



RELATOS RACIALIZADOS: EXHIBICIONES LATINOAMERICANAS EN EL SAN FRANCISCO MUSEUM OF ART DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Racialized Discourses: Latin American Art Exhibitions at San Francisco Museum of Art in the Second World War

Narrativas racializadas: exposições latino-americanas no Museu de Arte de São Francisco durante a Segunda Guerra Mundial

Fabiana Serviddio¹  

¹ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, ARGENTINA

RESUMEN

En plena Segunda Guerra Mundial el gobierno de Estados Unidos impulsó una serie de programas de diplomacia cultural para mejorar las relaciones con los países latinoamericanos. La circulación y el contacto con artistas, críticos y curadores de América Central y del Sur incidieron en un discurso racializado sobre el arte latinoamericano que centró su interés en el folklore y la etnografía. Este discurso fue experimentando transformaciones que disociaron las muestras de arte moderno latinoamericano de las tipologías expositivas vinculadas a las ferias mundiales imperiales. La colaboración entre la directora del Museo de Arte de San Francisco Grace Morley y el crítico y curador de arte cubano José Gómez-Sicre fue un episodio de este proceso. **Palabras clave:** exhibición; racialización; Latinoamérica; Morley; Museo de Arte de San Francisco, Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

During the World War II the United States government promoted a series of cultural diplomacy programs to improve relations with Latin American countries. Circulation and contact with Central and South American artists critics and curators had an impact on a racialized discourse about Latin American art that focused its interest on folklore and ethnography. This discourse gradually underwent transformations that dissociated Latin American modern art shows from exhibition typologies linked to imperial world fairs. The collaboration between the director of the San Francisco Museum of Art Grace Morley and Cuban art critic and curator José Gómez-Sicre was an episode in this process.

Keywords: exhibition; racialization; Latin America; Morley; San Francisco Museum of Art; World War II

RESUMO

No meio da Segunda Guerra Mundial, o governo dos Estados Unidos promoveu uma série de programas de diplomacia cultural para melhorar as relações com os países da América Latina. A circulação e o contato com artistas, críticos e curadores da América Central e do Sul influenciaram um discurso racializado sobre a arte latino-americana que concentrava seu interesse em folclore e etnografia. Esse discurso estava passando por transformações que dissociavam as amostras da arte moderna da Arte Moderna da América Latina de Tipologias Expositivas ligadas às feiras mundiais imperiais. A colaboração entre o diretor do Museu de São Francisco Grace Morley e o crítico cubano e o curador José Gómez-Sicre foi um episódio desse processo.

Palavras-chave: exposição; racialização; América latina; Morley; Museu de Arte de São Francisco; Segunda Guerra Mundial

Fecha de Recepción	2024-04-24
Fecha de Evaluación	2024-05-08
Fecha de Aceptación	2024-07-08

INTRODUCCIÓN

En la inminencia de su ingreso a la Segunda Guerra Mundial, y ante la expansión del filofascismo en Latinoamérica, que tanto en términos políticos como económicos ponía en peligro sus intereses en el hemisferio occidental, el gobierno norteamericano reforzó la política panamericanista del 'buen vecino' ya en curso e implementó una serie de programas que buscaron mejorar las relaciones con los países latinoamericanos y aumentar la presencia norteamericana en la región. Una nueva agencia fue establecida por una orden ejecutiva del Consejo de Defensa Nacional, en agosto de 1940, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos. Sus proyectos en el campo económico, financiero, sanitario, educativo y cultural pasaron a formar parte de las estrategias de defensa de todo el hemisferio (Rowland, 1947). Junto con esto, otras organizaciones fomentaron, a través de sus acciones, un mayor acercamiento con América latina. En el campo de las artes visuales, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ocupó el epicentro del programa de exhibiciones artísticas y culturales dedicadas a abordar la situación de guerra y la recomposición de las relaciones con los países latinoamericanos, que venían tan desgastadas luego de décadas de conflictos en el continente. Sin embargo, otras instituciones culturales del país participaron activamente de la agenda diplomática de intercambios interamericanos establecida por la OIAA (Office of Inter American Affairs), entre ellas, el Museo de Arte de San Francisco (San Francisco Museum of Art - SFMA).

En este ensayo vuelvo a analizar un episodio particular de este corto, pero intenso período de intercambios intelectuales entre algunos agentes culturales de norte, centro y Sudamérica, la colaboración entre la directora del Museo de Arte de San Francisco Grace Morley y el crítico y curador cubano José Gómez-Sicre, a contraluz de un relato racializado sobre lo latinoamericano que prevalecía en la escena artística y focalizaba su interés en el folclore y el documento etnográfico. Más allá de la relevancia de Morley en la promoción del arte latinoamericano, señalada por otros autores, propongo atender a este tipo de relaciones como instancias que permitieron la inflexión paulatina de dicho relato hacia nuevas formas de conceptualizar la producción estética de las y los artistas de la región.

LA POLÍTICA INSTITUCIONAL DEL SFMA EN SUS PRIMEROS AÑOS

El *San Francisco Museum of Art* —en la actualidad, San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA)— se inauguró en octubre de 1934 a instancias de la Asociación de Arte de esta ciudad, una agrupación integrada por artistas de la región de la Bahía creada en 1871 para la promoción de las artes. En una ciudad con otros museos poseedores de colecciones artísticas —el Museo De Young y el Palacio de la Legión de Honor—, y en una región en la que era difícil para los artistas locales llegar a ver exhibiciones de arte moderno y a conseguir espacios de exposición, el consejo de administradores y su primera directora, la doctora Grace McCann Morley, decidieron llevar adelante una política institucional que diera cabida interdisciplinaria a todas las expresiones creadoras contemporáneas.

