

Nelson Rockefeller en el Arte Latinoamericano Del Mecenazgo a la Política

Andrea Matallana
Universidad Torcuato Di Tella / UBA
Argentina

Introducción

En los años de entreguerras, el arte latinoamericano saltó a la escena de los Estados Unidos. Lo hizo de la mano de una de las más célebres patrocinadoras del arte moderno, Abby Rockefeller, y su hijo, Nelson. Gracias a su patrocinio y al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), el arte mexicano subió al escenario cultural norteamericano y con ello maximizó la posibilidad de ser utilizado como una estrategia para la confirmación de lazos políticos con América Latina.

Los estudios sobre las artes latinoamericanas y su vinculación con Estados Unidos siempre han tropezado con Nelson Rockefeller y su familia. Ya sea desde el enfoque de la estética y el patrocinio, como el caso de la relación entre Diego Rivera y la corporación de Rockefeller sea por el análisis de la política panamericanista en los tiempos del presidente Franklin D. Roosevelt. Los estudios sobre el rol de Nelson Rockefeller y la oficina de Asuntos Interamericanos (OCIAA) iluminan un aspecto del imperialismo informal llevado adelante con los usos del arte, y han sido intensamente analizados por Isela Cramer y Ursula Prutsch, Darlene Sadlier y Olga Herrera Ulloa que estudió el complejo de exhibiciones bajo los años de la Buena Vecindad.¹

En líneas generales, el interés y la vinculación de la familia Rockefeller con las artes ha sido revisado en diversas biografías y en una variedad de investigaciones que marcan la relación cultural-económica de los Rockefeller con algunos países, como el caso de Brasil, donde tuvieron enorme influencia. Poco se ha analizado cómo funcionó el arte como estrategia para que el hijo de una de las familias más acaudaladas de los Estados Unidos usara el arte para saltar a la política.

Desde el inicio de la década de 1930, Nelson Rockefeller desarrolló un camino que se inició en el mecenazgo, donde combinaba los intereses económicos de las empresas

¹ Sobre este tema, las investigaciones de Gisela Cramer y Olga Herrera Ulloa han realizado una importante contribución a la relación entre Nelson Rockefeller y el poder político del gobierno norteamericano, y han iluminado los usos políticos de las artes.

familiares con los culturales, hasta su desembarco en la escena política a través de la dirección de la Oficina de Asuntos Interamericanos durante la presidencia de Franklin Delano Roosevelt.

Este artículo revisa su influencia en el campo de las artes durante los años de entreguerras, en particular durante la política de Buena Vecindad, y analiza su ascenso a la política exterior del gobierno norteamericano.

Los Rockefeller y las Artes

Nelson Rockefeller fue el tercero de una familia de seis hijos, cuyos padres, Abby Greene Albrich, y John D. Rockefeller, eran parte del círculo más importante de los magnates industriales norteamericanos del siglo XIX.

Nacido en 1908, estudió en el Lincoln School (un colegio cercano a su casa, del que su padre fue patrocinador) como todos sus hermanos, y se esperaba que entrara en la Universidad de Princeton, como su hermano mayor. Desafortunadamente su bajo rendimiento escolar impidió que accediera a Princeton y debió conformarse con el igualmente prestigioso Dartmouth College perteneciente a la Ivy League. Sus biógrafos señalan que además de ser zurdo, todo un inconveniente para la época fue diagnosticado tardíamente de dislexia y eso explicaría algunos de los problemas que tuvo con sus estudios.

En sus años en la universidad tomó contacto con los jóvenes que estaban llevando adelante la Sociedad de Arte Contemporáneo de la Universidad de Harvard que planteaba innovadoras exposiciones. En ella estaban Lincoln Kirstein, Edward Warburg y Monroe Wheeler, entre otros. En una carta a su madre reseñaba que había concurrido a un evento donde “conoció a los compañeros que la dirigían y disfrutó tanto de la exposición como de los patrocinadores” (Loebl, 205).

