

La politicidad del arte apolítico

Una intervención pragmática en el arte de la Guerra Fría*

Gabriel Rockhill

Intervencionismo pragmático y hermenéutica estética

Una analítica pretende dar cuenta de una coyuntura sociohistórica de determinadas prácticas desde una voluntad antiesencialista. Se trata de una tarea necesaria, pero no suficiente en sí misma, ya que se corre el riesgo de reducir la filosofía a un esfuerzo puramente descriptivo. Es por ello, entre otras cosas, que es imprescindible mantener la doble posición de describir e intervenir. Concretamente, esta postura consiste en reconocer, en primer lugar, que la descripción es una forma específica de intervención y que una intervención, para poder influir en una situación, requiere un conocimiento refinado y minucioso del contexto. Por ello, este abordaje podría describirse mejor como una intervención pragmática: delimita un campo de práctica e intercede pragmáticamente para hacer palanca en una dirección determinada.

La discusión que comenzaré aquí podría llamarse, más concretamente, una intervención hermenéutica y su objetivo es desplazar los recientes debates sobre la relación entre arte y política en los Estados Unidos de la Guerra Fría. Las intervenciones de este tipo no están de modo alguno separadas de la política del arte. Por el contrario, forman parte de la politicidad social de las prácticas estéticas ya que la dimensión política del arte no se reduce a la fuerza soberana de la propia obra y a sus propiedades talismánicas. La politicidad de una obra de arte se encuentra en su vida social y en la compleja interacción entre los múltiples tipos y niveles de agencia que participan de diversas maneras en su producción, circulación y recepción.

La hermenéutica estética desplegada en este capítulo pretende evitar la oposición binaria entre intención artística y contexto social multiplicando los niveles de análisis en relación con los distintos niveles de agencia operativa. Se apoyará implícitamente en las distinciones desarrolladas en los capítulos anteriores entre las tres dimensiones de la historia (la coyuntura temporal, las orientaciones geográficas, los estratos sociales) y los tres aspectos de la práctica social (crea-

* Traducido de *Radical History & the Politics of Art* de Gabriel Rockhill. © 2014 Columbia University Press. Publicado bajo acuerdo con Columbia University Press.

ción, distribución, interpretación). Sin embargo, se concentrará principalmente en el desarrollo de una teoría de la agencia social abigarrada que deseche las engorrosas oposiciones entre individuo y sociedad, libertad y determinismo, autonomía y heteronomía, autarquía estética y contextualismo. La vida social de las obras de arte, se argumentará, se desarrolla en intrincados encuentros entre múltiples niveles y sitios de agencia.

Kulturkampf y la CIA: un estudio de caso sobre la politicidad social del arte “apolítico”

Uno de los rasgos más sobresalientes del papel que desempeñó la pintura estadounidense en la Guerra Fría cultural no es el simple hecho de que se convirtiera en parte de esta empresa, sino que un movimiento que se declaraba tan deliberadamente apolítico pudiera ser politizado con tal intensidad.

Frances Stonor Saunders

Existe una tendencia generalizada a reducir la historia del arte a una cronología lineal de innovaciones estilísticas separando los avances artísticos de su inscripción social constitutiva. Cuando se tiene en cuenta el mundo social más amplio, a menudo se presenta en términos de un contexto externo que sirve de telón de fondo para una producción estética autónoma. El enfoque formalista de la historia del arte es particularmente pronunciado en el caso de los movimientos de vanguardia, cuyo encuadre histórico tiende a enfatizar la novedad estética en términos de avance en una secuencia lineal de invenciones únicas o intervenciones iconoclastas. La presunta autonomía de la producción estética suele ir acompañada, además, de la supuesta autarquía de la obra de arte, que reduce la relación entre el arte y el ámbito social de la política a la capacidad –o incapacidad– de las obras de producir consecuencias más o menos directas en el “mundo exterior”. De este modo, se asume que el arte solo puede tener una relación externa con la política. De hecho, dado que se lo considera autónomo, solo el poder talismánico de las obras individuales puede forjar, o no, un puente entre la esfera de la estética y el ámbito exógeno de la política.

Con este esquema en la cabeza, me gustaría volver a los relatos históricos sobre el surgimiento del expresionismo abstracto en los Estados Unidos de la posguerra. Según Serge Guilbaut, los relatos canónicos sobre el desarrollo de este movimiento han ignorado en gran medida sus resonancias con la ideología dominante de la época:

Hasta ahora, la mayoría de los estudios sobre el arte de este período se han ocupado de la estética de la acción (Margit Rowell, Harold Rosenberg) o de las cualidades formales de la obra cen-

trándose exclusivamente en el medio y las influencias estilísticas (Clement Greenberg, William Rubin, Michael Fried, Irving Sandler). Por el contrario, yo examino las implicaciones políticas y culturales del período. Mi tesis central es que el éxito nacional e internacional sin precedentes de una vanguardia estadounidense no se debió únicamente a consideraciones estéticas y estilísticas, como suelen sostener los comentaristas europeos y estadounidenses, sino también, y fundamentalmente, a las resonancias ideológicas del movimiento (1983: 1-2).

Al impugnar polémicamente la tesis de la autonomía estética, Guilbaut apela a la tradición metodológica de la historia social del arte, uno de cuyos referentes más notables es Timothy J. Clark. “La historia del arte estadounidense solo puede ser escrita si no se divide a la sociedad en células aisladas – escribe Guilbaut –, solo si no se borran las articulaciones entre los fenómenos sociales, económicos, culturales y simbólicos” (ibídem: 8).

Publicada en 1983, su controvertida obra *How New York Stole the Idea of Modern Art* forma parte de lo que hoy se denomina el relato revisionista del expresionismo abstracto. A partir de mediados de la década de 1960, una serie de publicaciones puso en tela de juicio algunos de los supuestos acerca del ascenso, en teoría autónomo, de la vanguardia estadounidense y del ampliamente discutido desplazamiento del centro de gravedad artístico de París a Nueva York. El papel del apoyo gubernamental, y fundamentalmente su trabajo de manipulación clandestina, es uno de los pilares de este desarrollo. En abril de 1966, *The New York Times* publicó una serie de cinco artículos en los que se analizaba el trabajo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), la primera organización de inteligencia estadounidense en tiempos de paz. El tercero de estos artículos se refería puntualmente a la promoción de organizaciones que operaban de fachada para distintas maniobras y a la transferencia secreta de fondos de la CIA para ayudar a financiar el Congress for Cultural Freedom [Congreso para la Libertad Cultural], así como investigaciones académicas, publicaciones, emisiones de radio, centros de investigación y otros numerosos esfuerzos culturales e intelectuales.¹ Los años 1966 y 1967 fueron decisivos ya que las denuncias en revistas como *Ramparts* sobre las operaciones encubiertas de la CIA en el mundo de la cultura y en otros ámbitos contribuyeron a generar un verdadero aluvión de investigaciones.

En mayo de 1967, Thomas W. Braden proporcionó un relato desde adentro de la organización sobre la promoción de la cultura estadounidense que llevó adelante la CIA como parte de su *Kulturkampf* internacional contra la Unión Soviética.*

¹ “Electronic Prvina Grows”. *New York Times*. 27 de abril de 1966.

* *Kulturkampf* se utiliza como clave para definir la batalla cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Rockhill se apropia aquí de un término ideado originalmente por Rudolf Virchow en

Según la ya emblemática publicación de Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper?* (1999), Braden, como antiguo supervisor de actividades culturales de la CIA, “ofreció voluntariamente información que había permanecido secreta y que nunca habría sido descubierta por otros medios: una prueba sólida que puso fin a todas las ambigüedades (y a la posibilidad de más desmentidas)” (2000: 398).² Braden narró la oscura historia del nacimiento de la División de Organizaciones Internacionales y defendió la política de ir a espaldas del Congreso para garantizar apoyo financiero para la izquierda no comunista y diversos esfuerzos culturales: “A principios de los años cincuenta, cuando la Guerra Fría estaba todavía muy caliente, la idea de que el Congreso aprobara muchos de nuestros proyectos era tan probable como que la Sociedad John Birch aprobara la propuesta de Medicare”.³ Braden expuso la lógica de estas operaciones clandestinas ensalzando el poder de la cultura dentro de las batallas de la Guerra Fría: “Recuerdo la enorme alegría que sentí cuando la Orquesta Sinfónica de Boston obtuvo más reconocimiento para Estados Unidos en París que el que John Foster Dulles o Dwight D. Eisenhower podrían haber comprado con cien millones de dólares”.⁴ También afirmó descaradamente el carácter estratégico de trabajar en alianza con la izquierda no comunista en la lucha contra la propagación del comunismo: “El hecho, por supuesto, es que en gran parte de Europa en los años cincuenta, los socialistas, la gente que se llamaba a sí misma de ‘izquierda’ –los mismos que muchos estadounidenses despreciaban– eran los únicos que realmente le daban importancia a la lucha contra el comunismo”.⁵

Un artículo de Christopher Lasch de 1968, “La Guerra Fría cultural”, ofreció un resumen de las distintas revelaciones hasta esa fecha, así como de los descarados esfuerzos que habían hecho por capear la crisis hasta que se volvió demasiado evidente que había pruebas más que suficientes de la intervención de la CIA en el mundo de la cultura. Con audacia, Lasch sacó lo que parece ser la única conclusión lógica:

Durante veinte años se ha dicho a los estadounidenses que su país es una sociedad libre y que, por el contrario, los pueblos comunistas viven en la esclavitud. Ahora resulta que aquellos que fueron más activos en la difusión de este evangelio fueron simples peones (“ingeniosos” en algunos casos, desprevenidos en

referencia a un conflicto cultural que enfrentó a Bismarck, la Iglesia católica y el partido católico de Alemania entre 1871 y 1878. [N. del T.].

