



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Exhibiciones y propaganda panamericanista. La construcción de identidades culturales.

Fabiana Serviddio - CONICET/UNTREF/UBA

Resumen: Durante la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de Estados Unidos organizó, a través de la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA), una serie de exhibiciones artísticas con el objetivo político de mejorar los vínculos con Latinoamérica y frenar la expansión de la influencia filofascista en el continente americano. A partir del marco teórico que proponen los estudios curatoriales, estas exhibiciones permiten analizar cómo se desarrollaron los intercambios culturales entre Estados Unidos y Latinoamérica durante la época y la invención de identidades político-culturales a que dieron lugar.

Palabras claves: Exhibición. Latinoamérica. Panamericanismo. Propaganda. Identidad.

Abstract: During the Second World War, the U.S. government organized, through an agency called Office of the Coordinator of Inter American Affairs (OCIAA), a series of artistic exhibitions with the purpose of improving relations with Latin America and stopping the expansion of Fascist influence in the American continent. Through the theoretical tools advanced by museum studies, these exhibitions allow us to analyze

the development of cultural interchanges between United States and Latin America during this period and the invention of political and cultural identities they unfolded.

Keywords: Exhibition. LatinAmerica. PanAmericanism. Propaganda. Identity.

En el marco de la convocatoria a indagar nuevas direcciones y sentidos para la historia del arte, este trabajo propone pensar otros objetos de estudio para la disciplina: ya no solo las obras sino las exhibiciones artísticas. Como marco teórico-metodológico, considero pertinente el abordaje teórico de los estudios curatoriales, puesto que éstos conciben la investigación de las exhibiciones y de las políticas culturales de museos como agentes fundamentales en la historia de la disciplina, que inciden y afectan el campo artístico tanto como las mismas obras, los artistas, sus críticos, y el accionar del público. Los estudios curatoriales expanden el estudio de las prácticas artísticas y de los procesos de exhibición circulación y difusión hacia una zona más amplia, la de la sociología de la cultura.

Dentro de este marco, las muestras de arte se piensan como relatos superimpuestos a los artefactos estéticos, que habilitan a construir identidades político-culturales, y que implican una serie de selecciones que negocian sentidos con otras dimensiones. Allí convergen las identidades culturales deseadas y promovidas por los organizadores

– que pueden ser institucionales o gubernamentales-, con aquellas no imaginadas que los distintos públicos y lecturas convocan. Este problema nos permite profundizar en las variadas posibilidades que ofrecen las imágenes en la construcción de relatos gracias a su gran plasticidad semántica, y al mismo tiempo y justamente por ello, la imposibilidad de controlar plenamente los sentidos que disparan este tipo de narraciones.

Poco tiempo antes de ingresar a la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de los Estados Unidos implementó una serie de programas de intercambio políticos, económicos y culturales con los países latinoamericanos, para estrechar sus lazos con ellos y contrarrestar la influencia nazifascista en el continente, de modo tal de proteger sus intereses económicos y políticos en el continente americano. La llamada Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos fue una agencia estatal norteamericana creada en 1940 especialmente para estos fines, cuando se avizoraba que la intervención de Estados Unidos en la guerra era inminente. (ROWLAND, 1947; PRUTSCH Y CRAMER, 2006). Su departamento de arte se dedicó principalmente a la organización y circulación de un ambicioso programa de exhibiciones artísticas entre EEUU y América latina. La documentación relativa a éstas da cuenta ante todo de los objetivos políticos a los que apuntaban –sobre todo, cuando se trataba de los pre proyectos que solicitaban presupuesto al Departamento de Estado-. Para contrarrestar las críticas que circulaban en la prensa filo fascista, se buscaba demostrar que Estados Unidos era un país democrático

que reconocía y aceptaba la diversidad cultural de la región, se interesaba por establecer vínculos en este aspecto – y no sólo en el comercial – y era capaz de relacionarse con Latinoamérica en calidad de igual.

