

Construyendo el concepto de arte norteamericano en Sudamérica. Grace Morley en los inicios de la Comisión de Arte  
Andrea Matallana  
Arte e Investigación (N.º 18), e061, 2020. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e061>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

## CONSTRUYENDO EL CONCEPTO DE ARTE NORTEAMERICANO EN SUDAMÉRICA GRACE MORLEY EN LOS INICIOS DE LA COMISIÓN DE ARTE

BUILDING THE CONCEPT OF NORTH AMERICAN  
ART IN SOUTH AMERICA  
GRACE MORLEY IN THE EARLY DAYS OF THE ART COMMISSION

ANDREA MATALLANA / [amatallana@utdt.edu](mailto:amatallana@utdt.edu)  
Universidad Torcuato Di Tella. Argentina

Recibido:11/6/2020 | Aceptado:25/9/2020

### RESUMEN

Este artículo analiza el papel de Grace Morley, directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco, durante los años de la política de Buena Vecindad (1940-1943), y, en particular, su intervención en el Comité de Arte de la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) como curadora de la exhibición «La pintura contemporánea norteamericana». En este sentido, se analiza la constitución del corpus de la muestra y la perspectiva que esta especialista le dio a la política de intercambio cultural iniciada por el gobierno norteamericano.

### PALABRAS CLAVE

Buena vecindad; arte latinoamericano; Grace Morley; OIAA

### ABSTRACT

This article analyzes the role of Grace Morley, director of the San Francisco Museum of Modern Art, during the years of the Good Neighbor policy (1940-1943), and in particular her intervention in the Art Committee of the Office of Inter-American Affairs (OIAA) as curator of the exhibition «Contemporary American Painting». In this sense, we analyze the constitution of the exhibition's corpus and the perspective that this specialist gave to the cultural exchange policy initiated by the North American government.

### KEYWORDS

Good Neighbor; Latin American Art; Grace Morley; OIAA



# ARTÍCULOS

En 1940, el presidente Franklin D. Roosevelt creó la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) con el propósito de incentivar la diplomacia cultural en América Latina. Al frente de esta oficina estaba Nelson Rockefeller, quien orientó a la agencia hacia objetivos específicamente estratégicos y propagandísticos. Desde nuestro punto de vista, esta oficina llevó adelante dos estrategias centrales con el objetivo de consolidar su llegada a Sudamérica. La primera fue exhibir, lo cual implicó la construcción de un complejo de muestras de arte, ballet, música, publicidades, films para fundamentar la idea de una cultura común entre ambas Américas.

La segunda fue recolectar: la OIAA emprendió, en 1942, la tarea de recolección de arte latinoamericano con el propósito de crear la colección de arte latinoamericano del Museo de Arte Moderno (MoMA) además de otras exhibiciones en el complejo museístico norteamericano como afirmación de la política de Buen Vecino.

Este artículo examina un aspecto de la primera de estas estrategias y pone el énfasis en la preparación de la muestra «La pintura contemporánea norteamericana» que circuló en 1941 por varios países de América del Sur, cuando Estados Unidos se preparaba para ingresar en el conflicto bélico.

Los estudios sobre la política de Buena Vecindad y el papel de la OIAA cuentan con una amplia bibliografía,<sup>1</sup> pero en relación con el tema de este artículo hay dos trabajos que son relevantes mencionar. El primero es el libro de Olga Herrera Ulloa, *American Interventions and Modern Art in South America* [Intervenciones norteamericanas y arte moderno en Sudamérica] (2017) que describe de manera detallada el modo en que el arte moderno fue utilizado por el gobierno norteamericano como una estrategia de seguridad nacional a través de la OIAA. En su minucioso análisis, Herrera Ulloa toma como ejemplo de los instrumentos desarrollados por esta oficina, esta exposición y analiza las trayectorias de algunos de los representantes más importantes de esta política, como Grace Morley o Lincoln Kirstein. El texto, en el que los anexos nos permiten abordar una cantidad de detalles, no termina de dar cuenta con el sentido colonialista del concepto de

1 Algunos textos para la comprensión del fenómeno de las estrategias culturales de la política de Buena Vecindad son: *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II* [Todos Americanos: la diplomacia cultural del Buen Vecino en la Segunda Guerra Mundial] (2012), de Darlene Sadlier; ¡Américas unidas! *Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)* [¡Américas Unidas! La Oficina de Asuntos Interamericanos de Nelson A. Rockefeller (1940-46)] (2012), de Gisela Cramer y Ursula Prutsch (Eds.); «Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229» [La Oficina de Asuntos Interamericanos de Nelson A. Rockefeller (1940-1946) y Record Group 229] (2006), de Gisela Cramer y Ursula Prutsch; *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War* [Haciendo arte panamericano: política cultural y Guerra Fría] (2013), de Claire Fox. También «Entre la voluntad y la convicción. Exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra» (2012) e «Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU» (2004), de Fabiana Serviddio.

# ARTÍCULOS

Buena Vecindad ni con las estrategias de alineamiento estratégico de algunos países como la Argentina o Brasil. Por ende, el concepto de redes al que aduce su análisis no ilumina el significado político. Sin embargo, nos da una idea de las relaciones entre las instituciones públicas, privadas y gubernamentales a la avanzada de la OIAA, y nos provee de una narrativa documental que demuestra un gran trabajo de archivo.

El otro texto que es importante destacar en relación con nuestro tema es la tesis de Berit Potter *Grace McCann Morley and the Dialectical Exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958* [Grace McCann Morley y el intercambio dialéctico del arte moderno en las Américas, 1935-1958] (2017) que examina las contribuciones que Morley realizó en la OIAA, principalmente en la organización de esta exhibición, además de la relación profesional con muchos artistas latinoamericanos y figuras clave que desarrollaron colecciones y exposiciones de arte latinoamericano en los Estados Unidos, incluidos Alfred Barr, Stanton Catlin y Lincoln Kirstein. Este estudio permite relevar algunas de las relaciones con el conjunto de los participantes del campo de curatorial de las bellas artes y las tensiones dentro de este campo. La carencia de especialista en arte contemporáneo sudamericano posicionó a Morley como líder académica del área, aunque no coordinaba una función política.

En la implementación de la política del gobierno norteamericano, el Comité de las Artes tuvo un papel directriz en la construcción de una agenda de exhibiciones y de acciones de intercambio. En ese contexto Morley ocupó un lugar singular y poco estudiado.

La organización de la exhibición «La pintura contemporánea norteamericana» puso en evidencia que debía constituirse un corpus de obras de arte contemporáneo norteamericano para el público de Latinoamérica, lo que introducía una serie de preguntas y de reflexiones. El tipo de imagen que los Estados Unidos quería mostrar de sí mismos ante la otra América que era pensada como una uniformidad parecida a México. La Comisión se plantearía una serie de preguntas, como por ejemplo si los espectadores fueran capaces de decodificar una abstracción o una determinada figuración; o si los organizadores latinoamericanos (receptores de la exhibición) serían capaces de respetar los acuerdos, las fechas y los detalles.

