

Mujeres en el Arte y Política del Buen Vecino: Grace Morley en el Comité de Arte de la Oficina de Asuntos Interamericanos durante la Segunda Guerra Mundial

Women in Art and Good Neighbor Politics: Grace Morley at the Art Committee of the Office of Inter-American Affairs during World War II

Resumen

Este artículo estudia la inclusión de las mujeres en la política de la Buena Vecindad examinando en particular el rol de la directora del Museo de Arte de San Francisco, Grace Morley, una reconocida experta de los Estados Unidos. Durante la Segunda Guerra Mundial el gobierno de los Estados Unidos desplegó un conjunto de estrategias culturales para la creación de vínculos con los países de América del Sur, en particular políticas de intercambio y visualización del arte latinoamericano. Desde 1940, Grace Morley se incorporó como asesora a las actividades de la OCIAA (oficina de Asuntos Interamericanos, oficina liderada por Nelson Rockefeller) y en 1942 diseñó una exhibición itinerante del Arte Latinoamericano Contemporáneo con el propósito de que circulara por diversas instituciones en Estados Unidos. Este artículo describe cómo llevo el proyecto a pesar de los contratiempos de la falta de fondos y la poca atención de la OCIAA. El artículo analiza en detalle este proyecto y su competencia con otras iniciativas de la Oficina de Asuntos Interamericanos. Finalmente, describiremos el papel de Morley como una de las representantes más activas del mundo de las artes durante la política del Buen Vecino (1939-1945). Examinaremos su rol en tanto mujer y especialista en un contexto en el que la gestión cultural y política de la diplomacia cultural estaba en manos de hombres, y las mujeres ocupaban roles subordinados como secretarías o asesoras. Revisaremos los entramados y apoyos personales e institucionales en su tarea ligados a su reputación académica.

Palabras clave: Política de Buena Vecindad; Grace Morley; OCIAA; Nelson Rockefeller; Arte Latinoamericano

Abstract

This article explores the inclusion of women in the Good Neighbor policy by examining in particular the role of Grace Morley, a recognized expert from the United States, director of the San Francisco Museum of Art. During World War II, the United States government deployed a set of cultural strategies to establish ties with South American countries, particularly policies of exchange and visualization of Latin American art. Since 1940, Grace Morley served as an advisor to the Office of Inter-American Affairs (OCIAA) activities, led by Nelson Rockefeller. In 1942, she designed a traveling exhibition of Contemporary Latin American Art to be circulated in various institutions in the United States. This article describes how she carried out the project despite setbacks caused by the lack of funds and the little attention from the OCIAA. We analyze in detail this project and its competition with other initiatives of the Office of Inter-American Affairs. Finally, we will describe Morley's role as one of the most active representatives in the world of the arts during the Good Neighbor policy (1939-1945). We will examine her role as a woman and

specialist in a context where cultural and political management of cultural diplomacy was in the hands of men, and women occupied subordinate roles as secretaries or advisors. We will review the personal and institutional networks and support for her task linked to her academic reputation.

Keywords: Good Neighbor Policy; Grace Morley; OCIAA; Nelson Rockefeller; Latin American Art

Fecha de recepción: 15 de febrero de 2023

Fecha de aceptación: 01 de junio de 2023

Mujeres en el Arte y Política del Buen Vecino: Grace Morley en el Comité de Arte de la Oficina de Asuntos Interamericanos durante la Segunda Guerra Mundial

Andrea Matallana*

El contexto de la política de Buena Vecindad

En la década del treinta, el gobierno de Estados Unidos estaba preocupado por la propagación del nazismo en algunos países latinoamericanos. En 1938, el presidente Roosevelt decidió apostar por una mejora en la relación con las “otras Américas”, creando una agenda diplomática que incluía una nueva institución: la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) orientada a desarrollar una diplomacia suave en base a estrategias culturales. Nelson Rockefeller dirigió la oficina y desempeñó un papel esencial en la promoción del entendimiento mutuo y el intercambio cultural. El programa de la OCIAA se basaba en el concepto de que ningún esfuerzo de defensa nacional en áreas comerciales y militares podría tener éxito a menos que existiera un programa cultural paralelo. Este debía ser un instrumento político para controlar el daño de las intervenciones nazis en América del Sur.¹

Desde finales de la década de 1930, se realizaron una serie de exhibiciones con el propósito de fortalecer la posición política de los Estados Unidos en el continente. Pueden contarse entre ellas las exposiciones del Museo Riverside en 1939 y 1940, cuyo logro fue confirmar la existencia de un tipo de arte panamericano. Susanna Temkin (2011) ha analizado la contribución de ambas muestras a esta causa sosteniendo que se resaltó una estética panamericana, que parecía satisfacer una demanda del público estadounidense en lugar de un movimiento estético.

Vista en detalle, la primera Exposición Latinoamericana de Bellas Artes y Artes Aplicadas, en 1939, fue muy amplia y presentó más de trescientas obras de Argentina, Brasil, Chile, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, México y Paraguay. La exposición de 1940 difería de la anterior; ya que incluyó menos países: Brasil, República Dominicana, Ecuador, México y Venezuela. Las más de 200 obras tenían un significativo sesgo hacia el arte mexicano debido a la ausencia de un corpus más amplio. Un tercio de las pinturas exhibidas eran de artistas mexicanos de considerable fama en los Estados Unidos (Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros).

* Centro Cultural Ricardo Rojas. Universidad de Buenos Aires, Argentina. E-mail: amatallana@rojas.uba.ar

¹La política de la Buena Vecindad y en particular el rol de la OCIAA ha sido estudiado profundamente por varios autores, destaco la compilación llevada a cabo por Gisela Cramer y Ursula Prutsch (2012) ¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46), Iberoamericana/Vervuert, Madrid; 2012 y Sadlier Darlene (2012): *Americans all: Good Neighbor cultural diplomacy in World War II*, University of Texas Press, Texas.

