



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADO/A EN RELACIONES INTERNACIONALES**

**EL USO DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO COMO INSTRUMENTO PROPAGANDÍSTICO
ANTICOMUNISTA POR PARTE DE ESTADOS UNIDOS DURANTE EL PERÍODO DE LA
GUERRA FRÍA.**

ALEJANDRO CERVANTES DE LABASTIDA

DIRECTORA GILDA GUERRERO

DICIEMBRE, 2023

QUITO – ECUADOR

Dedicatoria

A Enith, mi madre, por su amor incondicional.

A Mario, mi padre, por todas sus valiosas enseñanzas.

A Cristy, mi hermana, por ser luz en los momentos de oscuridad.

A María José, por ser una amistad preciada en mi vida.

Agradecimientos

Agradezco a mi directora, Gilda Guerrero, por confiar en mi trabajo investigativo y guiarme durante todo este arduo proceso.

Tabla de Contenido

Resumen.....	1
Introducción.....	2
1. EL ARTE DESDE UNA FINALIDAD POLÍTICA.....	4
1.1 Expresionismo abstracto y realismo socialista: los movimientos artísticos destacados de Estados Unidos y la URSS en la Guerra Fría.....	4
1.2 El expresionismo abstracto y su vínculo con el gobierno estadounidense.....	8
2. EL CONSTRUCTIVISMO CRÍTICO EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES.....	10
2.1 El poder blando desde el constructivismo crítico.....	11
2.2 El arte como discurso legítimo para el análisis de las Relaciones Internacionales....	14
3. EL ARTE: UN INSTRUMENTO DE CONTENCIÓN POLÍTICA.....	17
3.1 No. 5 de 1948 y Ritmo de Otoño: Un análisis semiótico de las obras seleccionadas del expresionismo abstracto.	19
3.2 Potencialización de los valores liberales a través del expresionismo abstracto.....	35
Conclusiones.....	47
Recomendaciones.....	50
Bibliografía.....	51

Índice de figuras

Figura 1: Triada de Peirce.....	21
Figura 2: Semiosis infinita.....	22
Figura 3: No. 5.....	26
Figura 4: Dedication Pollock.....	28
Figura 5: Ritmo de Otoño.....	31

Resumen

El presente trabajo de titulación analiza la utilización del expresionismo abstracto del pintor estadounidense, Jackson Pollock, como una herramienta propagandística de tipo *soft power* con el fin de contener el comunismo y propagar la cultura estadounidense y los valores liberales en la sociedad internacional durante la Guerra Fría. Para ello se realizó un análisis semiótico para decodificar los valores estadounidenses que se encontraban en las obras de Pollock y se usó enfoque del constructivismo crítico para comprender mejor la construcción de identidad del expresionismo abstracto como un arte que simboliza la libertad y la expresión individual en contraste con el sometimiento y las limitaciones creativas del arte soviético. El trabajo concluye que el expresionismo abstracto a final de la década de 1950 y comienzos de la siguiente década tuvo una presencia importante dentro de Europa Occidental gracias a las cuantiosas exhibiciones que llegaron al territorio, marcando una nueva cerca geográfica en el ámbito cultural para mantener a raya la presencia soviética.

Abstract

This thesis analyzes the use of abstract expressionism by the American painter Jackson Pollock as a soft power propaganda tool to contain communism and propagate American culture and liberal values in the international society during the Cold War. A semiotic analysis was conducted to decode the American values found in Pollock's works and a critical constructivist approach was used to better understand the identity construction of Abstract Expressionism as an art that symbolizes freedom and individual expression in contrast to the subjugation and creative limitations of Soviet art. The paper concludes that Abstract Expressionism at the end of the 1950s and the beginning of the following decade had an important presence within Western

Europe thanks to the numerous exhibitions that arrived to the territory, marking a new geographic fence in the cultural sphere to keep the Soviet presence at bay.

Introducción

Tras la conclusión de la Segunda Guerra Mundial en 1945, las naciones europeas, hasta entonces dominantes en el sistema internacional, sufren una profunda devastación a causa de la guerra, lo que provoca un cambio transformador en el orden mundial. Estados Unidos y la Unión Soviética (URSS) surgieron como las superpotencias subsiguientes dispuestas a dirigir el mundo dentro de un nuevo marco bipolar, dividiendo al mundo en dos partes: el frente capitalista y el frente comunista.

Esto marca el inicio de un nuevo período en la Historia, conocido como la Guerra Fría, en donde Estados Unidos y la URSS compiten por imponer su dominio en la escena mundial. Lo que caracteriza a este período es que no existió como tal un enfrentamiento directo entre ambas superpotencias, sino que más bien se produjo una “pugna política-espiritual y psicológica-propagandística que se libró en el campo de los valores y las ideas” (Pereira 1997, p. 17).