Dentro de este espectro amplio, la exhibición y colección de arte latinoamericano moderno ocupó un lugar destacado hasta fines de 1950, momento en el que Morley abandonó el museo y se modificaron las políticas institucionales en referencia a este. El acervo inicial se constituyó con la donación del coleccionista Albert Maurice Bender —empresario de origen irlandés, líder de una de las principales empresas aseguradoras de la ciudad, que integró el consejo de administradores del museo—, con una donación de treinta y seis obras: entre estas, varias pinturas, dibujos y grabados de su amigo Diego Rivera, como el óleo *Vendedor de Flores*, que el artista pintó por comisión del coleccionista durante su estancia en la ciudad, a la que había llegado con el encargo del gran mural para la Bolsa de Valores. Bender se transformó en un donante regular y al año siguiente donó el *Retrato doble de Frida Kahlo con Diego Rivera*. Un fondo fiduciario establecido a partir de 1936 para la adquisición de obras permitió al museo enriquecer paulatinamente el acervo inicial (Tauchi, 1994, p. 43). A partir de entonces, y hasta 1954, una selección de la colección Bender fue exhibida periódicamente durante la época navideña. Para el otoño-invierno de 1940-1941, la colección contaba con una serie completa de litografías de José Clemente Orozco y con obras de David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Carlos Mérida, Pablo O'Higgins, y Alfredo Ramos-Martínez, artistas activos en la época que circulaban por la costa occidental centroamericana entre México y los Estados Unidos (Lindstrom, 1941). Otros coleccionistas como William Crocker, presidente de la institución, Robert Oppenheimer o la misma Grace Morley prestaban periódicamente, y de forma anónima, obras de sus colecciones, o las cedían durante el tiempo que el museo lo requiriera —en ocasiones durante varios años—. El SFMA era un museo privado, pero la ciudad no cobraba renta ni mantenimiento, y daba un subsidio anual para exhibiciones. Adicionalmente, contaba con una serie de grupos de apoyo,

entre ellos el Consejo de Mujeres, que se reunía mensualmente y se transformó en una organización fundamental a la hora de conseguir fondos para adquisiciones (Morley, 1982).

En la agenda institucional tuvieron un lugar destacado producciones contemporáneas de los Estados Unidos, Latinoamérica y los países orientales, con una representación proporcionada dentro de la agenda general de la institución. Como eje de su política expositiva, un tercio de las realizadas al año estaba dedicado a mostrar obras de artistas de la región de la Bahía, por considerarse esencial el estímulo a la producción artística local —aspecto que será particularmente importante en referencia a la valoración de lo latinoamericano en una primera etapa—. Aquí se presentaron las primeras muestras individuales de Arshile Gorky (1941), Clyfford Still (1943), Jackson Pollock (1945), Mark Rothko (1946) y Robert Motherwell (1946), anunciando las rupturas radicales del expresionismo abstracto en el arte de posguerra.

La exhibición y posterior adquisición de piezas de los artistas de la región se articuló con una política curatorial que buscó hacer del museo una institución dedicada fundamentalmente a la educación en todo tipo de producción creativa contemporánea. El interés, por lo tanto, se dirigía a establecer vínculos con los actores sociales locales y el contexto contemporáneo. “Lo importante — se afirmaba programáticamente en el boletín del museo— es permanecer cerca de lo que está pasando en arte y tratar de entenderlo y evaluarlo en su proceso de crecimiento” (SFMA, 1944). En sus publicaciones el SFMA se representó como un tipo de museo que pretendía llevar adelante un trabajo de exploración de los movimientos contemporáneos en todos los países, adaptándose y aprovechando la localización geográfica de San Francisco, zona de fluidos contactos e intercambios culturales. La producción estética contemporánea de los artistas de la Bahía, Estados Unidos, Europa, Latinoamérica y los países orientales se expuso en las salas del museo en base a una matriz de regionalismos racializados, con la idea de que “sólo comparando los desarrollos en este campo bajo cambiantes condiciones del ambiente, la herencia cultural, el temperamento nacional y las variadas influencias según ocurría en cada lugar” (SFMA, 1944, p. 11), sería factible formar al público local en una apreciación suficientemente amplia de la producción contemporánea.

El programa educativo *Know your World* respondió a estas necesidades: se trataba de un programa brindado gratuitamente al público en el que se proyectaban películas sobre países, poblaciones, artes y técnicas, que empleaba este recurso audiovisual para difundir el arte contemporáneo propio y de otras naciones, junto con su contexto de producción. Esta actividad se realizaba el primer sábado y domingo de cada mes, y estaba acompañada por el dictado de

conferencias de especialistas en la materia abordada, con el objetivo de brindar “un conocimiento más profundo de la apariencia y de las condiciones de vida en cada país” (SFMA, 1944).

La exhibición de arte proveniente de los países de Centro y Sudamérica se incorporó por lo tanto en el marco de una política institucional que buscaba exponer producción de artistas contemporáneos de distintas regiones, sin ningún énfasis particular en lo latinoamericano. Al menos en los primeros años, las exposiciones sacaron provecho de las piezas ya incluidas en la colección del museo, de la frecuente circulación de artistas en activo en toda la región californiana, y se privilegiaron muestras de trabajos que permitieran “identificar características culturales y geográficas diferenciales para cada país” (SFMA, 1942b), de acuerdo con una clara perspectiva racial.

La directora contaba con dos experiencias profesionales relevantes. En 1939, se le encomendó a Morley su primer viaje por Sudamérica para seleccionar una representación de arte moderno sudamericano que tendría la Feria Internacional de San Francisco —la *Golden Gate International Exposition*—. Ella fue nombrada directora de la División de Arte Centro y Sudamericano y enviada de gira por los países sobre el océano Pacífico como responsable de esta sección que participaría durante el segundo año de la feria. Se trató de su primera curaduría en el área y el comienzo de una especialización que la llevaría más tarde a transformarse en una de las principales consejeras y referentes especialista en arte latinoamericano para el Comité de Arte del Departamento de Estado. La cuestión racial tuvo en la Golden Gate una centralidad determinante en relación directa con la genealogía decimonónica de Exposiciones Universales en la que se inscribieron las ferias mundiales y en virtud de las características de esta región en particular y del tema de la convocatoria misma (SFMA, 1940-1941).