Una vez iniciadas las actividades de la OCIAA, en 1940, se organizó un sólido programa dedicado a explorar las posibilidades de construir una política cultural compartida. Con este propósito en mente, durante 1941-1943, Rockefeller envió todo tipo de personalidades relacionadas con la ciencia, la cultura popular y las artes en visitas a países sudamericanos. En este sentido, una de las especialistas más relevantes a cargo de algunos proyectos fue Grace Morley, directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco, quien viajó por el continente entre 1940 y 1941 con el propósito de explorar posibilidades para exhibir la exposición “La Pintura Contemporánea Norteamericana” y, a través de esto, construir una relación de proximidad con directores de museos y artistas locales. Examinaremos, a continuación, la figura de Grace Morley y su impacto en la difusión de las bellas artes de Sudamérica.

Grace Morley y su relación con las artes latinoamericanas

Aunque la historiografía ha prestado poca atención a la figura de Grace Morley, ella realizó una labor pionera en difundir y comprender el arte latinoamericano en Estados Unidos. La gestión de Morley en las artes fue investigada por Berit Poter (2015) quien analizó su papel en el Museo de Arte Moderno de San Francisco y su interés en desarrollar proyectos de amplia difusión del arte en la costa oeste de Norteamérica. Por su parte, la historiadora del arte Kara Kirk (2017) discutió aspectos de la vida académica y privada, donde analiza como Morley apoyó el posicionamiento femenino en la escena de las artes locales. En relación con su importancia en la política de Buena Vecindad, Fabiana Serviddio (2016, 2019) ha analizado algunos aspectos de su participación en dicha política y en particular en la difusión de la obra del artista argentino Emilio Pettorutti. Estos estudios alumbran algunas contradicciones y problemas en relación con la circulación del arte en la época. En una visión más general, la presencia de Grace Morley se menciona en múltiples obras que estudiaron la política del Buen Vecino y la difusión del arte latinoamericano en los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial.

Este artículo tiene como objetivo destacar varios aspectos de su excepcional trabajo en la promoción del conocimiento del arte latinoamericano en los Estados Unidos. El primero, es su activa participación en las estrategias de diplomacia cultural de la Política del Buen Vecino, una excepción durante la década de 1940. El segundo, su perseverancia y compromiso con la creación de lazos culturales con América del Sur. El tercer aspecto está vinculado a la redefinición del canon artístico latinoamericano, en términos del entendimiento que Morley dio a América del Sur como una heterogeneidad con su propia identidad y con una influencia ambivalente del arte europeo.

Grace McCann Morley nació en Berkeley, en 1900. En una entrevista con Suzanne B. Riess (1997), que sirve como principal fuente de información sobre su vida, reveló que su fascinación por el lenguaje, la literatura y el arte fue la fuerza impulsora detrás de sus actividades académicas y profesionales. Después de su graduación con una maestría en francés de la Universidad de California en 1924; se le otorgó una beca de doctorado para estudiar literatura en la Universidad de París. En 1926 obtuvo su doctorado y luego se incorporó como becaria al Museo Fogg en el influyente programa de estudios desarrollado

por Paul J. Sachs. En 1935 inicio su gestión como directora del Museo de Arte Moderno de San Francisco. Su reputación profesional era bien conocida, como señaló Stanton Catlin, uno de sus colegas, era "extraordinariamente precisa, exigente, con gran probidad intelectual",² altamente productiva y creativa dirigió programas de exhibición que sirvieron para asentar al Museo de San Francisco más allá de su área local. Debido a su destacado desempeño formó parte de la Exposición Internacional Golden Gate en 1939 en la sección de exhibiciones de arte. Uno de sus logros más reconocidos fue haber transformado el museo de una pequeña institución local a uno de nivel mundial especializado en arte moderno y contemporáneo. Durante los años cuarenta, en el marco de la OCIAA, fue una firme defensora del trabajo de artistas latinoamericanos, ayudando a presentarlo ante el público estadounidense.

Cuando, en 1939, se llevó a cabo en Washington la Conferencia Interamericana en el campo de las artes, las únicas dos mujeres convocadas para participar fueron Concha Romero James, de la Unión Panamericana y Grace Morley, directora del SFMOMA. Concha Romero James, quien era la jefa de la División de Cooperación Intelectual de la Unión Panamericana, había nacido en México y educada en California, se formó en estudios latinoamericanos en la Universidad de Columbia, y fue durante los años treinta una influyente participante de la política estadounidense para Latinoamérica. Aunque su área no era necesariamente las bellas artes, fue una de las principales promotoras de la cooperación entre las Américas. En el mismo ámbito también podemos destacar la figura de Leslie Judd Switzer curadora de arte formada junto al director del MoMA, Alfred Barr, y que luego se unió a la Unión Panamericana como secretaria de la Sección de Artes Visuales, reportando a Concha Romero. Si bien fueron parte de la actividad cultural, ni Romero ni Switzer pueden ser consideradas al mismo nivel que Morley porque no tenían la formación académica ni su experiencia.

Dentro de la estructura de la OCIAA funcionaba el Comité de Arte, dirigido por John Abbott e integrado por personalidades de las bellas artes como Francis Taylor (director del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York), que incluía solo a dos mujeres: Juliana R. Force, directora del Museo Whitney, y Grace Morley, a cargo del SFMOMA. Otras mujeres estuvieron vinculadas, por ejemplo, Dorothy Miller, curadora asistente del MoMA, y Helen Appleton Read, una reconocida crítica de arte, que participó en el proceso de la exposición de "La Pintura Contemporánea Norteamericana", redactando el ensayo principal. Durante 1940 y 1941, Grace Morley viajó a Sudamérica para conectarse con diferentes agentes y museos. Su conocimiento y experiencia como organizadora la convirtieron en la persona ideal para proporcionar contenido para la agenda del Comité de Arte.

En 1941, el secretario del Comité de Arte, Philips Adams, sugirió su nombre para organizar una exposición itinerante de arte latinoamericano contemporáneo, dado el interés despertado por las acciones de la OCIAA. La elección de Morley no fue accidental; además

²Archives of American Art, Smithsonian Institution, *Oral history interview with Stanton L. Catlin*, 1989 July 1-Sept. 14. www.aaa.si.edu Consultado el 29 de septiembre de 2016.

de su conocimiento, había sido una eficiente gestora en la organización de eventos educativos y artísticos. Ella aceptó la invitación confiando en que podría difundir sus conocimientos sobre el arte latinoamericano entre sus colegas y el público. Durante sus primeros viajes a América del Sur, se conectó con directores de museos, artistas, mecenas e intelectuales. Si bien tenía un interés considerable en Mesoamérica y el arte colonial, era consciente de la influencia del modernismo en América Latina por lo que reconoció la calidad de las pinturas expuestas en los circuitos sudamericanos.

