

LA INSTRUMENTALIZACIÓN PROPAGANDÍSTICA DEL ARTE: EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO PATROCINADO POR LA CIA¹

THE PROPAGANDISTIC EXPLOITATION OF ART: ABSTRACT EXPRESSIONISM SPONSORED BY THE CIA

ELENA BELLIDO-PÉREZ

Universidad de Sevilla, España

ebellido@us.es

Resumen: Las obras de arte suponen una gran oportunidad de creación de imagen para el país donde se gestaron cuando este las traslada fuera de sus fronteras, pretendiendo con ellas transmitir cierta ideología que redunde en su identidad como nación. Partiendo de esta idea, el presente texto versa sobre la instrumentalización propagandística de la pintura cuando una entidad de poder interviene en el valor expositivo de la misma. Para ello, se centrará la atención en la exportación del Expresionismo Abstracto a Europa por parte de la CIA. Con este caso se ilustra cómo una pintura sin intenciones de poder en su creación se acaba convirtiendo en arte propagandístico en su recepción, conteniendo un mensaje ideológico oculto tras su función estética.

Palabras clave: arte, propaganda, instrumentalización, Expresionismo Abstracto.

Abstract: Works of art mean a big opportunity of image's creation for the country in which they were made, especially when the country sends them abroad, hoping to transmit certain ideology with them that results in the country's identity as a nation. Departing from this idea, the present paper is about the propagandistic exploitation of painting when a power entity takes part in the exhibition value of it. In order to describe it, the text will be focused on the CIA's exportation of Abstract Expressionism to Europe. With this case, it is shown how a painting without power intentions in its creation becomes a propagandistic art in its reception, holding an ideological message that is hidden behind its aesthetic function.

Keywords: art, propaganda, exploitation, Abstract Expressionism.

¹ Esta investigación se ha realizado en el contexto del Grupo de Investigación en Comunicación Política, Ideología y Propaganda IDECO (Universidad de Sevilla, código SEJ-539).

“El inconformismo del artista moderno y su amor por la libertad no se pueden tolerar dentro de la tiranía monolítica, y el arte moderno es inservible para la propaganda de los dictadores [...]. Los dictadores querían imponer sus convicciones artísticas. Pudieron. Lo hicieron y los rusos aún lo hacen.”

Alfred Barr, 1952

1. INTRODUCCIÓN: EXPORTACIÓN DE ARTE, IMAGEN E IDEOLOGÍA

A lo largo de la historia, el arte ha servido como herramienta de legitimación del poder. Desde las primeras civilizaciones, como Egipto o Mesopotamia, hasta nuestros días, los líderes políticos y religiosos han ordenado la construcción y creación de obras artísticas que inmortalizasen su poder.

Estas prácticas normalizadas comenzaron a ponerse en tela de juicio, paulatinamente, desde finales del siglo XIX, cuando algunos artistas como Jacques-Louis David o Francisco de Goya quisieron deslindar su trabajo de las clásicas instituciones de poder³. A partir de entonces, y conforme la reivindicación de la independencia ideológica del artista se fuera consolidando cada vez más, doblegarse a instrucciones dictatoriales, monárquicas o eclesiásticas parecía estar reservado a “artistas de segunda fila”⁴. En este contexto, lo interesante desde un punto de vista propagandístico era el manejo que las entidades de poder hacían progresivamente de dicha independencia ideológica. Así, atribuir la estética y el contenido de una obra a una entidad de poder comenzó a ser más meritorio que nunca, pues había que identificar la libre creación del artista con un vínculo personal y voluntario con el poder.

A estas circunstancias artísticas se les unió el éxito las Exposiciones Universales, que ya habían irrumpido con fuerza en la segunda mitad del siglo XIX⁵. Estos eventos trasladarán al siglo XX su espíritu exportador tendente a utilizar el arte de un país como marca del mismo cuando se expone en el extranjero⁶. En las Exposiciones Universales, los artistas que participaban para dar a conocer su obra fuera de sus fronteras nacionales

² BARR, Alfred: “Is Modern Art Communistic?” *New York Times Magazine*, 1952, p. 22. Traducción de la autora (TdA).

³ CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, 2000, p. 8.

⁴ THOMSON, Oliver: *Easily led: A History of propaganda*. Surrey, 1999, pp. 4-5 (TdA).

⁵ BALLESTEROS ARRANZ, Ernesto: *Historia universal del arte y la cultura. Vida y cultura en el siglo XIX*. Madrid, 2015.