El interés de Morley por la producción estética de raíz indoamericana, renovado en lo formal y en su iconografía, llevó a la curadora a escribir el ensayo “Introducción a la pintura peruana contemporánea” que se publicó por primera vez en el boletín del museo y luego pasaría a formar parte de la escasa bibliografía en inglés sobre arte latinoamericano existente en los Estados Unidos en esta temprana época. A través de este texto propuso una interpretación nueva para la poética de los indigenistas, poniendo de relieve su originalidad y creatividad: el interés a su juicio residía en no ser solo meros ilustradores de la vida indígena y sus paisajes. Las pinturas de un Sabogal, una Codesido o un Camilo Blas iban mucho más allá del mero folclorismo decorativista y descriptivo: lograban interpretar simbólica y poéticamente los muchos aspectos del Perú, brindando una visión íntima de naturaleza y ser en comunión. En sus tramos finales Morley consideraba: “Es esta libertad

de expresión, este rechazo al realismo académico, lo que le asegura a los indigenistas un lugar en la corriente general del arte contemporáneo” (Morley, 1942, p. 35). El ensayo es historiográficamente relevante ya que lleva una nota introductoria en la que define al museo como institución artística de vanguardia en lo referente a coleccionismo de arte latinoamericano en los Estados Unidos y pretende separar la idea de lo latinoamericano de su relación exclusiva con la producción mexicana:

El interés en arte Latinoamericano ha crecido enormemente en los Estados Unidos durante los últimos años, pero excepto en México, hay poco material publicado o fácilmente disponible que pueda responder a las muchas demandas por información e ilustración. Un ensayo como el que sigue puede ser por lo tanto de utilidad si bien no pretende estar realizando un tratamiento completo o definitivo del tema.

El museo primero tuvo interés en el arte Peruano Contemporáneo a través de una gran exhibición de pinturas de Julia Codesido montada aquí en 1937.

El material utilizado en este ensayo ha sido recolectado a lo largo de los años, primero por correspondencia, luego a través de visitas al Perú. El museo había previamente organizado una exhibición mexicana, y había comenzado a coleccionar pintura y grabados mexicanos. Desde ese momento, ha exhibido de manera constante otro arte Latino Americano cada vez que ha tenido la oportunidad de hacerlo, y continuará explorando este campo fértil y estimulante de arte contemporáneo a través de exhibiciones y artículos ocasionales. (Morley, 1942, p. 3)

La decisión de exhibir y adquirir piezas de arte contemporáneo de Latinoamérica en forma sostenida —así como arte contemporáneo de otras regiones, fundamentalmente del área de la Bahía— fue parte de una política institucional, aun antes de que fuera inaugurada la agenda oficial de promoción interamericana durante la guerra. Las muestras de artistas latinoamericanos que el museo realizó hasta 1941 se concibió dentro del gran esfuerzo pedagógico por dar a conocer la más amplia variedad de producción estética contemporánea, aunque sin soslayar la consideración del mérito estético de las producciones.

EL PROGRAMA LATINOAMERICANO EN EL MUSEO DE ARTE DE SAN FRANCISCO DURANTE LA GUERRA

El mandato político de reactivar las buenas relaciones con América latina a partir de la entrada oficial de Estados Unidos a la guerra llevó a un replanteo de la agenda curatorial. A partir de entonces, se inauguró un nuevo período de planificación de proyectos centrados en las artes visuales de esa región, que la institución asumió con decisión y compromiso.

El paradigma racial dejó su impronta a través de todo el programa artístico, en sus exhibiciones y en los encargos: si la utopía de confraternidad racial como aspiración hemisférica estaba en la retórica de los discursos oficiales, las consideraciones de superioridad epistémica emergieron de muchas narraciones y declaraciones, públicas y privadas, producidas por esos años.

Considero que es productivo pensar las exposiciones y colecciones organizadas bajo el mandato de dichos programas como representaciones del tipo de relaciones interculturales planteadas por estos. Ese “régimen visual de matriz colonial” como lo ha definido el investigador Joaquín Barriendos a partir de la noción de la colonialidad del ver (Barriendos, 2011) también quedó plasmado en las exposiciones.

En primer lugar, se inauguró el programa educativo *Art of Latin American countries* la primera semana de cada mes como parte del ya existente *Know your World* —Conoce tu mundo—; el número de exhibiciones de arte centro y sudamericano se incrementó notablemente; y las adquisiciones de obras, que antes se realizaban como parte de un acervo general de arte contemporáneo, fueron ahora concebidas como piezas de una incipiente colección de arte latinoamericano. Como aporte particular de la directora a través de los honorarios obtenidos gracias al dictado de conferencias sobre arte latinoamericano, se constituyó el *Latin American Purchase Fund* (Potter, 2015, pp. 194-195).

En 1941, Morley fue enviada en dos travesías de estudios por distintos países de Sudamérica —entre ellos, Venezuela, Brasil y Argentina—. En ellas tuvo la responsabilidad de analizar el estado de las instituciones museales en esos países, realizar un reporte global sobre la situación y decidir —por encargo oficial de la flamante Oficina de Asuntos Interamericanos— cuáles serían las sedes de la exposición itinerante *Pintura Norteamericana Contemporánea*, uno de los primeros proyectos del departamento de Arte de la OIAA (Morley, 1941a).

Como parte de sus acciones bajo el mandato del nuevo programa de la OIAA, gracias a los relevamientos aportados por este viaje, y a las visitas frecuentes de críticos, artistas y gestores del área latinoamericana a los Estados Unidos, el SFMA diversificó las propuestas expositivas sumando artistas y países, si bien siempre a partir de una perspectiva culturalista, que conceptualizaba la actividad estética como recurso valioso en tanto llave de ingreso a una cultura.

Una estrategia para promover el arte latinoamericano fue la exhibición y compra de piezas de pequeño formato en técnicas como la acuarela, el dibujo y el grabado, que le dieron la posibilidad de enriquecer la incipiente colección, adquiriéndolas de acuerdo con un cuidadoso escrutinio de la calidad de las obras y también de acuerdo con los recursos disponibles. El pequeño formato facilitaba mucho el traslado de las piezas desde los países latinoamericanos, disminuía los costos y, además, incrementaba las posibilidades del museo de adquirir alguno de dichos trabajos, por lo general más accesibles que los óleos o tablas. En muchas oportunidades, Morley adquirió piezas para su colección particular, pero las dejó en préstamo en el museo en calidad de coleccionista anónima. Sumemos a

esto que, como institución participante del programa oficial de la OIAA y por su experiencia en la cuestión latinoamericana, el museo recibió el encargo de organizar nueve exposiciones de arte precolombino, colonial y contemporáneo con objetos presentes en colecciones e instituciones del país para itinerar por la zona este, central y oeste de EE. UU., motivo por el cual estaba necesitado de nuevas adquisiciones. Estas exposiciones no tuvieron catálogo, pero se preparó un *study book* (libro de estudio) de ciento quince páginas 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 con un número acotado de obras de arte.