La influencia de su madre en su interés por el arte fue evidente. Abby Rockefeller fue una ávida coleccionista de arte contemporáneo (especialmente de grabados). En 1928, cuando todavía estaba en la universidad, Nelson la acompañó a la Galería Downtown para ver las novedades, impactado por los trabajos que había observado, le escribió más tarde a su madre:

Siento como si me hubieran introducido en un nuevo mundo de belleza, y por primera vez creo que realmente he sido capaz de apreciar y entender las

imágenes, aunque sea un poco. Espero continuar cuando esté en Nueva York y quizás hacer un poco de coleccionismo yo mismo. (Smith, 104)²

Durante ese año, Abby Rockefeller planteó la idea de crear un museo de arte moderno y suponía que él podría tener un lugar activo dentro del proyecto. El museo fue una iniciativa enmarcada en el coleccionismo de tres amigas: Abby, Lizzie Bliss y Mary Quinn Sullivan. La idea no era sólo una solución a la abultada colección de arte que ocupaba un piso de la casa de Abby, sino que también era una forma de legitimarse en un circuito público. El emprendimiento necesitaba no solo del dinero de los Rockefeller sino de otros patrocinadores (como por ejemplo Anson Conger Goodyear) y a especialistas. Con este último propósito convocaron a Alfred Barr, un joven historiador de arte formado en Princeton y Harvard durante los años veinte, quien se encargaría de la dirección académica del proyecto.

La influencia de Abby en el gusto por el arte que desarrolló su hijo fue crucial. Ella lo acercó a la obra del artista mexicano Diego Rivera, con el que tomó contacto hacia 1928. En ese entonces, Abby concurrió a una exposición organizada por la especialista Frances Flynn Paine. Ambas coincidieron en la importancia de fomentar el intercambio con México y decidieron fundar la Asociación Mexicana de Artes. En 1931, Rivera fue invitado a hacer una retrospectiva en el MoMA para la que creó ocho murales portátiles. A través de esta exposición, Nelson Rockefeller profundizó su conocimiento sobre la obra de Rivera y al año siguiente realizó su primer viaje a México con el propósito de adquirir obras para el museo.

Durante estos años, el hijo del magnate realizó varios viajes a Sudamérica que involucraban diferentes aspectos de su quehacer empresarial: comercio, relaciones culturales y publicidad estaban íntimamente entrelazados. A partir de estas primeras experiencias, desarrolló un interés más profundo en la cultura de América Latina, y finalmente le solicitó a Diego Rivera la realización de un mural para coronar la entrada del Rockefeller Center, el magnífico complejo de edificios sobre la Quinta Avenida, que con muchas dificultades (dada la crisis financiera precedente) se estaba concluyendo. No hay dudas de que Rockefeller, preocupado por la amenaza de nacionalización que pendía sobre la explotación petrolera en México, utilizó el mecenazgo como una estrategia que le permitía visibilizarse ante el gobierno mexicano. Rivera ya era una celebridad que había

² Como define Norton Smith, "Dartmouth había vivido –algunos dirían que languideció– casi dos siglos a la sombra de las potencias de la Ivy League como Harvard y Yale". La Ivy League es el grupo de siete universidades más importantes de los Estados Unidos.

realizado importantes obras en el Museo de Detroit y en San Francisco, además de encargos particulares.

La historia de Rivera y el mural es célebre. Nelson imaginó el vestíbulo principal del edificio como un lugar de exhibición artística permanente. Luego de que Picasso y Matisse rechazaran la idea, Rivera fue convocado para el trabajo. El artista había presentado varios bocetos para que madre e hijo aprobaran el proyecto antes de ponerse a trabajar. Los bocetos no contenían nada provocativo, aunque la idea que pretendía plasmar era “El hombre en la encrucijada mirando con esperanza y alta visión para elegir un nuevo y mejor futuro”; lo cual implicaba una crítica social e incluía una serie de alegorías de los sistemas ideológicos y sociales en competencia: el comunismo y el capitalismo. Al momento de contratarlo, sus patrocinadores conocían las ideas políticas de Rivera y su sentimiento sobre el rol de la industria, como ya lo había expresado en sus murales de Detroit; aunque como afirman algunos historiadores, es probable que “la naturaleza específicamente histórica del tema para la comisión Rockefeller fuera una invitación a expresar todos los rasgos mesiánicos y utópicos del socialismo” (Linsley, 52).