⁶ WANG, Jian: “Soft Power, Nation Branding, and the World Expo”, en *Shaping China’s Global Imagination: Branding Nations at the World Expo*. Nueva York, 2013, pp. 1-23.

estaban aceptando su rol de creadores de imagen para el régimen político en el que habían desarrollado su trabajo, ya fueran sus creaciones libres o fueran encargos. Exposiciones tan emblemáticas como la inauguradora, esto es, la Gran Exposición de Londres de 1851, o la Exposición Universal de París de 1889, supusieron una estudiada oportunidad para demostrar el poder de la ciudad y del país expositor en términos económicos, artísticos y políticos; así como también la supusieron para los distintos pabellones nacionales que rivalizaban en esos mismos términos. En este sentido, tuvo bastante trascendencia (arquitectónica y propagandísticamente) la simbólica imagen de los pabellones de la Alemania nazi y de la Unión Soviética enfrentados en la Exposición Internacional de París de 1937, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial⁷.

Lo cierto es que en contextos bélicos y situaciones de conflicto, la exportación de arte para su exposición en el extranjero se convertía en una potente arma propagandística, que contribuía directamente a la configuración estética de la ideología del país de origen. Con esta idea sobre el terreno, el avance de Estados Unidos en términos artísticos en la segunda mitad del siglo XX, junto con el enfrentamiento entre el país americano y la Unión Soviética en la Guerra Fría, supusieron ambas las condiciones ideales para la exportación de arte dentro de lo que muchos autores han denominado “guerra fría cultural”⁸.

Dentro de este contexto, se tratará a continuación la exposición del Expresionismo Abstracto en Europa bajo el patrocinio de la CIA, quien atribuía a las pinturas el valor de “libertad” para promocionar la marca-país Estados Unidos⁹.

2. MARCO CONCEPTUAL: ARTE Y PROPAGANDA

El arte y la propaganda se pueden analizar como fenómenos comunicativos. En esta línea, destaca la definición de propaganda propuesta por Antonio Pineda: “La propaganda es un fenómeno comunicativo de contenido y fines ideológicos mediante el cual un Emisor (individual o colectivo) transmite interesada y deliberadamente un Mensaje para conseguir, mantener o reforzar una posición de poder sobre el pensamiento o la conducta de un Receptor (individual o colectivo) cuyos intereses no

⁷ STAAL, Jonas: “Art. Democratism. Propaganda”, *e-flux*, 52, 2015.

⁸ GLONDYS, Olga: *La guerra fría cultural y el exilio republicano español: Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura (1953-1965)*. Madrid, 2012; NIÑO, Antonio y MONTERO, José Antonio (eds.): *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid, 2012; SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, 2013.

⁹ SAUNDERS, Frances Stonor: “Garabatos yanquis (Yanqui doodles)”, en *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, 2013, pp. 290-320.

coinciden necesariamente con los del Emisor”¹⁰.

Del mismo modo, el arte, a pesar de sus múltiples posibilidades de definición desde distintos puntos de vista, también puede considerarse un fenómeno comunicativo en su esencia¹¹. Ambos, propaganda y arte, son procesos que emplean necesariamente uno o varios emisores, un mensaje y uno o varios receptores. En el caso del arte, ese emisor sería el artista, el mensaje se correspondería con su obra y el receptor coincidiría el público de dicha obra. Respecto a la intención comunicativa en uno y otro fenómeno, mientras que la propaganda tiene una finalidad ideológica, en el arte prevalece una finalidad estética. Conociendo estos elementos, se puede deducir cuándo un arte adquiere el adjetivo de propagandístico.

2.1. ARTE PROPAGANDÍSTICO

Como arte propagandístico se podría calificar todo arte en el que, durante el proceso de creación o recepción de la obra, ha participado un emisor de propaganda. El propagandista realiza esta intervención aportando un determinado mensaje ideológico a la obra de arte, la cual puede estar ausente de ideología o bien puede contener una ideología preexistente que ahora se verá alterada. No obstante, en este tipo de intervención del propagandista en un fenómeno artístico-comunicativo, hay que tener en cuenta que la finalidad ideológica de la propaganda nunca llegaría a eclipsar la finalidad estética del arte. Es decir, la obra resultante tendría objetivos propagandísticos ocultos tras esa finalidad estética que se le presupone a la obra de arte.

2.2. INSTRUMENTALIZACIÓN PROPAGANDÍSTICA DEL ARTE

Al definir, en un determinado contexto, una obra de arte como “arte propagandístico”, se estaría afirmando que dicha obra es el resultado de una estrategia de instrumentalización propagandística. Es decir, el autor de esta estrategia (el propagandista) pretende, mediante el manejo de una obra de arte, alcanzar un objetivo propagandístico; esto es, un objetivo de poder.