Este libro de estudio buscó suplir la deficiencia del relato que organizaban los objetos. En la introducción se dejó 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 que se consideraban ‘derivados’ en cambio de Europa no diferían radicalmente de los desarrollados en Estados Unidos y, en consecuencia, eran fácilmente comprensibles estableciendo referencias con los movimientos europeos, a los que frecuentemente seguían o iban en paralelo (SFMA, 1942b). La decisión curatorial de dar mayor presencia en sala a las obras vinculadas al indigenismo y los ambientes rurales buscó equilibrarse a través de un apoyo textual que refería a todas las regiones latinoamericanas. Sin embargo, en esta distancia entre montaje y apoyatura didáctica, 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” (SFMA, 1942b, p. 3) quedó confundido por la visión parcial que dieron los montajes resultantes. A esto podemos agregar que las producciones elegidas para representar a cada país siempre respondían a una mirada costumbrista rural o urbana (Serviddio, 2011).

La institución mantuvo la política de alternar exhibiciones grupales e individuales y quedarse con las que consideraba las mejores piezas, repitiendo muchas veces la exposición de algunas de ellas, pero en distintos contextos, generando conexiones diversas (Morley, 1944d, p. 14). A las individuales de artistas cuyas obras habían sido previamente incorporadas al patrimonio de la institución se les otorgaba especial prioridad, de modo que el público pudiera conocer su evolución artística. Las exposiciones grupales de pocos artistas privilegiaron el contraste y no la uniformidad, como cuando se inauguró a inicios de 1943 “Cuatro Artistas Sudamericanos”, con óleos del ecuatoriano Osvaldo Guayasamín Calero, dibujos y acuarelas de la chilena Susana Guevara, pinturas del peruano Enrique

Camino Brent, y obras del brasileño Cándido Portinari. Se apostaba a potenciar la visibilidad de artistas más jóvenes y menos conocidos como Guayasamín y Guevara, de la mano de otros con prestigio ya establecido en los Estados Unidos como Portinari y Camino Brent, y también se subsanaba la escasez o la calidad estética despareja de las piezas recibidas.

El compromiso del museo con dar a conocer las diversidades del arte contemporáneo en la región conllevaba algunas dificultades. Si no era posible realizar una selección, se recibía un conjunto completo y se trabajaba posteriormente sobre este. Por estos años Morley estuvo dispuesta, incluso, a organizar exhibiciones contando con obras que aún no había visto (Morley, 1941b). Algo que se permitió en la gestión de muestras latinoamericanas, poco usual hasta ese momento, fue confiar en ojos expertos ajenos y delegar la responsabilidad de selección en un crítico de la región que ya contaba con el reconocimiento del MoMA de Nueva York. Hacia marzo de 1944, la directora del SFMA comenzó las gestiones para conseguir para el museo la gran exhibición de arte cubano recientemente inaugurada en el MoMA “Pintores Modernos Cubanos”, organizada con la asistencia del especialista José Gómez-Sicre, crítico que también había asesorado al director del MoMA, Alfred Barr, en la compra de piezas para la colección latinoamericana (Anreus, 2005). Las misivas con Gómez-Sicre se inician los primeros días de abril de 1944, cuando el Museo de San Francisco debía enviar de regreso al crítico algunas obras incluidas en la exposición “Acuarelas argentinas y cubanas” del año anterior y Morley le escribe para coordinar la devolución (Morley, 1944a). En ella le pidió ayuda para concretar la itinerancia de la muestra hacia San Francisco y, además, solicitó copias del catálogo, con el ensayo crítico a su cargo traducido al inglés. También aprovechó la ocasión para averiguar con qué disponibilidad de obras contaba Gómez-Sicre, imaginando posibles exhibiciones individuales simultáneas de algunos de las y los más destacados artistas. Era habitual que quisiera organizar exposiciones grupales en simultáneo o individuales de artistas incluidos en ellas para presentarles con mayor detalle y, eventualmente, adquirir alguna pieza. En la carta citada, no dejó de mencionar cómo el SFMA venía exhibiendo y coleccionando arte cubano desde hacía unos años y cómo se ponía especial atención a la itinerancia posterior de dichas muestras, porque esto ayudaba a cada artista a construirse una reputación en el país y, dado el caso, lograr más ventas de sus obras (Morley, 1944a).

El interés por la plástica cubana se remontaba en efecto a las primeras exposiciones que Morley había podido visitar durante uno de sus frecuentes viajes a Nueva York. La primera instancia en la que llega un contingente variado de obras cubanas al museo fue en marzo de 1942, es decir, mucho antes de que se produjeran los contactos con Gómez-Sicre. Como no existían gran cantidad de galerías de arte contemporáneo en aquel momento en San Francisco, y la mayoría de las personas de

mayor poder adquisitivo de la ciudad tenían gustos bastante conservadores en lo referente a artes visuales, Morley acudía frecuentemente a la solicitud de préstamos a galeristas de Nueva York, tentándolos con la posibilidad de construir un mercado del arte en la región occidental del país y muchas veces logró persuadirlos para que prestaran una exhibición completa o una selección de obras, esgrimiendo el argumento de que el museo también estaba comprometido en el proceso de construir un público que pudiera apreciar la actividad artística contemporánea (Morley, 1982). El préstamo se hizo efectivo cuando Morley contactó a la galería Zboroski, y a través de ella obtuvo oleos de Amelia Peláez y acuarelas de Carlos Enríquez y Felipe Orlando, que en marzo de 1942 integrarían la exposición “Tres Artistas de Cuba” (SFMA, 1942a). La institución se mostró interesada en organizar individuales de las y los artistas que ya había exhibido y coleccionaba; en el caso de los cubanos, una temprana adquisición fue *Naturaleza muerta* de Amelia Peláez¹.