Debido a la naturaleza ideológica del conflicto, para que Estados Unidos pueda moldear positivamente la percepción de la sociedad internacional sobre el liderazgo estadounidense y contener la expansión de la ideología rival, era necesario recurrir a las diversas formas culturales como herramientas de propaganda, como el cine, la literatura, la música y el arte. Con respecto a esta última forma cultural, al interior de Estados Unidos se estaba gestando un nuevo tipo de pintura a inicios de la década de 1940: el expresionismo abstracto. El pilar fundamental de este movimiento artístico sería Jackson Pollock que, a partir de 1947, empezaría a aplicar sus innovadoras técnicas de *all-over painting*, *action painting* y *dripping*, creando un estilo único que llamaría la atención y sería apropiado finalmente por parte de los

servicios secretos estadounidenses, ya que en veían en él como otro medio para defender su identidad como nación libre y democrática, contrastando con la esfera autoritaria comunista, en donde sus pintores se veían obligados a pintar en un repetitivo y rígido estilo realista.

A partir de esto, se planteó la pregunta de cómo impactó el uso del expresionismo abstracto como herramienta propagandística anticomunista en la URSS y a sus Estados satélites durante la Guerra Fría, con la hipótesis de que este nuevo arte moderno como forma de poder blando fue utilizado como herramienta propagandística por parte del gobierno estadounidense para potencializar sus valores liberales en la sociedad internacional ante el realismo socialista de la URSS durante los años 1947 hasta 1962. Para comprobar la hipótesis se trabajará con el siguiente objetivo general: analizar la repercusión del expresionismo abstracto utilizado por parte del gobierno estadounidense como herramienta propagandística en forma de poder blando para potencializar sus valores liberales en la sociedad internacional ante el realismo socialista de la URSS durante la Guerra Fría (1947-1962). Además, también se consideran los siguientes objetivos: 1) contextualizar los movimientos artísticos del expresionismo abstracto y el realismo socialista; 2) demarcar las herramientas teóricas y analíticas: el poder blando como una forma de sostener esferas de influencia en el período referido; y 3) analizar el impacto de la exportación del expresionismo abstracto en la esfera occidental y cómo eso afectó el avance soviético en los Estados satélites en el período referido.

El presente trabajo se distribuye en tres capítulos. En el primer capítulo se desarrolla el contexto de corrientes artísticas del realismo socialista y el expresionismo abstracto; en el segundo capítulo se despliega la revisión de las herramientas teóricas del constructivismo crítico y *soft power*, así como también la revisión de los espacios de influencia del expresionismo abstracto que han sido construidos desde el nivel doméstico; y en el tercer y último capítulo se enfoca en el impacto producido en Europa Occidental por la llegada de las

exhibiciones del expresionismo abstracto y, al presentar una limitación percibida dentro de la metodología cualitativa y de revisión bibliográfica documentada referente a la llegada de las exhibiciones a Europa del Este, se opta como alternativa la revisión del impacto de la penetración del jazz dentro del territorio referido.

CAPÍTULO I

EL ARTE DESDE UNA FINALIDAD POLÍTICA

En el capítulo se contextualiza las dos tendencias artísticas clave durante la Guerra Fría: el realismo socialista y el expresionismo abstracto, que se relacionan con la Unión Soviética y Estados Unidos, respectivamente.

En cuanto a la Unión Soviética, el realismo socialista se convirtió en la doctrina oficial, buscando representar la vida proletaria y promover valores socialistas. Esto se aplicó a la literatura, la pintura y otras formas de expresión artística, en donde el Estado y el Partido Comunista ejercieron una fuerte influencia dentro del contenido de sus obras.

En Estados Unidos, gracias a las influencias de las vanguardias europeas, nace el expresionismo abstracto, que se caracterizaba por la experimentación y libertad creativa, particularmente en la pintura, donde artistas como Jackson Pollock emplearon técnicas novedosas como el *dripping*. Esta corriente artística pasó a ser de interés para la CIA para promoverlo en el exterior, a través de instituciones culturales (MoMA y Congreso para la Libertad Cultural), como el sello cultural estadounidense que hacía un evidente contraste con el contenido anticuado y rígido que presentaba el realismo socialista.

1.1 Expresionismo abstracto y realismo socialista: los movimientos artísticos destacados de Estados Unidos y la URSS en la Guerra Fría.

El uso de la cultura y el arte como una extensión del aparato estatal para el control social y político se fue perfilando en la Unión Soviética (URSS) debido a la influencia de las ideas revolucionarias de Lenin que, finalmente, llevaron al fin del imperio zarista. En un escrito del

periódico ruso de noviembre de 1905 titulado «La organización del Partido y la literatura del Partido» el dirigente bolchevique expuso la apremiante necesidad de que las obras literarias se deben transformar en literatura del partido para servir a la causa común del proletariado y abandonar cualquier lazo relacionado con la cultura de la burguesía (Alle, 2019).