² Resulta sumamente irónico que para su publicación en Estados Unidos en el año 2000 el libro sufriera una modificación eufemística de su título.

³ Braden, Thomas W. “I’m Glad the CIA Is ‘Immoral’”. *Saturday Evening Post*. 20 de mayo de 1967. N del. T: la Sociedad John Birch es una asociación civil ultraconservadora que fue fundada en 1958 en el estado de Indiana durante el período de mayor intensidad en la persecución contra los comunistas.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

otros) de la policía secreta. Todo el espectáculo –los congresos juveniles, los congresos culturales, los viajes al extranjero, la gran exhibición glamurosa de la libertad y la civilización americanas y del nivel de vida americano– fue organizado entre bastidores por hombres que creían, como Thomas Braden, que “la Guerra Fría era y es una guerra que se libra con ideas en lugar de con bombas” (1970: 356).

Hubo que esperar a la década de 1970 para que *Artforum* abriera finalmente sus páginas a esta clase de interrogación crítica con la publicación de dos artículos notables. En 1973, Max Kozloff impugnó la consideración implícita de la autonomía de la estética en muchos relatos sobre el arte de la posguerra en Estados Unidos: “Los logros más celebrados del arte estadounidense se produjeron precisamente durante el mismo período en el que florecieron las reivindicaciones de su hegemonía mundial. Es imposible imaginar este advenimiento estético sin el soporte, junto con otro factores internos, de esta expansión política” (2000: 131). Al año siguiente, Eva Cockcroft examinó el papel central que tiene el mecenazgo privado en el mundo del arte estadounidense. Subrayando el importante hecho de que “los museos estadounidenses, a diferencia de sus pares europeos, se desarrollaron principalmente como instituciones privadas”, Cockcroft destaca la influencia del modelo corporativo en el que los consejos de administración están integrados “generalmente por los mismos ‘ciudadanos prominentes’ que controlan los bancos y las corporaciones y ayudan a dar forma a la política exterior”, son los que “en última instancia determinan la política del museo, contratan y despiden a los directores y ante quienes el personal profesional tiene que rendir cuentas” (2000: 147-148). Más concretamente, se centra en el papel clave del Museo de Arte Moderno en la financiación y el apoyo –de igual modo que la CIA– de un relato tendencioso de la historia del arte destinado a promover la idea de un ‘arte libre’ que emana una sociedad supuestamente libre.⁶ De hecho, su artículo esboza los estrechos vínculos entre la institución de los Rockefeller y los principales actores de la política estadounidense. El propio Nelson Rockefeller, que había ordenado notoriamente la retirada de los murales de Diego Rivera de las paredes del Rockefeller Center porque representaban a Lenin, había dejado la presidencia del MoMA entre 1940 y 1946 para trabajar como coordinador de la Oficina de Asuntos Interamericanos del presidente Roosevelt.⁷ La sección de arte para América Latina de la agencia gubernamental de inteligencia en

⁶ Es interesante remarcar que “el MoMA compró el pabellón de Estados Unidos en Venecia y asumió absoluta responsabilidad por las exhibiciones que tuvieron lugar allí entre 1954 y 1962” (Cockcroft, 2000: 150).

⁷ Rockefeller también devino asistente del secretario de Estado Edward Stettinius para Asuntos de América Latina y el Hemisferio Occidental mientras que, a comienzos de los años cincuenta, Alan Dulles y Thomas Braden lo pusieron al corriente de las operaciones encubiertas. Ver Saunders, 2000, pp. 260-261, así como p. 144 para más información del papel que jugó la Fundación Rockefeller en la Guerra Fría.

tiempos de guerra también sirvió de hogar a René d'Harnoncourt, que más tarde se convertiría en director del MoMA. William Paley, que fue presidente de la CBS y uno de los padres fundadores de la CIA, formó parte de la junta de miembros del Programa Internacional del MoMA. El presidente del consejo de administración del museo, John Hay Whitney, que trabajó para la Oficina de Servicios Estratégicos durante la guerra, formó parte de la unidad de planificación de la "guerra psicológica" de Truman y permitió que su organización de beneficencia fuera utilizada como instrumento de acción de la CIA.⁸ Julius Fleischmann también formó parte del consejo de administración del MoMA y fue presidente de la Fundación Farfield de la CIA. Antes de incorporarse a la CIA en 1950, el propio Thomas W. Braden "había sido secretario ejecutivo del MoMA desde abril de 1948 hasta noviembre de 1949" (Cockcroft, 2000: 150). Su esposa, Joan, también trabajó para Nelson Rockefeller.

Durante los primeros años de la década de 1940, el MoMA participó en una serie de programas relacionados con la guerra que marcaron la pauta de sus actividades posteriores como una institución clave de la Guerra Fría. Fundamentalmente, el MoMA se convirtió en un contratista de guerra menor; cumplió 38 contratos por materiales culturales por un total de 1.590.234 dólares para la Biblioteca del Congreso, la Oficina de Información de Guerra y, especialmente, la Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller (ibídem: 149).

De este modo, hubo una marcada correspondencia entre el trabajo del MoMA y las operaciones encubiertas de la CIA. Esto no se debe a que hubiera un acuerdo formal entre ambos, por lo que sabemos, ya que, según Saunders, "simplemente no era necesario" (2000: 264). Cockcroft explica este consenso operativo en los siguientes términos:

Las funciones de las operaciones encubiertas de ayuda de la CIA y de los programas internacionales del Museo Moderno eran similares. Liberados de las presiones de la pronunciada persecución anticomunista y el ultrapatriotismo que definía a las agencias gubernamentales oficiales como la Agencia de Información de Estados Unidos (USIA), los proyectos culturales de la CIA y el MoMA podían proporcionar argumentos más persuasivos y llevar adelante exhibiciones bien financiadas que resultaban indispensables para vender al resto del mundo los beneficios de la vida y el arte bajo el capitalismo (2000: 150).

Las vinculaciones precisas entre el MoMA, la CIA y el expresionismo abstracto continúan siendo objeto de un amplio debate. Los antirrevisionistas, como

⁸ Ver Kenworthy, E. W. "Whitney Trust Got Aid". *New York Times*. 25 de febrero de 1967.

se les ha llegado a llamar, afirman que las conexiones son más tenues que las que sugieren revisionistas como Cockcroft y Saunders.⁹ Argumentan, además, que el apoyo del MoMA al expresionismo abstracto era, en verdad, más ambivalente y que había numerosas agendas dentro del museo que competían entre sí, enfrentándose el personal y el consejo de administración.¹⁰ Según ellos, el expresionismo abstracto solo fue adoptado plenamente por el museo entre mediados y finales de la década de 1950. También se ha intentado corregir el registro estadístico e histórico relativo a la representación del expresionismo abstracto en diversas exposiciones, así como las fuentes de financiación. A nivel de correcciones históricas, los antirrevisionistas han hecho algunas contribuciones valiosas a este debate y han argumentado una relativa escasez de pruebas concretas de vínculos directos entre el expresionismo abstracto y el servicio secreto estadounidense. Sin embargo, ninguno de ellos, que yo sepa, ha negado que la CIA participara secretamente en la financiación de la cultura y las artes. Por el contrario, la mayoría de ellos lo admite abiertamente. Este hecho ha quedado bien establecido gracias al testimonio directo de miembros de la CIA y a la desclasificación de documentos internos.

Los revisionistas sostienen que hubo una unión estratégica entre las agendas culturales de la CIA y el MoMA, que parece haber cuajado alrededor de 1947 tras el fracaso de *Advancing American Art*, la exposición itinerante del Departamento de Estado. Con el objetivo de refutar las afirmaciones soviéticas de que Estados Unidos era un páramo cultural, esta exposición, financiada por el gobierno, incluía una selección de setenta y nueve obras “progresistas” y estaba previsto que viajara por Europa y América Latina.¹¹ A pesar de su éxito inicial, la exposición fue ferozmente criticada en Estados Unidos y finalmente cancelada, lo que supuso una temprana victoria para filisteos de la talla de George Dondero. Este republicano de Missouri declaró neuróticamente que el modernismo formaba parte de una conspiración internacional. “El arte moderno es comunista –afirmaba con bombos y platillos– porque no glorifica nuestro hermoso país, nuestra gente alegre y sonriente y nuestro progreso material” (citado en Hauptman, 1973: 48). En la época de la histórica reprobación de Joseph McCarthy de todo lo que no fuera ortodoxo, resultaba cada vez más evidente que era poco probable que el Congreso promoviera el arte de vanguardia estadounidense. De hecho, el secretario de Estado, George C. Marshall, declaró que “no habría más dinero de los contribuyentes para el arte moderno” y el Departamento de Estado emitió una directiva en la que se ordenaba que ningún artista estadouniden-

⁹ Robert Brustow e Irving Sandler citan conversaciones personales de Thomas Braden y Waldo Rasmussen que sugieren que, al menos durante ciertos períodos de tiempo, ellos desconocían cualquier vinculación de la CIA con el financiamiento directo de la pintura estadounidense. Ver Brustow, 1997: 69, 78. También, Sandler, 2009: 191.