En 1943 se recibió nuevamente una representación proveniente de Cuba. El Museo de Brooklyn organizaba anualmente una “Muestra Internacional de Acuarelas”, y en ese año extendió la invitación a las asociaciones de artistas de América Latina para realizar el certamen con una sección dedicada en particular a los latinoamericanos. De esa exposición, pedida muy especialmente por la directora del SFMA, se obtuvo una selección formada por acuarelas provenientes de Argentina y Cuba con una selección de artistas señalados por Morley (SFMA, 1943).

Otro vínculo importante se dio con la galería Perls, responsable de la comercialización de algunos artistas cubanos en Nueva York. A mediados de 1944, se montó una individual de Mario Carreño con obras enviadas desde esta galería y se adquirió un *gouache* para la colección del museo, el *Chaman afro cubano*. A la directora le atraía la plástica cubana no solo por su exuberancia formal sino por su aporte diferencial para pensar lo latinoamericano; por ejemplo, la obra de Carreño le resultaba atractiva por ser “muy cubana en su color, en el uso de la luz, y en su temática muy distinta a otros trabajos latinoamericanos que se han visto en este país” (Morley, 1944e, p. 2). La inclusión de otros legados culturales será central para la redefinición de una tradición más compleja de lo latinoamericano.

Solo unos pocos meses antes, anticipando la exhibición próxima a inaugurar, “Pintores modernos cubanos”, a través de un artículo en *Magazine of Art*, Gómez-Sicre reflexionaba sobre

¹ “Es un placer haber podido introducir a esta buena artista a nuestro público de San Francisco. Esperamos en el futuro seguir la huella de su trabajo y conocerlo mejor y seguir su desarrollo”, le escribía Morley a Gómez-Sicre al referirse a exposiciones pasadas de cubanos en el museo. Véase Morley a Gómez-Sicre (13 de mayo de 1944c).

algunos aspectos de este grupo que buscaba establecer cierta distancia con las observaciones críticas que solían escucharse acerca de la plástica latinoamericana. Como se mencionó, el cubano había conocido al director del MoMA Alfred Barr en Cuba, enviado a adquirir obras para la colección latinoamericana. Según han observado Maria Clara Bernal e Ivonne Pini, la visita de Barr a la isla para obtener obras y el posterior ofrecimiento de colaboración no fueron desaprovechados. Allí comenzó “de manera sistemática su campaña por internacionalizar el arte cubano y latinoamericano usando sus conexiones en Nueva York” (Bernal y Pini, 2018). *Magazine of Art*, una de las publicaciones de la Federación Americana de las Artes, invitó durante los años de la guerra a muchas y muchos artistas, críticos y coleccionistas de América Latina a presentar sus colaboraciones en la revista y el crítico cubano también tuvo su espacio.

Gomez-Sicre abrió su presentación en el artículo considerando que

Si bien los pintores Cubanos modernos están al tanto de lo que sucede en el mundo del arte y aprendieron mucho de París y México, están intentando “cubanizar” su expresión; en parte descubriendo y absorbiendo la escena cubana, pero aún más a través del uso del color. [...] El color rico cálido y vibrante es el que le ha dado a la pintura cubana moderna el carácter de una escuela nacional independiente. Esta independencia es algo nuevo en el arte cubano y se ha desarrollado gradualmente entre los artistas del movimiento moderno, que no cumple todavía los veinte años. (Gómez-Sicre, 1944a, p. 51)

A continuación, detalló la historia del arte cubano desde la fundación de la primera academia de San Alejandro hasta la contemporaneidad. En dicha historia destacaba algunos hitos en el nacimiento de la cultura moderna: el abandono de la academia en los veinte y el viaje al exterior de algunos artistas, como Victor Manuel, Gattorno, Abela, Ponce de Leon y Amelia Pelaez; la fundación de la *Revista de Avance* en 1927, que apoyó las exhibiciones de estos artistas; las nuevas generaciones (René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Cundo Bermúdez, Mario Carreño, Felipe Orlando). Todos ellos habían recibido la influencia de Picasso directamente o a través de los mexicanos, pero habían logrado absorber los componentes fundamentales de la escena cubana: ornamentos rococó, pasado colonial, elementos afrocubanos, climas, costumbres, etc. Gómez-Sicre proponía mirar las innovaciones de los cubanos en el campo de la práctica estética, de los procedimientos y elecciones plásticas. En el artículo citado, llamaba a observar que “pintan imaginativamente, libremente, nunca con un espíritu literal o documental, con suntuoso color y exuberancia plástica” (Gómez-Sicre, 1944a, p. 53). Es decir, algo similar a lo observado por Morley con respecto a la plástica peruana. Trataba los valores plásticos del arte moderno en Cuba como expresiones creativas que constituían un aporte novedoso al arte moderno internacional, precisamente porque hablaban de la vida en la isla y de la ‘cubanidad’ ya no en términos documentales, sino mediante recursos formales: intensidad de su

paleta, exuberancia de su composición y originalidad de su iconografía. Pero quizás uno de los aspectos más destacados de la exposición de pintura moderna cubana en el MoMA fuera precisamente este: haber logrado un impacto positivo indudable, y una gran aceptación de esta lectura en la recepción crítica norteamericana de la época (Florio, 2009), que presionaba para una reconsideración del papel de las y los latinoamericanos en la modernidad occidental, y como corolario una reconceptualización del discurso sobre arte latinoamericano. Como ya ha sido ampliamente estudiado, la mirada folclorista, el énfasis en el legado indoamericano y el arte comprometido como tópicos de la regionalización segregacionista serán efectivamente aspectos muy combatidos por el crítico durante la guerra fría, una vez consolidada su posición al frente del departamento de Artes Visuales de la OEA, en sintonía con los debates ideológicos que atravesarán el campo del arte durante esos años (Anreus, 2005; Wellen, 2012; Armato, 2014; Fox, 2017).