Una vez que EEUU ingresó formalmente a la guerra, algunas iniciativas debieron ser limitadas, modificadas o abandonadas debido a la escasez de recursos, los problemas de transporte y las deficiencias de comunicación y coordinación con instituciones latinoamericanas. Al no poder concretarse un intercambio fluido entre norte y sur, fue que se ideó una solución de compromiso para las exhibiciones regionales: el montaje de exposiciones de arte latinoamericano con el patrimonio ya existente en los Estados Unidos.¹

En 1941 la OCIAA propuso al Museo de Arte de San Francisco y al Museo de Brooklyn que organizaran, en base al patrimonio artístico latinoamericano que ya poseían en sus colecciones, exposiciones de arte precolombino, colonial y contemporáneo. Debido a las características de cada patrimonio, el Museo de Brooklyn se ocupó de las muestras centradas en los períodos precolombino y colonial, y el Museo de Arte de San Francisco organizó las muestras de arte contemporáneo.²

En el caso de éstas últimas, se quiso que fueran exhibiciones para ser enviadas a pequeños centros

¹ Si bien existen trabajos de investigación sobre algunos programas del departamento de arte de la OCIAA, a la fecha no se ha publicado un relevamiento ni análisis integral. La presente investigación parte de una serie de trabajos de relevamiento en archivos diversos que apuntan justamente a ello.

² La investigación de estas exhibiciones se basó en los documentos contenidos en el archivo curatorial del Museo de Arte Moderno de San Francisco, Estados Unidos.

culturales del país, que tuvieran fines principalmente pedagógicos y apuntaran a un público medio no especializado. Me interesan particularmente en tanto se constituyeron como “exhibiciones de culturas”, según la tipología que proponen los estudios curatoriales. (KARP, 1991). En ellas las obras de arte fueron elegidas como testimonios de los paisajes, las costumbres y los tipos tanto urbanos como rurales, por lo que fue tan importante la calidad estética como el interés documental. Se creía que la gran mayoría de visitantes necesitaba ante todo este tipo de exhibición introductoria para dar un marco concreto al imaginario preexistente sobre América latina. Durante el período en que fueron exhibidas, en efecto, se realizaban visitas guiadas que se centraban en los hábitos de trabajo y características ecológicas de cada uno de los países representados en las muestras, y se utilizaban las obras como forma de ilustrar las descripciones. Sólo después de estos panoramas era que se ponía particular atención en la calidad estética de las mismas.

Cada conjunto, si bien no muy numeroso (27 obras por circuito en el que itineraba), contaba con obras de excelente calidad, y el montaje privilegiaba claramente una versión figurativa y costumbrista del arte y, consiguientemente, de la vida cotidiana en América latina. Para ilustrar el carácter de cada uno de los conjuntos exhibidos, mencionemos a modo de ejemplo las obras incluidas en la exposición que circuló por el centro oeste de los EE.UU.: los óleos *Retrato de un granjero*, de Ernesto Scotti, *Cabeza de líder*, de Roberto Berdecio, *Niña india con collar de coral*,

de Diego Rivera, *India colla*, de Julia Codesido, *Paisaje uruguayo*, de Nicolás Urta, *Niño, caballo y paisaje sombrío* de Luis Alberto Acuña, *Madre e hija*, de Eduardo Kingman, *Naturaleza muerta*, de Amelia Peláez, las acuarelas *Chola*, de Antonio Sotomayor, *Plantación cubana de tabaco*, de Felipe Orlando, *Sombreros*, de Fermín Revueltas, *Cabeza abstracta*, de Wifredo Lam, y *Hombres talando árboles*, de Alfredo Zalce, la monocopia *Hombre ciego y su hijo*, de Cándido Portinari, la xilografía *Para el funeral*, de Eduardo Kingman, la litografía *Soldados mexicanos*, de José Clemente Orozco. (Figura 1)

No se realizaron catálogos; sin embargo, para las tres exhibiciones de arte contemporáneo, el Museo de arte de San Francisco preparó un “libro de estudio” como material didáctico de la exhibición que proveía un marco conceptual introductorio sobre el arte en Latinoamérica, brindando un breve análisis de la situación artística en cada país, y ejemplificando el mismo con un número acotado de obras de arte.