El mural elogiaba el mundo de la industria y los trabajadores, además de representar el ámbito social, la naturaleza y la historia. Finalmente, Rivera incluyó, hacia el final, retratos de Lenin, Trotsky y Marx además de elementos que celebraban el comunismo. Es posible que esta inclusión haya respondido a una necesidad de reafirmar “sus credenciales socialistas contra las acusaciones de que era una mascota del capitalismo norteamericano”. Lo cierto es que se armó un gran alboroto en torno a su trabajo. Los empresarios que formaban parte del complejo del Rockefeller Center hicieron oír sus críticas y el artista fue despedido antes de que pudiera completar la obra.

La decisión de cancelar el trabajo no fue tanto una respuesta personal de Nelson Rockefeller como el producto de la presión que algunos de los empresarios que formaban parte del complejo, como por ejemplo David Sarnoff, dueño de la RCA y la NBC. Si lo que se pretendió evitar fue la mala publicidad que podía causar un mural que elogiaba a la sociedad comunista en un espacio signado por las corporaciones capitalistas, la decisión produjo lo que pretendía evitar: mala publicidad.

En 1934, el fresco sin terminar fue despegado de las paredes del edificio. La destrucción fue un duro golpe para la reputación de mecenas que Nelson intentaba forjarse. Una serie de críticas arreciaron y la prensa especializada discutió su valor como obra de arte

inmodificable y la libertad del artista como creador. Posteriormente el mural fue reemplazado por el fresco que pintó José María Sert, un artista de origen catalán.

Aunque esta controversia fue considerada una humillación pública hacia la familia, años después Nelson sostendría que el episodio lo ayudó a desarrollar su pasión por América Latina y su cultura. A partir de ese momento, y asesorado por Frances Flynn Paine, comenzó a coleccionar arte precolombino e hizo los arreglos para realizar otros viajes a América Latina: México, Venezuela y Brasil fueron sus destinos más interesados. Como varios de sus biógrafos sostienen, el viaje por Latinoamérica lo convenció de que la presencia empresarial y corporativa norteamericana no servía para borrar la mala imagen de su país. Por lo que comenzó a fusionar sus compromisos económicos, culturales y políticos como segmentos de una estrategia de penetración de Estados Unidos en el continente. La relación de Nelson Rockefeller con el arte tenía variadas conexiones, entre ellas Alfred Barr (director del MoMA), René d'Harnoncourt, especialista en arte colonial mexicano, con dotes para la diplomacia y las relaciones interpersonales, fue un personaje decisivo para fomentar el interés de Nelson en el arte primitivo mexicano; y Dorothy Miller, quien fuera directora adjunta del museo.

En 1935, empujado por su madre, Nelson ocupó el cargo de tesorero del MoMA, donde tuvo un desempeño muy positivo como recaudador de fondos, creando una tienda del museo que resultó muy rentable: libros, pines, pequeños regalos y reproducciones lograron importantes ganancias. Al frente de la dirección de publicaciones colocó a otro de sus amigos, Monroe Wheeler, que hizo una gestión excelente: en pocos años, el museo vendía cincuenta mil libros, veintidós mil reproducciones en color y setenta mil tarjetas postales, cifras que mostraban que podían generar ingresos propios y utilidades.

Nelson Rockefeller y América Latina

En la primavera de 1937, Rockefeller realizó una gira por 22 países de Latinoamérica, cuyo hecho impactante fue una expedición en el río Orinoco en un yate de la Standard Oil. En esta gira viajó por primera vez a Perú y su impresión por el arte colonial fue tal que adquirió todas las obras que llegaron a sus manos. Su desmedido interés en la recolección hizo que el avión en el que volvía, un bimotor alquilado, estuviera tan cargado de piezas de arte que sobrevoló con dificultad los Andes.

Este viaje fue un hito en su vida, volvió convencido de la importancia de utilizar la cultura y el arte como un arma para cooperar en los negocios y en la política. Una de las cosas que más le impactaron fue el abismo existente entre los norteamericanos que trabajaban en los países latinoamericanos y la población local, el enorme distanciamiento social y cultural, al estilo del modelo británico. En su visita a Venezuela, donde se habían entrevistado con miembros de la Creole Petroleum Corporation, la subsidiaria venezolana de Standard Oil de Nueva Jersey y de la que era parte de la junta directiva, notó que los norteamericanos no hablaban español, aun cuando vivían allí desde hacía décadas. Incluso los miembros del cuerpo diplomático no dominaran el español ni tenían una acabada idea de la cultura y costumbres. Como señaló Darleen Rivas:

La empresa empleaba a pocos ciudadanos venezolanos en puestos que requerían habilidades de alto nivel, mucho menos en los niveles de gestión. De hecho, la mayoría de los empleados norteamericanos y sus familias, incluida la mujer en la cena a quien Rockefeller recordaba tan bien, podían hablar poco o nada de español y no intentaron aprender el idioma (22).