Este procedimiento se enmarca dentro del concepto de “modelación cultural propagandística” (MCP), propuesto por Pineda como un tipo de propaganda encubierta¹².

¹⁰ PINEDA, Antonio: *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*. Sevilla, 2006, p. 228.

¹¹ BERGER, René: *Arte y comunicación*. Barcelona, 1976; DEWEY, John: *El arte como experiencia*. Barcelona, 2008; ECO, Umberto: *Obra abierta*. Barcelona, 1990; ECO, Umberto: *La definición del arte*. Barcelona, 2005; PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Madrid, 1987. READ, Herbert: *El significado del arte*. Madrid, 1973.

¹² PINEDA, Antonio: “*Branded content* antes del *branded content*: La modelación cultural propagandística

La MCP debe contar con “una intención propagandística deliberada pero oculta, uso de medios culturales para la diseminación ideológica, y sutileza a la hora de proceder a dicha diseminación”¹³. Por todo ello, Pineda también se refiere a la exportación del Expresionismo Abstracto a Europa por parte de la CIA durante la Guerra Fría como uno de los más acertados ejemplos de MCP. Este caso concreto se trataría de una instrumentalización propagandística del arte *a posteriori*, es decir, después de que la obra haya sido creada por el artista en base a sus propios criterios ideológicos y estéticos.

3. CASO DE ESTUDIO: LA CIA Y EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

Sin recuperarse aún de los estragos de la Segunda Guerra Mundial, en el siglo XX comienza la Guerra Fría, una lucha sin enfrentamiento armado entre el capitalismo, bloque liderado por Estados Unidos, y el comunismo, liderado por la Unión Soviética. En esta situación, el manejo del arte y la cultura de uno y otro bando resultó una de las piezas fundamentales en el tablero de juego mundial. Como introduce John Swift, “demostrar que un sistema es más refinado culturalmente, más artístico, más viril, más fuerte o goza de mejor educación equivale a superioridad moral. [...] Todos los ámbitos de la cultura se movilizaron para combatir en la Guerra Fría”¹⁴. Y lo cierto es que Estados Unidos contaba con una ventaja importante para esta guerra fría cultural: el arte se estaba trasladando de capital, desde París a Nueva York; “el arte parisino parecía afeminado e inadecuado, en general, para enfrentarse a los violentos peligros que aguardaban a la cultura occidental. El viril arte de Nueva York acudió al rescate”¹⁵.

Y la virilidad estadounidense pareció materializarse en el Expresionismo Abstracto, movimiento declarado abiertamente apolítico¹⁶ en el que destacó la figura solitaria y alcohólica de Jackson Pollock. Como afirmaba el artista Bubb Hopkins, “él era el gran pintor americano [...]. Esa persona [...] debería tener las virtudes viriles del hombre americano [...]. Debe surgir de nuestro propio suelo”¹⁷. Además, en su *action painting*, ausente de figuración alguna, Pollock dejaba vía libre a la interpretación de cualquiera. Y así, en este contexto político y artístico, “la idea de que el Expresionismo Abstracto podía llegar a ser un vehículo de las nuevas responsabilidades imperiales

como forma de propaganda encubierta”, *Ámbitos*, 18, 2009, p. 117.

¹³ *Ibidem*, p. 125.

¹⁴ SWIFT, John: *Atlas histórico de la Guerra Fría*. Madrid, 2008, p. 66.

¹⁵ GUILBAUT, Serge: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Madrid, 1990, p. 217.

¹⁶ CASTELLANOS, Polo: “Expresionismo abstracto. Típicamente norteamericano”. *Archipiélago*, 17(64), 2009, p. 60.

¹⁷ HOPKINS, Bubb en SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid, 2013, pp. 292-293.

comenzó a tomar cuerpo”¹⁸.

No obstante, dentro de la política estadounidense, había bastante desacuerdo respecto al uso de este arte como arma propagandística. En este sentido, destaca la postura pública del congresista George A. Dondero, quien defendía en 1949 que “el arte es considerado como un arma del comunismo, y el doctrinario comunista considera al artista como un soldado de la revolución”, y que el Abstraccionismo, junto con el resto de ismos, es “de origen extranjero, y en verdad no deberían tener un lugar en el arte norteamericano”¹⁹. Como respuesta, Alfred Barr, primer director del MoMA, publica tres años más tarde un artículo en el *New York Times Magazine* titulado “¿Es comunista el arte moderno?”, donde expone la vinculación entre el arte realista y los totalitarismos, con la consecuente relación entre el arte moderno y su desarrollo en un régimen de libertad²⁰.