El “libro de estudio” buscó suplir la deficiencia del relato que organizaban los objetos. En la introducción se dejaba en claro que los movimientos artísticos indigenistas eran indagados con mayor detalle y con más cantidad de ejemplos puesto que, para la perspectiva norteamericana, resultaban más exóticos y por lo tanto más interesantes y enriquecedores. También, porque constituían la contribución original de Latinoamérica al arte contemporáneo internacional. Los movimientos derivados de Europa en cambio no diferían radicalmente



Figura 1 - Ernesto Scotti, *Retrato de un granjero*, 1938, óleo sobre tabla; 43 1/8 in. x 30 in. (109.54 cm x 76.2 cm); San Francisco Museum of Modern Art, compra.

de los desarrollados en Estados Unidos, y por lo tanto eran fácilmente comprensibles estableciendo referencias con los movimientos europeos, “a los que seguían o iban en paralelo”.³

La decisión curatorial de dar mayor presencia a las obras vinculadas al indigenismo y los ambientes rurales buscaba equilibrarse a través de una apoyatura textual que abarcaba todas las regiones latinoamericanas. Sin embargo, en esta distancia entre exhibición y material didáctico – dos modos en los que se articula y despliega el guión curatorial-, el propósito de “dar una idea de la variedad, las diferencias, y las características de las regiones y países de Latinoamérica, expresadas en su arte, como fundamento para una mejor comprensión de estos países y sus gentes”⁴ dio una perspectiva confusa de sus juicios estéticos, puesto que siempre lo exhibido implica una valorización superior a lo que ha sido excluido de la exposición. Como observa Bruce Ferguson (1996) una exhibición, en tanto puesta o montaje, nunca es leída sólo en los términos pretendidos por el curador, sino en múltiples –y aún contradictorios- sentidos.

Las exhibiciones, como sostiene Ivan Karp (1991, p. 375), son ámbitos privilegiados para presentar imágenes del ser y del otro, y lo que está en definitiva en la base de las luchas por el control de los objetos y la forma de exhibirlos es la articulación de las identidades. En el caso de estas muestras, las obras de arte que daban cuenta de

³ San Francisco Museum of Art, *Study Book. Contemporary Latin American Art*, p. 3. Latin American Exhibitions, Exhibition Records, San Francisco Museum of Modern Art Archives.

⁴ *Ibidem*.

las tradiciones locales en cada región permitían dibujar y definir más fácilmente un perfil cultural diferencial entre un público no especializado. La decisión curatorial detrás de estas exposiciones dio cuenta de los procesos de racialización implícitos en los vínculos con Latinoamérica, siendo que la selección de obras privilegió la diferencia racial inscrita en ellas (obras del Indigenismo Peruano, el Muralismo Mexicano y de otras áreas andinas).

Como se sabe, la invención de la idea de América latina se remontaba a un siglo anterior, cuando funcionarios e intelectuales franceses utilizaron el concepto de “latinidad” para enfrentarse a la continua expansión de Estados Unidos hacia el sur. De acuerdo a Arturo Ardao (1993), la idea de América latina surgió a partir del movimiento de orientación de las élites criollas hacia el cobijo de Francia. Walter Mignolo señala que, desde que surgió como concepto en el siglo XIX, la “latinidad” fue una categorización ideológica para la colonización del ser, categorización que arraigó plenamente en las élites. (MIGNOLO, 2007) De allí que la política panamericanista buscara orientar sus objetivos haciendo uso de la misma. Estas exhibiciones articularon la política cultural oficial y los estereotipos imaginarios presentes en las representaciones de Sudamérica; la estrategia exotista de exhibir *lo auténticamente latinoamericano* logró atraer la máxima atención del público general.