En 1939, Nelson asumía como presidente de la institución, uno de sus primeros viajes fue a México con el objetivo de negociar con el gobierno de Lázaro Cárdenas la situación de la expropiación de la empresa Standard Oil. Como presidente del museo expresó el interés por organizar una exposición de cultura mexicana, que posteriormente se concretó bajo el título “Veinte Siglos de Arte Mexicano”, originalmente armada para el Museo Jeu de Paume de Paris, que con la guerra fue imposible transportar las pinturas a Europa. Para esa ocasión se le encargó a José Clemente Orozco, otro artista mexicano, un mural que llamó *El bombardeo y el tanque*. Esta obra constaba de seis paneles que completó en Nueva York en los días en que la muestra ya estaba abierta al público, por lo cual quienes iban a visitarla podían verlo trabajar.

La muestra fue de dimensiones importantes, con más de cinco mil objetos, ocupaba todas las instalaciones incluyendo el patio donde funcionó un “mercado” en el que se expusieron los más diversos objetos.

La exhibición “Veinte Siglos de Arte Mexicano” estaba pensada en cuatro secciones: arte precolombino, curada por el director del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, que incluía piezas de escultura, joyería y cerámica proveniente de los mayas, aztecas, toltecas entre otros; arte colonial (entre 1520-1830) con esculturas y pinturas; arte popular compuesto por una variedad de objetos de diversa procedencia vinculados a la vida cotidiana de los sectores populares: juguetes, cacharros, máscaras, telas,

porcelanas, etcétera; y la sección de arte moderno, curada por el artista Miguel Covarrubias, con más de cien artistas donde destacaban los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros. Conjuntamente se desarrolló un festival de música típica a cargo de Carlos Chávez. La muestra tuvo una extensión en la tienda Macy's que se ocupó de promocionar y vender algunos enseres y elementos típicos de México.³

El MoMA tenía fuertes vínculos políticos. En 1939, en ocasión de la asunción de Nelson al frente del museo, el presidente Roosevelt asistió al acto y desde el auditorio de la calle 53 habló al público a través de una transmisión de radio donde lo definió como “una ciudadela de la civilización” y aseguró que “en el futuro debemos buscar una comprensión y apreciación popular más generalizada de todas estas artes” (Loelb, 79). El enfoque político del presidente implicaba a la cultura como un instrumento de persuasión fundamental al momento de sostener una política diplomática. En opinión de Frederick Pike, la política del buen vecino a la larga se reveló exitosa para ambas partes: “los latinoamericanos probablemente obtuvieron tantas ventajas de este vínculo como los norteamericanos” (XXV). Indudablemente este acto no estaba exento de interés. En ese marco, Nelson y el MoMA se presentaron como piezas útiles para la política de Roosevelt. Pocas semanas después, el presidente lo colocaba al frente de una dependencia gubernamental.

En agosto de 1940, Rockefeller comenzó su carrera política en Washington donando 3.4 millones de dólares para el fondo de emergencia del Poder Ejecutivo, coincidentemente esta contribución se hacía cuando el presidente Roosevelt creaba la Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) y Nelson era puesto a cargo de ésta. El proyecto había sido discutido dentro del gabinete, algunos de los asesores no avalaban la idea de meter a un Rockefeller dentro del gobierno. Sin embargo, Roosevelt confirmó su designación con una orden directa del Poder Ejecutivo, es decir no se discutió en el Congreso de la nación, por lo que el procedimiento fue cuestionado no solo dentro del gobierno, sino también por la prensa. ¿Era correcto confiarle al representante de una de las principales empresas norteamericanas –con intereses económicos en toda la región– una oficina que dependía directamente del presidente? Roosevelt declaró que el nombre de Rockefeller estaba, en su opinión, relacionado con la Fundación Rockefeller y no con la Standard Oil. Como sostiene Norton Smith “Lo que se conoció en Washington como ‘la

³ Este tipo de exhibiciones complementarias en la principal tienda departamental de los Estados Unidos se repetiría en 1942 con una exhibición de arte y mercaderías de Latinoamérica.