Posteriormente a la Revolución de Octubre surgen diferentes facciones de movimientos artísticos que buscaban interpretar a su manera el espíritu de la revolución, siendo algunos de ellos la Asociación de la Cultura Proletaria, la Sociedad de Pintores de Caballete y El Frente de Izquierda; sin embargo, existió una fuerte contraposición con dicha diversificación artística por parte del Régimen Soviético considerando que se alejaban de los objetivos del partido, lo que “provocó el exilio de muchos intelectuales que allí vivían, y a los que la dictadura del proletariado no les agradaba aunque eran de corte liberal y progresista” (Castro, 2015, p. 7). Para poner fin a la disputa ideológica de los distintos grupos artísticos, el Comité Central del Partido Soviético emite una resolución en 1932 que prohibió todas las asociaciones individuales artísticas y en su lugar se estableció la Unión de Artistas de la URSS.

La Unión de Artistas organizó en agosto de 1934 el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en donde se estableció por reconocimiento oficial de Andrei Zhdanov, representante del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, al realismo socialista como el estilo oficial de la literatura soviética, expandiendo su metodología y parámetros en los otros campos culturales (Fokkema, 2011).

La determinación del realismo socialista como la única doctrina admisible supuso un cambio sustancial en las áreas culturales y artísticas desde el período del estalinismo hasta la disolución de la URSS, puesto que quedaron subordinadas al control estatal para que sirvan al deber ideológico de educar y reformar a la clase obrera en el espíritu del socialismo. Por tal razón, el Régimen Soviético pedía que las obras de arte sean de carácter: 1) proletarias, es decir que tengan que ver con los trabajadores y sea de fácil entendimiento para ellos; 2) realistas, refiriéndose a representar la realidad lo más fiel posible; 3) típicas, en el sentido de

retratar la vida cotidiana; y 4) comprometidas con el propósito del Partido (Castro, 2015). Es así que los temas más recurrentes en las pinturas del realismo socialista fueron la exaltación de la clase obrera con la representación de los trabajadores en una variedad de ocupaciones, los logros tecnológicos e industriales del Estado, las figuras de los héroes y líderes comunistas, escenas familiares, entre otros con enfoques parecidos.

Este marco ideológico delineado por el realismo socialista y el control sobre la producción artística se extrapolan a la nueva coyuntura de la Guerra Fría, en donde a causa del “fortalecimiento estatal soviético que se inicia en la segunda posguerra, el estalinismo instaaura, con Zhdanov al frente del control cultural, un programa de fuerte contenido anti-capitalista...” (Alle, 2019, p. 181). En línea a esto, se buscaba combatir contra cualquier expresión de arte que provenga o que tenga influencia del bloque antidemocrático e imperialista liderado por Estados Unidos, puesto que se consideraba que sus creaciones artísticas estaban elaboradas con y desde la decadencia propia de la sociedad capitalista que promueven valores individualistas y materialistas, interfiriendo en la misión del progresismo socialista para edificar un nuevo mundo comunista (Marrero, 2019).

Por otro lado, la inestabilidad política, económica y social que existía en Europa durante los años 30 y 40, producto de diversos factores como las secuelas de la Primera y Segunda Guerra Mundial, la creciente polarización política y el ascenso de los regímenes totalitarios, también produjo un cambio significativo en la vida artística y cultural de la época. Muchos intelectuales y artistas europeos tuvieron que abandonar sus países de origen a causa de la incertidumbre y constante persecución política en la que vivían, siendo Estados Unidos el principal destino. Es así que gran parte de los pintores más representativos del surrealismo llegaron hasta Nueva York, siendo algunos de ellos Salvador Dalí, Max Ernst, Roberto Matta y André Masson (Guilbaut, 1983).

La preferencia de Estados Unidos como país de llegada se debe a que este país se estaba convirtiendo -o buscaba convertirse- en el nuevo referente del arte y cultura de

Occidente. En consonancia con esto, se debe tomar en consideración el hecho de que junio de 1940 las fuerzas alemanas tomaron posesión de París, la capital francesa, lo que significó un punto crítico de la campaña militar, debido a que era considerada como un importante punto político y cultural de Europa. Dicho suceso representó para Estados Unidos la muerte de una cierta idea de democracia y la destrucción simbólica de la cultura occidental, lo que le llevaría a participar como defensora de las artes en el esfuerzo bélico contra el oscurantismo fascista (Guilbaut, 1983).

En 1942, Peggy Guggenheim, quien era una coleccionista de arte moderno, abrió la galería *The Art of This Century* en Nueva York, con la intención de ofrecer un espacio central para que los artistas exiliados pudieran exponer sus obras. La presencia de importantes artistas de la vanguardia europea, tuvo un gran impacto en los pintores estadounidenses, especialmente de los que provenían de la corriente del surrealismo, ya que su teoría y práctica les permitieron explorar la estimulante libertad de la creación espontánea al liberarlos de las restricciones morales y los dogmas artísticos que prevalecían en Estados Unidos, por lo que fue un componente liberador para el nacimiento de nuevos estilos. De esta influencia artística nace el expresionismo abstracto, quienes sus representantes volcaron su atención y curiosidad en la búsqueda del inconsciente, fomentando el interés por el mito y los símbolos arquetípicos, y de la pintura como una lucha entre la autoexpresión y el caos del subconsciente (Gómez, 2022).