Cuando se trata de montar una exhibición de objetos de otra cultura, los discursos curatoriales occidentales pueden recurrir, como vimos, al principio de la *diferencia* como categoría organizadora para crear la imagen de un “otro”

diametralmente opuesto. Sin embargo, como sostiene Ivan Karp, también el principio de similitud o *asimilación* es una estrategia muy importante de organización de exhibiciones de este tipo. En éstas el discurso busca comunicar la idea de que las diferencias que parecen tan pronunciadas son sólo manifestaciones superficiales de similitudes culturales subyacentes. (KARP, 1991) Los programas de propaganda americanista se valieron también de estas estrategias narrativas. Al mismo tiempo que se realizaban exhibiciones latinoamericanas, se organizaron concursos, colecciones y exhibiciones de “arte hemisférico”, en el intento de abarcar bajo esta denominación las distintas tradiciones de norte, centro y Sudamérica, y construir una hermandad cultural continental, americana, frente al invasor alemán.

La idea de un Hemisferio Occidental, es decir, que los pueblos de ese hemisferio guardan una relación especial entre sí, una armonía de intereses que los sitúa aparte del resto del mundo, se sustentaba en los supuestos lazos de unidad fundados en la experiencia histórica de haber sido colonias dependientes de potencias europeas que pelearon por su independencia y adherían al ideal de democracia representativa y la forma republicana de gobierno. Se vincula a la creación del sistema interamericano, un instrumento importante a través del cual Estados Unidos buscó proteger sus intereses y limitar la influencia extracontinental en las Américas. (CONNELL-SMITH, 1974, p. 48-52)

De acuerdo a Walter Mignolo (2000), la emergencia del “hemisferio occidental”, como idea, fue un momento de transformación del imaginario nacido en y con el circuito

comercial del Atlántico. Surgió con las independencias de los criollos anglos y latinos, pero se consolidó después de la guerra hispano-americana y durante la presidencia de Theodor Roosevelt, en los albores del siglo XX. La particularidad de la imagen de “hemisferio occidental” fue la de marcar la inserción de los criollos descendientes de europeos, en ambas Américas, en el mundo moderno/colonial. Mignolo señala cómo la idea de “hemisferio occidental” fue una nueva estrategia de colonización epistémica –esta vez gestada por un imperio neocolonial-, que establece una posición ambigua. América es la diferencia, pero al mismo tiempo la mismidad. Es otro hemisferio, pero es occidental. Es distinto de Europa, pero está ligado a ella. Es distinto, sin embargo, a África y Asia, continentes y culturas que no forman parte de la definición del hemisferio occidental. Cabría preguntarse entonces, siguiendo a Mignolo, quién define tal hemisferio, para quién fue importante y necesario definir un lugar de pertenencia y de diferencia.

La invención de la categoría *arte hemisférico* se debió a la formación de la colección de la multinacional norteamericana IBM. En 1941, acompañando la política de buena vecindad del presidente Roosevelt, su presidente Thomas John Watson otorgó encargos a distintas personalidades del campo para constituir colecciones de pintura, escultura y grabado del *Hemisferio Occidental*, bajo los auspicios de la IBM. (INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION, 1939) Una idea nacida en el seno de campo político se trasladaba de esta forma hacia

la arena artística, persiguiendo un camino alternativo de diplomacia cultural. Estas colecciones circularon por instituciones artísticas en distintas ciudades de los Estados Unidos y América latina, y tuvieron importante repercusión en la prensa periódica local. (KISTLER, 1941; SABER VIVIR, 1941; RINALDINI, 1942) La exposición de grabado fue muy elogiada y ampliamente difundida por medios especializados como *Art News*, que mantuvo una posición independiente, por cuanto se hizo eco de esta nueva categoría nacida en el ámbito de las relaciones internacionales; pero también reconoció las divisiones geopolíticas reales que los mismos organizadores de la exhibición ponían de manifiesto y el catálogo planteaba. El campo artístico fue permeable pero mantuvo cierta autonomía ante la intensa presión a la que se veía sometido por los acontecimientos políticos internacionales y la propaganda panamericana. En efecto, estableció distintos juicios de valor sobre la colección hemisférica de pintura y la de grabado. Mientras que esta última era ampliamente elogiada por el grado de originalidad en el uso de las técnicas, la de pintura parecía girar fundamentalmente alrededor de cuestiones topográficas. (KISTLER, 1941; ART NEWS, 1941)