A partir del acercamiento que estableció Morley desde San Francisco, se inició una serie muy fructífera de intercambios entre ambos. En su respuesta Gómez-Sicre le ofrece una multiplicidad de piezas de pequeño formato al óleo, acuarela, gouaches y dibujos que no habían sido incluidos en la exposición del MoMA y que eran precisamente lo que buscaba, ya que le permitían montar exposiciones individuales simultáneas siguiendo una política institucional fundada en la repetición y las nuevas asociaciones (Gómez-Sicre, 1944b). Es probable que Gómez-Sicre, por su parte, viera en esta institución otra oportunidad, a parte de la obtenida por Alfred Barr y el MoMA, de poner en marcha su agenda para darle proyección continental al arte cubano.

Morley confió en su juicio y no solo aceptó obra de todas y todos los artistas sugeridos por Gómez-Sicre sino que también le propuso un encuentro personal en Nueva York, alrededor de las fechas en las que tenía planeado viajar:

En base a su libro y lo que se sabe sobre su gusto, estaría, no hace falta decirlo, perfectamente contenta con sus elecciones. Mi idea era que, si pudiéramos conversar la cuestión, podríamos planearla con mayor detalle. Tengo lugar en julio y agosto y podría regresar el material al MoMA o donde prefiera hacia principios de setiembre, ¿eso estaría bien? Me servirían cincuenta piezas para una exposición grupal y adicionalmente doce a veinte para individuales durante ese período. Estamos muy a favor de tener este tipo de muestras recurrentes de trabajos de artistas especialmente cuando son poco familiares para nuestro público. Ayuda a preparar el camino hacia la apreciación. Permítame agregar que nos tomamos una buena cantidad de trabajo para presentar material tan poco visto de otros países de modo de educar gradualmente a nuestro público no solo en el conocimiento de los artistas sino de las culturas de dichos países en general. (Morley, 1944c, p. 2)

El encuentro se concretó finalmente en Nueva York y en 1945 nuevos envíos de la plástica cubana llegaron a la institución desde el MoMA y desde La Habana gracias a la colaboración de

artistas, galeristas y consejeros como Gómez-Sicre. Dos exposiciones fueron el resultado: “Acuarelas y dibujos de seis artistas cubanos”, del 1 al 23 de setiembre, una exposición que itineraba desde el MoMa y Morley suplementó con más obras de Portocarrero y Mariano Rodríguez; y “Pintura Cubana de hoy. Girona, Mariano, Portocarrero”, del 9 de octubre al 4 de noviembre, la gran exposición de pintura cubana proveniente del MoMA que Morley suplementó con trabajos adicionales pedidos en préstamo a los artistas.

Para 1945, y como resultado de la lenta pero sostenida adquisición de piezas, el Museo de Arte de San Francisco pudo exhibir, ahora como parte de una nueva política institucional, una rica y variada ‘colección de arte latinoamericano’, de cuya existencia asumió responsabilidad a través de los boletines del museo (SFMA, 1945). Si bien mucho más modesta que la del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la colección no era solo fruto de un momento coyuntural de interés político y económico en la región latinoamericana, sino resultado de un proceso paulatino de estudio particularizado sobre un corpus concreto de producción estética con una finalidad didáctica de largo alcance. En el boletín publicado en ocasión de la exposición aniversario de los 10 años de creación del SFMA, se menciona cómo las circunstancias llevaron a la institución a transformarse en un centro de estudios de “la cultura latinoamericana a través del arte” (Morley, 1945). Por lo tanto, era prioritario dar a conocer todos los matices culturales aportados por cada uno de los países que la integraban y poner el énfasis en desarticular los presupuestos sobre la región: complejizar las representaciones creadas por la propia institución estaban entre estos objetivos.

Finalizada la guerra, se agotaron los recursos estatales destinados al estímulo de los intercambios culturales con toda la región latinoamericana, se interrumpió el programa oficial de propaganda cultural, y sobrevino el cierre de la Oficina del Coordinador. El interés se focalizó principalmente en ciertas zonas estratégicas. Sin embargo, el Museo de Arte de San Francisco sostuvo el interés por este campo de producción más allá de 1945, aún después del cierre de la OIIA, y no dejó de organizar, hacer itinerar o solicitar exhibiciones latinoamericanas, apostando a sostener los vínculos con otras regiones y cumpliendo con la misión del museo desde su fundación: enriquecer y complejizar las colecciones ya existentes; constituirse en una institución museal centrada en lo local y abocada a la formación de artistas; trabajar en los aspectos didácticos de la producción estética desde un culturalismo racial.

La mutua colaboración entre Gómez-Sicre y la directora del SFMA, a través de numerosos intercambios epistolares entre La Habana y San Francisco, se extendió durante el interregno que se

produjo entre finales de la guerra y el momento en que Gómez-Sicre asume la dirección del departamento de Artes Visuales de la OEA. La agenda de 1946 fue quizás una de las más colmadas de exhibiciones dedicadas tanto a individuales como colectivas que reunían producciones realizadas por latinoamericanos. En septiembre de 1946 se exhibió la exposición de pintores populares de Haití, curada por el crítico cubano, después de su periplo en octubre de 1945 por el Lyceum de La Habana, y, posteriormente, por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Esta muestra había sido solicitada por Morley tiempo atrás, cuando sabiendo que Gómez-Sicre estaba próximo a viajar hacia Haití, le pidió por “cualquier cosa de interés, sea realmente moderno como su escuela cubana, o simplemente con sabor local e importancia” (Morley, 1944f, pp. 3-4), asegurándole que en ambos casos sería útil para exhibir en el museo. Si bien no quería descuidar la calidad de la producción exhibida, mantuvo su interés culturalista por cubrir lo más exhaustivamente posible el panorama latinoamericano y caribeño. Con Gómez-Sicre sucede algo similar a lo acontecido a partir de sus encuentros y trabajo con el artista argentino Emilio Pettoruti, tanto en Argentina como luego en los Estados Unidos: un contacto extendido en el tiempo, las conversaciones y el conocimiento de su trayectoria en Europa le permiten comprender en qué medida se había involucrado en los movimientos de vanguardia (Morley, 1944d, p. 16; Serviddio, 2017). Nuevamente la directora del SFMA se topa con un colega latinoamericano que no estaba dispuesto a aceptar una lectura reduccionista de las complejidades de Latinoamérica, ni a relegar a un segundo lugar la producción artística de la región en lo concerniente a méritos estéticos, justificando sus apreciaciones con argumentos atendibles y fundados. Este proceso terminó imprimiendo un cambio en su forma de conceptualizar lo latinoamericano, desplazando la cuestión racial a un lugar secundario.