Respecto de la constitución del corpus, la idea que se pretendió transmitir fue la de modernidad, progreso e industria como aspectos centrales de la exhibición. Los artistas seleccionados exponían de manera redundante el realismo sin contradicciones.

## GRACE MORLEY Y LA COMISIÓN DE ARTE DE LA OIAA

En enero de 1940, Morley (primera directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco) fue convocada por el Departamento de Estado con el propósito de realizar un viaje por Sudamérica con el objetivo de estudiar las posibilidades de enviar una muestra de arte moderno estadounidense. Por su *expertise* y su perfil académico, era la persona indicada para sondear el interés en este proyecto, ya que tenía contactos en diversas instituciones de la región. Según su informe, los artistas y los funcionarios de los museos le suplicaron por una exhibición. Como informó en una carta a Nelson Rockefeller, «cuando regresé, discutí el tema con mis colegas y, finalmente, formamos un comité y obtuvimos fondos para llevar a cabo ese plan» (Morley, s. f., s. p.).

Desde la OIAA se le dio una importancia decisiva al uso del arte como parte de la defensa del hemisferio occidental. El discurso imperante sostenía que los intercambios basados en la cultura, la historia y el arte llevarían indefectiblemente a la comprensión y cooperación con Estados Unidos. Por eso, al año siguiente en ocasión de la inauguración de una exposición de arte en Chile, Rockefeller señaló que «para ganar la lucha, más que la cooperación diplomática y política entre los gobiernos, más que la cooperación económica entre nuestras industrias y agencias productivas, necesitamos sentir que somos, íntima y personalmente vecinos» (Rockefeller Family Archives, 1942, s. p.).

Sin embargo, la sociedad norteamericana no estaba familiarizada con los vecinos del sur. En 1941, la oficina de Rockefeller recibió un informe que señalaba que solo el 1% de los entrevistados podía nombrar correctamente quince de las veinte repúblicas latinoamericanas y apenas el 6% llegaba hasta 10. Por lo que el director advirtió: «¿Cómo podemos esperar ser buenos vecinos con la familia de al lado si tenemos dificultades para reconocerlos en la calle?» (Wilcox, 1944, p. 55). En un memorándum sostuvo que su objetivo era comunicar a los latinoamericanos que había un deseo genuino de saber más sobre ellos, más allá «de sus tangos o gauchos» (Ceglie, 2010, p. 125). Por lo que era fundamental acelerar los proyectos de cooperación mutua.

El Comité de Arte en la OIAA involucró a representantes de diversos museos del área de Nueva York como el Whitney, Brooklyn, MET y el Museo Americano de Historia Natural. Entre sus participantes estaban John Abbott, Alfred Barr, Juliana Force, Laurence Roberts, Francis Henry Taylor y George Vaillant. Estos convocaron a un Comité con el objetivo de que realizara la selección de obras para la muestra que se enviaría a Sudamérica. Los integrantes fueron, en su mayoría, curadores y miembros de museos de Nueva York: John Baur del Museo de Brooklyn, Lloyd Goodrich y Herman More del Whitney, Dorothy Miller del MoMA, Herman Williams del MET y Vaillant del Museo de Historia Natural. Helen Appleton Read, artista

y crítica, dirigió el proyecto. Morley, encargada de determinar la viabilidad y de planificar el proyecto, fue la única integrante del Comité perteneciente a una institución de fuera del área de Nueva York. Como ella le explicó a Edward Dodd, el Comité la eligió por ser «la única en el campo del museo que tiene experiencia en arte latinoamericano, hablaba el idioma y tenía las conexiones necesarias» (Morley, 1941a, s. p.). Uno de los propósitos centrales de exhibir el arte norteamericano era demostrar que no había una superioridad cultural de parte de Alemania o de Italia, a la vez que se pretendía atraer la atención del público local. Los enviados culturales sabían que parte del arte que se producía en América Latina se basaba en una concepción eurocéntrica, sobre el supuesto de que la alta cultura se hallaba en Europa, y tenían un fuerte desinterés en el arte norteamericano.

Todo el aparato exhibicionista cultural tuvo como propósito primordial demostrar que Estados Unidos podía producir bellas artes, con refinamiento y características propias, sin necesidad de copiar a las vanguardias europeas. El *Nuevo Mundo*, como lo señalaba Rockefeller, poseía la vitalidad y el dinamismo para definir el futuro. En su carta a Edward Dodd, Morley (1941f) expresaba que en Latinoamérica «todos están convencidos que construimos rascacielos y automóviles demasiado bien para producir cualquier tipo de arte» (s. p.). Por lo cual parecía ser todo un desafío armar la exhibición que implicaba no solo dar a conocer el arte norteamericano sino, además, tejer lazos perdurables con los artistas de las otras Américas.

A principios de 1941, el proyecto fue aprobado, estableciendo que debía representarse ese mismo año. En la esfera política de Rockefeller había un fuerte convencimiento en que la estrategia era la adecuada, sin embargo, algunos miembros de la elite académica no estaban del todo convencidos. En una carta, Alfred Barr le preguntó si una muestra de estas características tenía «algún valor real», por lo cual ella respondió que creía que cumpliría un objetivo geopolítico vital para asegurar la posición de los Estados Unidos:

Es un momento muy crítico en América del Sur y existe una gran presión por parte de los países del Eje que están gastando enormes sumas de dinero para ganar ascendencia cultural, económica y política. Cuando se celebró el 4º centenario de Santiago, Alemania entregó una gran colección de facsímiles de impresiones... Italia también hizo algo importante, pero todo lo que hizo Gran Bretaña fue presentar un retrato de un inglés relacionado con la historia de Chile (Morley en Minutes of the meeting, 1941a, s. p.).

Esto parecía confirmar las sospechas de Rockefeller y coincidir con su objetivo de que la exhibición era una herramienta de propaganda para asimilar culturalmente a las Américas.

Morley fue entusiasta respecto del intercambio en el campo de las artes. Desde el inicio de la política de Buena Vecindad mostró un gran interés en las acciones de apoyo para construir una relación exitosa y afirmó:

Estamos dispuestos a emprender la organización de una muestra de material contemporáneo. Estoy tratando de obtener gouaches de Ecuador y Chile, y tengo la esperanza de que, con el tiempo, mis amigos apoyaran esta iniciativa (Morley en Minutes of the meeting, 1941a, s. p.).

Su intención era promover una relación mutua, llevando arte norteamericano e interesando a algunos pintores del continente como Luis Acuña u Oswaldo Guayasamin para que participaran en una gran exposición. En la Argentina, se reunió con el senador Antonio Santamarina, presidente de la Comisión de Bellas Artes, que le pidió que se incluyera una sección histórica. Ella argumentó que no podía hacerse debido a razones financieras, pero le aseguró que «la muestra contemporánea es de una calidad extraordinariamente buena» (Morley, 1941c, s. p.). Esto marca cómo Morley combinó su talento y corrección política de manera muy eficiente. Podría ser entusiasta y, al mismo tiempo, disuadir a su interlocutor sobre ideas específicas que la apartaran de su propósito central.