En su libro *American Interventions and Modern Art in South America* (2017), la historiadora del arte Olga Ulloa Herrera analiza la concepción de Morley del arte latinoamericano, señalando que "concibió a los diversos indigenistas como arte moderno con un nivel de complejidad que requería conocimiento del contexto, social y político para leerlos o decodificarlos. Para ella, fue un auténtico movimiento de arte moderno del hemisferio occidental, "su propia contribución original" que contribuyó a generar antecedentes de los artistas y la idea de autenticidad" (2017:159). Esta interpretación no se ajustaba a la visión política de la Oficina de Rockefeller que buscaba resultados más urgentes y vistosos.

Entusiasmada por los resultados, Morley consideró la posibilidad de hacer un nuevo viaje a Sudamérica para obtener acuerdos con museos locales con el propósito de intercambiar obras de artistas de renombre. En una carta a John Abbott, expresó su deseo de volver a Sudamérica: "Si conoces una oportunidad o si tu oficina pudiera usarme (...) Anhele estar allí de nuevo y esta vez sin tanta prisa. Me gustaría detenerme brevemente en Colombia de nuevo y continuar hacia Chile".³

La agenda de la OCIAA involucraba programas de pintura y escultura y un amplio espectro de actividades que iban desde la danza, la educación, el cine, etc. A pesar de esta complejidad de proyectos, las expectativas del gobierno estadounidense era obtener resultados de corto plazo. Por lo que la oficina de Rockefeller no coincidía con las ideas de invertir mucho tiempo en acciones, más bien pensaban en proyectos resonantes y efectivos. Por otro lado, los fondos eran limitados, por lo que Morley tuvo que cambiar de estrategia y, eventualmente, organizar la exposición con las obras disponibles.

La creciente importancia de las artes latinoamericanas en el período de la Segunda Guerra hizo que el director de la OCIAA promoviera la creación de una exposición de arte latinoamericano, lo más completa posible, que posteriormente serviría de base para la colección del MoMA. Esto ocultaba un doble propósito pedagógico: por un lado, educar al público estadounidense y, por el otro hacer un gesto claro hacia los países latinoamericanos acerca del deseo genuino de comprender su cultura. Esta colección se basó en las compras realizadas por el curador y amigo personal de Nelson Rockefeller, Lincoln Kirstein, que fue enviado en 1942 en un viaje con ese propósito. Lo que constituyó el primer catálogo de la muestra latinoamericana del MoMA revela una visión sesgada de América Latina. En

³San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archive*, Carta de Grace Morley a John Abbott, 14 April 1941. ARCH:ADM:001:39:1

primer lugar, sólo la mitad de los países estaban representados. En segundo lugar, un poco más de un tercio de los artistas eran mexicanos, representando más de la mitad del corpus de obras. La representación del arte mexicano fue abrumadora, y aunque se podría argumentar que era de estética variada, el sesgo nacional borró otros detalles.

Cuando se inauguró en 1943 representó un triunfo para el arte latinoamericano y, lo que es más importante, un gran éxito para los expertos que despertaron interés y cambiaron el enfoque de Europa hacia América Latina. Fue un proyecto clave para llevar a cabo el diálogo entre expertos y políticos utilizando las bellas artes como vehículo de la diplomacia.

La muestra itinerante de arte latinoamericano contemporáneo

Mientras se llevaba a cabo la compra de obras para constituir la colección de Arte Latinoamericano del MoMA, Grace Morley comenzaba a planificar la exposición itinerante Arte Latinoamericano Contemporáneo con el objeto de promover su circulación en diversas instituciones de los Estados Unidos. Consistía en tres exhibiciones regionales separadas: designadas para las regiones Este, medio Oeste y Oeste de los Estados Unidos, pero también considerando tres períodos históricos: precolombino, colonial y contemporáneo.

Inspirada en el modo en que se proyectó la exposición “La Pintura Contemporánea Norteamericana” organizada en tres secciones, Morley pensó a la exposición itinerante con características similares: un extenso corpus de obras de arte divididas en tres secciones que cubren la costa este y oeste y el centro del país.

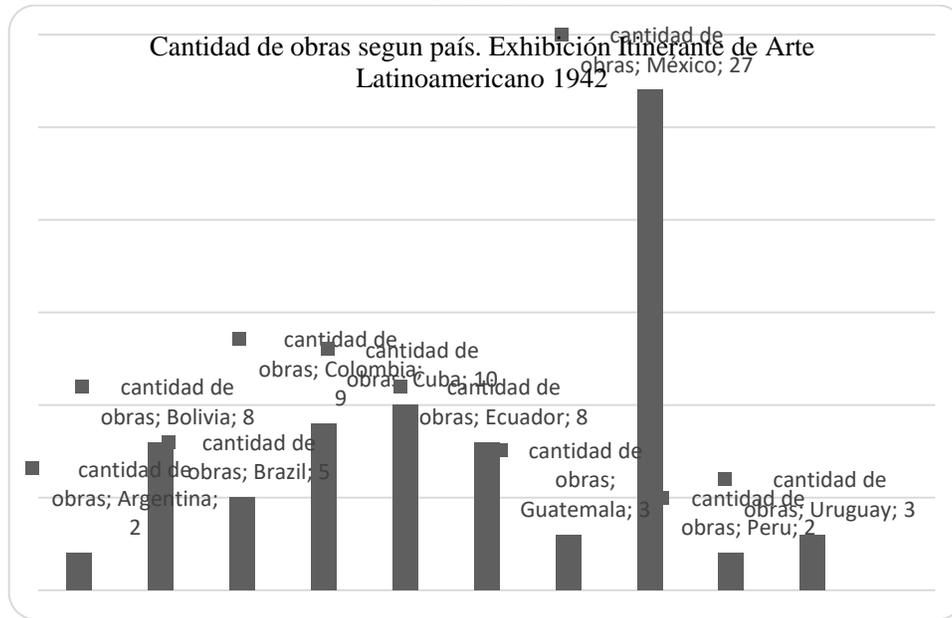
La exposición estaba compuesta por obras prestadas por coleccionistas, museos y artistas. Lo que la hizo poco equilibrada y sesgada. De alguna manera presentaba una visión distorsionada del arte latinoamericano. Consciente de ello, trató de compensar este desequilibrio con paneles explicativos y publicó un ensayo sobre las características del arte latinoamericano, además de dar algunas conferencias.