¹⁰ Ver, por ejemplo, Sandler, 2009: 182 y Kimmelman, 1994: esp. 299.

¹¹ Ver Krenn, 2005: 9-49.

se con asociaciones comunistas fuera expuesto a expensas del gobierno.¹² En 1953, el principal portavoz de la Federación de Información Artística de Estados Unidos, A. H. Berding, llegó a proclamar: “nuestro gobierno no debería patrocinar ejemplos de nuestra energía creativa que no sean representativos” (citado en Hauptman, 1973: 50). Los intelectuales de la CIA, muchos de los cuales habían sido reclutados en las principales escuelas de la Ivy League y formados culturalmente en los valores del modernismo, tendían a ver las cosas de otra manera:

Mientras que Dondero veía en el expresionismo abstracto la evidencia de una conspiración comunista, los mandarines culturales estadounidenses detectaron una virtud contraria: para ellos, hablaba de una ideología específicamente anticomunista, la ideología de la libertad, de la libre empresa. No figurativo y políticamente silencioso, era la antítesis misma del realismo socialista (Saunders, 2000: 254).

Algunos miembros de la CIA decidieron entonces actuar a espaldas del Congreso y trabajaron con el sector privado para promover un programa que coincidía con el trabajo de los Rockefeller y el MoMA.

La discrepancia entre el Congreso y la CIA ilustra hasta qué punto el gobierno estadounidense no funcionaba como una institución monolítica, sino que era más bien el escenario de agendas contrapuestas. El presidente Truman era famoso por su desprecio al modernismo, al igual que republicanos como McCarthy y Dondero. Sin embargo, dentro del Congreso no había un consenso unánime sobre la relación entre el arte moderno y el comunismo. Jacob Javits, que se convirtió en senador en 1957, cuando McCarthy y Dondero terminaron sus mandatos, fue uno de los pocos miembros del Congreso cuya oposición a los ataques de Dondero es de público conocimiento. “El punto que distingue nuestra forma de libertad de expresión del comunismo –explicó– es el hecho de que el arte moderno puede vivir y florecer aquí sin autoría ni censura del Estado y ser aceptado por los estadounidenses que tienen una buena opinión de él” (citado en Hauptman, 1973: 48). Dwight D. Eisenhower, que tomó el timón presidencial en 1953, también “reconoció el valor del arte moderno como ‘pilar de la libertad’” (Saunders, 2000: 271). Según Michael Krenn, el Departamento de Estado llegó a compartir en general la creencia, expresada especialmente por el presidente Roosevelt en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, de que el arte estaba adquiriendo un papel más amplio y significativo en el mundo (ver Krenn, 2005: 9). Inmediatamente después de la guerra, “el Departamento, con la ayuda y el estímulo de algunos sectores de la esfera profesional de las artes, se embarcó en una nueva y audaz iniciativa diseñada para llevar el arte estadounidense, en particular el arte moderno, al mundo” (ibidem: 10). Krenn ha proporcionado un deta-

¹² “Artists Protest Halting Tour”. *New York Times*, 6 de mayo de 1947. Ver también De Hart Mathews, 1976.

llado relato histórico del complejo campo de fuerza en torno a las negociaciones entre diversas agencias gubernamentales e instituciones privadas, incluidos los debates internos, en relación con el patrocinio político de las artes. Su trabajo pretende, en parte, recontextualizar las operaciones encubiertas de la diplomacia cultural estadounidense de la Guerra Fría en relación con los programas internacionales llevados a cabo por el Departamento de Estado, la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA), el Instituto Smithsonian y la Federación Americana de las Artes. Es preciso remarcar aquí que esta es una parte extremadamente importante de la ecuación histórica que no debe quedar oculta por una concentración indebida en las actividades clandestinas del servicio secreto.

Resulta igualmente importante señalar que existían importantes desacuerdos dentro de la propia CIA, como atestigua el relato de Braden sobre la decisión de Allen Dulles de anular a Frank Wisner para crear la División de Organizaciones Internacionales.¹³ Fundada en 1950, la DIO siguió una serie de instrucciones “obvias” según Braden: “Utilizar organizaciones legítimas ya existentes; disimular el alcance del interés estadounidense; proteger la integridad de la organización no exigiéndole que apoye todos los aspectos de la política oficial estadounidense”.¹⁴ Esta nueva organización sirvió para proporcionar una base institucional más sólida para los programas de la guerra psicológica subyacente detrás de los logros culturales de Estados Unidos. En palabras de Braden:

Queríamos reunir a todos los artistas, escritores, músicos, y a toda la gente que los seguía, para demostrar que Occidente y Estados Unidos eran partidarios de la libertad de expresión y de los logros intelectuales, que no existía barrera alguna en cuanto a *lo que se debe escribir y lo que se debe decir y lo que se debe hacer y lo que se debe pintar*, que era lo que ocurría en la Unión Soviética (citado en Saunders, 2000: 98, énfasis de Braden).

La divergencia entre la CIA de Dulles y la posición mayoritaria en el Congreso llegó a su punto álgido a finales de 1952, cuando McCarthy empezó a sospechar de la organización de Braden al enterarse de que había subvencionado a grupos procomunistas. “Este fue un momento crítico –escribe Frances Stonor Saunders–, el anticomunismo no oficial de McCarthy estaba a punto de desbaratar, y quizás hundir, la más elaborada y eficaz red de la CIA que reunía a frentes de izquierda no comunista” (ibídem: 197). La Agencia se vio obligada a retraerse aún más en un segundo plano y a mantener diligentemente la naturaleza clandestina de sus operaciones; evitó así que se detectaran sus esfuerzos culturales encubiertos hasta mediados de la década de 1960.

¹³ Braden, Thomas W. “I’m Glad the CIA Is ‘Immoral’”. *Saturday Evening Post*. 20 de mayo de 1967.

¹⁴ Ibídem. Ver también Braden, 1966.

La pieza central de la campaña clandestina de la CIA fue el Congreso para la Libertad Cultural, dirigido por el agente encubierto Michael Josselson desde 1950 hasta 1967:

En su apogeo, el Congreso para la Libertad Cultural tenía oficinas en treinta y cinco países, empleaba a docenas de personas, publicaba más de veinte revistas de prestigio, organizaba exposiciones de arte, tenía un servicio de noticias y reportajes, organizaba conferencias internacionales de alto nivel y recompensaba a músicos y artistas con premios y actuaciones públicas. Su misión era alejar a la intelectualidad de Europa occidental de su persistente fascinación por el marxismo y el comunismo y acercarla a una visión más complaciente con el “estilo americano” (ibídem: I).

El alcance del Congreso fue extremadamente amplio y Saunders llega a la conclusión de que “les guste o no, lo sepan o no, hubo pocos escritores, poetas, artistas, historiadores, científicos o críticos en la posguerra cuyos nombres no estuvieran ligados a esta empresa encubierta” (ibídem: II). Hugh Wilford, cuyo libro *The Mighty Wurlitzer* fue escrito para corregir parcialmente el relato de Saunders, corrobora muchos de sus elementos claves. De hecho, llega a afirmar que el Congreso se convirtió en “uno de los mecenas artísticos más importantes de la historia del mundo al patrocinar una gama de actividades culturales sin precedentes” (2008: 101-102).¹⁵ Cubría los gastos de viaje de sus reuniones internacionales, hacía donaciones para premios literarios y becas a través de canales de la CIA, como la Fundación Farfield, organizaba exposiciones de arte y festivales culturales y participaba en contratos de libros a través de editoriales, como Frederick A. Praeger. También apoyó en secreto revistas literarias como la mensual angloamericana *Encounter*, que fue una creación del Congreso y *Partisan Review*, a la que Wilford describe como “el principal vehículo literario de los intelectuales de Nueva York y una de las pequeñas revistas más influyentes del siglo XX” (2008: 103). Irónicamente, todos los presidentes honorarios del Congreso fueron filósofos reconocidos, como Bertrand Russell, Benedetto Croce, John Dewey, Karl Jaspers y Jacques Maritain. Todavía se discute cuántas personas sabían que el Congreso era una fachada de la CIA y en qué momento se dieron cuenta de ello. Jason Epstein, uno de los fundadores de *The New York Review*, ha afirmado que a mediados de la década de 1960 prácticamente todo el mundo sabía quién financiaba el Congreso (Saunders, 2000: 377).¹⁶

¹⁵ Para más detalles respecto del Congreso para la Libertad Cultural, su presupuesto y su financiación, ver Scott-Smith, 2002: esp. 122-124.

¹⁶ Según Saunders, el éxito inmediato de *The New York Review* “demostró claramente que no todos los intelectuales estadounidenses estaban contentos de ser agentes legitimadores de la Guerra Fría orbitando alrededor del sistema de seguridad nacional” (2000: 361).

En el marco de la Guerra Fría cultural, el expresionismo abstracto parece haber constituido un “estilo ideal” para las actividades de propaganda del servicio secreto estadounidense:

Permitía un contraste perfecto con “la naturaleza regimentada, tradicional y reducida” del “realismo socialista”. Resultaba novedoso, refrescante y creativo. Vanguardista en el plano artístico y original, el expresionismo abstracto podía mostrar a Estados Unidos como un país culturalmente avanzado y capaz de competir con París. Esto fue posible porque Pollock, al igual que la mayoría de los artistas estadounidenses de vanguardia, había dejado atrás su anterior interés por el activismo político (Cockcroft, 2000: 150-151).