La experta fue cautelosa en su relación con los políticos y los diplomáticos de los países que visitó, en ocasiones fue crítica del papel que la OIAA pretendía cumplir. No coincidía con el punto de vista de Rockefeller acerca de que la mejor manera de hacer política era incorporando el arte como arma, sino que más bien creía que el proceso era de más largo aliento y que implicaba el comienzo de una relación entre pares que debía continuarse con acciones consistentes. El compromiso de larga data de Morley con el arte latinoamericano realmente se desarrolló durante su viaje de dos meses como enviada de la OIAA (Morley, 1941d). En ese entonces descubrió que había un enorme interés por la muestra y así se lo transmitió al Comité. Ella fue la responsable de elegir los lugares donde la exhibición norteamericana se colgaría y los contextos para publicarla. Desde su punto de vista, había que evitar imponer un punto de vista norteamericano sin tener un conocimiento claro de las condiciones en los propios países. Morley desconfiaba de lo que llamó *exposiciones mayoristas*, es decir, de formato único, monumental y diseñada sin tomar en cuenta las divergencias de las zonas y las características demográficas y culturales. Aunque esta opinión no fue tenida en cuenta al momento en que el Comité pensara el proyecto final (Minutes of the meeting, 1941a).

Morley viajó por segunda vez para cerrar los acuerdos de cooperación en 1941, visitó las capitales y las principales ciudades e hizo arreglos para los itinerarios en los museos con el propósito de ofrecer tres series de exposiciones de pinturas de los Estados Unidos. El proyecto se basó en la idea de mostrar «el tipo de cosas del arte estadounidense que los latinoamericanos estarían interesados en ver como

parte de los proyectos de la exposición» (Minutes of the meeting, 1941b, s. p.). Esto era toda una definición, en el sentido de adecuar las piezas de la exhibición a lo que se consideraban eran las expectativas del público latinoamericano. También aseguró haber examinado todas las variantes para obtener material de arte latinoamericano y hacerlo circular en Estados Unidos, de modo tal que se diera un verdadero intercambio entre ambas Américas.

Una vez concluidas estas gestiones, el Comité creó una exhibición con tres secciones y en cada una de ellas puso a cargo a un representante para que la acompañara y diera entrevistas y conferencias explicativas en los respectivos lugares. La Oeste viajó al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México, al Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima y a la Universidad Central de Ecuador en Quito. La sección Este se exhibió en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en la Galería del Teatro Solís de Montevideo y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro. Por último, la del Norte se instaló en la Biblioteca Nacional en Bogotá, en el Museo Nacional de Bellas Artes en Caracas y en el Salón de Pasos Perdidos en el Capitolio de La Habana. La sección Oeste inició su circuito en junio de 1941, mientras que las secciones Este y Norte lo hicieron un mes más tarde; las tres exposiciones finalizaron en diciembre.<sup>2</sup> La idea fue hacer circular el arte norteamericano en tres circuitos al mismo tiempo, con un tiempo máximo de un año.

Al interesarse por establecer relaciones duraderas, desde su punto de vista el proyecto era el comienzo de un intercambio, el primer paso hacia el «contacto continuo de profesionales de museos, artistas, críticos de arte e instituciones y organizaciones» (Morley en Minutes of the meeting, 1941a, s. p.). Sin embargo, ante el riesgo de que lo artístico y lo político se escindieran y alejaran, Alfred Barr le aconsejó colaborar con los embajadores y con los colegas estadounidenses durante su viaje para que no se ampliara esa brecha que traía muchas incomodidades y problemas entre la diplomacia clásica y los enviados culturales. Sin embargo, ella insistió en trabajar con artistas locales y con profesionales del arte marcándole su punto de vista a Abbott: la «idea de Barr era trabajar a través de los estadounidenses en cada lugar. Esa no es mi idea, sino poner toda la responsabilidad en los profesionales a cargo. Me parece mucho más digno, y creo que nos llevará más lejos» (Morley, 1941b, s. p.). Morley tenía la convicción de que la mejor manera de promover una comprensión a través del arte era relacionándose con las personas mejor capacitadas, con el objetivo de explorar el terreno común y los intereses similares. Su idea era construir un tejido de colaboración y no meras estrategias de exportación: «En lugar de simplemente exportar cultura a través de

<sup>2</sup> El Comité asignó diferentes representantes para acompañar las muestras en cada subregión. Lewis Riley estuvo a cargo del norte, Stanton Catlin a cargo de la sección del oeste y Caroline Durieux fue la representante en el este (Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana, 1940-1942).

embajadores y cónsules. [...] La exportación cultural, afirmó Morley, debe evitarse cuidadosamente» (Preliminary Report, s. f., s. p.).

En algunas ocasiones percibió que su proyecto era más ambicioso en términos artísticos y menos instrumental en términos políticos. En una carta a John Abbott, expresó directamente sus preocupaciones sobre el Comité y sus proyectos dando cuenta de la ignorancia de muchos de sus integrantes: «Mi principal preocupación es que nadie en él conozca los países del sur y tengo miedo de todo tipo de ideas que parecen maravillosas, desde aquí pero que no son factibles desde el punto de vista latinoamericano» (Morley, 1941e, s. p.).

Cuando retornó de América Latina y se reunió con el Comité de Arte para volcar sus impresiones comprendió que ninguno de los que participaban eran expertos en arte latinoamericano y en algunos casos ni siquiera conocían ninguno de los países. El tipo de preguntas que los miembros del Comité le hicieron acerca del continente y de su población mostraron el grado de desconocimiento que tenían. Helen Appleton Read, quien escribiría el ensayo artístico de la muestra, le preguntó «si los sudamericanos podrían cumplir los plazos» (en Potter, 2017, p. 152). Juliana Force «cómo pensaba que [los latinoamericanos] manejarían las imágenes y si entenderían su valor» (en Potter, 2017, p. 152). Las preguntas revelaban el prejuicio que los expertos tenían sobre América Latina. Parecería ser que había puntos de desacuerdos en el modo en que pensaban el arte de la región. El Comité concebía a América Latina como una cultura y geografía homogéneas, mientras que Morley sabía que eran países diferentes con rasgos culturales diversos y podían percibir la exhibición de maneras divergentes. Así se lo confiaba a Edward Dodd:

Decimos muy fácilmente, América del Sur o América Latina, pero lo único que sé bien al conocer un poco los países del sur, probablemente un poco mejor que cualquier otra persona en el campo del arte en este momento, es que cada país es distinto, tiene su propio carácter, su propia personalidad y que hay tanta diferencia entre países como en Europa (Morley, 1941f, s. p.).