El sesgo y la falta de representación eran evidentes. Como vemos en los datos generales, se exhibieron un total de 77 piezas y 25 artistas; la mayoría de las obras pertenecían a Luis Acuña, Diego Rivera y José Clemente Orozco (25 piezas). La exposición incluyó más de un tercio de las obras mexicanas, 13 y 12 por ciento de Cuba y Colombia, respectivamente.

Si la comparamos con la colección del MoMA, las diferencias son notables. Debemos tener en cuenta que, en el momento de su inauguración, en 1943, la exhibición en el MoMA era la más importante que se había realizado sobre arte latinoamericano en el país. La colección tenía más de trescientas obras, contado murales, grabados, carteles, pinturas. Al momento de organizar la exposición, que quedó en manos de Dorothy Miller, curadora asociada y secretaria de Alfred Barr, se inició con los “modernos primitivos”, colocando a los artistas de influencia europea a continuación. El corpus de esta última probablemente representaba el gusto de los donantes, las preferencias de la familia Rockefeller, o la

influencia de curadores y académicos donde el arte mexicano (en sus diversos estilos) se presentaba como la versión canónica del arte latinoamericano. Más de la mitad de la exposición estaba dedicada a pinturas mexicanas, por lo que era imposible mostrar a las otras naciones con la misma extensión⁴. Como sostuvo Michelle Greet, la muestra "reforzó la noción de que el arte del sur de la frontera era ingenuo y desconectado de las redes modernistas estadounidenses y europeas" (2019:54). La importancia de esta exhibición fue reseñada por la prensa local e internacional, era un excelente escenario para mostrar la buena voluntad norteamericana hacia los amigos sudamericanos. Claramente, la muestra Itinerante organizada por Morley tenía un número de obras proporcionalmente menor y una muy poca importancia en la prensa nacional y ninguna en la internacional. Perseguían propósitos diferentes y contaban con dispositivos de difusión y circulación muy distintos. Sin embargo, la muestra itinerante parece haber brindado mejor información y ser conceptualmente más consistente en términos académicos. Finalmente, podríamos decir que la colección del MoMA subordinó el arte a la política mientras que el emprendimiento dirigido por Morley lo colocaba en el ámbito de la cultura escindido de la estrategia diplomática.

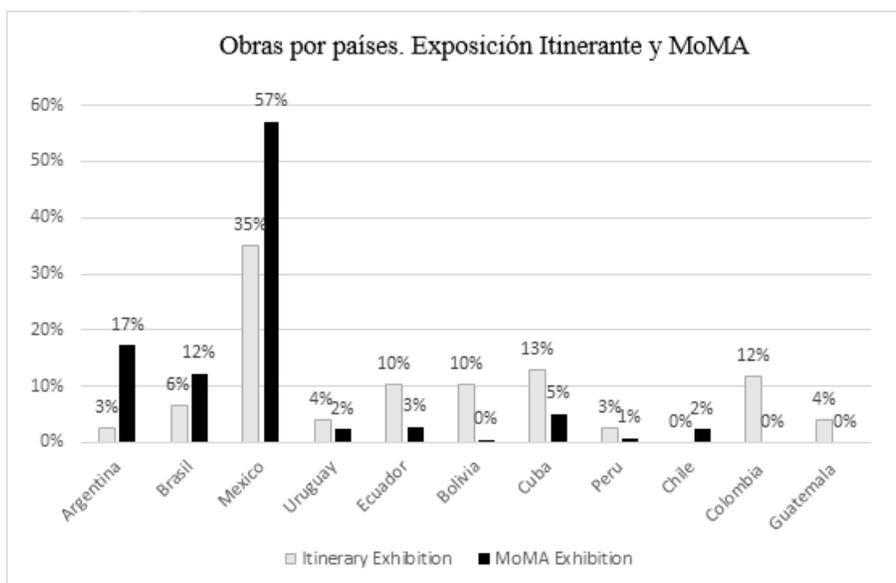
Gráficos de obras y lista de origen de las obras de arte
Gráfico 1



Fuente: Catálogos de las Exhibición de arte Latinoamericano, 1943.

Gráfico 2

⁴Recordemos que el MoMA fue originalmente fundado por la madre de Nelson Rockefeller (Abby) junto a dos amigas; Lili Bliss y Mary Quinn Sullivan. Abrió sus puertas en 1929, en 1934 Nelson se incorporó como tesorero de la institución y en 1939 como director adjunto cargo que dejó para tomar su puesto en la OCIAA.



Fuente: Catálogos de las exhibiciones: Arte Latinoamericano MoMA 1943 y Muestra Itinerante, 1943.

Ambas exposiciones tienen mayoría de obras mexicanas, que ocupa el primer lugar, pero, sin embargo, la Exposición Itinerante fue más coherente en términos de demostrar la heterogeneidad de manera más integral de las naciones. El MoMA presentó pinturas de ocho países, y la muestra itinerante diez.

Queda claro, a partir de estos datos, y sin considerar el valor estético de las piezas de arte, que el esfuerzo de Grace Morley fue mostrar una pluralidad, distanciando su exposición de la mexicanización del arte latinoamericano-presentada en el MoMA.

Recorte de fondos

Si bien Morley había mostrado interés en viajar por segunda vez a Sudamérica, Nelson Rockefeller envió a Kirstein; quien era un especialista en arte, un reconocido mecenas, fundador del American Ballet, pero que no era un experto en arte sudamericano. La razón para esa decisión se fundamentó en que necesitaba recolectar información política sensible que ayudara a tener un conocimiento más claro de la influencia del nazismo en algunos países sudamericanos. Esa diligencia de carácter secreto no podía ser realizada por Morley. Bajo el propósito de comprar arte para la colección se encubrió otro objetivo del viaje que era recopilar información de embajadas y agentes políticos y enviar informes específicos a Rockefeller.

