encontró en Kirstein uno de sus principales detractores (Serviddio, 2016). Las pocas piezas de carácter netamente abstracto y sin ningún tipo de inscripción localista que fueron reproducidas en el catálogo de la colección latinoamericana del MoMA fueron –a más de *Copa verdegris*, de Emilio Pettoruti–, *El cubo y la perspectiva*, del boliviano Roberto Berdecio, y un óleo cubista de la época temprana de Diego Rivera –fruto de donaciones previas a la creación de la colección–; estas obras salvaban la falta de piezas en el caso boliviano, y en el segundo representaba una etapa de aprendizaje superada por la obra posterior.

Con Alfredo Guido también estableció Kirstein una

---

<sup>7</sup> Antonio Berni a Lincoln Kirstein, 13/8/1942. Lincoln Kirstein Papers, IA, MoMA Archives, NY. Manuscrita en francés.

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 buen vínculo con el curador<sup>8</sup>. 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 (Montini y López Carvajal, 2010; Belej, 2011; Amigo, 2014; Armando, 2014). Como en la obra de Berni, la inscripción mestiza de los personajes estaba claramente presente. 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* (Chiarelli y Wechsler, 2003). Existen varias versiones de esta escena en distintas dimensiones y

---

8 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.

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, aun si a veces la caracterización de los rasgos faciales, como en *Estibadores descansando* (1938), queda velada, y la impresión final produce un clima de extrañeza característico de esta estética. En otras versiones de este tema recurrente, como *Estibador del Litoral* (1940), perteneciente al Museo Sívori, los rasgos faciales del personaje principal exhiben claramente su descendencia mestiza y la paleta cromática es otra. La inscripción localista estuvo de todos modos siempre suficientemente plasmada.

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. 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” (Jewell, 1943). Aquí nuevamente, como para el curador al

escribir el catálogo, Jewell estimaba las fortalezas estéticas supeditándolas a criterios racializadores y costumbristas.

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 había impulsado la construcción de una colección latinoamericana. 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<sup>9</sup>.

Sin embargo, en carta privada a la directora del Museo de Arte de San Francisco Grace Mc Cann Morley, especialista también en arte latinoamericano 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’Harnoncourt (Serviddio, 2016)– 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<sup>10</sup>.

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

---

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

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

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. Kristina Wilson (2009), 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 sería por sí mismo evidencia de que hacia allí se inclinaban sus preferencias estéticas, deducción para la que existen varias evidencias en contra (pp. 97–148). 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. Alfred Barr y Kirstein consideraban que la práctica pictórica en territorio norte y sudamericano era más valiosa en los términos de su valor documental, histórico, que en el terreno de las innovaciones estéticas: pocas alcanzaban la categoría de *masterworks*, pero no todas tenían por qué serlo, máxime si el principal objetivo era diplomático, no estético<sup>11</sup>. Ninguno de los dos pretendía, o más bien esperaba, encontrarse con obras maestras. Sus elecciones apuntaron en verdad a construir la identidad colectiva “Latinoamérica” mediante agrupaciones discretas de carácter nacional inscriptas en un paradigma racializador, a sostener el rol educativo en

---

11 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” (1995).

arte moderno del museo, y a responder al mandato oficial de promover los intercambios culturales mediante piezas que le permitieran a una audiencia local introducirse con mayor profundidad en la vida y costumbres de cada país del continente. En el caso de la selección argentina, el localismo expresado a través de un lenguaje plástico moderadamente renovador y cierta inscripción racial de sus personajes aportó lo suficiente para anclar nacionalmente la pintura y admitirla dentro de la novel colección.

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 (Brzyski, 2001, pp. 1-26), 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, el relato de Kirstein puso de relieve el peso de su legado colonial, para diluir la gravitación de la Europa latina y sustituirla por su propio poder. Desde una discursividad eurocéntrica, y poniendo estratégicamente en juego el propio colonialismo interno en el juicio de la pintura norteamericana, el proyecto imperial del panamericanismo buscó cooptar voluntades y simpatías de intelectuales y artistas latinoamericanxs.

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 por los grandes públicos, para esto era más factible 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 construir un panamericanismo artístico. La nueva articulación del panamericanismo a través de la plástica sumó el imaginario racial a los componentes que en Latinoamérica ya articulaban de forma específica nacionalismo y regionalismo. La idea de “escuela nacional de pintura” apeló a la esencialización de los componentes raciales para delinear la especificidad y valoración del arte producido en cada país. Un rápido recorrido por las imágenes que ilustran el catálogo de la colección latinoamericana –desde *La mujer tupí* de Albert Eckhout, pasando por *Morro* de Cándido Portinari, *Fiesta* de Ramirez Fajardo, *Mi hermano* de Osvaldo Guayasamín, *Las tías* de Julio Castellanos hasta llegar a *El funeral de un hombre ilustre* de Mario Urteaga– permite ver cómo ellas sostienen esa narración a través de la preponderancia de un imaginario racial en tanto cifra de una plástica auténticamente representativa de la región.

El nuevo canon que se reconfiguró entrada la Guerra Fría siguió el reacomodamiento 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 Cockcroft (1989), la producción sudamericana<sup>12</sup>.