Ella comprendía a Sudamérica como un continente y no como una unidad artística. Stanton Catlin (1941), otro especialista enviado a Sudamérica, y encargado de una de las secciones, opinaba en el mismo sentido y describió la falta general de conocimiento entre los profesionales del museo: «Éramos tan ingenuos en ese momento en particular que no teníamos idea de cuál era el tamaño de Sudamérica... algunos todavía lo son».

En este primer paso de conexión artística entre Estados Unidos y Sudamérica, Morley tuvo un destacado papel en la organización de la gira y en los datos que pudo recoger acerca de las condiciones artísticas en América Latina. Posteriormente, su participación en el Comité se dispuso a medida que se desilusionó con su



política, aunque continuó su compromiso de apoyar a los artistas en promover el conocimiento sobre el arte latinoamericano moderno en los Estados Unidos. Consistente con su punto de vista acerca de la diversidad de entendimiento del público, Morley tituló una conferencia que dio en la Fundación Montalvo en Saratoga, California en 1941, «América Latina: una diversidad, no una unidad en geografía, en personas, en antecedentes artísticos» (Potter, 2017, p. 15). Como hace notar Potter (2017), esto reflejaba el interés por marcar la diferencia, era una *diversidad* no una unidad.

La exposición «La pintura contemporánea en los Estados Unidos» fue ideada como la primera de una serie que se llevaría adelante en Sudamérica. El propósito no solo era mostrar ejemplos del arte contemporáneo norteamericano, sino expresar un conjunto de ideales culturales. Se sostenía: «El arte es el mejor embajador que podemos enviar para que diga nuestro sentir acerca de nuestro propio país y de los vastos problemas sociales, intelectuales y económicos a que hacen frente hoy todas las naciones del mundo» (Estudio Preliminar, 1941, p. 5). Los curadores aseveraban que los cuadros elegidos para componer la exposición pretendían mostrar las diversas escenas de la vida norteamericana, no solo aquellos aspectos divertidos, o livianos, sino también aquellos que le permitían presentarse como una nación con un mensaje social. De acuerdo con Helen Appleton Read la exhibición tenía una doble misión: presentar un panorama general del arte, pero eran también la clave para entender «las fuerzas espirituales, sociales y políticas que han formado la civilización de los Estados Unidos del siglo XX» (Estudio Preliminar, 1941, p. 5). Casi la totalidad de las pinturas pertenecían a autores vivos. Era una selección de ciento doce artistas de diversas tendencias, que pretendía representar las diversas regiones del país, recorriendo desde las costas de Maine, Chicago, San Francisco, etcétera. La exposición buscaba tener un *sabor nacional* en la procedencia de los artistas y en la elección de los temas.

El corpus de la exposición debía componerse muy rápidamente, por lo que muchos de los materiales provenían de los museos de costa este, con una fuerte intervención de galerías privadas y de colecciones individuales que representaban el 38 % de las obras. Las galerías de arte que intervinieron eran algunas de las más representativas de Manhattan: Midtown Galleries, Kraushaar Art Gallery, Grand Central Galleries, Weyhe Gallery Julie Levy, entre muchas otras. Con excepción de las dos primeras que colaboraron con trece y ocho obras respectivamente, el resto se movía de dos a cinco piezas. El Museo Whitney contribuyó con el 21 % de las pinturas y el Metropolitan Museum of Art y el MoMA con el 13 % respectivamente. Pocos fueron los museos del interior que enviaron materiales: Cleveland, Pennsylvania, Boston y Chicago. El sesgo de la muestra era doble: las obras pertenecían mayormente a instituciones de Manhattan, Brooklyn, New Jersey; el otro sesgo que tenía la exhibición era la composición artística [Figura 1].

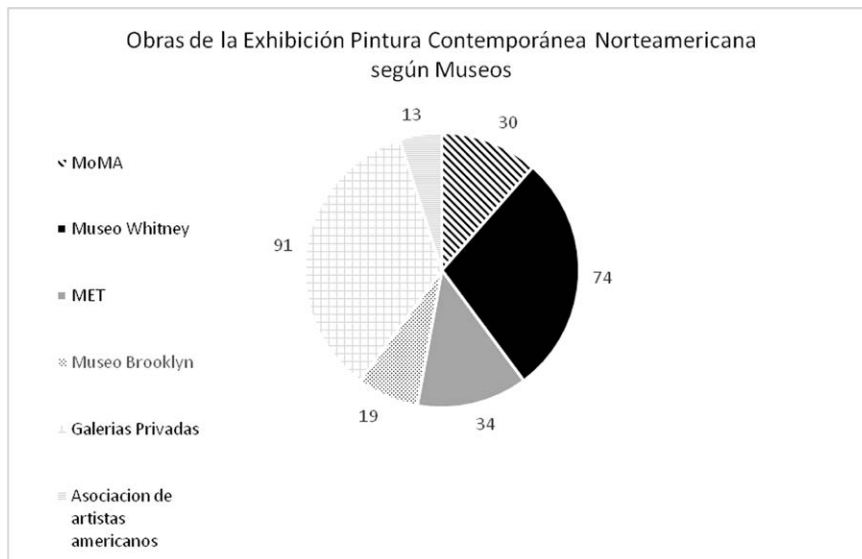


Figura 1. Obras de la exhibición «Pintura contemporánea norteamericana» según museos. Datos tomados del catálogo de la muestra

Respecto del primer sesgo es evidente que se movilizó la red social de Nelson Rockefeller, por lo que en el mundo de los coleccionistas del arte y de los galeristas fue notable la respuesta positiva, además evidenció el compromiso de quienes formaban parte de la oficina de Rockefeller. De algún modo, todos se pusieron manos a la obra para educar al público latinoamericano. En 1941, la Asociación Americana de Museos ofrecía una conferencia bajo el título «Los museos de arte y la emergencia», señalando el papel activo que estos desempeñarían en la contienda en tanto guerra cultural.

La exhibición estaba filtrada por el supuesto de lo que el público latinoamericano podría apreciar y comprender. Ningún país vería la totalidad porque el corpus de las obras de arte estaba dividido en las tres secciones; la elección ya llegaba fragmentada.

Otro aspecto interesante y contradictorio es que el catálogo era general, unificando las tres secciones en un mismo libro, sin distinguir qué obras componían cada sección. Y, disolviendo aún más las peculiaridades de las secciones, el catálogo presentaba las obras ordenadas de manera alfabética por artista. No había una visión estética de conjunto ni de lo que se había mostrado en cada sección. En la Argentina, la tapa del catálogo, una pintura de Giffor Beal titulada *Pescador* parecía recordar la publicidad de venta de latas de atún de la empresa La Campagnola, por lo que se lograba un efecto gracioso.

Los especialistas y las personalidades del ambiente de las bellas artes de la costa este norteamericana tuvieron a su cargo la función de ser agentes culturales, y por tanto mediadores, y difusores del dominio de los Estados Unidos. En este sentido, podría decirse que llevaban a cabo *la misión* de iluminar y de conquistar (esta vez por la vía de la cultura) a los latinoamericanos.<sup>3</sup> La exhibición fue uno de los dispositivos (o máquina representacional) que intentaría difundir una imagen coherente y civilizatoria de Norteamérica en la región del sur.