Haber lidiado hacia el final de la guerra con nuevas instituciones diplomático-culturales también tuvo algunas repercusiones. Menciono solo en este tramo final al Council for Inter-American Cooperation (CIAC). Este organismo, con sede en Nueva York, se constituyó como continuidad y articulación entre todos los Centros Inter-Americanos instalados por la OIAA que se repartían a lo largo y a lo ancho de los Estados Unidos, pero apuntó a no perder en la posguerra los logros en el terreno de la cooperación hemisférica. El consejo absorbió al departamento de Exhibiciones de Arte que antes funcionaba en la OIAA, y en los primeros años de la inmediata posguerra organizó algunas exhibiciones latinoamericanas que recorrieron varias instituciones artísticas del país.

Los comentarios de Grace Morley a Annemarie Henle, directora del área de exhibiciones del consejo, en referencia a una de las muestras enviadas —“Dibujos latinoamericanos”— da cuenta de la

insatisfacción generada por la representación casi exclusivamente costumbrista del arte de América Latina que resultaba de todo el conjunto enviado y que ya había quedado lejos de lo que estaba sucediendo en las distintas escenas de la región (Morley, 1946; CIAC, 1946a). Eran cada vez más las galerías neoyorkinas que patrocinaban artistas vinculados a movimientos contemporáneos como el surrealismo o la abstracción. En efecto solo cinco meses antes, el museo había recibido en sus salas “Seis artistas latinoamericanos”, un conjunto de las piezas más contemporáneas de Cundo Bermúdez, Roberto Matta, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Rafael Moreno y Mario Carreño casi enteramente en préstamo de los mismos artistas, galerías, y coleccionistas. En ella destacaban obras como *Ruinas*, de Rufino Tamayo, *Xspace and the Ego*, de Roberto Matta, o *Todo en rosa*, de Carlos Mérida (CIAC, 1946b). A lo largo de los años subsiguientes se acentuará la exploración de otras facetas de lo latinoamericano incluyendo todas las vertientes artísticas.

A MODO DE CIERRE

Los intercambios con agentes culturales latinoamericanos, la sumatoria de sus diversas experiencias curatoriales y la gravitación de distintos artistas abstractos latinoamericanos en los Estados Unidos a través de galerías comerciales generaron, en la transición entre finales de la guerra y primera posguerra, una transformación en la forma de concepcionar lo latinoamericano que Morley incorporó de manera pragmática a las elecciones y decisiones de política expositiva asumidas en estos años de transición, acompañando las intervenciones críticas que realizaba desde las páginas del boletín del museo ya desde 1942-1943.

Si algo hablaban los casos concretos de Wifredo Lam, Amelia Peláez, Joaquín Torres-García, Emilio Pettoruti, Carlos Mérida, Roberto Matta, entre otros, era de sus trayectorias, viajes y circulaciones por las metrópolis occidentales del arte. Quedaba claro que las y los artistas latinoamericanos eran partícipes de la factoría artística moderna en el mundo occidental, y las consideraciones de superioridad epistémica sobre la producción estética moderna latinoamericana no tenían más justificativo que el de un exclusivismo etnocentrista. Prueba de ello es que los años de la primera guerra fría en el museo se caracterizaron por la alternancia entre varios relatos expositivos. Si bien se montaron exposiciones que mostraban la necesidad de cubrir áreas latinoamericanas no exploradas, ya no se mantuvo segregada la producción estética bajo este regionalismo discursivo sino que también se la incorporó al resto de la colección de arte contemporáneo con la que contaba el museo y Morley fue alternando las estrategias expositivas de acuerdo a necesidades prácticas de la agenda institucional. En enero de 1950, por ejemplo, ‘Nuevas realizaciones de June Wayne, Adolfo

Halty, Felipe Orlando, Jean Varda' presentó recientes trabajos de latinoamericanos en diálogo con otros creadores del continente. En este mismo año destacaron las individuales de Joaquín Torres-García, Roberto Matta y Mauricio Lasansky.

Su perspectiva occidentalista de las producciones estéticas latinoamericanas solo pudo ser sostenida públicamente años más tarde, en ocasión de la muestra conmemorativa de los diez años de la firma del acta constitutiva de las Naciones Unidas, en 1955, cuando la idea ya tenía cierta aceptación en el campo artístico norteamericano gracias a la labor de difusión de Gómez-Sicre al frente del departamento de Artes Visuales de la OEA. Allí explicaba que el arte moderno había anticipado en cierta forma las funciones de este organismo, ya que sus movimientos, ideas y técnicas en fermento continuo habían sido rápidas en diseminarse, cruzar fronteras e inyectar vida a nuevos desarrollos a lo ancho del globo sin importar cuáles fueran sus variaciones individuales, locales o nacionales (Potter, 2015, p. 209).

El final de la política promotora de lo latinoamericano coincide con el alejamiento de Morley de la institución de forma permanente en 1959, al trasladarse a la India donde asumió la dirección del nuevo Museo Nacional de Nueva Delhi. A partir de ese momento y como corolario de cambios profundos en la política institucional, coleccionar arte de la región latinoamericana dejó de ser una prioridad en el SFMA (Morley, 1982).