Oficina Rockefeller' fue un proyecto *rooseveltiano* clásico, nacido de la frustración con la diplomacia profesional". La oficina de Nelson siempre iba a terminar molestando a alguien por la sencilla razón –señaló John Lockwood–, que “atraviesa las actividades de todos los departamentos del gobierno” (Smith, 125). Su designación fue una molestia para algunas dependencias estatales, como la Oficina de Asuntos Económicos, o la Oficina de Comercio Internacional y para algunos burócratas de Washington para quienes Nelson era un forastero y una amenaza que despertaba fuertes envidias y preocupaciones.

Rockefeller renunció al MoMA y comenzó a atender los asuntos de la nueva OIAA desde Nueva York y, al año siguiente, se mudó a Washington para poder participar más activamente del entramado de las relaciones del gobierno e interiorizarse en la dinámica política. De este modo, comenzaba a desarrollar el “habito de estar a los dos lados de la calle” y aunque algunos funcionarios descreían de su posible éxito, progresivamente se fue haciendo un lugar destacado en la órbita del vicepresidente Wallace y del presidente Roosevelt.

En la gestión política aplicó las mismas estrategias que había utilizado en los negocios de su familia, solo que ahora arte, política y negocios se mezclaron invariablemente. Si durante los años al frente del MoMA había comprendido que promover el arte era la mejor manera de hacer negocios, ahora desplazaba esta posición hacia la órbita política.

La Oficina de Asuntos Interamericanos (OIAA) luego Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (OCIAA) fue pensada como una agencia que, al depender directamente del presidente, tenía una cierta autonomía respecto del resto de los departamentos gubernamentales. El objetivo era “ayudar a las agencias gubernamentales existentes a coordinar mejor sus políticas hacia América Latina y así aumentar la eficiencia en el proceso de política exterior” (Cramer, 20). Desde allí lanzó un extenso programa de actividades con el propósito de reducir la propagación de la amenaza nazi en el continente. La OCIAA fue una usina cultural que funcionó bajo el concepto de que el esfuerzo de la defensa nacional en las áreas comercial y militar nunca sería realmente exitoso, a menos que existiera un programa paralelo para construir un entendimiento mutuo y una amistad entre los países.

Las razones para desarrollar estas estrategias de persuasión son conocidas. Algunos gobiernos sudamericanos (como en Argentina, Chile y Brasil) habían adoptado la posición de neutralidad frente a la Segunda Guerra Mundial, y esto era motivo de preocupación.

Nelson Rockefeller, un neófito en política gubernamental, parecía ser el indicado para llegar a Latinoamérica apelando a los “sublimes valores del arte”. Como lo señalaba una nota del *New Yorker* “no solo tuvo que atraer a América Latina, una región muy sospechosa ante los avances estadounidenses, sino que, en el cumplimiento del deber, tuvo que “hacer el amor” con nuestro Departamento de Estado”.⁴ El desafío era doble: seducir a los países vecinos y hacerse un lugar en la burocracia de Washington DC que lo miraban con recelo. Su primera acción fue una gira por Sudamérica y su primer destino Brasil, el siguiente Argentina, dos de los países más preocupantes en la lógica norteamericana. Como sostiene Antonio Pedro Tota: “Argentina parecía ser la pieza más difícil de mover en el ajedrez del panamericanismo en los Estados Unidos, ya que junto con Chile no había apoyado las propuestas para romper con el Eje” (Tota, 162).

Preocupado por la falta de conexión entre los intereses políticos de los Estados Unidos y los intereses económicos con la región, Rockefeller estaba seguro de que la cultura y la propaganda ideológica eran armas poderosas no solo para, en un sentido general, derrotar al régimen nazi, sino también para crear una visión común, una perspectiva unificada entre ambas Américas. En este contexto, la importancia del conocimiento sobre estas sociedades era central.⁵ Como señaló Antonio Tota, lo que Rockefeller quería consolidar era la presencia de Estados Unidos en América Latina: “no era luchar contra un enemigo, sino ganar y mantener un amigo, utilizando todos los medios para consolidar la imagen de Estados Unidos como país paradigmático” (126).