A mediados de 1942, cuando se inició la adquisición para la colección del MoMA, la OCIAA dejó de financiar el proyecto de Morley. Las razones fueron diversas: la primera la planificación de la oficina se centraba en la misión que Lincoln Kirstein (asesor del MoMA) estaba llevando a cabo en América del Sur: adquirir obras para la exposición que tendría lugar al año siguiente. En segundo lugar, aunque ambas exposiciones tenían propósitos diferentes, sin duda evidenciaron esfuerzos descoordinados por parte de la

OCIAA. Por lo tanto, era inconsistente justificar la existencia de dos proyectos con propósitos que parecían similares pero cuyos contenidos eran desiguales. Por último, el Congreso de los Estados Unidos cuestionó los gastos y asignación de fondos de la OCIAA.

Esto último no era una situación excepcional. Cada año, Nelson Rockefeller informaba al subcomité de Agencias de Guerra del Senado de los Estados Unidos sobre los proyectos llevados a cabo y sus costos. Como todas las agencias gubernamentales, debía informar sobre el uso de los fondos y ser auditada por el congreso. Generalmente, si se excedía en el presupuesto, Rockefeller justificaba el gasto a través de la obtención de donaciones privadas o fondos provenientes del MoMA.

Al comienzo de las actividades de OCIAA, el Congreso necesitaba tener una idea clara sobre los objetivos y funciones de la oficina, y en particular sobre el papel de Nelson Rockefeller. Cada año se repetían cuestiones similares. En 1941, los senadores le preguntaron nuevamente cuáles eran sus deberes como coordinador y si podía prestar dinero a las naciones latinoamericanas. El senador Gerald Nye y Kenneth McKellar (ambos republicanos) no parecían comprender las ventajas de hacer amigos sin prestarles dinero directamente. McKellar rechazó la idea de usar el dinero para la "política de buena voluntad", y el senador de Georgia, H.B. Mc Coy, cuestionó que OCIAA pidiera la cantidad de U\$S 12.000.000 para sus proyectos.

El presupuesto de la oficina estaba bajo un intenso escrutinio por parte del Senado. En muchas ocasiones, los recortes de gastos fueron significativos, colocando a Rockefeller en la situación de solicitar cantidades adicionales para llevar a cabo algunas operaciones. Los senadores defendieron repetidamente la importancia de ahorrar dinero en tiempos de guerra y sospecharon que desperdiciaba ingresos públicos. Por ejemplo, en la audiencia de 1942, el senador John Taber le preguntó a Nelson Rockefeller: "¿Por qué no puedes economizar en viajes durante el resto del año y usar bien lo que queda? (U.S. Government, 1941:295). Rockefeller explicó en detalle porqué necesitaba hacer nuevos contratos. Sin embargo, el Senador contraatacó, diciendo: "es un precedente muy malo cuando establecemos una cierta cantidad como límite para ser gastado para un propósito, y luego el departamento sigue adelante y deliberadamente gasta de más" (U.S. Government, 1941: 298).

El coordinador de la OCIAA explicó que el presupuesto estimado se había reducido en un 30 por ciento: "Usted me preguntó si los fondos para la Oficina en su conjunto iban a ser suficientes, y dije que no lo creía, pero que haría todo lo que estuviera a mi alcance para estar dentro de esa suma, y que me gustaría sentirme perfectamente libre de volver y pedirle más, si es necesario"(U.S. Government, 1942: 368).

Algunos senadores parecían sospechar que Nelson Rockefeller no sabía cómo ahorrar dinero (tal vez porque era millonario), y había preocupación acerca de que varias oficinas en la OWI (Oficina de Información de Guerra) se superpusieran con las funciones de la OCIAA, lo que se consideraba como un uso ineficiente de los recursos.

La decisión de la OCIAA de retirar el apoyo a la exposición molestó a Morley que aseguró que lo que la puso “furiosa fue descubrir que todo el plan estaba siendo abandonado justo cuando se estaba volviendo útil y después de que se había puesto tanto dinero y esfuerzo en él”. La reducción del presupuesto provocó algunas reacciones de varias instituciones, entre ellas el MoMA, por ejemplo, Elodie Courter, directora de exposiciones circulante de esa institución, sostuvo que estaba "sorprendida al descubrir que no se habían votado fondos adicionales para continuar la circulación de las exposiciones".⁵

Al darse cuenta de estas dificultades en el proyecto, algunos directores y representantes de instituciones de arte expresaron su preocupación y disgusto. Si bien la OCIAA recortó los fondos en este caso, en el mismo período le dio a Lincoln Kirstein \$ 12,000 para comprar pinturas en su visita a América del Sur. De hecho, Kirstein gastó más de lo que se le había otorgado: \$ 13,483 agregados a sus gastos personales de \$ 3,500.⁶

La directora del SFMOMA sostuvo repetidamente que la política del Buena Vecindad no debía hacerse para ganar dinero, y que probablemente iba a dar pérdidas, señalando que en “el campo latinoamericano, estamos muy ansiosos por no ganar dinero, sino por hacer lo que podamos sobre la base del servicio para un programa en el que creemos”.⁷ Por ende, no podía comprender porque Rockefeller había cedido a la presión del congreso.

A pesar de quedarse sin presupuesto, la directora decidió continuar con la exposición itinerante, poniendo a casi todo el personal del museo a ocuparse de la logística. Continuó enviando cartas ofreciéndola a una amplia gama de instituciones: escuelas, museos, grupos comunitarios, etc. Gracias a su perseverancia y a su interpretación del concepto de buena vecindad, muchas instituciones en Estados Unidos la aceptaron. Debido a la escasez de obras significativas, Morley decidió agregar materiales como libros y paneles explicativos para dar una idea más completa del arte latinoamericano. Además, dictó conferencias para explicar períodos, artistas y escuelas de arte en el continente.

Morley publicó un brochure explicativo para cada sección con el propósito de explicar la importancia de algunos elementos en las artes latinoamericanas. Resaltaba “que América Latina no es una unidad, y es, por el contrario, solo un término colectivo conveniente para las muchas repúblicas muy diferentes al sur de los Estados Unidos” (Morley, 1942: 23).