REFERENCIAS

- Anreus, A. (2005). José Gomez-Sicre and the 'Idea' of Latin American Art. *Art Journal*, 64(4), 83-84. <https://doi.org/10.2307/20068421>
- Armato, A. (2014). *Estética, política y poder. La influencia de Nelson Rockefeller, el MoMA y la OEA en la construcción de São Paulo como foco de irradiación para el arte moderno en Latinoamérica: los casos del MAM-SP y de la Bienal (1946-1959)*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Nacional de San Martín.
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, (35), 13-29. <https://bit.ly/4iJDQy3>
- Bernal, M. C. y Pini, I. (2018). Un modelo de arte latinoamericano. José Gómez-Sicre y el Departamento de Artes Visuales de la OEA. *Nierika*, (13), 81-98. <https://bit.ly/4hP8zIM>
- Council for Inter-American Cooperation—CIAC. (1946a). *Six Latin American Painters. An exhibition assembled and circulated under the Auspices of the Council for Inter-American Cooperation. Lista de obras*. Arch. exh. 001, caja 25, carpeta 23. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.

- Council for Inter-American Cooperation–CIAC. (1946b). *Latin American Drawings. Lista de obras*. Arch. cxh. 001, caja 26, carpeta 16. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Florio, T. (2009). *Deconstructing MoMA's "Modern Cuban Painters" and Reconstructing the Canon*. Academia.edu. <https://bit.ly/4216TpL>
- Fox, C. (2017). *Arte Panamericano, políticas culturales y guerra fría*. Metales Pesados.
- Gomez-Sicre, J. (1944a). Modern Painting in Cuba. Emergence of a twenty-year-old movement. *Magazine of Art*, 37(2), 51-55.
- Gómez-Sicre, J. (25 de abril de 1944b). [Carta a Grace L. MacCann Morley]. Arch. exh. 001, caja 24, carpeta 2. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Lindstrom, C. (1941). The Bender Collection. *Quarterly Bulletin (San Francisco Museum of Modern Art)*, 2(1), 8-9. Colección Publicaciones. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Morley, G. M. (1941a). *Preliminary Report on Exhibition facilities, arrangements of exhibition of contemporary painting of the United States and development of contemporary art in republics of South America and Cuba*. Early Museum History (Administrative Records, II.24), Archivos del Museo de Arte Moderno, Nueva York
- Morley, G. M. (20 de agosto de 1941b). [Carta a Miss Agnes Rindge]. The Office of the Director 1935–1956, Administrative Records. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Morley, G. M. (1942). An Introduction to Contemporary Peruvian Painting; with notes on the artists. *Quarterly Bulletin (San Francisco Museum of Modern Art)*, 2(2-4), 16-39.
- Morley, G. M. (12 de abril de 1944a). [Carta a José Gómez-Sicre] Arch. exh. 001, caja 24, Ccarpeta 2. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- Morley, G. M. (13 de mayo de 1944b). [Carta al galerista Klaus Perls] *Cuban One-man Shows*. Arch. exh. 001, caja 21, carpeta 6. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- Morley, G. M. (13 de mayo de 1944c). [Carta a José Gómez-Sicre]. Arch. exh. 001, caja 24, Ccarpeta 2. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- Morley, G. M. (1944d). The Artist and His Exhibition. En AA. VV., Emilio Pettoruti of Argentina, *Quarterly Bulletin 3, San Francisco Museum of Art*, San Francisco, Latin American Series, 2. Colección Publicaciones. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Morley, G. (27 de septiembre de 1944e). [Carta a Earl Rowland]. *Cuban One-man Shows*. Arch. Exh. 001, caja 21, carpeta 6. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Morley, G. M. (20 de octubre de 1944f). [Carta a José Gómez-Sicre]. *Cuban One-man Shows*, Arch. exh. 001, caja 21, carpeta 6. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Morley, G. M. (9 de julio de 1946). [Carta a Annemarie Henle, Council for Inter-American Cooperation, Inc.]. Arch. adm. 001, caja 71, carpeta 7. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.

- Morley, G. M. (1982). Entrevista por Porter McCray. *Smithsonian Institution Archives: Oral History Interviews*. <https://bit.ly/3QSo06D>
- Potter, B. (2015). *Grace McCann Morley and the Dialectical Exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*. [Tesis doctoral, New York University]. <https://bit.ly/43YbITq>
- Rowland, D. (1947). *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Historical Reports on War Administration*. United States Government Printing Office.
- San Francisco Museum of Art – SFMA. (1940). *Art, Official Catalog. Golden Gate International Exposition*. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- San Francisco Museum of Art – SFMA. (1941). *General Study outline, Pacific Cultures*. Arch. adm. 002, caja 3, carpeta 4. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- San Francisco Museum of Art – SFMA (1942a). *Three Artists From Cuba*, 31 de marzo a 12 de abril. Arch. exh. 001, caja 16, carpeta 25. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- San Francisco Museum of Art – SFMA (c.1942b). *Study Book. Contemporary Latin American Art*. Arch. exh. 001, caja C, carpeta 3, Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- San Francisco Museum of Art – SFMA (1943). *Watercolors from Argentina and Cuba*, Arch. Exh. 001, caja 19, carpeta 14. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- San Francisco Museum of Art – SFMA (1944). *1943-1944 Quarterly Bulletin 3(1)*. Periodicals 1935-ongoing, Colección Publicaciones, Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco, San Francisco, Estados Unidos.
- San Francisco Museum of Art – SFMA (1945). *Growth of Museum Collections, 1935-1945. Art of Our Time. Tenth Anniversary Exhibitions*, enero 18-febrero 5. Colección Publicaciones. Archivo Museo de Arte Moderno de San Francisco.
- Serviddio, F. (2011). Muestras latinoamericanas durante la 2^{da} Guerra: la exhibición como articulación de la identidad. En M. J. Herrera (Ed.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales* (pp.139-149). Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta & Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- Serviddio, F. (2017). Entre criterios locales y un canon global: la exhibición de Pettoruti, de San Francisco a Nueva York. *Museologia e Interdisciplinaridade*, 5(10), 52-73. <https://doi.org/10.26512/museologia.v5i10.17725>
- Tauchi, T.M. (1994). SFMOMA: 60 years. En Kara Kirk (Ed.). *The Making of a Modern Museum. San Francisco Museum of Modern Art* (pp. 41-52). Global Interprint.
- Wellen, M. (2012). *Pan-American Dreams: Art, Politics, and Museum-Making at the OAS, 1948-1976*. [Tesis de Doctorado, The University of Texas at Austin]. <https://bit.ly/41MXm6T>