A diferencia de las exhibiciones latinoamericanas, este tipo de exposiciones apuntaba a poner en circulación, a través de objetos artísticos, un relato unificado del pasado de América, de modo tal de generar la percepción de una pertenencia común al Hemisferio occidental y construir así una identidad cultural continental. Por eso necesitó de una

elaboración discursiva mucho más compleja que analizaba ya no los objetos estéticos, sino los procesos de creación de los mismos. La retórica hemisférica en los relatos curatoriales se esforzaba por trazar la similitud entre los procesos de formación artística en Estados Unidos y en Sudamérica, buscando destacar los símiles caminos que el arte moderno había tomado en territorio americano.

Esta retórica hemisférica se hizo presente no sólo para acompañar las exhibiciones de la IBM, sino también en el caso de otras muestras como *Carteles: Un Hemisferio Unido*, el concurso de carteles organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1942 abierto para artistas de todo el continente. En este concurso el museo propuso 12 lemas alternativos sobre los que, a elección, cada artista debía crear un cartel. El objetivo explícito de la muestra era demostrar el nuevo sentido de unidad del hemisferio y el común espíritu de lucha contra la agresión nazi, mediante la expresión artística de “la común determinación de permanecer libres que alienta en las naciones de América.” (MOMA, 1942) Para evitar que prevalecieran criterios estéticos que pudieran desequilibrar las representaciones –según se afirmaba en el catálogo–, el concurso se dividió de todas maneras en dos secciones: una, para los carteles presentados por los artistas de los Estados Unidos, sus dependencias y Canadá; la otra, para aquellos enviados por ciudadanos de las repúblicas latinoamericanas. Es decir, primó el objetivo político de la diplomacia cultural. Sólo una vez garantizada la misma, es que fue posible realizar evaluaciones estéticas de algún tipo –puestas en

duda, de algún modo, por la sujeción permanente a las prioridades políticas y a los estereotipos culturales-. En el texto introductorio del catálogo, se destacó la excelencia técnica de los norteamericanos, y la creatividad de los latinoamericanos. (MOMA, 1942)

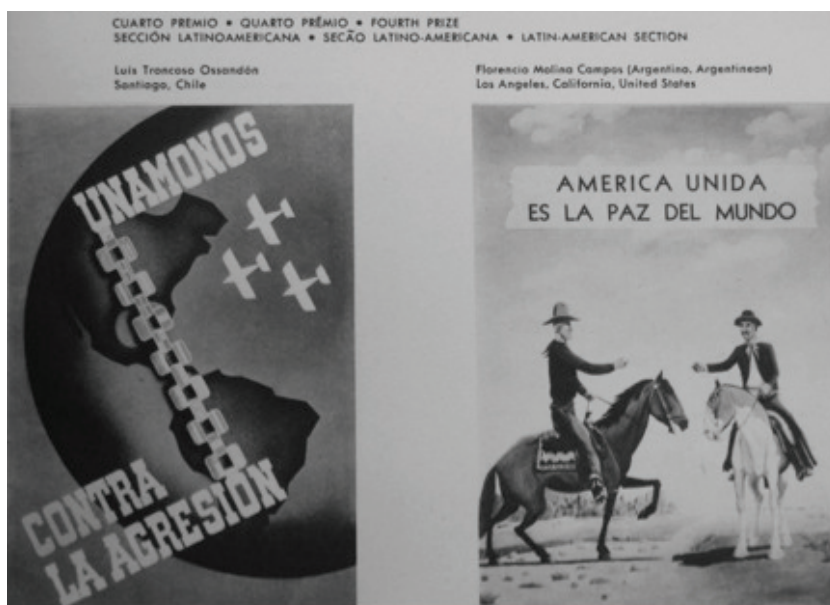


Figura 2 - Luis Troncoso, *Unámonos contra la agresión*/Florencia Molina Campos, *América Unida es la Paz del Mundo*. Cuarto premio – sección latinoamericana, Concurso Carteles: *un hemisferio unido*, Museum of Modern Art, 1942.