A grandes rasgos, los expresionistas abstractos pueden dividirse en dos grupos. Por un lado, los pintores del *colour field painting*, que incluyen a Mark Rothko, Barnett Newman y Clyfford Still, de lo que sus cuadros enfatizan la fuerza emocional del color y la tranquilidad. Por otro lado, están los pintores del *action painting*, término acuñado por el crítico estadounidense Harold Rosenberg en 1952, que incluyen a Willem de Kooning, Franz Kline y Jackson Pollock, que, a diferencia de los anteriores, sus cuadros están llenos de dramatismo, con la pintura aplicada con una vivaz urgencia y pasión. Este último pintor mencionado fue el más relevante

de la corriente del expresionismo abstracto, debido a que su pintura encajaba con la imagen que los liberales se habían formado de su país, la cual era una nueva América fuerte, aventurera y exuberante, que luchaba por rescatar la cultura en peligro y el mundo occidental (Guilbaut, 1983).

En lo que respecta a la producción artística de Jackson Pollock se la puede dividir en tres períodos, siendo el primero el naturalismo y realismo en los años 30, el segundo dando paso a su evolución al expresionismo y abstractivismo, y el tercero (siendo su etapa más reconocida) que empezó en el año de 1947 en donde adoptó en sus obras la particular técnica del *dripping* la cual abandona las restricciones de los pinceles y los caballetes verticales para lanzar, salpicar y gotear “pintura al lienzo produciendo composiciones caracterizadas tanto por líneas como por manchas cromáticas yuxtapuestas con resultados aleatorios y marcados por el azar en muchos casos” (Gómez, 2022, p. 337).

El expresionismo abstracto y, sobre todo, las obras de Pollock realizadas con esta técnica innovadora, tenía todo el potencial necesario para irrumpir en la comunidad internacional y se pueda contraponer ante el figurativismo ruso del realismo socialista y a las vanguardias europeas que empezaban a marchitarse, con el fin de posicionar a la capital de Estados Unidos como el nuevo centro artístico del mundo occidental.

1.2 El expresionismo abstracto y su vínculo con el gobierno estadounidense.

Durante el período de la Guerra Fría, se desarrolló una fuerte historia de anticomunismo radical en el seno del Congreso de Estados Unidos por la amenaza del expansionismo del comunismo de la Unión Soviética, que fue impulsado y dirigido por el senador republicano de Wisconsin, Joseph McCarthy. Durante el período del macartismo, hubo una persecución y censura de cualquier actividad o personas pertenecientes al gobierno, la industria del entretenimiento y de otras instituciones que se tenga la leve sospecha de que era comunista o simpatizante del mismo. Siguiendo la línea del campo cultural, un ejemplo que retrata esta historia comunista es “el caso de la novelista y filósofa Ayn Rand, quien acusó a *Song of Russia* (1944) de Gregory

Ratoff de ser un alegato a favor de las políticas de la URSS porque en la mencionada película aparecían niños rusos que sonreían” (Lladó, 2016, p. 12).

Dentro de estas acusaciones participó el senador de Missouri, George Dondero, que en 1949 lanzó junto con ciertos republicanos del Congreso una violenta campaña para denunciar el arte moderno, entre ellos el expresionismo abstracto, estigmatizado como comunista y degenerado que debilitaba la moral americana. Sin embargo, para la élite cultural estadounidense y ciertos estrategas de la alta política, como Clement Greenberg, Robert Motherwell, Harold Rosenberg y Nelson Rockefeller, consideraban que el expresionismo abstracto tenía una esencia liberal, anticomunista y de libre empresa, representando todo lo contrario al realismo socialista (Saunders, 2013).

Debido a estas diferencias que existían en el interior del Congreso, se resolvió que este deseo de promocionar la libertad y grandeza de los Estados Unidos se tenía que realizar de manera sigilosa, por lo que se recurrió a la *Central Intelligence Agency* (CIA), que a su vez dicha institución se articuló con el sector privado para cumplir con el objetivo, como fue el caso del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York, ya que existió una “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 estadounidense” (Bellido-Pérez, 2018, p. 33).

En relación con la vinculación del MoMa y la CIA, se puede ver cuando se organizó “la exposición de arte del festival Obras Maestras, de 1952, del Congreso por la Libertad Cultural, en París, lo hizo bajo los auspicios de los consejeros del museo que eran totalmente conscientes del papel de la CIA en esa organización” (Saunders, 2013, p. 235).

Otro ejemplo que se puede rescatar es que la *Association Française d’Action Artistique*, se ofreció a dar una gran suma como donación para facilitar todo lo que se necesite para potenciar la publicidad de la exposición «Doce pintores y escultores americanos contemporáneos», la cual era la primera del Museo de Arte Moderno que se enfocaba

específicamente en la Escuela de Nueva York, y se descubrió que el director de la Association, Philippe Erlanger, era un contacto que tenía la CIA en el Ministerio de Asuntos Exteriores del Estado Francés (Saunders, 2013).

Otra conexión entre la CIA y la propagación del expresionismo abstracto fue con el Congreso para la Libertad Cultural, la cual fue financiada en secreto por esta institución de inteligencia estadounidense mediante el apoyo a cincuenta revistas en todo el mundo, así como a cientos de conferencias y exposiciones en donde se encontraban piezas de arte pertenecientes a esta corriente artística (Curley, 2021).