## LA EXHIBICIÓN

Una descripción del catálogo puede darnos algunas pistas del tipo de arte que se exhibió y de la intencionalidad de la muestra. En primer lugar, debemos señalar que una parte importante de los autores incluidos reflejaban la experiencia de la vida moderna: bulliciosa, a menudo desconcertante, un tanto difícil. Se trató de un grupo de artistas que optaron por temas diferentes a los de la pintura europea, aunque se basaron en esta rica tradición, buscaron un nuevo lenguaje visual que reflejara las realidades de su país y sus ciudades.

En segundo lugar, la muestra intentaba narrar la historia y las luchas de los Estados Unidos como un país en crecimiento con sus propias tradiciones, comunidades y paisajes. La población retratada a través de las obras figurativas mostraba a los trabajadores, en algunos casos pobres, y el contraste entre la pobreza y la creciente prosperidad. Había en esta selección una cierta glorificación del trabajo arduo y la laboriosidad de su población.

Una parte importante de la exposición la ocupaban los artistas de la escuela de Ashcan y el Grupo de los Ocho. No faltaron las piezas de Henri, de Prendergrast y de otros pintores que representaban el arte local del siglo XIX. Se buscaba exponer un arte asociado con la experiencia directa del constante cambio urbano que era característico de Estados Unidos. Por tanto, muchas de las obras daban cuenta de ese nuevo sentido visual que había introducido el modernismo norteamericano, con la sensación de prisa y de vivacidad de los trabajadores de Nueva York. Los cuadros muestran caminantes en parques, prostitutas en la calle, luces artificiales en arenas de boxeo y críticas de vodevil. Lejos de pensar la ciudad en términos de la elite, introducían nuevos paisajes y personajes urbanos y de clase trabajadora de todas las edades y los géneros. Desde el punto de vista de los especialistas, estas obras no solo reconceptualizaron el arte sino a la ciudad misma ya que habían desterrado a la niña bonita en el jardín reemplazándola por un realismo urbano (Slayton, 2017).

<sup>3</sup> A este respecto los textos *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina* (2006), de Ricardo Salvatore, y *Close Encounter of Empire* [Encuentros Cercanos del Imperio] (1998), de Gilbert Joseph, son indispensables para comprender las múltiples escenas de representación del imperio informal.

La exhibición completa podía ser pensada como un reportaje a la modernidad de Estados Unidos, capturando el espectáculo de la metrópolis moderna en expansión con sus rápidos y audaces cambios de la vida urbana, del comercio y los cambios sociales. Con la inclusión de estos artistas, la exhibición tenía una marcada vitalidad.

Un grupo de obras tematizaba el ambiente urbano, los adelantos tecnológicos y los personajes del mundo del trabajo. Las fábricas y los rascacielos eran emblemas de la identidad estadounidense moderna. Se incluyeron obras de Edward Hopper (entre ellas *Early Sunday Morning*, 1930); dos óleos de George Bellows: *The Sand Cart* (1917) y *Dempsey and Firpo* (1924). También participaron Ernest Lawson con *High Bridge* (1912); Edward Laning con *Under the bridge* (1940) —Laning fue uno de los artistas del apogeo del regionalismo y de la pintura escénica estadounidense—; Raphale Soyer con *Office Girl* (1936). Reginal Mash, destacado realista urbano de la era de la depresión que hizo imágenes vibrantes de los aspectos sórdidos de la vida en la gran ciudad, focalizando en muchos casos en los ámbitos de ocio y entretenimiento. Se incluyó *Gairy Burlesque* (1930) que expresa claramente estos conceptos.

Se habían incluido obras de Thomas Hart Benton como ejemplo del regionalismo estadounidense mostrando la belleza en el trabajo de la gente común. Imágenes del mundo del trabajo con obras de intención evidente como el óleo de John Kane *Prosperity's Increase* (1934) con las chimeneas industriales, las fábricas de acero y un carbón de remolque de barcos fluviales, llamado *Prosperidad*. Atrás quedaban las colinas con pequeñas casas que miran hacia el río. Había una glorificación de la industria, del progreso y del comercio, aun cuando también se incluyeron algunas críticas como *The Millionaire* (1938) y *The Syndicate* (1939), ambos pintados por el artista bostoniano Jack Levine.

Dentro del corpus de las obras figurativas, las más irreverentes fueron las de Paul Cadmus y Jared French. Cadmus, con *Venus and Adonis* (1936) y *Gilding the Acrobats* (1936), era descrito en el catálogo como «un despiadado, satírico observador de la vida contemporánea. Impecable como técnico, encabeza el grupo de los jóvenes realistas» (MoMA, 1943, s. p.). En el caso de Jared French, *Summer's Ending* (1939) mostraba un grupo de jóvenes en la playa. Dos mujeres en primer plano y al fondo un conjunto de muchachos y otra mujer. En el fondo azul del cielo, caía la tarde y las nubes anunciaban el fin de ese verano. Los restos de un picnic quedaban al costado del plano, mientras los contorneados hombres jugaban y las mujeres parecían comenzar a retirarse.

«La pintura norteamericana contemporánea» sería la culminación de un trayecto: la presentación de los vecinos norteamericanos ante Latinoamérica y en cuanto tal expresaría no solo la superioridad industrial sino también la superioridad moral

del *gran hermano americano*. La crítica de arte del *The New York Times* sostenía que la exhibición consistía en una sección transversal de la pintura actual, «Es una exposición sorprendente [...]. Los hombres y mujeres que contribuyen a la pintura contemporánea de los Estados Unidos son posiblemente una excepción, todos los pintores vivos que recrean la escena pasajera, sus pensamientos y sentimientos al respecto» (Rainey, 1941, p. 14). Se esperaba, entonces, que tuviera un éxito asegurado en su viaje por el continente sudamericano, por su apelativo a la sensibilidad del espectador.

## REPERCUSIONES

Hacia mediados de 1941, las exhibiciones se comenzaron a montar en los diversos países. En el caso de la sección Este, fue supervisada por Caroline Durieux, quien además asesoró y colaboró en el montaje. Durieux era un grabadista que había trabajado con el pintor David Alfaro Siqueiros durante los años treinta, por ende, conocía algunas de las tendencias del arte latinoamericano. Fue convocada para acompañar la muestra e intervenir con explicaciones y conferencias sobre el arte norteamericano. Además de sus tareas profesionales, completó algunos reportes ideológicos sobre los personajes que conocía a lo largo de su visita. En su reporte final, informó las tendencias políticas de los artistas y de los representantes del arte que conoció. Ella se encargó de contactar a personalidades influyentes del círculo artístico local. En sus informes a la OIAA, comentó su valoración acerca de la situación en cada país y especificó una descripción de las personalidades que debían ser tomadas en cuenta para construir una diplomacia cultural en el campo de las artes.