Muchos de los artistas neoyorquinos habían trabajado para el Proyecto Federal de Artes, que formaba parte del New Deal de Roosevelt. Produjeron obras de arte subvencionadas y, por lo general, participaron en la política de izquierda. Sin embargo, tendían a seguir, según Serge Guilbaut, la trayectoria política personificada por Dwight Macdonald, pasando del marxismo convencional al trotskismo y luego a distintas vertientes del anarquismo: “Pintores como Rothko y Gottlieb, Pollock y Motherwell [...] siguieron el mismo camino” (1983: 110).

Clement Greenberg había proporcionado el marco teórico para esta construcción política que, según Guilbaut, operó en múltiples aspectos como el eje central de vinculación entre el trotskismo y la adopción de una forma más o menos apolítica de modernismo estético:

Greenberg llevó la defensa de Trotsky por un arte crítico que se mantuviera “fiel a sí mismo” un paso más allá; sostuvo que, aunque la vanguardia realiza efectivamente un trabajo crítico, se trata de una crítica dirigida hacia dentro, hacia la propia obra de arte, hacia el propio medio, y destinada únicamente a garantizar la calidad de la producción (ibídem: 35).¹⁷

Refiriéndose en particular a la publicación de “Avant-Garde and Kitsch” en 1939, Guilbaut afirma que Greenberg estableció una posición modernista de carácter elitista que quebró con la politización abierta del arte en pos de un vanguardismo formalista, algo que resultó sumamente atractivo para muchos de los artistas emergentes de la Escuela de Nueva York.

Como ya he señalado antes, la promoción del expresionismo abstracto por parte de la CIA continúa siendo motivo de debate, en parte porque el registro histórico se encuentra colmado de múltiples lagunas y también porque la política ambivalente del servicio secreto estadounidense tenía como objetivo complicar la tra-

¹⁷ Ver el ensayo de Trotsky “Arts and Politics”, publicado en *Partisan Review*.

zabilidad de las acciones que originaron estos huecos.¹⁸ En 1995, Saunders dio a conocer la historia de un antiguo funcionario de la CIA que declaró explícitamente que la agencia reconocía una oportunidad única en la Escuela de Nueva York:

“En cuanto al expresionismo abstracto, me encantaría poder decir que la CIA lo inventó, ¡solo para ver qué pasa mañana en Nueva York y en pleno SoHo!”, bromeó. “Pero creo que lo que hicimos realmente fue reconocer su singularidad. Identificamos que el expresionismo abstracto era una forma de arte que hacía que el realismo socialista pareciera aún más estilizado, rígido y provinciano de lo que era. Y esa relación fue explotada en algunas exposiciones”.¹⁹

Según Saunders, el Congreso organizó “varias exposiciones de expresionismo abstracto durante la década de 1950. Una de las más significativas, *The New American Painting*, recorrió todas las grandes ciudades europeas en 1958 y 1959. Otras muestras influyentes fueron *Modern Art in the United States* (1955) y *Masterpieces of the Twentieth Century* (1952)”.²⁰ A pesar de que esta última no incluía obras de los expresionistas abstractos, Saunders sostiene que la exhibición de obras maestras europeas que provenían de colecciones estadounidenses enviaba un claro mensaje de posguerra: “el modernismo debía su supervivencia –y su futuro– a Estados Unidos” (Saunders, 2000: 119).²¹ De hecho, James Johnson Sweeney, curador, socio de la revista *Partisan Review*, respaldada por la CIA, y asesor del MoMA (que impulsó la exhibición *Masterpieces of the Twentieth Century* para el festival del Congreso para la Libertad Cultural), se jactó de haber elegido obras para el festival que “no podrían haber sido creadas, ni cuya exhibición hubiese sido permitida, bajo regímenes totalitarios como la Alemania nazi o la actual Rusia soviética y sus satélites” (citado en Saunders, 2000: 268). Saunders también afirma que existen pruebas del apoyo de la CIA a las siguientes exposiciones: *Twelve Contemporary American Painters and Sculptors* (1953-1954), *Young Painters* (1954) y *Antagonismes* (1960). Hugh Wilford ha corroborado algunas de estas afirmaciones argumentando que el “principal testaferro de la CIA en la Guerra Fría cultural”, Julius Fleischmann, donó importantes premios en metálico a la exposición *Young Painters* (2008: 107). Para *Antagonismes*, los participantes estadounidenses fueron “elegidos por el MoMA y los gastos fueron sufragados por la Fundación Farfield y otro conducto de la CIA, la Fundación Hoblitzelle” (ibídem: 108).

¹⁸ “La CIA ha desclasificado solo un porcentaje muy reducido de lo que presumiblemente es un archivo sumamente vasto” (Wilford, 2008: 103).

¹⁹ Saunders, Frances Stonor. “Modern Art was CIA ‘Weapon’”. *Independent*, 22 de octubre de 1995. Es sorprendente que algunos de los antirrevisiónistas hayan ignorado o simplemente desestimado este testimonio: ver Burstow, 1997: 68 y Cauter, 2003: 551.

²⁰ Saunders, Frances Stonor (1995). “Modern Art Was CIA ‘Weapon’”. Op. cit.

²¹ Ver también p. 268.

Debemos reconocer que, incluso si el patrocinio del expresionismo abstracto por parte de la CIA no se extendió más allá de lo que los escasos registros históricos, en su forma actual, nos permiten afirmar con confianza, es claro que existía una política más amplia de guerra psicológica destinada a promover la “libertad artística” como símbolo de una supuesta libertad cultural y política de Estados Unidos durante la Guerra Fría. Por ejemplo, el servicio secreto estadounidense apoyaba enfáticamente la música contemporánea, cuyo epítome es la intención de Nicolas Nabokov de “contrarrestar, compositor por compositor, el estalinismo en las artes” durante el programa establecido para el festival Obras Maestras del Siglo XX que organizó el Congreso para la Libertad Cultural (Saunders, 2000; 116).

“El significado político, cultural y moral del Festival y su programa no debe ser manifiesto”, según la propuesta de Nabokov, sino que “debe dejarse que el público saque sus inevitables conclusiones lógicas. Prácticamente todas las obras [que se interpretarán] pertenecen a la categoría tachada de ‘formalista, decadente y corrupta’ por los estalinistas y los esteticistas soviéticos, incluidas las obras de compositores rusos (Prokofiev, Schostakovish [sic], Scriabine y Strawinsky [sic])” (citado en ídem).

La predilección de la CIA por ciertas formas de lo que se denomina genéricamente modernismo, visible también en su apoyo a figuras literarias como Eliot y Pound, se basaba en su uso subrepticio del arte supuestamente autónomo como símbolo cultural para el “mundo libre”.²² Sin embargo, las sensibilidades hacia el arte elevado de los mandarines culturales no eran una constante, como han señalado autores como Hugh Wilford y Richard Burstow. Para empezar, se mostraron sorprendentemente reacios a extender su mecenazgo a la vanguardia musical estadounidense, incluyendo el trabajo de Milton Babbitt y John Cage (Wilford, 2008: 109). Wilford señala:

... los propios gustos de la CIA en el ámbito de las artes escénicas distaban mucho de ser marcadamente modernistas. [...] Las sinfonías clásicas, los musicales de Broadway, incluso el jazz de Dizzy Gillespie, fueron utilizados por una gran variedad de organismos gubernamentales estadounidenses [...] en un intento de persuadir a los amantes de la música de todo el mundo de que Estados Unidos no era menos hospitalario con las artes sonoras que con las literarias y visuales (III, 108-109).

La Orquesta Sinfónica de Boston desempeñó un papel especialmente importante en el patrocinio de la CIA. Su primera actuación en Europa, cuando fue a París para tocar *La consagración de la primavera* de Stravinsky en el festival Master-

²² Para más detalles sobre Eliot y Pound, ver Saunders, 2000: 245-251.

pieces, fue subvencionada con 130.000 dólares provenientes de la División de Organizaciones Internacionales bajo la gestión de Thomas Braden (ibídem: 109-110). Wilford también se refiere al caso de la danza, que, en general,

... no ocupaba un lugar destacado en el programa internacional del Congreso para la Libertad Cultural. [...] El ballet estadounidense tendía a ser promovido en el extranjero por el Fondo de Emergencia del Presidente, financiado abiertamente por el gobierno (que se hacía eco del enfoque del Congreso para la Libertad Cultural con respecto a la música, al dejar de lado a bailarines de vanguardia como Merce Cunningham en favor de una oferta más tradicional) (ibídem: III).

En una reveladora carta de 1995 enviada a Nelson Rockefeller por Frank Wisner, el director adjunto de la Oficina de Coordinación de Políticas de la CIA, este argumenta en contra de enviar el Ballet de la Ciudad de Nueva York a Moscú por considerar que seguramente sufriría contra el protagonismo ruso en este ámbito (ibídem: 111-112). En su lugar, recomienda que se presenten espectáculos musicales como *Oklahoma*, *Carousel*, *Kiss Me Kate* o los *Ice Capades*. También sugiere la posibilidad de enviar orquestas de jazz o la BSO y resalta la importancia de mostrar el talento “negro” para contrarrestar las críticas al racismo estadounidense (ibídem: 112). Wilford destaca igualmente que un conjunto de cartas anónimas descubiertas entre los papeles de C. D. Jackson revela la existencia de “un agente de la CIA, con base en los estudios Paramount de Hollywood, dedicado a una asombrosa variedad de actividades clandestinas en favor de la Agencia” (ibídem: 120). El Servicio Secreto estadounidense no solo trató de influir en la producción cinematográfica de Hollywood, sino que en ocasiones emprendió proyectos cinematográficos, como la versión animada de *Rebelión en la granja* (1954) de George Orwell.²³ Al manipular el argumento, la narrativa antitotalitaria de Orwell se transformó irónicamente en un arma encubierta de propaganda de la Guerra Fría.²⁴

²³ No obstante, Wilford argumenta también que la viabilidad en términos de finanzas y la autocensura de Hollywood hicieron de esta industria un candidato menos idóneo para el patrocinio de la CIA en comparación con emprendimientos culturales sin fines de lucro. Para un análisis detallado y preciso del papel de la industria del cine de Estados Unidos durante la Guerra Fría, ver Decherney, 2005.