Se puede afirmar que este apartado cumple con el objetivo de contextualizar a los movimientos artístico del realismo socialista y el expresionismo abstracto, puesto que se presentó el surgimiento y las características que posee cada una, como retratar la vida proletaria y la composición del cuadro mediante las nuevas técnicas modernas *del action painting* y el *dripping*, respectivamente. De la misma manera, se buscó establecer cuáles fueron los vínculos escondidos que existían entre el gobierno estadounidense y la promoción del expresionismo abstracto, en el que se destacan dos instituciones, el Museo de Arte Moderno y el Congreso por la Libertad.

CAPÍTULO II

EL CONSTRUCTIVISMO CRÍTICO EN LAS RELACIONES INTERNACIONALES.

En el presente apartado se despliega cuáles son las herramientas teóricas referentes a la academia de las Relaciones Internacionales que se vinculan mejor con el tema expuesto y que van a servir para continuar con el desarrollo del mismo. El primero de ellos es el constructivismo y, específicamente, el constructivismo crítico, al preocuparse por desglosar cómo se construyen las identidades de los actores. El segundo es el *soft power*, que permite ver cómo los Estados pueden conseguir sus objetivos sin la necesidad de utilizar los

tradicionales recursos de poder, sino mediante la influencia y atracción de la cultura que poseen, sus valores políticos o política exterior.

Además, se explora la relación entre el expresionismo abstracto y la política cultural de Estados Unidos durante la Guerra Fría, destacando cómo las exposiciones de arte en el extranjero se convirtieron en un medio de *soft power* para influir en la percepción internacional de Estados Unidos.

2.1 El poder blando desde el constructivismo crítico.

A grandes rasgos, los paradigmas dominantes pertenecientes al *tercer gran debate* de las Relaciones Internacionales, el neorrealismo y el neoliberalismo, parten desde la importancia central de la anarquía internacional para el análisis de la política internacional, pero difieren en el enfoque de sus análisis, debido a que se centran, por un lado, en el equilibrio de las capacidades materiales de los Estados dentro del sistema internacional y, por otro lado, en la interdependencia de los Estados que se encuentra cohesionada por las instituciones y regímenes internacionales que contienen combinaciones particulares de normas, principios, procedimientos y reglas.

Sin embargo, al centrarse en los recursos materiales o dar por sentadas las identidades estatales, las presentes teorías tienen limitaciones importantes en cuanto al análisis de las variantes existentes a nivel doméstico que repercuten en el Estado y que, a su vez, lo hacen en el campo internacional. En torno a estas limitaciones analíticas, surgieron discusiones entre los académicos que pusieron en tela de duda “el materialismo y el individualismo metodológico sobre el cual se ha construido gran parte de la disciplina de las RRII contemporáneas” (Vitelli, 2014, p. 133). Fruto de las discusiones nace el *cuarto gran debate* que incluye en su repertorio corrientes como el feminismo en las RRII, la teoría queer y el constructivismo. Este último y, específicamente el constructivismo crítico, es el que se va a tomar en consideración, puesto que se ocupa de temas que se tratan en los siguientes capítulos, como la identidad, las ideas, la cultura y el conocimiento.

El constructivismo presenta un diferente nivel de abstracción analítica, ya que adopta una perspectiva sociológica de la política mundial, tal como se lo puede denotar en sus siguientes supuestos básicos: 1) La interacción humana no está conformada solo por factores materiales, sino principalmente por factores ideacionales; 2) los factores ideacionales más representativos en este contexto con las creencias intersubjetivas (conceptos, ideas, suposiciones) como entendimiento colectivo compartido; y 3) estas creencias construyen los intereses e identidades de los actores (Finnemore & Sikkink, 2001).

Al interior del constructivismo existen subdivisiones que abordan de diferentes maneras el enfoque, entre los que destacan el convencional y el crítico. Cabe mencionar que tanto el constructivismo convencional como el constructivismo crítico comparten dentro de sus fundamentos teóricos que la realidad intersubjetiva y los significados son datos fundamentales para comprender y desnaturalizar el mundo social; es decir, buscan descubrir y revelar cómo las prácticas, instituciones y las identidades que la gente toma como naturalmente dadas son, de hecho, producto de la acción humana (Hopf, 1998). Dicho esto, se debe realizar una breve distinción entre ambas vertientes.

El constructivismo convencional recoge los principios destilados de la teoría social crítica y la acepta como una orientación general para producir nuevos conocimientos en su intento por encontrar las diferencias y comprensiones múltiples que pueden existir al indagar en los procesos sociales y la constitución de identidades, normas y creencias. Sin embargo, no llega a un seguimiento total de la teoría social crítica, debido a que “la vertiente convencional se desarrolló definiendo una posición epistemológica y metodológica intermedia y trabajando temáticas muy vinculadas con las de la corriente principal” (Vitelli, 2014, p.137).