En Buenos Aires, en la inauguración estuvieron presentes el vicepresidente a la nación Ramón Castillo, el encargado de negocios de los Estados Unidos, entre otros funcionarios. En el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires se expusieron ciento veintitrés obras incluidas las de Edward Hopper, Georgia O'Keeffe, Stuart Davis, Thomas Hart Benton, entre otros pintores. El diario *La Nación* señaló:

El nuevo mundo se buscó a sí mismo en la experiencia milenaria de la cual procede, y derivó de ella normas y ejemplos, amén de otros elementos de orden pragmático de aplicación inmediata y doméstica. [...] Norteamérica aspira a ser conocida. Junto a su enorme desarrollo industrial y económico afirma otros valores, al proyectar una grata luz emanada del espíritu de su grandeza material (Quedó inaugurada la exposición, 1941, p. 4).

Como parte del evento, René D'Harnoncourt (asesor del MoMA) dictó una conferencia bajo el título: «La pintura norteamericana como expresión de un ambiente cultural», y señaló la afinidad entre el arte de todo el nuevo mundo, por lo que no veía una notable diferencia entre el norte y el sur. «La pugna entre el academismo

y el grupo de pintores jóvenes llenos de nuevas ideas, fue muy recia y los artistas que descubrieron el valor estético de la vida diaria fueron llamados “pintores de tachos de basura” (Escuela de Ashcan). Estos últimos no solo eran de importancia por su manifestación del modernismo, sino porque fueron los fundadores de una escuela de pintura característica norteamericana que permitió «manifestar su propia identidad, las pinturas resultan tan norteamericana como lo eran los pintores mismos» (ND, 1941, p. 6). A lo largo de su exposición, D’Harnoncourt analizó algunas de las obras que figuraban en la exposición mencionando a Burchfield, Sloan, Miller y Marsh. Después de manifestar que el papel del «cubismo en el arte de los Estados Unidos» era más bien un estimulante más que la construcción de un estilo puro y agregó que su influencia estaba en el descubrimiento de formas cubistas en las construcciones industriales del país. El especialista decía que en Estados Unidos «el dadaísmo no prosperó porque no puede existir la negación cultural en América. Una cultura joven no puede desperdiciarse en un proceso de desintegración, aunque la expresión de este proceso tenga su refinamiento estético» (El Sr. R. D’Harnoncourt habló, 1941, p. 8).

Mientras la exposición se llevaba a cabo, otros visitantes norteamericanos llegaban al continente para establecer relaciones culturales. En julio de 1941, en Buenos Aires, la exhibición de pintura norteamericana y las actuaciones del Ballet Caravan patrocinado por Lincoln Kirstein coincidieron, aunque los resultados fueron bastante diferentes. En el caso de la exposición fue un éxito de público (sin embargo, no tanto en ventas de catálogos), pero la presentación de Ballet Caravan no tuvo el mismo interés. La exposición sobre pintura estadounidense recibió más críticas que el American Ballet, pero atrajo a multitudes debido al manejo experto de D’Harnoncourt, al apoyo total de la embajada británica y al interés de los residentes estadounidenses.

La curadora, Morley, alertada de que la misión cultural se superponía con los reportes de información política que algunos enviados llevaban a cabo, en septiembre de 1941 le escribió a Philip Adams, secretario ejecutivo de la Oficina del Coordinador del Consejo de Defensa Nacional, insistiendo en la idea de que era una excelente noticia saber que «una de las funciones de la oficina del Coordinador es cultivar más relaciones artísticas latinoamericanas en este país. Siempre me ha parecido uno de los medios más sólidos para construir las bases para el futuro y asegurar la comprensión ahora» (Morley, 1941g, s. p.).

En las descripciones de los diversos agentes culturales que viajaron acompañando las muestras, todo parecía ser éxito y parecían comprobar la superioridad artística de sus pintores. Adams (1941) informaba a Morley sobre el éxito de la exhibición, diciendo que todos los enviados -Catlin, Durieux y Riley- aseguraban el éxito absoluto de la muestra:

[...] la recepción oficial de la Exposición en todos los lugares hasta la fecha, es decir, Bogotá, Santiago, Buenos Aires y Montevideo, ha sido excelente, y la cantidad de recortes que hemos recibido es enorme. Han utilizado fotografías de la pintura en grandes cantidades, y hay fotografías habituales de discursos oficiales, comités honorarios, etc (s. p.).

En su papel de mediadores, algunos de los encargados lidiaban con lo que consideraban los mayores signos del atraso latinoamericano: las burocracias estatales. Lewis Riley (s. f.), de la sección norte, informó que la muestra se había empacado y trasladado de Bogotá a Caracas sin problemas aunque fue un largo viaje: «En camión por la carretera andina [...]. Este viaje tomó seis días de un tránsito constante por un camino peligroso, estrecho y sinuoso» (s. p.). Todos los arreglos para cruzar la frontera de Colombia a Venezuela se hicieron con anticipación:

[...] los funcionarios fronterizos no tienen autoridad para permitir pinturas fuera de Colombia o Venezuela sin autorización de sus respectivas capitales. Este es el fruto de la experiencia ya que nos retrasamos cuatro días en la frontera debido a la falta de un pase necesario del Ministerio de Hacienda de Colombia (Riley, s. f., s. p.).

Además de los retrasos burocráticos, que eran habituales en América del Sur, también las obras tuvieron algunos daños ocasionales.

En términos generales, la crítica en los países sudamericanos pareció satisfecha con la exhibición. La recepción confirmaba el objetivo que se había propuesto la OIAA en el proyecto que era «revelar la vida y el pensamiento de Estados Unidos, reflejado por el trabajo de [sus] pintores» y promover «una atmósfera de entendimiento mutuo» (Catlin, 1941, s. p.). Pero si se prestaba atención, existían voces, había críticas. En Montevideo, la respuesta fue cordial sosteniendo que la exposición había puesto a los pintores modernos en el centro de la atención cultural. Sin embargo, el pintor uruguayo Joaquín Torres García examinó el mensaje de la muestra de una manera crítica. El artista, quien había vivido por varios años en Nueva York, señaló que la calidad de la exposición era regular y que la mala calidad de gran parte del trabajo se debió a que los artistas adoptaron criterios europeos o sobrerreaccionaron a la influencia de Europa creando un *falso arte indoamericano*. «No se veía el nuevo hombre estadounidense ni la invención de formas abstractas que reflejan su carácter moral e intelectual» (Ramírez, 2012, p. 525). En una conferencia sostuvo:

[...] la colección incluye defectos imperdonables, y ciertamente es una lástima que el proceso de selección no haya insistido en un estándar más alto. Podemos ver una amplia gama de arte contemporáneo producido por nuestros amigos del norte, lo que no podríamos haber hecho si solo se hubieran mostrado aquí los mejores ejemplos de su trabajo (Ramírez, 2012, p. 525).