La oficina creó una extensa red de colaboradores intelectuales y académicos, además de artistas: músicos, pintores, escultores y escritores. Para hacer fortalecer el proyecto se rodeó de un círculo de confianza y amigos que pertenecían a la elite de las artes de Nueva York, centro del mercado nacional de arte de los Estados Unidos. Rockefeller reclutó a algunos de los miembros más talentosos y los hizo parte de una política cultural ambiciosa, concebida como una forma directa de contribución al gobierno nacional. En la visión de sus colaboradores, la danza y la pintura eran las áreas estratégicas para llevar a cabo su política.

⁴ *New Yorker*, New York, 11 de abril de 1941, “Best Neighbor”.

⁵ El interés académico, tanto antropológico, etnográfico como geográfico, comenzó desde fines del siglo XIX y se sostuvo en los estudios realizados por algunas de las universidades más prestigiosas o fue subvencionado por instituciones como la Fundación Carnegie o la Rockefeller, que dejaron una fuerte huella en los países del Cono Sur. Para un análisis más pormenorizado se puede ver Salvatore, Ricardo. *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*.

Estos programas culturales, basados en la certeza de que había que revertir la desconfianza histórica que los países latinoamericanos tenían con respecto a los Estados Unidos, lo mostraron como un convencido proselitista de que para ganar la voluntad de los latinoamericanos no solo había que apoyarse en la economía sino también en el arte, y de allí su prédica de la importancia de la modernización. Desde su privilegiada posición utilizó todos los medios que tuvo a su alcance y las oportunidades únicas que se le ofrecieron para transformar las relaciones diplomáticas de los Estados Unidos en la región. Por supuesto, que esta trayectoria debe verse bajo su afán colonizador. Estados Unidos debía “conocer” para poder “enseñar” lo necesario para salir del atraso al que parecían condenadas estas naciones subalternas. Esto implicó la presencia de una serie de mediadores culturales que realizaron una doble tarea: inculcar /exhibir, y recolectar.⁶

Las artes visuales tuvieron un papel decisivo. Durante el primer año, la OCIAA elaboró un proyecto de arte interamericano que incluía la exhibición de obras latinoamericanas prestadas por varios museos, compañías privadas e instituciones públicas para que circularan por Estados Unidos. El MoMA y el Museo de Arte Moderno de San Francisco (SFMOMA), dirigido por Grace Morley, fueron las instituciones más comprometidas con el proyecto. Por otra parte, con el propósito de promover el intercambio se organizó la muestra de “La Pintura Contemporánea Norteamericana” que durante 1941 viajó por casi todos los países de Sudamérica. Grace Morley, Lincoln Kirstein, el MoMA y el entorno de las artes en Nueva York jugaron un papel central en este proyecto.

Estas estrategias de imperialismo informal a través de las artes acompañaron la gestión de Rockefeller, quien, en 1944, ante la renuncia de Cordell Hull a la Secretaría de Asuntos Interamericanos, se convirtió en subsecretario de Estado para América Latina. Este salto de posición dejaba atrás las políticas culturales y lo metían de lleno en el escenario de la gestión de gobierno. Desde su nueva posición fue el responsable de organizar la Conferencia de Chapultepec llevada a delante en febrero de 1945, con el propósito de lograr un acuerdo de seguridad hemisférica entre las Américas. Las negociaciones de Rockefeller tuvieron, entre otros, el objetivo de admitir a Argentina, que hasta el momento no se había expedido respecto de la guerra, y presionó para incluir al gobierno militar de Edelmiro Farrell y Juan Perón como miembro. Algunos de sus amigos

⁶Puede verse la trama conceptual en Tony Bennet y otros en: *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums and Liberal Government*.

cercanos fueron muy críticos sobre este punto, y muchos protestaron formalmente para que las Naciones Unidas expulsara a Argentina por permitir el refugio de los nazis.⁷ Lincoln Kirstein, su amigo, sostenía que reconocer al gobierno militar argentino como legítimo era funcional a una argucia orquestada para mantener la vía de refugio del nazismo. En realidad, Rockefeller había comenzado a reorientar su posición política hacia la lucha contra el comunismo “abandonando el bagaje ideológico de la cruzada antifascista para adoptar la postura que caracterizaría la política de la guerra fría washingtoniana” (Collier, 232).