En concordancia con esto, los constructivistas convencionales buscan especificar qué factores o condiciones llevan a que exista cierto tipo de identidad, en un intento por dar lugar a

patrones de acción predecibles y reproducibles dentro de un contexto específico, poniendo a los Estados como actores de principal interés (Hopf, 1998).

El constructivismo crítico también se preocupa en cómo se constituye e influyen los agentes y los sistemas unos a otros, pero prestando especial atención en la interrogante de “cómo” los actores llegan a construir ciertas identidades, por lo que sus búsquedas de investigación suelen interesarse en temas que se puedan conectar con dicha construcción, como la religión, raza, etnia, sexualidad y cultura. Por otra parte, el constructivismo crítico también se muestra interesado en denunciar que las “construcciones de discurso cumplen la función de reflejar, promulgar y cosificar las relaciones de poder” (Vitelli, 2014, p. 137). Es así que, la teoría crítica tiene como objetivo desglosar los mitos sobre la formación de la identidad.

A diferencia de la corriente convencional, es muy escéptico con respecto a la posibilidad de un universalismo contingente de patrones de acción predecibles y reproducibles, debido a que “los arreglos, las normas y las identidades se sumergen en contextos históricos específicos que pueden variar tan acentuadamente que pueden ser investigadas solamente con un enfoque ideográfico en vez de nomotético” (Sánchez, 2010, p. 13).

En el marco del constructivismo crítico, la herramienta teórica que se va a utilizar es el concepto de *soft power* o poder blando, propuesto por el académico Joseph Nye, que resulta un aporte importante a la teoría de las Relaciones Internacionales y ha tenido un impacto significativo en el entendimiento de cómo los actores estatales pueden ejercer influencia en el escenario global. Dicho concepto hace referencia a la capacidad de obtener los resultados que se desea influyendo en el comportamiento y los deseos de los otros actores sin la necesidad de utilizar métodos de coerción. La capacidad de establecer preferencias tiende a asociarse con recursos de poder intangibles como la cultura, la ideología y las instituciones, en contraste con los recursos tangibles como la fuerza militar y económica, que pertenecen a la dimensión del *hard power* o poder duro (Nye, 2016).

Considerando la naturaleza ideológica de la Guerra Fría, en donde las ideas eran armas poderosas y que Estados Unidos reconoció que ni siquiera el ámbito cultural podía quedar exento de una política oficial coordinada para apoyar a la contención de la Unión Soviética (Liland, 1993). La fuente de poder blando que nos interesa indagar es el de la cultura. La cultura es el conjunto de valores y prácticas que dan sentido a una sociedad y sus diversas manifestaciones se las puede distinguir entre la alta cultura, como la educación, la literatura, el arte, que generalmente produce una atracción a los sectores de las élites nacionales, y la cultura popular, que se encuentra más centrada en el entretenimiento de las masas (Nye, 2005). De esta manera, los Estados pueden ejercer influencia dentro de la comunidad internacional mediante la extensión de sus producciones culturales, como la pintura, la música, películas, deportes, entre otros elementos artísticos que puedan inspirar admiración y simpatía en otras naciones, permitiendo que se adquiriera un poder blando significativo.

Como se puede denotar, tanto el constructivismo como el *soft power* se interesan por ir más allá de los recursos de poder tradicionales y se centran en los que resultan más abstractos; sin embargo, este último no presenta la misma profundización que puede llegar a tener el constructivismo, pero puede permitir nutrir al análisis con su presupuesto primordial de no coaccionar, sino más bien cooptar a los actores, por lo que puede verse al poder blando como una categoría del constructivismo.

2.2 El arte como discurso legítimo para el análisis de las Relaciones Internacionales.

Como se mencionó anteriormente, al estallar la crisis política y cultural en Europa en 1940, y la tradicional Capital del Arte se ocupó y usurpó por la ocupación nazi, Estados Unidos vio la oportunidad de obtener el título de la nueva capital de la cultura occidental. En relación a esto, Guilbaut (1983) menciona que los artistas e intelectuales estadounidense al darse cuenta de esta posibilidad, les resultó imperativo reconsiderar su relación con su propia cultura nacional, así como la relación de la cultura estadounidense con la internacional, y ajustar sus acciones

en consecuencia. Se puede percibir en esto que se estaba construyendo un nuevo conjunto de la identidad estatal estadounidense en referencia a lo cultural, por lo que es importante considerar cómo se fue produciendo dicha construcción, debido a que las identidades de los Estados surgen de sus interacciones con los distintos entornos sociales, tanto nacionales como internacionales (Katzenstein, 1996).

Al tener la Guerra Fría una naturaleza ideológica, era indispensable contar con una carta de presentación cultural del país que se posicionara dentro del mundo y se revelara como productora de su propia imagen. Tal parece que fue la corriente artística del expresionismo abstracto la que pudo dar respuesta a esa necesidad, gracias a las discusiones que se estaba creando alrededor de él a través de los actores sociales pertenecientes a las élites estadounidenses. Por ejemplo, el primer análisis de la obra de Pollock se le atribuye a James Sweeney, reconocido crítico del arte moderno, que lo realizó en el artículo del catálogo de la primera exposición de Jackson Pollock en la galería de Peggy Guggenheim en 1943, en donde aconsejaba a otros artistas que siguieran el ejemplo de Pollock y dejaran manifestar el inconsciente dentro de sus obras, puesto que confiar en el inconsciente era una forma de permitir la explosión de individualidad y el desarrollo del estilo único del pintor (Guilbaut, 1983).