Torres García señalaba en los norteamericanos lo que algunos críticos veían en la pintura argentina o chilena: «Más de uno, en un intento por escapar al arte insípido están mirando las tendencias modernas en Europa. Utilizándolo como un punto de comienzo» (Ramírez, 2012, s. p.). Ponía en duda el hecho de que los propios artistas creyeran haber desarrollado un arte con especificidad nacional.

Otro de los artistas uruguayos que se manifestó sobre la muestra fue el poeta Ernesto Pinto (en Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana, 1940-1942), quien señaló con alegría la ausencia de temas europeos en la exposición:

Sin temas extranjeros, sin calles de París, sin paisaje romano, sin café de Viena [...] en cambio, uno encuentra que todo el tema surge de la sustancia vital del país. Incluso en la composición más abstracta, podemos ver los elementos constructivos que sirven de las personas y las máquinas de la vida cotidiana en los Estados Unidos (s. p.).

De este modo, exaltaba la variedad de las tendencias artísticas. Si bien había poco de abstracción, había ejemplos de surrealismo, de realismo, de regionalismo, de trabajo subjetivo, de contenido social, de crítica, etcétera.

El especialista Catlin reportaba una gran cantidad de recortes de diarios que daban cuenta de los elogios que estaban cosechando. *El Tiempo* (1941) de Perú señalaba que este era el «primer paso hacia mejores relaciones interamericanas por parte de los Estados Unidos, cuyas actividades hasta ahora en esta dirección habían sido un mero ejercicio de retórica» (p. 4). Aunque no todos eran elogios, algunos análisis más profundos tendían a ver en la exhibición demasiada influencia europea, y demasiadas obras impresionistas. En el caso de Chile, los diarios hacían hincapié en el valor de la exhibición: «Cuadros de toda América por valor de millones, serán exhibidos en Santiago» o «Una valiosa exposición de arte contemporáneo» fueron algunos de los títulos (Vea de Santiago, 1941; *El Mercurio*, 1941). Entre sus recortes aparecía la ácida crítica de Antonio Romera, diciendo que, mientras en la Galería Nacional el señor Mellon había acumulado obras de Giotto, Velázquez, el Greco, que los norteamericanos podían apreciar, habían enviado a América del Sur una pintura inmadura y sin tradición pictórica: «los artistas parecen desorientados o sometidos a la tiranía de la múltiple vida estadounidense. Cualquiera de las dos cosas es posible porque ambas nos llevan al mismo resultado final» (*El Nacional*, 1941, s. p.). Los motivos de la modernidad, de la industrialización y de la vida cotidiana eran vistos como pueriles, repetitivos y anecdóticos.

En Brasil, José Lins de Rego (en Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana, 1940-1942) se había mostrado satisfecho porque los temas industriales eran parte central de la exhibición: «[...] esto expresa el realismo de un pueblo que no solo son maestros de la producción en masa, sino que son excelentes por su sensibilidad y por su esfuerzo por expresarse como auténticos creadores» (s. p.).



En términos generales, los críticos celebraron el hecho de que las pinturas mostraban contrastes y no solo una visión optimista y feliz. La muestra cumplió su propósito de llevar un amplio abanico de los modelos pictóricos norteamericanos y de influir en un juicio acerca del mérito artístico. En algunos casos se juzgó que la calidad era desigual. Pero mientras que algunos halagaban a los artistas estadounidenses por sus concepciones de técnicas y de colores, otros, como en el caso de Cuba, tuvieron una reacción negativa respecto al espectáculo que juzgaron en muchos casos decepcionante. La disparidad en las críticas se debió a algunos factores que tuvieron importancia en el contexto de la muestra. En el caso de la exhibición norte, fue más pequeña porque los espacios no tenían capacidad para albergar más de cuarenta cuadros, mientras que en los países del sur (secciones oriental y occidental) tenían capacidad para más de cien pinturas. El tamaño reducido de la exposición Norte implicó una selección limitada de artistas y de estilos. Lewis Riley, quien viajó con la exposición, consideró que la recepción desfavorable que había tenido la muestra en La Habana se debía a «cierto sentimiento natural de competencia influyó en los escritores cubanos hacia una actitud más crítica que lo normal» (Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana, 1940-1942). Los críticos cubanos sostuvieron que las pinturas realistas y regionalistas de los Estados Unidos son «más convencionales y menos emprendedoras» (Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana, 1940-1942).

En junio de 1942 la exhibición retornaba a Estados Unidos. El gobierno calculaba que la habían visto un total de 218 089 personas en América Latina. Las cifras fueron consideradas de importancia. A lo largo del viaje, la inauguración había contado con la presencia de seis presidentes, se habían escrito 33 editoriales y 454 artículos sobre la exhibición (Good Will Art Exhibit, 1942). John Abbot puntualizaba el éxito del proyecto y la importancia de haber instalado el arte norteamericano en los países vecinos. Las críticas que la exhibición había despertado habían quedado atrás y, con renovado poder, Nelson Rockefeller se disponía a redoblar su apuesta a la cultura enviando a los países sudamericanos a un hombre de su confianza: Lincoln Kirstein para encabezar la tarea de recolección de obras de arte latinoamericano para conformar una sección en el MoMA.

## CONCLUSIONES

En 1942, mientras Kirstein recolectaba piezas de arte latinoamericano para la exhibición que se llevaría adelante en 1943 en el MoMA en Nueva York, Morley era insistentemente presionada por la oficina de Rockefeller para crear una muestra itinerante de arte latinoamericano que circulara por el interior de los Estados Unidos. La experta pensaba pedir prestadas obras a los artistas latinoamericanos con el propósito de llevar adelante el intercambio, pero, dado los escasos fondos con los que contó, la exposición itinerante fue constituida con lo poco que había disponible en el país, lo cual dio un resultado más bien pobre en relación con las

pretensiones que ella tenía. Al carecer de los fondos necesarios y al tener una limitada influencia en el círculo de la OIAA, no tenía capacidad de hacer más consistente una política que parecía más bien inestable de parte del gobierno norteamericano.

En su trabajo como agente y mediadora cultural, el valor del trabajo de Morley en la Comisión de Arte fue doble. Por un lado, en la definición del corpus de obras de arte que pudieran ser *comprendidas* por los latinoamericanos, que generaran un impacto en los espectadores, y, en este sentido, su tarea fue crear un relato acerca del valor del arte contemporáneo. Y, por otro lado, en la valoración de los artistas latinoamericanos como creadores de nuevas formas e interpretaciones artísticas, como fuentes de nuevas inspiraciones y temas. Morley rechazó vehementemente la idea de compararlo con el europeo, aun cuando hubiera influencia en la formación de los artistas. Para ella la importancia de que América Latina fuera un afluente del arte europeo radicaba «en su posibilidad de convertirse algún día en fuente» (Morley, 1942, s. p.).<sup>4</sup> Aun cuando tuviera esta interpretación donde parecía considerarlo inmaduro, cosa que no aplicaba al de su país, Morley fue una figura de una influencia esencial en la difusión del arte latinoamericano. Sus puntos de vista fueron, comparados con los de otros especialistas como Kirstein, menos agresivos y etnocéntricos que los que fueron emitidos por algunos agentes culturales que consideraban casi salvajes las expresiones artísticas latinas aun en el contexto de la creación de la política cultural del Buen Vecino. Su figura ha pasado casi inadvertida en los estudios del arte, y merece un estudio profundo sobre su gestión en el intercambio cultural y representacional durante los años cuarenta.