El relato sobre la identidad hemisférica puede rastrearse en gran parte de las exhibiciones involucradas de alguna manera dentro del programa panamericanista de la OCIAA. La misma introducción al catálogo de la Colección latinoamericana del Moma, escrito por Lincoln Kirstein, buscó destacar similares procesos de educación y creación artística en Estados Unidos y Sudamérica. (KIRSTEIN, 1943) Otras muestras de gran repercusión

como la exposición de países latinoamericanos realizada en el Museo Riverside en 1941, simultánea a la Feria Mundial de Nueva York, fue introducida desde esta perspectiva.⁵

Sin embargo, si nos detenemos en el análisis de las obras en sí mismas que eran seleccionadas para montar las exhibiciones de las colecciones de arte hemisférico, descubrimos los mismos procesos antes mencionados de racialización de los vínculos culturales. Abundaban las piezas de fuerte tono costumbrista e indigenista: Guayasamín, Portinari, Sabogal y Rivera se contaban entre los artistas predilectos.

En esta superposición de ficciones identitarias – las nacionales, las regionales, la hemisférica-, en esa negociación de sentidos múltiples y divergentes, quedaron expuestas la incidencia e influencia que tuvieron las exhibiciones artísticas en la construcción de la historia del arte latinoamericano y de la idea de Latinoamérica, las negociaciones constantes que la escena artística debió realizar con la dimensión política, los sentidos diversos y contradictorios que podían disparar las exhibiciones como fuertes agentes de acción dentro y fuera del campo, y las complejidades inherentes a la constitución del proceso moderno en América.

Referencias bibliográficas:

ARDAO, Arturo. Génesis de la idea y el nombre de América Latina. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG), 1993.

⁵ Un análisis más profundo de esta muestra podrá encontrarse próximamente en un artículo de mi autoría, “En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los EE.UU.”

CONNELL-SMITH, Gordon. Los Estados Unidos y la América Latina, México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

FERGUSON, Bruce. "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", en GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; NAIRME, Sandy (eds.), Thinking about Exhibitions. Nueva York: Routledge, 1996.

INTERNATIONAL BUSINESS MACHINES CORPORATION. Contemporary art of seventy nine countries : the International Business Machines Corporation collection. Cat. Exp., Gallery of Science and Art; Golden Gate International Exposition. San Francisco: International Business Machines Corporation, 1939.

KARP, Ivan. "Cultures in Museum Perspective", en Ivan Karp, Ivan; Lavine, Steve (eds.), Exhibiting cultures: The Poetics and Politics of Museum Display. Washington DC y Londres: Smithsonian Institution Press, 1991.

KISTLER, Aline. "The Best So Far from Latin America is Prints". Art News, Nueva York, vol. XL, no. 13, p. 10-12, octubre 5-31, 1941.

KIRSTEIN, Lincoln. The Latin American Collection of The Museum of Modern Art. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943.

MIGNOLO, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad," en LANDER, Edgardo (ed.), La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLASCO, 2000.

MIGNOLO, Walter. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.

THE MUSEUM OF MODERN ART, Carteles: Un Hemisferio Unido. Cat. Exp., Nueva York, 21 de octubre a 22 de noviembre de 1942.

PRUTSCH, Ursula; CRAMER, Gisela. "Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs". Hispanic American Historical Review, vol. 86, no.4, p. 785-806, noviembre 2006.

RINALDINI, Julio. "Itinerario de Ida y Vuelta en el arte de América". Saber Vivir, Buenos Aires, vol. 3, no. 21, p. 12-16, abril 1942.

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

SERVIDDIO, Fabiana. "En perspectiva latinoamericana: tránsitos del arte argentino por los EE.UU.", en BALDASSARRE, María Isabel; DOLINKO, Silvia (eds.), Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina, volumen II. Buenos Aires: CAIA-EDUNTREF, en prensa.

SOUTHWARD the Course of Art: Good Will Showa Go to Latin America, Art News, Nueva York, 1ro al 14 de mayo de 1941.

ARTE contemporáneo del Hemisferio Occidental, Saber Vivir, Buenos Aires, vol. 2, no. 13, p. 50-51, agosto 1941.