Otros actores que también apoyaron y defendieron al arte moderno que se estaba gestando al interior de Estados Unidos fue Nelson Rockefeller, quien tenía aproximadamente 2.500 obras pertenecientes a la corriente del expresionismo abstracto en su colección privada (Saunders, 2013), y Clement Greenberg, uno de los críticos influyentes del siglo XX, que en enero de 1948 aseveró en diferentes artículos de las revistas *Nation* y *Partisan Review* “que el arte de Nueva York y Jackson Pollock ocupaban los lugares principales en la esfera artística del momento” (Gómez, 2022, p. 328).

Una vez revisado las opiniones de estos actores, se puede considerar que la nueva pintura expresaba ciertos valores liberales tales como el individualismo, al plasmar en sus cuadros algo tan interno y personal del ser humano como lo es su inconsciente, y la voluntad de asumir riesgos, al experimentar hasta encontrar un estilo propio, tal como lo hizo Jackson Pollock con su *action painting*. Ante esto, el gobierno estadounidense vio la oportunidad de servir al objetivo de hacer frente al comunismo y al hombre totalitario, que según Schlesinger (1949) lo califica como insensible, poco comunicativo, sin espontaneidad y conformista. Esto se lo hizo a través de la infiltración de la CIA en ciertas exposiciones realizadas en instituciones privadas, como la Fundación Farfield con la exposición Jóvenes Pintores, el MoMA con la exposición *Antagonismes*, y mediante exposiciones de auspicios oficiales, como la de Pintura americana del siglo XVII hasta la actualidad (Saunders, 2013).

Con esto podemos ver lo que señala el autor Hopf (1998), de que la política de identidad en el interior limita y posibilita la identidad, los intereses y las acciones estatales en el exterior. Al ver la potencia que tiene el expresionismo abstracto, lo determina como un medio de poder blando para contener al comunismo porque el arte cumple una función importante dentro de la vida mental, ya que, si la cultura o la ideología de un país son atractivas, los demás estarán dispuestos a seguirlas (Nye, 2016).

Con todo lo anterior revisado, se puede confirmar que este apartado cumple con el segundo objetivo desplegar la revisión de las herramientas teóricas, así como también de la revisión de los espacios de influencia del expresionismo abstracto que han sido construidos desde el nivel doméstico, ya que por un lado se expuso la esencia del *soft power*, que se fundamenta en la capacidad de obtener los resultados que se desea influyendo en el comportamiento y los deseos de los otros actores a través de recursos de poder intangibles, y la esencia del constructivismo crítico, que radica en la pregunta del “cómo” se construyen ciertas identidades en contextos específicos; y por otro lado, se revisó las esferas de

influencias a nivel doméstico de los sectores de la elite cultural estadounidense que empezaron a construir la identidad del expresionismo abstracto.

Capítulo III

EL ARTE: UN INSTRUMENTO DE CONTENCIÓN POLÍTICA.

El arte representa un lenguaje universal que trasciende fronteras y comunica mensajes profundos, lo que lo convierte en un factor importante a tomar en consideración en las Relaciones Internacionales por su capacidad de fomentar conexiones, incitar al diálogo y proyectar valores e ideas entre los Estados. Un primer ejemplo que se puede adjudicar a esta relación entre el arte y las Relaciones Internacionales, es el arte de la narración y la palabra, que ha ejercido la influencia en el desenvolvimiento consecuente de otras formas artísticas en la historia y conmemorando los relatos de los procesos humanos y las relaciones políticas sociales. Debido a esto, quienes han dominado el arte de la palabra han destacado tanto que han llevado a una situación en la que las personas se puedan sentir cómodas y seguras, casi como si estuvieran atrapados en su influencia lingüística (Seeger, 1949).

Otro ejemplo que retrata esta relación son las instituciones artísticas como los museos que son internacionales por naturaleza, ya que desempeñan un papel crucial en la formación de identidad y difusión mundial del arte y la cultura a través de exposiciones y muestras de artefactos culturales, actuando como puentes que trascienden las fronteras geográficas y como plataformas que incentivan el diálogo y a debates culturales transfronterizos. Por ejemplo, se han generado acalorados debates acerca del retorno de los objetos culturales a sus lugares de origen, como el caso de la tenencia de las esculturas del Partenón por parte del Museo Británico, poniendo, por un lado, en tela de juicio la legitimación de los Estados-nación como propietarios de arte ajeno y, por otro, argumentando que los cambios políticos, sociales o ambientales, como la guerra, el vandalismo o la contaminación, pueden deteriorar la

conservación de los tesoros históricos de la humanidad, requiriendo de una protección apropiada de los mismos por parte de los grandes museos (Sylvester, 2009).