²⁴ Ver Wilford, 2008: 117-119 y Leab, 2006.

Agencia social multidimensional

Cualquier análisis de la influencia política en el ámbito cultural puede tender a socavar la legitimidad real de la cultura como tal y las complejidades del desarrollo semiautónomo y contingente de la actividad cultural e intelectual. Los argumentos se reducen a menudo a un énfasis en la autonomía o la dependencia del arte, ninguno de los cuales es particularmente satisfactorio para la ampliación de la comprensión histórica.

Giles Scott-Smith

El debate actual entre revisionistas y antirrevisionistas tiende a operar en el marco binario de una serie de oposiciones polares, como determinismo y libertad, dependencia y autonomía, sociedad e individuo, contextualismo y autarquía estética. Mientras que los revisionistas pretenden poner de manifiesto los elementos sociales y contextuales que han determinado la producción artística, la contraofensiva antirrevisionista pretende, generalmente, poner en primer plano la libertad de los productores y de las instituciones en sus juicios estéticos. Afortunadamente, algunos de los autores implicados en este debate han rechazado una oposición simplista entre estos términos. Muchos de ellos, sin embargo, tienden a mantenerse dentro de una lógica social binaria en la que la determinación total se ve refutada por los casos de libertad individual y, en dirección contraria, la libertad absoluta, por los casos de control exógeno.

En lugar de basarse en una rígida polarización entre caballeros y peones de la Guerra Fría, resulta crucial la identificación de los distintos tipos, niveles, rangos y sitios de agencia involucrados. No debemos colapsar indebidamente la noción de agencia con la de libertad, que sugiere la existencia de un estado puro, como un punto cero de actividad originaria. En lo que respecta a la participación de la CIA en el mundo del arte, los tipos de agencia podrían describirse, de forma más adecuada, como control y fomento financiero, apoyo institucional, presión encubierta y otras estrategias de manipulación clandestina. Estos vehículos de acción están, por supuesto, vinculados de forma compleja con todo un campo de fuerzas políticas, económicas y sociales. Además, al tratarse de actividades subterráneas, apuntaron a desarrollar un nivel de agencia profundo e indetectable, cuyas consecuencias eran palpables pero sus orígenes eran desconocidos. El alcance de su agencia variaba puntualmente con cada caso, pero es sumamente importante subrayar el hecho de que el fomento financiero e institucional no implica que la CIA cooptara la agencia de todas las partes involucradas ni que su alcance se extendiera profundamente a la agencia social de todos los artistas e intelectuales afectados. Por el contrario, intentó, al menos en parte, coaccionarlos silenciosamente de forma que tuvieran la sensación de estar actuando

de forma natural. Por supuesto, no siempre consiguió sus objetivos. Wilford cita un ejemplo significativo de “los límites de la manipulación de la CIA frente a la presión política comercial y nacional”: el director y el gerente de la Paramount se negaron a incorporar la “perspectiva negra” que les imponía implantar “actores negros en los campos de golf en *The Caddy*, por miedo a generar indignación entre los espectadores blancos del sur” (2008: 121). El autor de *The Mighty Wurlitzer* llega a la conclusión de que “la CIA puede haber intentado dictar la melodía, [...] pero el gaitero no siempre la tocó ni el público la bailó” (ibídem: 10).²⁵ Esto es igual de cierto en el caso del patrocinio gubernamental de las artes, así como en el de la censura política. Aceptar financiación no niega necesariamente la capacidad de acción de quienes lo hacen; los hilos financieros tienen un rango limitado de acción. Según Michael Krenn, existe habitualmente un tira y afloja entre el apoyo gubernamental y el control político:

Cuando los artistas y las organizaciones artísticas sentían que el gobierno intentaba censurar o controlar las artes, se rebelaban. Cuando el Departamento de Estado, la USIA o, en menor medida, el IAP, llegaron a creer que el arte (o los artistas) estaba enviando un mensaje erróneo o ineficaz, su afán por apoyar estas iniciativas se desvanecía rápidamente (2005: 238).

Todo esto apunta a la importancia de desarrollar un relato de los múltiples sitios de agencia que operan en cualquier coyuntura. Como hemos visto, la oposición estricta entre el *establishment* por un lado y artistas e intelectuales libres por otro ignora la compleja topografía social de estas relaciones. Dentro de lo que se llama genéricamente el gobierno, hay numerosas agencias institucionales, que no necesariamente están de acuerdo: el Congreso, la HUAC, el Poder Ejecutivo, el Departamento de Estado, la USIA, la AFA, la CIA, el CCF, el FBI, etcétera. Dentro de cada una de estas organizaciones, existe también una multiplicidad de puntos de vista, como atestiguan las luchas internas en el Congreso y la CIA. Además, estos múltiples sitios de agencia comparten el campo social con toda una serie de otros agentes, como los museos, las galerías, los curadores, los coleccionistas y marchantes, el mercado del arte, los críticos, los teóricos e historiadores del arte y el aparato crítico en un sentido más amplio (publicaciones, documentales, conferencias, cursos, etcétera). Estos variados agentes son parte de negociaciones intrincadas y dinámicas que cobran forma a lo largo del tiempo y son irreductibles a los dualismos de *establishment* y anti-*establishment*, determinismo y libertad, a pesar de que pueda existir una unidad hegemónica o una complicidad ideológica en ciertos casos.

²⁵ Saunders, cuya tesis se encuentra claramente cuestionada aquí, sostiene: “Yo siempre dije que esto no se trataba de una forma de ventrilocuismo con excepción de algunos casos; hay algunos casos de objetos plantados en ciertos momentos y otros cuya autoría corresponde a agentes de la CIA, pero se trata de situaciones puntuales y prácticamente insignificantes” (Lucas, 2003: 25).

Veamos, en este sentido, algunos ejemplos concretos empezando por un caso que ilustra claramente los niveles y rangos de agencia. Theodor Adorno es famoso por su condena de la literatura comprometida y su defensa de la autonomía estética (que no debe confundirse con un arte por el arte). En uno de sus conocidos ensayos, arremete contra Georg Lukács por su apoyo al realismo de corte soviético, al que opone “el propio carácter autónomo del arte” afirmando que “la verdad social solo prospera en las obras de arte creadas de forma autónoma” (2002: 162-163). En un irónico giro del destino, se da la circunstancia de que este ensayo fue publicado en *Der Monat* que fue “una revista creada por el ejército estadounidense en Alemania Occidental y financiada por la Agencia Central de Inteligencia” (ibídem: 143).²⁶ Max Horkheimer dudaba de la orientación de la revista, pero Adorno, al menos según Rolf Wiggershaus, “prestaba tan poca atención a la jerga anticomunista de la ‘libertad’ que publicaba artículos en *Der Monat*, como lo hacía en otro lados” (1994: 406).²⁷

Lo que Adorno parece haber pasado por alto es hasta qué punto la propia categoría de autonomía no es autónoma, lo que significa que no está separada de modo alguno del campo de fuerza sociopolítico que conforma la dinámica del poder cultural. De hecho, como ha señalado Saunders, el concepto de autonomía era en sí mismo integral para la agenda que impulsaba el servicio secreto de los Estados Unidos durante la Guerra Fría: “Esto está incorporado en la primera disposición de la CIA que estipula que la autonomía, no solo la apariencia de ella, sino la autonomía debe ser preservada porque es la cualidad que va a dar la mayor credibilidad respecto de la independencia de estas organizaciones” (Lucas, 2003: 25).²⁸ Añade, por supuesto, que esta autonomía estaba estrictamente circunscripta, pero que la ilusión de su pureza era, sin embargo, una parte central de la ecuación. Es muy revelador, en este sentido, que el propio Congreso para la Libertad Cultural defendiera la autonomía del arte con argumentos que no resultaban tan lejanos a los de Adorno:

Para oponerse a un mundo en el que todo se encuentra en función de un propósito político –lo que resulta inaceptable para nosotros– era necesario crear plataformas desde las que la cultura pudiera

²⁶ Ver también Saunders, 2000: 30 y Scott-Smith, 2002: 91-93. Respecto del prominente apoyo económico de la Rockefeller Foundation al Institute for Social Research durante el régimen nazi, ver Jachec, 2000: 47.

²⁷ “En 1943 –escribe Wiggershaus– alrededor de seis socios del Institute [for Social Research] tenían trabajos de tiempo completo, o de medio tiempo, al servicio del gobierno contribuyendo visiblemente a los esfuerzos de guerra” (1994: 301). Cuatro de ellos, incluyendo a Herbert Marcuse, trabajaron para la Oficina de Servicios Estratégicos (OSS), el predecesor en tiempos de guerra de la CIA. Para un relato revelador del trabajo que realizaron Marcuse, Franz Neumann y Otto Kirchheimer para la División de Investigación y Análisis de la OSS, ver Laudani, 2013.