Mientras la exposición itinerante viajaba por los Estados Unidos, y Morley creaba todos los materiales para completar su comprensión; la OCIAA enviaba a Lincoln Kirstein a América del Sur para adquirir obras de artistas locales y finalmente diseñar la Colección Latinoamericana del MoMA.

⁵San Francisco Museum of Modern Art, *Grace Morley Archives* Carta de Courter, Elodie a Grace Morley 27 de octubre de 1942, New York, EMH, II.4A.

⁶Museum of Modern Art Archives (MoMA) *Lincoln Kirstein Papers*, Preliminary Report, 3 junio 1943, New York, EMH, II, 21.b

⁷San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*, carta a WW Crocker 22 April 1941, ARCH:ADM:001:41:10.

Concepciones del arte y su gestión

Resulta importante revisar el modo en que se privilegió el proyecto de conformar la colección Latinoamericana del MoMA, fundamentalmente porque podemos ver dos concepciones diferentes del sentido del arte.

Cuando Lincoln Kirstein llevó adelante la tarea de recolección lo hizo desde una concepción modernista pero también llevando adelante una lectura de la coyuntura política. El enviado de Rockefeller veía el arte latinoamericano como tributario del arte europeo, y que difícilmente podía convertirse en una fuente de arte nacional. Cambian pocas excepciones, una de ellas era el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros. En cierto punto, Kirstein desconocía las raíces indígenas y coloniales del arte latinoamericano y solo podía valorar el estilo contemporáneo. Parte de su decepción con Latinoamérica y su pintura tenían que ver con su propio desconocimiento y su falta de *expertise* con la historia del continente.⁸

Como corolario de su expedición, Kirstein escribió un ensayo sobre el arte latinoamericano en el catálogo del MoMA, donde pasó por alto el informe de Grace Morley sobre el arte peruano de 1940, al que llamó "notas", un término que devaluaba la investigación que había llevado a cabo. Allí argumentó que el punto de vista de Morley sobre los pintores latinoamericanos se caracterizaba por un "optimismo promiscuo, su inexactitud y su desprecio por los estándares técnicos o estéticos. (...) Morley es universalmente amada y respetada por todos aquellos artistas con los que entró en contacto, que eran comparativamente pocos y generalmente oficiales (...) No se hace ningún servicio a la cultura de estas repúblicas por la indulgencia o la adulación".⁹ Esto parecía denostar las condiciones de la directora, en el sentido de asociarla a los artistas oficiales y no a la vanguardia latinoamericana. Este juicio fue más una descalificación que un cumplido. Aparentemente, Kirstein intentaba presentarse como un "experto en arte latinoamericano". Morley, preocupada por la competencia, escribió a Alfred Barr, director del MoMA, mencionando su resentimiento hacia ella. Allí expresó no entender por qué sus escritos sobre arte latinoamericano habían sido ignorados:

Después de todo, puse todo lo que sabía al fondo común, y él debe haber tenido acceso a mi informe. Ciertamente tuvo mi bendición para que fuera de cualquier utilidad (..) y sumar al conocimiento que solo tuve tiempo de anotar de la manera más resumida.¹⁰

Alfred Barr le aseguró que no había nada en su contra y finalmente, Kirstein le envió una carta alegando que estaba preocupado por la atmósfera de fricción entre ellos: "Es

⁸En este sentido se puede ver la carta que Kirstein envía a Nelson Rockefeller el 3 agosto de 1943. Rockefeller Archives Center, *Lincoln Kirstein Ballet Caravan, Hemisphere Films, Army*, Box 101, Folder 966. Sleepy Hollow.

⁹Museum of Modern Art Archive. *Lincoln Kirstein Correspondence and notes*. II. New York: 1943. A3.

¹⁰San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*. Carta a Alfred Barr, July 29, 1943, ARCH:ADM:001:57:4.

perfectamente cierto que he declarado públicamente, y en cartas, que tengo una opinión diferente a la suya sobre la pintura latinoamericana y particularmente de los pintores individuales, pero siempre he admirado enormemente su pionero trabajo en este campo y su entusiasmo y generosidad hacia este tema".¹¹ Morley dio vuelta la página sobre este malentendido y continuó con sus actividades, pero mantuvo su ojo crítico en la Colección de Arte Latinoamericano, inaugurada en el MoMA en 1943.

Cuando la experta recibió el catálogo expresó buenas impresiones, aunque tuvo críticas. En primer lugar, sostuvo que era "un ensamblaje muy impresionante con todas las personas obvias incluidas, algunos descubrimientos menores tal vez, pero decepcionante por la falta de lo que, por mi parte, había esperado una cantidad de material nuevo y de primera clase". Probablemente se refería a las pocas obras del artista argentino Emilio Pettorutti, la brasileña Tarzila do Amaral y nuevos talentos. En segundo lugar, reconoció que la bibliografía y la ilustración eran una "valiosa suma a nuestra literatura sobre el tema y yo, por mi parte, me regocijé de tener tal volumen para usar".¹²

Es interesante reflexionar sobre los enfoques de la difusión del arte latinoamericano que sostuvieron ambos curadores. La estrategia de Morley suponía la importancia de circular en el ámbito más amplio posible, incluso cuando tenía un número reducido de piezas originales y valiosas. Por eso, a pesar del recorte de fondos, los resultados fueron elocuentes; las exhibiciones circularon por más de cuarenta instituciones de Estados Unidos, recibiendo un gran número de cartas de felicitación y apoyo.¹³

Morley consideró la exposición "un trabajo pionero realizado para satisfacer una necesidad inmediata y poner a disposición lo que se podía reunir en ese momento".¹⁴ En algún momento, la directora pensó en mantenerla circulando durante varios años más, ya que creía que, con el tiempo, el arte latinoamericano se asentaría en el mercado estadounidense.

En la construcción de este proyecto itinerante, es interesante profundizar en algunos aspectos de su gestión. El primero se refiere a su estrategia de inserción de una política cultural; el segundo es su lugar en el campo de las mujeres en el arte. Durante estas décadas, las mujeres tuvieron un papel de mecenazgo y pocas participaron en algunos comités como recaudadoras de fondos o voluntarias. No ejercieron directamente el papel ejecutor en la gestión de una institución, y quienes lo hicieron fueron excepciones.