En 1945, el presidente Franklin Delano Roosevelt moría, la II Guerra Mundial llegaba a su fin y los usos del arte y la cultura como vehículo para la conquista de la mente y los corazones de los amigos latinoamericanos tendría una reconfiguración. Al asumir Harry Truman la presidencia de la nación puso en marcha una política diferente y le solicitó a Nelson que renunciara al cargo donde fue reemplazado por Spruille Braden, quien había sido hasta el momento embajador en Argentina y un fuerte opositor al gobierno militar y al General Perón en particular. Rockefeller volvió a Nueva York, se reinstaló en el Consejo de administración del MoMA y en las oficinas familiares, aunque abandonó la política solo por un tiempo.

Nelson Rockefeller continuó en la gestión política durante el gobierno de Eisenhower hasta 1956. Con la experiencia y los contactos forjados durante estos años de gestión política, Rockefeller se prepararía para entrar en el escenario de la política local. En 1958 ganó la nominación para gobernador del estado de Nueva York, elección que ganó al año siguiente.

El camino del mecenazgo hacia la política pareció ser una estrategia de nuevo tipo para entrar en la política nacional. En este sentido, el sendero que recorrió Nelson Rockefeller no solo fue original, sino que marcó la efectividad de ganar “las mentes y corazones” de los vecinos a través de promover el arte local.

En los años siguientes, Estados Unidos desarrolló un programa integral de cultura destinado a Europa en donde el estilo de vida americano y el capital cultural norteamericano eran señales primordiales. Pocos años después, algunos críticos de arte empezarían a forjar la idea de que el arte norteamericano estaba destinado a ser el más importante del mundo, y en la nueva situación política que propuso la Guerra Fría, Estados Unidos fue profundizando su lugar como símbolo de la cultura occidental.

⁷ Dos investigaciones esenciales para entender la penetración del nazismo en América del Sur son el libro de Ronald Newton, *The Nazi Menace in Argentina, 1931-1947* y el de Max Paul Friedman, *Nazis y buenos vecinos: la campaña de Estados Unidos contra los alemanes de América Latina durante la II Guerra Mundial*.

A finales de la década de 1950 y comienzos de los años sesenta, las mentes y corazones latinoamericanos serían reconquistados bajo la “Alianza para el Progreso” y el temor a la expansión del comunismo en América Latina. Un rediseño institucional junto a la hegemónica vanguardia norteamericana serían los instrumentos de esta nueva versión del lazo entre arte, política e imperio informal.

© Andrea Matallana

Bibliografía

- Bennet, Tony et al. *Collecting, Ordering, Governing. Anthropology, Museums and Liberal Government*. New York: Duke University Press, 2017.
- Collier, Peter. *Los Rockefeller*. Barcelona: Tusquets, 2007.
- Cramer, Gisela. *Americas Unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-46)*. Ma
drid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Friedman, Max Paul. *Nazis y buenos vecinos: la campaña de Estados Unidos contra los alemanes de América Latina durante la II Guerra Mundial*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- Herrera, Olga. *American Interventions and Modern Art in South America*. Gainesville: University of Florida, 2017
- Hess, Carol. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream*. New York: Oxford University Press, 2013.
- Hilton, Stanley. *Hitler's Secret War in South America*. Louisiana: Louisiana State University Press, 1981.
- Linsley, Robert. "Utopia Will Not Be Televised: Rivera at Rockefeller Center", *Oxford Art Journal*, Vol. 17, N° 2, 1994, pp. 48-62.
- Loebl, Suzanne. *America's Medicis*. New York: Harper Collins, 2003. Kindle Edition.
- Newton, Ronald. *The Nazi Menace in Argentina, 1931-1947*. New York: Stanford University Press, 1992.
- Pike, Frederick. *FRD's Good Neighbor Policy*. Austin: Texas University Press, 1995.
- Rivas, Darleen. *Misionary Capitalist. Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill, The University of North Carolina, 2002.
- Sadlier, Darlene. *American All: Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. New York: Indiana University Press, 2012.
- Salvatore, Ricardo. *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- . *Disciplinary Conquest U.S. Scholars in South America 1900-1945*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Smith, Richard Norton. *On his own terms. A life of Nelson Rockefeller*. New York: Random House, 2004.
- Tota, Antonio. *O amigo americano. O amigo Americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. São Pablo: Companhia das Letras, 2014.