²⁸ Scott-Smith escribe: “La cultura, en particular la autónoma y apolítica cultura que el Congreso [para la Libertad Cultural] ostensiblemente representaba fue institucionalizada por el gobierno de Estados Unidos (en especial por la CIA) como una fuerza ideológica representativa de la sociedad occidental libre de la que emergió” (l).

expresarse sin tener en cuenta la política y sin confundirse con la propaganda, plataformas en las que la única preocupación fueran las ideas y las obras de arte en sí mismas (Saunders, 2000: 312).

Esta clase de argumentos son precisamente los que motorizaron el apoyo a ciertos artistas cuya obra “autónoma” era admirada por Adorno.

Esto no significa que Adorno fuera simplemente un peón involuntario dentro de un intrincado complot de la Guerra Fría ni que sus argumentos fueran prefabricados por la CIA. Tampoco implica que todo su trabajo sobre estética pueda ser descartado como propaganda servil. Lo que sugiere, para empezar, es que su ataque a Lukács y al realismo socialista, así como su apelación a la autonomía estética, coincidieron muy bien con la agenda del servicio secreto estadounidense durante este período. Esto debería invitarnos a reflexionar críticamente sobre la inscripción sociopolítica de las prácticas teóricas, así como a cuestionar el discurso de la autonomía y las variopintas fuerzas que operan en su producción y circulación. Es importante reconocer que este discurso, al igual que la propia categoría, no es en sí mismo autónomo del propio campo de fuerzas del que emerge. Es cierto que un agente social no puede controlarlo todo en su coyuntura y que el apoyo de la CIA a *Der Monat* y a diversas formas de arte “autónomo” no usurpa, en absoluto, la teoría completa de Adorno. Sin embargo, se le puede responsabilizar por no reconocer, incluso después de los hechos, algunas de las poderosas formas de agencia que operaban en su coyuntura sociopolítica y por no adoptar una actitud comprometida respecto de ello. También se le puede responsabilizar por hacer oídos sordos a la naturaleza contradictoria de la propia categoría de autonomía en favor de lo que, en última instancia, parece ser, al menos en ciertos casos, una comprensión ingenua de la autarquía de los artefactos culturales.

La crítica a la autonomía estética es uno de los temas del siguiente ejemplo al que me gustaría referirme: el documental de Emile de Antonio sobre el arte estadounidense de la posguerra, *Painters Painting* (1972). En lugar de centrarse simplemente en los objetos de arte como tales, o en un contexto exógeno, la película excava y se adentra en las luchas entre los múltiples niveles y sitios de agencia que operan en el acto en apariencia sencillo de pintar. La secuencia inicial establece, en muchos sentidos, la lógica estética de toda la película. Comenzando con una serie de nueve líneas verticales que recuerdan a *White Painting* (1951) de Robert Rauschenberg, así como a las líneas geométricas de Frank Stella, Daniel Buren y otros “formalistas”, la cámara se aleja lentamente para revelar que estas barras verticales son en realidad parte de una fachada. A continuación, una toma panorámica, cuidadosamente construida, enmarca perfectamente este edificio de estilo Mondrian, que era la sede central del monopolio Ma Bell, dentro del paisaje urbano de Nueva York. Esta reinscripción visual de la llamada pintura formalista en la coyuntura social, económica e histórica específica de Estados Unidos —y, más concretamente, de Nueva York— durante la posguerra se ve reforzada por el prólogo de Philip Leider que construye un breve relato de la pintura estadounidense:

El problema de la pintura estadounidense había sido temático. La pintura se enredaba en las propias contradicciones de Estados Unidos. Nos retratamos a nosotros mismos cuando no teníamos idea de quiénes éramos. Intentamos encontrar a Dios en paisajes que destruíamos tan rápido como podíamos pintarlos. Pintamos a los indios tan rápido como pudimos matarlos y, durante el mayor salto tecnológico de la historia, nos pintamos a nosotros mismos como una pandilla de pueblerinos juguetones. Contra el consistente ataque de Mondrian y Picasso, nosotros solo teníamos un arte de verdades a medias, carente de toda convicción. Los mejores artistas empezaron a ceder en lugar de patear contra las provocaciones. Y precisamente en ese momento, cuando por fin abandonamos el desesperado empeño por crear un arte nacional, tuvimos éxito en esa tarea.

Un rápido *tour de force* en forma de paneo horizontal sobre una galería de arte corta a un encuadre de las franjas horizontales de *Flag* [Bandera] de Jasper Johns sobre el que comienza a operar un *zoom* lento, que va acercándose a la obra y que sirve para completar un movimiento inverso respecto de la secuencia inicial mientras otra voz en off aborda nuevamente la problemática de la pintura estadounidense. Esta lógica estética de reencuadre (un cuadro dentro de un paisaje urbano) y de desplazamiento (alejamientos y acercamientos, desplazamientos a la izquierda y a la derecha, líneas verticales y horizontales) domina toda la película ya que De Antonio regularmente vuelve a situar lo que vemos en relación con las fuerzas invisibles que operan fuera de cuadro. De este modo, invita al espectador a indagar en la naturaleza construida de lo perceptible, así como en los poderes que operan en dicha construcción y en sus posibles desplazamientos.

Se suceden entrevistas con artistas en sus estudios, a menudo situando su obra en relación con su contexto material e inmediato de producción. Estas entrevistas se intercalan con secuencias documentales con críticos de arte, curadores, coleccionistas, espectadores y un marchante. La película explora así la matriz institucional, económica y social de los artistas en cuestión, así como el aparato crítico que los introduce al público general. Este rechazo implícito de la autarquía de los artefactos estéticos no lleva a De Antonio, sin embargo, a menospreciar la agencia de los artistas implicados. Esto es particularmente interesante en el caso de su agencia política, que a menudo ha sido considerada como tenue o secundaria en el caso de la Escuela de Nueva York. En su conversación con Helen Frankenthaler, De Antonio indaga en la dinámica de género y la política sexual en el ámbito de la pintura. También plantea el tema de la política en numerosos momentos de su intercambio con Andy Warhol, con quien discute su retrato de los hombres más buscados por el FBI (más tarde se descubrió que no eran fugitivos, de hecho, sino simplemente ciudadanos comunes). Barnett

Newman ofrece, quizás, la referencia más explícita de la película a la dimensión política del arte cuando afirma:

No hay duda de que mi obra, como la de los hombres a quienes respeto, manifestó una posición revolucionaria, podríamos decir, respecto de la noción burguesa de lo que es un cuadro en cuanto objeto, incluso más allá de lo que significa como declaración de principios, porque, al fin y al cabo, mis cuadros ni siquiera entran en una típica casa burguesa.

Antes de profundizar en las dimensiones políticas de esta película, vale la pena rebatir la imagen un tanto monolítica de la Escuela de Nueva York como apolítica recordando que esta constelación de artistas incluía a algunos que, en los meandros de sus itinerarios individuales y en determinados momentos, dieron muestras de una participación activa en una política progresista. Newman era un anarquista confeso y se esforzó por dar a sus lienzos un significado político radical, en parte a través de la lente teórica de Wilhelm Worringer. Tras la represión policial en el marco de la Convención Nacional Demócrata de 1968, participó de una exposición en una galería de Chicago que funcionó como protesta colectiva. Su propia contribución, un gran marco de acero recubierto de pintura roja y atado con alambre de púa, recordaba no solo el alambre utilizado para rodear la sala de convenciones de Chicago, sino también los campos de exterminio de Europa y Rusia. Del mismo modo, Robert Motherwell pintó su serie *Elegías a la República Española* como una forma de duelo por su derrota mientras que Clyfford Still también mostró signos de una orientación política marcada en algunas de sus obras, al igual que Jackson Pollock y otros en sus primeros años.²⁹ Sin embargo, podría decirse que Ad Reinhardt fue el más explícitamente comprometido con la izquierda organizada a lo largo de su carrera:

Socialista de toda la vida, se afilió al Sindicato de Artistas inmediatamente después de la universidad, dibujó caricaturas y diseñó portadas para *New Masses* y *P. M.* incluso mucho después de que otros modernistas hubieran abandonado la izquierda.* Durante la década de 1940 siguió apoyando a grupos artísticos de izquierda como United American Artists y Artists League of America (Cos, 1982: 25).

Sin embargo, las pinturas de Reinhardt seguían siendo abstractas y no pretendían representar o reflejar una ideología política. De hecho, hizo hincapié en la

²⁹ A pesar de que Jachec base algunos de sus argumentos en la debatible analogía entre vanguardia y progresismo político, ofrece igualmente un análisis interesante del pasado izquierdista y la orientación de muchos de los artistas del expresionismo abstracto en *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism*.

* *New Masses* fue una revista estadounidense fuertemente vinculada al marxismo que se publicó entre 1926 y 1948. [N. del T.].

relevancia política de las obras no representativas afirmando que los cuadros ilustrativos, incluso con contenido político progresista, no

... constituían una amenaza, sino que en realidad solo podían sostener los parámetros burgueses [sic]. En realidad, el cuadro ilustrativo que pretendía ser algo más que ilustración o decoración prohibía una apreciación más profunda del arte por parte del espectador al no exigir una participación (y preparación) más abarcativa y de primera mano para su significado (Reinhardt, 1975: 25).