¹¹Museum of Modern Art Archives, *Lincoln Kirstein Correspondence and Notes II.1* Carta a Grace Morley, 20 de marzo de 1943, New York.

¹²San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*, Carta Morley a Alfred Barr, 19 de mayo de 1943, ARCH:ADM:001:57:4.

¹³Los múltiples apoyos que recibió provenían de directores de instituciones, puede consultarse las cartas en *San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library*, ARCH:ADM:001:51:9.

¹⁴San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*. Carta a Alfred Barr, July 21, 1943, ARCH:ADM:001:57:2.

Cuando Morley se incorporó a la dirección del SFMOMA recibió el apoyo del Comité de Mujeres, apenas formado unos meses antes de que iniciara la gestión. Entre 1935 hasta 1945, participaron en dicho comité cuarenta y nueve mujeres vinculadas a la vida social, económica y artística del área de San Francisco. Este número es impactante, teniendo en cuenta que muchos museos importantes de los Estados Unidos ni siquiera tenían este tipo de organización.

Cuando se llevaron a cabo los proyectos de OCIAA, Morley era una de las voces más autorizadas sobre el arte latinoamericano contemporáneo en los Estados Unidos. Además, de los miembros participantes de la OCIAA en la Comisión de Arte, ella era la única que hablaba español con fluidez. Esa solidez en su posición la convenció de no abandonar el proyecto de la exposición Itinerante una vez que la OCIAA decidió retirar los fondos. Ante esta situación, su decisión de continuar no estuvo exenta de incomodidades, pero evitó el conflicto directo con Rockefeller y su círculo. En cualquier caso, fueron las instituciones que se beneficiaron de esta exposición las que mostraron su apoyo a su proyecto.

Evitó confrontar a Lincoln Kirstein sobre la omisión de su trabajo académico, pero, en cambio, envió el mensaje a través de Alfred Barr. En la carta de descargo, Kirstein sobreactuó que no tenía la intención de desconocerla, pero ella puso las cosas en su lugar poniendo a salvo su reputación académica. Los desacuerdos de Morley con Kirstein fueron intelectuales y concernientes a la concepción del valor del arte latinoamericano. Su interpretación fue más abarcadora y completa. Había señalado en varias ocasiones y en diversos campos la importancia de entender América Latina como una diversidad de sociedades y geografías con un lenguaje común, pero historias divergentes. Al mismo tiempo, la tendencia establecida en el campo de los curadores de arte en los Estados Unidos (y sin duda también en la arena política) pensaba en el continente como una unidad y entender su arte como un afluente de Europa.

Mientras tanto, la OCIAA tenía otras limitaciones, desafíos y planes. Por un lado, el congreso mantuvo su atención sobre su presupuesto. El proyecto político académico que Nelson Rockefeller confió a Lincoln Kirstein gastó una suma significativa de los fondos de OCIAA y que finalmente lograron compensar con dinero donado por el MoMA, Abby Rockefeller o sugestivos “fondos anónimos” (posiblemente el propio Nelson).

Finalmente, aunque no necesariamente de manera complementaria, ambos proyectos constituyeron escenarios para la comprensión y difusión del arte latinoamericano. La iniciativa de Morley tenía como propósito educar al público promedio en los Estados Unidos, mientras que la OCIAA era exhibido en una gran vitrina artística como el MoMA para llamar la atención de la crítica, la prensa y los actores políticos.

Conclusiones

Hemos señalado que el interés por el arte latinoamericano antecede a los proyectos de Nelson Rockefeller con la Oficina de Asuntos Interamericanos y que puede ser localizado,

por ejemplo, en las importantes exhibiciones del Museo de River Side que representaron de manera acabada la tradición artística de Latinoamérica.

La Conferencia de la Relaciones Interamericana de 1939 había señalado la importancia de la realización de exhibiciones de arte ya fueran permanentes o itinerantes. Con el tiempo, el entusiasmo disminuyó, así como los fondos dedicados a las exposiciones y giras en América Latina. La red de instituciones públicas y privadas que distribuían e intercambiaban el arte de los vecinos sudamericanos se desmoronó gradualmente.

Al revisar sus acciones y estrategias queda claro que Grace Morley fue una mujer empoderada en su condición de académica, muy consciente de su rol de mujer en un medio donde los hombres tenían las tareas ejecutivas. Probablemente esto la distanciaba de las necesidades de Nelson Rockefeller y la oficina que dirigía. Con pocos recursos, pero con un conocimiento preciso de las diversidades del arte latinoamericano, construyó una exposición que circuló durante varios años dentro de Estados Unidos.

La OCIAA posiblemente esperaba que, sin fondos, el proyecto se suspendiera, pero esto no sucedió. Por el contrario, Morley utilizó todos los recursos disponibles en el SFMOMA, y fuera de él para continuar. Conocida por su tenacidad y su compromiso con los proyectos que se llevaban a cabo en el ámbito de la institución que dirigía, Morley estuvo en desacuerdo con la opinión de Nelson Rockefeller sobre que el arte debería usarse como arma, e imaginó un proyecto a largo plazo para construir una relación estable entre las Américas. Con su sólida reputación, probó los límites de la política subsidiada por OCIAA. Ella articuló el proyecto de exhibir el arte latinoamericano de una manera orgánica.

En cuanto a su papel pionero, es esencial señalar que más allá de las decisiones de la OCIAA y Nelson Rockefeller, desafió las limitaciones que el tiempo de la guerra le impuso y continuó adelante, incluso a costa de asignar el personal del museo a ese emprendimiento. Esto implicaba un doble desafío: por un lado, debido a que Estados Unidos entró en la guerra, parte del personal fue reclutado, y por otro, el Museo de San Francisco tuvo que cumplir otras funciones estratégicas.

Morley asumió el compromiso no solo de colaborar con instituciones gubernamentales en la costa oeste, sino que su compromiso con la política del Buen Vecino fue más allá de lo previsto por la oficina dedicada a promoverla.