Verdaderamente, los artistas estadounidenses de finales de los años 40, este grupo de pintores expresionistas abstractos que se autodenominaban “Los Irascibles” (Fig. 1), habían tenido en mayor o menor medida relación con movimientos políticos de izquierda²¹. El propio Jackson Pollock había trabajado con el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros²². Pero a pesar de todo ello, y como explica Saunders: “Allí donde Dondero veía evidencia de conspiración comunista en el Expresionismo Abstracto, la elite cultural estadounidense detectó una virtud opuesta: para ellos, expresaba una ideología específicamente anticomunista, la ideología de la libertad, de la libre empresa. Al no ser figurativo ni poder expresarse políticamente, era la verdadera antítesis del Realismo Socialista. Era precisamente el tipo de arte con el que los soviéticos disfrutaban odiándolo. Pero era más que esto. Era, afirmaban sus apologetas, una aportación específicamente *estadounidense* al arte moderno”²³.

Debido a la oposición interna a la idea de la promoción del Expresionismo Abstracto (el Departamento de Estado llegó a ordenar que no se expusiesen artistas estadounidenses relacionados con el comunismo²⁴), los estrategas de la alta política tuvieron que buscar alternativas para “mostrar al mundo que este era un arte acorde con

¹⁸ SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y...*, op. cit., p. 294.

¹⁹ DONDERO, George en CHIPP, Herschel B: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid, 1995, p. 528.

²⁰ BARR, Alfred: “Is Modern Art Communist?” *New York Times Magazine*, 1952; BARR, Alfred: *La definición del arte moderno*. Madrid, 1989, pp. 243-249.

²¹ SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y...*, op. cit., pp. 291-292.

²² *Ibidem*, p. 292.

²³ *Ibid.*, p. 292.

²⁴ *Ibid.*, p. 295.

la grandeza y libertad de los Estados Unidos”²⁵. Por ello, recurrieron a la CIA. Hallamos, tal y como afirma Saunders, “esa sublime paradoja de la estrategia americana en la guerra fría cultural: para promover la aceptación del arte producido en (y cacareado como expresión de la) democracia, había que salvar el escollo del propio proceso democrático”²⁶.

La CIA, a su vez, recurrió al MoMA, dándole credibilidad institucional a sus estrategias. La artista Eva Cockcroft, en su artículo de 1974 “Abstract Expressionism, weapon of the Cold War”, narra la directa vinculación entre la estructura de poder hallada tras el MoMA y la CIA y la exportación del Expresionismo Abstracto como concepto del estilo de vida estadounidense²⁷. Para llevar a cabo esta tarea, el MoMA creó en 1952 un Programa Internacional bajo el que exportaba obras expresionistas abstractas al extranjero; esta acción era denominada por el propio Barr como “propaganda benevolente para la intelectualidad extranjera”²⁸. El objetivo del Programa Internacional del MoMA era, según Cockcroft, “dejar claro, especialmente en Europa, que América no era el páramo cultural que los rusos [...] estaban intentando demostrar que era”²⁹.

Solo cuatro años después de su creación, el Programa Internacional del MoMA había organizado treinta y tres exposiciones internacionales, entre las que se pueden destacar la participación de Estados Unidos en la Bienal de Venecia y la exposición “Doce pintores y escultores americanos contemporáneos”, inaugurada en París³⁰.

De manera general, el apoyo de la CIA a actividades culturales como exposiciones, jornadas literarias o conciertos, como sostiene Cockcroft, no estaba orientado únicamente al espionaje, sino que buscaba “influir la comunidad intelectual extranjera y presentar una fuerte imagen propagandística de los Estados Unidos como una sociedad ‘libre’ y opuesta al reglamentado bloque comunista”³¹. En esta línea, August Heckscher, antiguo presidente del Programa Internacional del MoMA, llegó a afirmar que la obra del museo estaba “relacionada con la principal lucha de la era: la lucha de la libertad contra la tiranía”³². Por ello, las obras de artistas como Pollock, salpicadas de líneas y gotas sin orden alguno, eran perfectas para alcanzar tal fin. “Nos

²⁵ *Ibid.*, p. 296.

²⁶ *Ibid.*, p. 296.

²⁷ COCKCROFT, Eva: “Abstract Expressionism, weapon of the Cold War”. En *Pollock and after: The critical debate*. Nueva York, 1985, pp. 147-154.

²⁸ SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y...*, op. cit., p. 307.

²⁹ COCKCROFT, Eva: “Abstract Expressionism, weapon...”, op. cit., p. 127. TdA.

³⁰ SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y...*, op. cit., pp. 308-309.