Su doctrina del “arte como arte” no era en absoluto ajena a su firme condena de la comercialización del mundo del arte, así como a sus brutales ataques a sus antiguos amigos: describió a Rothko como un “favvista de agua dulce que posa para *Vogue*”, a Pollock como el “vagabundo de Harpers Bazaar” y a Newman como “el artesano mercachifle de la vanguardia y la educación, dedicado a atender su kiosquito” (citado en Cox, 1982: 114).^{*} Reinhardt era claramente muy consciente de las formas en que los intereses económicos, políticos y de entretenimiento habían saturado el mundo del arte al punto de degradarlo desde adentro.³⁰ Esto es particularmente evidente en sus caricaturas políticas, que a veces son ignoradas o pasadas por alto, como si fuesen periféricas dentro del cuerpo de su obra, lo que revela hasta qué punto la propia categoría de obra de arte es siempre, ante todo, una categoría social (en gran medida distinta y superior, en este caso, a las caricaturas). En uno de sus dibujos más elaborados, *FOUNDINGFATHERS-FOLLYDAY* (1954), condenó satíricamente todo el entramado social de artistas, museos, marchantes y publicaciones que producían lo que se percibe como el mundo del arte de Nueva York. Su serie *How to Look* fue también una virulenta intervención en la matriz institucional e ideológica que enmarca nuestra experiencia del arte. Por poner un ejemplo conmovedor, *How to Look at Art and Industry* (1946) establecía un paralelismo entre la muerte de Sócrates al beber veneno y la muerte de cualquier artista estadounidense que aceptara participar en un concurso de pintura patrocinado por la compañía Pepsi-Cola. La cita del Nuevo Testamento que aparece debajo de la reelaboración que hizo de su propio grabado de la muerte de Sócrates no deja lugar a dudas sobre la naturaleza de su condena crítica: “Porque el amor al dinero es la raíz de todos los males”.

De Antonio compartía en gran medida la preocupación de Reinhardt por el encuadre de la experiencia estética. *Painters Painting* no solo sitúa al espectador en el complejo entramado de relaciones sociales, institucionales, políticas y eco-

* Estos insultos sumamente idiosincráticos son difíciles de traducir al español manteniendo su fuerza y maliciosidad original. Reinhardt los escribe respectivamente como “*Vogue magazine cold-water-flat fauve*”, “*Harper’s Bazaar bum*” y “*the avant-garde huckster-handicraftsman and educational shopkeeper*”. [N. del T.].

³⁰ Ver su ensayo “*Government and the Arts*” en *Art-as-Art*, en el que realiza una crítica de la economía y las prácticas políticas corruptas.

nómicas del mundo del arte neoyorquino entre 1940 y 1970, recordando así el escrupulosamente detallado *FOUNDINGFATHERSFOLLYDAY* de Reinhardt. Moviliza también un sutil uso de la imagen y la banda sonora para construir cuidadosamente una película acerca del marco general de la pintura neoyorquina de posguerra. Para empezar, De Antonio es transparente sobre el hecho de que no propone un estudio o un relato supuestamente objetivo de la escena artística o, para el caso, de un movimiento histórico artístico identificable como el expresionismo abstracto. En cambio, el marco de *Painters Painting* es muy personal, aunque no es en absoluto tan idiosincrático como el de *Walden* (1969) de Jonas Mekas. De Antonio tendía a entrevistar a los artistas que conocía o cuya obra apreciaba e ignoraba a las figuras que no le interesaban tanto (Adolph Gottlieb, Donald Judd, Franz Kline, Robert Morris, Mark Rothko, Cy Twombly). A lo largo de la película, destaca regularmente la aparición de su equipo de cámara armando la puesta en escena de las entrevistas y participando de la construcción general de la película. A menudo se ve al equipo de grabación y a De Antonio, se muestra el golpe de la claqueta, se utilizan ocasionalmente pistas de sonido e imagen no coincidentes y se integran en la propia película elementos entre bastidores, como la orden de De Antonio para cortar el intercambio inicial con Warhol. El director quería claramente que el proceso de producción cinematográfica formara parte del producto final. En su película autobiográfica, *Hoover y yo* (1989), afirma con decisión por encima del zumbido de la cámara: “Esta película, aunque probablemente no la vea mucha gente, es un intento de subversión. Es una película opositora. Me alegro de que se escuche el sonido. ¿Por qué el proceso de producción de cualquier forma de arte no debería incluirse dentro de lo que ese arte es?”. Esta técnica del revés, por la que los dispositivos de encuadre, que normalmente permanecen imperceptibles, se incorporan ellos mismos a la película, recuerda la obra de Bertolt Brecht, así como la integración del realismo brechtiano en el cine por parte de Jean-Luc Godard.

No hay que olvidar –escribe Godard en un pasaje cercano a la obra de De Antonio– que el cine debe, hoy más que nunca, mantener como norma de conducta esta idea de Bertolt Brecht: “le réalisme, ce n’est pas comment sont les choses vraies, mais comme sont vraiment les choses [el realismo no se trata de cómo son las cosas verdaderas, sino de cómo son verdaderamente las cosas]” (Bergala, 1985: 238).

Al mostrar los elementos invisibles que construyen y enmarcan lo visible, De Antonio produce un hiperrealismo que muestra “cómo son las cosas realmente”, es decir, un realismo basado en revelar la propia artificialidad de lo real, tal y como se presenta estéticamente. Podría decirse que el verdadero realismo no se limita a retratar lo real o las “cosas verdaderas” como hechos dados. Por el contrario, devela los mecanismos constructivos que producen lo que se percibe como real y descubre así la artificialidad inherente al verismo tradicional.

La técnica de De Antonio, orientada al proceso de producción, invita al espectador a concentrarse en las fuerzas que ponen en escena lo que se ve, así como en todo lo que queda fuera del marco perceptible. No se trata de un compromiso de carácter formalista, es decir, dedicado a explorar innovaciones formales que se vinculan luego análogamente a la política de diversas maneras. Parece tratarse, en cambio, de un caso de transformación estética en el sentido preciso de una modificación de los horizontes de lo visible y lo audible que anima al espectador a tomar conciencia reflexiva del marco sensorial de la experiencia en el sentido amplio del término. Esto cultiva, al menos potencialmente, una sensibilidad crítica en el espectador y una mayor atención al andamiaje del sistema que produce y mantiene “lo real”.

Sin duda, es lamentable que De Antonio no hiciera referencia explícita a la implicación clandestina de la CIA en el mundo del arte y la cultura en los Estados Unidos de la posguerra. A pesar de que las denuncias empezaron a salir a la luz a mediados y finales de los años sesenta, su orientación política lo hacía especialmente idóneo para abordar críticamente la relación entre el éxito de la Escuela de Nueva York y la ideología de la Guerra Fría, cosa que no hizo en la película. Sin embargo, su insistencia en los dispositivos de encuadre y en la matriz sensorial que subyace a lo perceptible –destacada en la larga secuencia final en la que Larry Poons encuadra fastidiosamente uno de sus cuadros– invita al espectador a reflexionar críticamente sobre las fuerzas invisibles que operan en la puesta en escena y la presentación de lo que se percibe como realidad. Dada la naturaleza encubierta de la actividad de la CIA, se trata de una estrategia especialmente interesante porque promueve, al menos potencialmente, una actitud crítica basada en una comprensión sistémica. Independientemente de lo que se sepa en realidad, invita al espectador a desconfiar de las fuerzas imperceptibles que suelen operar en una matriz de poder como la de los Estados Unidos durante la Guerra Fría.

La película incluye, sin embargo, un intenso intercambio en el MoMA en el que un miembro del consejo radical Artists' Workers increpa a John B. Hightower, director del MoMA, sobre la posibilidad de que el museo se ponga al servicio de los artistas y no de los Rockefeller. Hightower responde con calma, con la voz confiada de quienes tienen una progenie aristocrática: “Diría que las posibilidades son probablemente bastante pocas”. También hay un comentario entre bastidores de Leo Castelli mientras habla por teléfono y explica a su interlocutor que está participando en la película de De Antonio. Reflejando la naturaleza política del proyecto, explica: “Está haciendo una película como la de McCarthy [*Point of Order*], pero sin McCarthy, sobre el mundo del arte”. A pesar de que De Antonio admitió abiertamente que se sentía conflictuado por su decisión de hacer una película sobre un movimiento artístico supuestamente apolítico que había sido perfectamente integrado dentro la maquinaria de la corporatocracia elitista,³¹ es intere-

³¹ Ver De Antonio, 2000: 261-264.

sante observar la respuesta que dio a uno de sus detractores: “*Painters Painting* es más política de lo que usted parece creer. El arte es poder” (citado en Lewis, 2000: 155).

Mi argumento aquí no es que esta película deba tomarse como un caso privilegiado o ejemplar de buen arte político. Por el contrario, se trata de que, desde el punto de vista que he desarrollado aquí, hay indicios de una estrategia artística particularmente interesante para resistir a las fuerzas perniciosas, pero en gran medida ocultas, que actúan en el *Kulturkampf* encubierto. Al desarrollar una conciencia crítica, De Antonio fomenta una atención reflexiva al oscuro submundo de la política del poder. No es de extrañar, en este sentido, que criticara los planes de Robert Redford para interpretar a Woodward en *All the President's Men*:*

Redford cree que está en contra de la CIA. Pero yo no estoy en contra de la CIA, estoy en contra del sistema que produjo la CIA [...]. El escándalo de Watergate es un tema menor, muy prolijo e inocuo, porque se centra en un hombre y no en un sistema. Redford ve Watergate como una aberración, mientras que en mi opinión Watergate es inherente al sistema (Kellner y Streible, 2000: 362).