Finalmente, la exposición itinerante, en el contexto de similares exhibiciones, fue representativa del arte latinoamericano. Se planteó en el contexto de otros elementos, como la historia de América Latina, por lo que hubo contribuciones significativas. Por otro lado, la exposición mostró una variedad de países y artistas que mostraron que América Latina no era un todo homogéneo sino un continente con una multiplicidad de tradiciones e influencias.

Sin duda, en la OCIAA, la posición que prevaleció fue la de Rockefeller y Kirstein que generaron un canon de obras para ser presentadas al influyente público neoyorquino como

la versión latinoamericana para esa audiencia. A pesar de que Morley describió la exposición como "una introducción elemental", también fue un trabajo inicial en poner el arte latinoamericano a disposición de un público amplio.

La trayectoria de Morley es prolífica en estas acciones de compromiso con los artistas y apreciación de su arte más allá de las coyunturas políticas. En cierto modo, la exposición itinerante creó una sinergia para expandir la inversión del Museo de San Francisco en obras de arte mexicano, en particular de Diego Rivera y una serie progresiva de exposiciones dedicadas al arte latinoamericano. Como la historiadora del arte Berit Poter ha señalado correctamente: "desafió constantemente las tendencias de otros a pasar por alto pinturas abstractas que no habían sido 'consagradas con la aprobación europea'" (Poter, 2017). Desde la perspectiva de contribuir a la difusión de artistas latinoamericanos en Estados Unidos, Grace Morley ha sido crucial. Entre sus valiosas contribuciones pueden tenerse en cuenta la introducción de artistas de la talla de la peruana Julia Codesido, los argentinos Nora Borges, y Emilio Pettorutti, entre muchos otros que lograron una posición destacada en los circuitos del arte latinoamericano.

Al final del periodo, en 1945, las conclusiones arribadas por los expertos eran positivas y se esperaba que la relación de cooperación continuara. Alfred Barr así lo entendía, sosteniendo que esperaba que los estudios producidos "hayan sentado las bases de un estudio más profundo que pueda venir en el futuro" (Barr, 1945: 543). En la misma conferencia, Grace Morley se refería a diversos problemas que surgían de la experiencia, uno era la estricta evaluación del arte latinoamericano según criterios europeos absolutos, el otro problema que señalaba era el poco conocimiento de la historia social y cultural del continente llevaba a una evaluación falaz. La falta de familiaridad con las obras y sus contextos pasaba por alto "la utilidad del arte para enriquecer otros campos de estudios" (Morley, 1949: 28). El peso de su presentación se situó, además, en la peculiaridad de las diferentes naciones y las características del arte, que, según sus criterios, podría verse como localista cuando en realidad, su posición en el contexto nacional era más importante. El segundo tema que mencionó fue la necesidad de una mayor capacidad para que los curadores norteamericanos reconozcan el valor del arte latinoamericano basado en su ignorancia de las sociedades y tradiciones artísticas. La predica de Morley sobre la diversidad y la importancia de las exhibiciones se mantuvo. Continuó difundiendo sus ideas en la Unesco, sirviendo como la primera jefa de la División de Museos de la UNESCO hasta 1947.

Bibliografía

Greet, Michelle, (2019): "Looking South. Lincoln Kirstein and Latin America Art" in *Lincoln Kirstein Modern*, MoMA, New York.

Herrera Ulloa Herrera, Olga (2017): *American Interventions and Modern Art in South America*, University of Florida, Gainesville.

Kirk, Kara (2017): "Grace Mc Cann Morley and the Modern Museum". Consultado el 8 de enero de 2020. Disponible en línea en www.sfmoma.org/essay/.

Morley, Grace (1942): *Study Book for Midwest Circuit*, San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, San Francisco.

Morley, Grace L. McCann (1949): "Contemporary Regional Schools in Latin America", en Wilder, Elizabeth (ed), *Studies in Latin American Art: Proceedings of a Conference held in the Museum of Modern Art New York, May28-31, 1945*, The American Council of Learned Societies, Washington, DC.

Poter, Berit (2015): "Grace McCann Morley: Defending and Diversifying Modern Art", Ensayos San Francisco Museum of Modern Art, en línea, consultado el 8 de enero 2020, disponible en <https://www.sfmoma.org/essay/grace-mccann-morley-defending-and-diversifying-modern-art/>.

Serviddio, Fabiana (2016): "Entre criterios locales y un canon global: la exhibición de Pettoruti, de San Francisco a Nueva York", *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, Universidad de Brasilia (UnB), vol. 5, n. 10, septiembre, 53-72.

Serviddio, Fabiana (2019): "Relatos nacionales y regionales en la creación de la colección latinoamericana del MoMA", *A Contracorriente*, Vol. 16, Num. 3: 375-402.

Temkin, Susanna (2011): "A Pan American Art Exhibit for the World of Tomorrow. The 1939 and 1940 Latin American Art Exhibition at the Riverside Museum", *Rutgers Art Review*, New York, pp. 56-99.

U.S. Government (1941): *First Supplemental National Defense Appropriation Bill for 1942, Hearings before the Senate*. Government Printing Office, Washington.

U.S. Government (1942): *First Supplemental National Defense Appropriation Bill for 1943, Hearings before the Senate*, Government Printing Office, Washington.

Fuentes

San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, Grace Morley Archive, Carta de Grace Morley a John Abbott, 14 April 1941. ARCH:ADM:001:39:1

Museum of Modern Art Archives, *Early Museum History: Administrative Records*, Carta de, Elodie Courter a Grace Morley October 27, 1942, New York, EMH, II.4A.

Museum of Modern Art Archive. *Lincoln Kirstein Correspondence and notes*. II. New York: 1943. A3.

San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*, carta a WW Crocker 22 April 1941, ARCH:ADM:001:41:10.

San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*. Carta a Alfred Barr, July 29, 1943, ARCH:ADM:001:57:4.

Museum of Modern Art Archives, *Lincoln Kirstein Correspondence and Notes II.1* 1943, New York.

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

San Francisco Museum of Modern Art Archives and Library, *Grace Morley Archives*. Carta a Alfred Barr, July 21, 1943, ARCH:ADM:001:57:2.

Oral history interview with Stanton L. Catlin, 1989 July 1-Sept. 14, Archives of American Art, Smithsonian Institution.