³¹ COCKCROFT, Eva: “Abstract Expressionism, weapon...”, op. cit., pp. 128-129. TdA.

³² HECKSCHER, August en SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA y...*, op. cit., p. 312.

habíamos dado cuenta”, decía Donald Jameson, miembro de la CIA, “de que era el tipo de arte que menos tenía que ver con el Realismo Socialista, y hacía parecer al Realismo Socialista aún más amanerado y rígido y limitado de lo que en realidad era”³³.

En definitiva, el caso del Expresionismo Abstracto y su patrocinio por la CIA durante la Guerra Fría destaca por su descarada contradicción: es un movimiento apolítico que acabó instrumentalizado propagandísticamente en base a su propia apoliticidad. Es decir, la libertad presente en esos lienzos era la libertad ideológica del artista, que había conseguido zafarse del yugo de las antiguas instituciones de poder³⁴. Sin embargo, las obras se presentaron en Europa como símbolo, no de la libertad ideológica y de creación del artista, sino de la libertad estadounidense. Esto es, el artista volvía a estar bajo las cuerdas del poder. Las propias palabras que el presidente Eisenhower pronunció en el aniversario del MoMA en 1954 dan clara muestra de esta contradicción: “Siempre que nuestros artistas sean libres para crear con sinceridad y convicción, se producirá una saludable polémica y progreso del arte [...] Qué diferente es en la tiranía. Cuando a los artistas se les convierte en esclavos y herramientas del Estado; cuando los artistas se convierten en principales propagandistas de una causa, el progreso se detiene y la creación y el genio se destruyen”³⁵.

En este discurso, el presidente estaba condenando la instrumentalización propagandística del arte *a priori*, es decir, las obras por encargo o las que seguían los criterios ideológicos y estéticos del poder. Sin embargo, él mismo, con sus palabras como presidente (“siempre que nuestros artistas sean libres”), está instrumentalizando *a posteriori* el arte que se estaba creando en su país. Lo estaba utilizando como ejemplo de la libertad que los artistas vivían en Estados Unidos. Como símbolo de la libertad estadounidense, opuesta a la “tiranía” soviética.

4. A MODO DE REFLEXIÓN

Tras analizar el caso de la exportación del Expresionismo Abstracto, se pueden destacar un par de cuestiones. En primer lugar, resulta interesante la división interna en la política estadounidense de mediados de siglo en cuanto a la consideración del arte moderno en general y del Expresionismo Abstracto en particular. Existían detractores de los movimientos vanguardistas, los cuales enmarcaban todas las vanguardias dentro de la ideología comunista. Sin embargo, hubo quienes supieron ver más allá y decidieron que

³³ JAMESON, Donald en *Ibidem*, p. 299.

³⁴ CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid, 2000, p. 8.

³⁵ EISENHOWER, Dwight D. en SAUNDERS, Frances Stonor: *La CIA...*, op. cit., p. 312.

oponer al comunismo un estilo artístico genuino estadounidense era una buena estrategia para la guerra fría cultural. Lo único que tenían que hacer era otorgarle a las obras valores estadounidenses. La obra de arte en cuestión podía ser físicamente la misma, pero desde una perspectiva era comunista, y, por tanto, condenada, y desde la otra se podía convertir en una una apología de la libertad estadounidense, y, por tanto, era promocionada. No obstante, lo más relevante de todo ello es que desde la propia autoría de la obra se reivindicaba su apoliticidad.

Derivada de esa consideración, también se puede destacar el proceso a través del cual el Expresionismo Abstracto fue politizado en un sentido tan concreto. En la exposición de las obras, estas adquirirían un determinado significado: discursos, catálogos, críticas, elementos contextuales en las salas de exposición... mediante el manejo de estas piezas, la CIA, como propagandista, podía intervenir en el mensaje de la obra de arte. Así, procuraba que el público no viera el Expresionismo Abstracto como un movimiento apolítico y puramente estético, sino como expresión de la libertad del bloque capitalista.

Por último, a través de la ilustración de este caso, se han podido identificar los dos procesos comunicativos que conviven en el arte propagandístico. Por un lado, el arte: el artista (emisor) crea una obra expresionista abstracta (mensaje) para un público (receptor) con una finalidad estética. Y, por otro lado, la propaganda: la CIA (emisor) interviene en el proceso de recepción-exposición de una obra de arte expresionista abstracta depositando subrepticamente en ella el valor de la libertad estadounidense (mensaje) para transmitírselo al público europeo (receptor) con una intención de poder determinada.



Fig. 1. *Los Irascibles*, Nina Leen, 1950, Getty Images.