## REFERENCIAS

Adams, P. (23 de noviembre de 1941). *Philip Adams a Grace Morley*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.38.10). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Catlin, S. (8 de septiembre de 1941). *Stanton Catlin a Grace Morley*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.38.11). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Ceglio, C. (2010). *The Wartime Work of U.S. Museums* [El trabajo de los museos norteamericanos en tiempos de guerra] [Informe presentado al Archivo Rockefeller]. Mimeo.

Cramer, G. y Prutsch, U. (2006). Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946) and Record Group 229 [La Oficina de Asuntos Internamericanos de Nelson A. Rockefeller (1940-1946) y Record Group 229]. *Hispanic American Historical Review*, 86(4), 785-806.

<sup>4</sup> Algunos aspectos referidos al interés de Morley por el arte latinoamericano pueden revisarse en el artículo «Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU» (2004), de Fabiana Serviddio.

Cramer, G. y Prutsch, U. (Eds.). (2012). *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)* [¡Américas Unidas! La Oficina de Asuntos Interamericanos de Nelson A. Rockefeller (1940-46)]. Madrid, España / Frankfurt, Alemania: Iberoamericana / Vervuert.

*El Mercurio*. (7 de septiembre de 1941). En Stanton L. Catlin papers, 1911-1998, bulk 1930-1994. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

*El Nacional*. (12 de septiembre de 1941). En Stanton L. Catlin papers, 1911-1998, bulk 1930-1994. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

El Sr. R. D'Harnoncourt habló en la Muestra de Pintura Norteamericana. (21 de julio de 1941). *La Prensa*, p. 8.

*El Tiempo*. (5 de noviembre de 1941). En Stanton L. Catlin papers, 1911-1998, bulk 1930-1994. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana. (1940-1942). Report of the Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana [Informe sobre la Exposición de Pintura Contemporánea Norteamericana]. S. d.: National Archives and Records Administration, Group 229, Reports and Other Records.

Fox, C. (2013). *Making Art Pan-American: Cultural Policy and the Cold War* [Haciendo arte panamericano: política cultural y Guerra Fría]. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Good Will Art Exhibit back from Tour of Latin America. (28 de junio de 1942). *The New York Times*, p. 2.

Herrera Ulloa, O. (2017). *American Interventions and Modern Art in South America* [Intervenciones norteamericanas y arte moderno en Sudamérica]. Gainesville, Estados Unidos: University Press of Florida.

Joseph, G. y otros. (1998). *Close Encounters of Empire* [Encuentros cercanos del Imperio]. Durham, Inglaterra: Duke University Press.

Minutes of the meeting of the Advisory Art Committee. (19 de marzo de 1941a). Museum of Modern Art Archives (EMH II.26). Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Minutes of the meeting of the Advisory Art Committee. (19 de marzo de 1941b). Museum of Modern Art Archives (EMH II.24). Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

MoMA. (1943). *The Latin American Collection of the MoMA* [La colección latinoamericana del MoMA]. Nueva York, Estados Unidos: MoMA Publications.

Morley, G. (s. f.). *Entrevista a Grace Morley*. Oral History Project, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (1941a). *Grace Morley a Edward Dodd*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.40.11). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (26 de enero de 1941b). *Grace Morley a John Abbott*. Museum of Modern Art Archives (EMH II.26). Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Morley, G. (19 de marzo de 1941c). *GM a ADM*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.40.11). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (14 de abril de 1941d). *Grace Morley a John Abbott*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.39.1). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (26 de abril de 1941e). *Grace Morley a John Abbott*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.39.1). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (8 de mayo de 1941f). *Grace Morley a Edward Dodd*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.40.11). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (10 de noviembre de 1941g). *Grace Morley a Phillip Adams*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: ADM 001.39.1). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

Morley, G. (15 de octubre de 1942). *Morley a Barr*. San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library (ARCH: EXH 001.17.41). San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Estados Unidos.

ND. (14 de julio de 1941). La muestra de arte norteamericana. *La Nación*, p. 6.

Potter, B. (2017). *Grace McCann Morley and the Dialectical Exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958* [Grace McCann Morley y el intercambio dialéctico de arte moderno en las Américas 1935-1958] (Tesis de doctorado). New York University, Nueva York, Estados Unidos.

Preliminary Report. (s. f.). Museum of Modern Art Archives (EMH II.21.b). Museum of Modern Art, Nueva York, Estados Unidos.

Quedó inaugurada la exposición de Pintura Norteamericana. (7 de julio de 1941). *La Nación*, p. 4.

Rainey, A. (22 de marzo de 1941). Contemporary U.S. Art in interesting Exhibit [Arte norteamericano contemporáneo en interesante exhibición]. *Washington Post*, p. 14.

Ramirez, M. C. (2012). *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?: Volume 1 (Critical Documents)* [Resistiendo categorías: ¿latinoamericano y/o latino? Vol. 1 (Documentos críticos)]. Houston, Estados Unidos: Museum Fine Arts Houston.

Riley, L. (s. f.). Exposición de pintura contemporánea de los EE. UU. *Sección III Costa norte de América del Sur y National Archives II*.

Rockefeller Family Archives, RAC. (25 de marzo de 1942). DC, RG 4, NAR Personal. 1940-44. *CIAA Bound Volumes, Subseries 1: CIAA, 1940-1944, Series O: Washington, DC, RG 4, NAR Personal*, Rockefeller Family Archives, RAC. Washington, Estados Unidos.

Sadlier, D. (2012). *Americans All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in WorldWar II* [Todos americanos. diplomacia cultural del Buen Vecino en la Segunda Guerra Mundial]. Austin, Estados Unidos: University of Texas Press.

Salvatore, R. (2006). *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Serviddio, F. (2004). Intercambios culturales panamericanos durante la Segunda Guerra Mundial. El viaje de Pettoruti a los EE.UU. En M. García y otros, *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (pp. 55-82). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación Espigas, Telefónica.

Serviddio, F. (2012). Entre la voluntad y la convicción. Exhibiciones, propaganda y relaciones interamericanas durante la Segunda Guerra. *A Contracorriente*, 9(3).

Slayton, R. (2017). *Beauty in the City. The Ashcan School* [Belleza en la ciudad. La Escuela Ashcan]. Nueva York, Estados Unidos: State Univeristy of New York.

# ARTÍCULOS

*Vea de Santiago*. (10 de septiembre de 1941). En Stanton L. Catlin papers, 1911-1998, bulk 1930-1994. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Wilcox, F. (1944). Government Pamphlets on the War [Panfletos del gobierno en la Guerra]. *The American Political Science Review*, 38(1).