Como podemos ver en esta declaración, la conciencia reflexiva que impulsa De Antonio está claramente orientada hacia un análisis sistémico, centrado en el marco general que produce determinados acontecimientos o sucesos.

Quisiera concluir este análisis subrayando un caso especialmente interesante en el que De Antonio parece haber movilizad o sus dispositivos de encuadre por fuera de sus películas para desplazar la atención del servicio secreto estadounidense. Como sabemos por su película *Mr. Hoover and I*, existía un archivo de diez mil páginas sobre él en el FBI y otras miles en la CIA sobre sus actividades. En 1975 anunció en una entrevista que planeaba hacer una película sobre Philip Agee, el agente renegado de la CIA que dio la espalda al servicio secreto estadounidense y publicó *Inside the Company: CIA Diary*. Aunque sus declaraciones eran aparentemente sinceras, a pesar de sus juguetonas y sardónicas referencias a una posible participación estelar de Jane Fonda y Robert Redford, la película nunca se llevó a cabo. A las pocas semanas de la entrevista, De Antonio comenzó a grabar sus reuniones secretas con el Weather Underground, el colectivo radical que estaba en la clandestinidad y en la lista de los más buscados por el FBI. ¿Su plan declarado de hacer una película sobre Agee era una trampa para despistar al servicio secreto y así poder organizar estos encuentros que dieron lugar a *Underground* (1976), película en la que llevó a la gran pantalla el mensaje amordazado de estos disidentes subversivos? ¿Fue una forma irónica de ven-

* *All the President's Men* fue una película de 1976, basada en el libro homónimo de 1974, sobre el escándalo de Watergate, que culminó con la renuncia a la presidencia de Richard Nixon. [N. del T.].

garse de los verdaderos maestros del engaño?³² Dada su atención a los dispositivos de encuadre y al trabajo de desplazamiento estético, así como su cultivo de una sensibilidad crítica sistémica, no resultaría sorprendente que así fuera.

Agencia estética en los campos de fuerza social

El caso del arte estadounidense durante la Guerra Fría muestra claramente las graves limitaciones del enfoque centrado en una determinada política estética a través de sus producciones. Reduce el debate a la cuestión de un poder político supuestamente inherente a los objetos o las prácticas de manera aislada, como si tuviesen poderes talismánicos. Louis Menand tiene toda la razón al elogiar el ataque de los revisionistas a la suposición generalizada de que “las condiciones de producción y recepción de un cuadro son irrelevantes para su significado en cuanto obra de arte. [...] Todo fue moldeado por los imperativos de la Guerra Fría después de 1945 –escribe– porque todo está siempre moldeado por las circunstancias”.³³ Es, por supuesto, irónico que un movimiento artístico que se percibía en gran medida como apolítico se convirtiera en “un arma política de primer orden” y esto ilustra claramente la necesidad de tener en cuenta las complejas redes de producción, circulación y recepción al examinar la politicidad de las prácticas estéticas (Shapiro y Shapiro, 2000: 194). Además, es importante destacar que, en palabras de Menand, “la interpretación ‘apolítica’ de la pintura abstracta derivaba, de forma bastante consciente, de una política específica”.³⁴ De hecho, fue precisamente la separación entre arte y política la que sirvió perfectamente a los fines políticos revelando hasta qué punto el propio esfuerzo teórico y hermenéutico por demostrar o defender esta separación estaba irónicamente ligado a fuerzas muy concretas que operaban en el mundo del arte. Eva Cockcroft fue al centro de la cuestión cuando afirmó sin miedo: “Ellos [los expresionistas abstractos] también contribuyeron, lo supieran o no, a un fenómeno puramente político: el supuesto divorcio entre el arte y la política que sirvió tan adecuadamente a las necesidades de Estados Unidos en la Guerra Fría” (2000: 154).

El análisis anterior pone en tela de juicio las ilusiones ontológicas y epistémicas sobre la supuesta autonomía del arte, el aislamiento del hecho artístico y el complejo de talismán. De la investigación en su conjunto debería quedar claro que la política del arte no puede limitarse a la dimensión política, o apolítica, de las obras de arte individuales. Hay que dar cuenta de su inscripción y circulación en el mundo social. Superar la moda que ha plagado gran parte de los debates sobre la política de la estética requiere también el desarrollo de una

³² Esto mismo es, de hecho, lo que los propios editores de *Emile de Antonio* sugieren (Kellner y Streible, 2000: 361).

³³ Menand, Louis. “American Art and the Cold War”. *New Yorker*, 17 de octubre de 2005.

³⁴ Ídem.

teoría social multidimensional en la que se reconozca que existen varios tipos, niveles, rangos y sitios de agencia. Como hemos visto, las categorías monolíticas de autonomía y heteronomía, libertad individual y conspiración política, son inadecuadas para dar sentido a las complejidades de las relaciones sociales y a la intrincada química de múltiples formas y puntos de agencia. De hecho, la normatividad binaria inherente a la oposición entre el arte y el *establishment* es demasiado burda para tener en cuenta la multiplicidad de agencias en conflicto que están en juego. La financiación de la CIA y la manipulación gubernamental encubierta, por volver a estos ejemplos, no negaron en su totalidad la capacidad de acción de quienes se vieron afectados por dichas maquinaciones. Se trata de niveles de agencia con efectos concretos que tienen rangos específicos. Como hemos visto en el caso de Reinhardt, De Antonio y otros, no controlaban la totalidad de la producción estética, sino que funcionaban como poderes coercitivos en un campo de fuerzas mucho más amplio.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor; Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y Georg Lukács (2002). *Aesthetics & Politics*. Londres: Verso.
- BERGALA, Alain (ed.) (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma.
- BRADEN, Thomas W. (1966). "The Birth of the CIA". *American Heritage* 28, nº 2, pp. 4-13.
- BURSTOW, Robert (1997). "The Limits of Modernist Art as a 'Weapon of the Cold War': Reassessing the Unknown Patron of the Monument to the Unknown Political Prisoner". *Oxford Art Journal* 20, nº 1, pp. 69-78.
- CAUTE, David (2003). *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*. Oxford: Oxford University Press.
- COCKCROFT, Eva (2000). "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War". *Pollock and After: The Critical Debate*, Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- COX, Annette (1982). *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- DE ANTONIO, Emile (2000). "The Agony of the Revolutionary Artist". *Emile de Antonio: A Reader*. Ed. Douglas Kellner y Daniel Streible, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DE HART MATHEWS, Jane (1976). "Art and Politics in Cold War America". *American Historical Review* 81, nº 4, octubre, pp. 762-787.
- DECHERNEY, Peter (2005). *Hollywood and the Culture Elite: How the Movies Became American*. Nueva York: Columbia University Press.
- GUILBAUT, Serge (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago: University of Chicago Press.

- HAUPTMAN, William (1973). "The Suppressions of Art in the McCarthy Decade". *Artforum* 12, octubre.
- JACHEC, Nancy (2000). *The Philosophy and Politics of Abstract Expressionism, 1940-1960*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLNER, Douglas y Daniel Streible (eds.) (2000). *Emile de Antonio: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- KIMMELMAN, Michael (1994). "Revisiting the Revisionists: The Modern, Its Critics, and the Cold War". *The Museum of Modern Art at the Mid-Century: At Home and Abroad*. Ed. John Elderfield. Nueva York: Museum of Modern Art.
- KOZLOFF, Max (2000). "American Painting During the Cold War". *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- KRENN, Michael L. (2005). *Fall Out Shelters for the Human Spirit: American Art and the Cold War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- LASCH, Christopher (1970). "The Cultural Cold War". *Towards a New Past: Dissenting Essays in American History*. Ed. Barton J. Bernstein. Londres: Chatto and Windus.
- LAUDANI, Raffaele (ed.) (2013). *Secret Reports on Nazi Germany: The Frankfurt School Contribution to the War Effort*. Princeton: Princeton University Press.
- LEAB, Daniel (2006). "The American Government and the Filming of George Orwell's *Animal Farm* in the 1950s". *Media History* 12, nº 2, pp. 133-155.
- LEWIS, Randolph (2000). *Emile de Antonio: Radical Filmmaker in Cold War America*. Madison: University of Wisconsin Press.
- LUCAS, W. Scott (2003). "Revealing the Parameters of an Opinion: An Interview with Frances Stonor Saunders", entrevista en *The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960*. Ed. Giles Scott-Smith y Hans Krabbendam. Londres: Frank Cass.
- REINHARDT, Ad (1975). *Art-as-Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*. Ed. Barbara Rose. Nueva York: Viking Press.
- SANDLER, Irving (2009). *Abstract Expressionism and the American Experience: A Reevaluation*. Lenox, Massachusetts: Hard Press.
- SCOTT-SMITH, Giles (2002). *The Politics of Apolitical Culture: The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony*. Nueva York: Routledge.
- SHAPIRO, David y Cecile Shapiro (2000). "Abstract Expressionism: The Politics of Apolitical Painting". *Pollock and After: The Critical Debate*. Ed. Francis Frascina. Londres: Routledge.
- STONOR SAUNDERS, Frances (2000). *The Cultural Cold Word: The CIA and the World of Arts and Letters*. Nueva York: New Press.
- WIGGERSHAUS, Rolf (1994). *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*. Trad. Michael Robertson, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- WILFORD, Hugh (2008). *The Mighty Wurlitzer: How the CIA Played America*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.