## Bibliografía

- Amigo, R. (2014). La hora americana 1910–1950. El americanismo del indianismo al indigenismo. En R. Amigo (Coord.), *La hora americana 1910–1950* (pp. 31–54). Buenos Aires, Argentina: MNBA.
- Armando, A. (2014). Alfredo Guido y el americanismo en los años veinte. En R. Amigo (Coord.), *La hora americana 1910–1950* (189–203). Buenos Aires, Argentina: MNBA.
- Basilio, M. (2004). Reflecting on a History of Collecting and Exhibiting Work by Artists from Latin America. En M. Basilio, F. Bertch, D. Cullen, G. Garrels y L.E. Pérez-Oramas (Eds.), *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo* (pp. 52–68). New York, USA: El Museo del Barrio and The Museum of Modern Art.
- Belej, C. (2011). Entre el panamericanismo y el nacionalismo. Alfredo Guido y su mural para el Automóvil Club Argentino. *Papeles de trabajo* 4 (7), 93–113.
- Bennett, T. (1995). *The birth of the Museum: History, Theory and Politics*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Brzyski, A. (Ed.). (2001). *Partisan Canons*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.

---

<sup>12</sup> Este capítulo es una versión adaptada de “Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA”, publicado en *A Contracorriente. Revista de historia social y literatura en América latina*, North Carolina State University, primavera de 2019.

- Buntinx, G. (2005). El eslabón perdido: Avatares de Club Atlético Nueva Chicago. En A. Lauría (Ed.), *Berni y sus contemporáneos. Correlatos* (pp. 65–75). Buenos Aires, Argentina: MALBA.
- Chiarelli, T. y Wechsler, D. (2003). *Novecento sudamericano*. Milán, Italia: Skira.
- Cockroft, E. (1989). 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* (pp. 184–221). Nueva York, Estados Unidos: Museo de Artes del Bronx–Harry N. Abrams.
- Delpar, H. (1995). *The Enormous Vogue of Things Mexican. Cultural Relations between the United States and Mexico, 1920–1935*. Tuscaloosa, Estados Unidos: The University of Alabama Press.
- Fantoni, G. (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo | UNR.
- Fernández Bravo, A. (Comp.). (2000). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Frascina, F. (Ed.) (2000). *Pollock and After. The Critical Debate. Second Edition*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Guilbaut, S. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Hills, P. (2010). Truth, Freedom, Perfection. Alfred Barr's What is Modern Painting? as Cold War Rhetoric. En G. Barnhisel y C. Turner (Eds.), *Pressing the Fight. Print, Propaganda and the Cold War* (pp. 251–275). Amherst, Estados Unidos: University of Massachusetts Press.
- Ise, M.L. (2016). Descubrir, exhibir, interpretar: representaciones de América Latina en exposiciones de artes plásticas en Estados Unidos, 1987–1992. Tesis Doctoral, México D.F., México, Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM.

- Jewell, E.A. (1943). 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.
- Kirstein, L. (1943). *The Latin American Collection of The Museum of Modern Art*. Nueva York, Estados Unidos: The Museum of Modern Art.
- Marter, J. (Ed.) (2007). *Abstract Expressionism. The International Context*. New Brunswick, Estados Unidos: Rutgers University Press.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Montini P. y López Carvajal M.P. (Curadores). (2010). *Entre Centenarios: El arte "nacional" en la configuración del campo artístico rosarino 1910-1925*. Rosario, Argentina: Museo Castagnino. Recuperado de [www.museocastagnino.org.ar/archivos/entre\\_centenarios.pdf](http://www.museocastagnino.org.ar/archivos/entre_centenarios.pdf).
- Pacheco, M. (Ed.) (1999). *Berni. Escritos y papeles privados*. Buenos Aires, Argentina: Temas Grupo Editorial.
- Paquette, C. (2002). Public duties, private interests: Mexican art at New York's Museum of Modern Art, 1929-1954. Tesis Doctoral, Santa Barbara, Estados Unidos: University of California.
- Penhos, M. (1999). Nativos en el Salón. Artes plásticas e identidad en la primera mitad del siglo XX. En M. Penhos y D. Wechsler (Coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (pp. 111-146). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Jilguero, Archivos del CAIA 2.
- Perez Oramas, L. E. (2004). The art of Babel in the Americas. In M. Basilio, F. Bertch, D. Cullen, G. Garrels and L. E. Pérez-Oramas (Eds.), *Latin American & Caribbean Art. MoMA at El Museo* (pp. 34-41). Nueva York, Estados Unidos: El Museo del Barrio and The Museum of Modern Art.
- Serviddio, F. (2016). Entre criterios locales y un canon global: la exhibición de Pettoruti, de San Francisco a Nueva York. *Museologia e*

*Interdisciplinaridade*, 5 (10), 52–73. Recuperado de <http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/issue/view/1267>

Varnedoe, K. (1995). The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of The Museum of Modern Art. En J. Elderfield (Ed.), *The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change* (pp. 12–49). Nueva York, Estados Unidos: Studies in Modern Art, The Museum of Modern Art.

Wilson, K. (2009). *The Modern Eye. Stieglitz, MoMA, and the Art of the Exhibition, 1925–1934*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.