Por otro lado, el arte también puede participar dentro de las construcciones de las relaciones políticas entre las naciones a través de obsequios diplomáticos, como la pintura o la música, que a menudo tiene como objetivo expresar un determinado rasgo de la relación entre donante y receptor para fomentar la buena voluntad, establecer lazos o consolidar alianzas (Neumann, 2016). Estas ofrendas artísticas son algo más que meros regalos al simbolizar el patrimonio cultural, los valores y las conexiones compartidas, actuando como representaciones tangibles del vínculo entre naciones. Al transmitir temas o relatos específicos, los regalos diplomáticos en forma de pinturas, música u otras creaciones artísticas pretenden perpetuar una percepción favorable, transmitir respeto mutuo y allanar potencialmente el camino para una mayor cooperación y entendimiento entre los países implicados.

Sin embargo, dentro de la relación del arte en las Relaciones Internacionales, también se debe considerar su posibilidad de uso como una herramienta para promover agendas nacionales en el panorama internacional, puesto que resulta ser “un elemento estratégico de primer orden, quizá el más influyente, por su versatilidad y plasticidad, pues actúa en el campo discerniente de las conciencias y las conductas” (Montiel, 2007, p. 18). Dentro de este entramado entra la figura de Pollock y sus obras expresionistas abstractas para ejercer influencia dentro de la comunidad internacional al proyectar una imagen de sofisticación cultural e innovación artística, sugiriendo sutilmente la superioridad de la ideología y la cultura estadounidense sobre la ideología y el arte regimentado de la Unión Soviética. Los artistas, como Jackson Pollock, pueden ayudar a que su Estado adquiriera un *soft power* significativo al influenciar positivamente su imagen y promover su cultura nacional, debido a que el monopolio de los poderes intangibles es ejercido en mayor medida por los cuerpos de la sociedad civil (Montiel, 2007).

Tal como menciona Nye (205), las imágenes a menudo transmiten valores con más fuerza que las palabras, por lo que el expresionismo abstracto era el medio perfecto para potencializar los valores liberales en la escena internacional, valores que han adjudicado estar presentes en sus obras el propio entorno social/cultural estadounidense y que se buscará a continuación decodificar la existencia de estos valores mediante un método pertinente para lograr el cometido.

3.1 No. 5 de 1948 y Ritmo de Otoño: Un análisis semiótico de las obras seleccionadas del expresionismo abstracto.

El constructivismo crítico presenta una bondad importante en relación a las otras teorías de RRII la cual es que no tienen un único diseño o método de investigación, por lo que elige los métodos y herramientas analíticas de otras ciencias que mejor se adapten a su investigación (Jung, 2019). El arte, al ser ya establecido como un lenguaje universal, entra en el campo de la comunicación, por lo que es pertinente revisar a la misma desde esta perspectiva. La comunicación puede crear agendas, determinar percepciones y perspectivas y, en consecuencia, ejercen una influencia significativa en los procesos sociales. Lo mismo ocurre con las obras de arte con un significado conceptual que destacan y activan la mente de otras personas. En la comunicación existe la disciplina de la Semiótica que, igual que el constructivismo crítico, pone su atención en la realidad como una construcción y el papel que desempeñamos nosotros mismos y los demás en esta construcción (Chandler, 2022). Ambas disciplinas, al cuestionar la noción de una realidad objetiva, subrayan el papel fundamental de la interpretación, la representación y el discurso en la configuración de nuestra comprensión de nuestro entorno, destacando la influencia de la comunicación y la percepción en la construcción de las realidades nacionales e internacionales. En relación a esto, Tuathail & Agnew (1992) mencionan que es a través del discurso como actúan los líderes, es a través de la movilización

de ciertas percepciones geográficas simples como se explican las acciones de política exterior y es a través de razonamientos geográficos prefabricados como las guerras cobran sentido.

La Semiótica es una disciplina relativamente nueva surgida a principios del siglo XX que tiene como interés principal el estudio de los signos y la interpretación de los procesos de comunicación. Su aparición se atribuye al lingüista suizo Ferdinand de Saussure y al filósofo estadounidense Charles Sanders Peirce. Sin embargo, esta disciplina no es más que el desenlace de un cúmulo de preocupaciones que provienen de siglos anteriores en torno a establecer las reglas que gobiernan la comunicación humana en sociedad y la filosofía del lenguaje. Por ejemplo, el filósofo Aristóteles ya contemplaba estas consideraciones en sus libros *Lógica* y *Hermeneia*, que hablan acerca de la importancia que tienen las palabras dentro del proceso comunicativo y de explicar lo que se encuentra oculto detrás de lo que se expresa, respectivamente (Gracia Leal & Chapa García, 1995)

Retomando a los autores Saussure y Peirce, sus acercamientos al estudio de la semiótica difieren uno del otro, puesto que Saussure, al ser lingüista, naturalmente se centra en la función social del signo lingüístico, mientras que Pierce, al ser lógico, se enfoca en la función lógica de los signos en general. El método de Pierce, al brindar una visión de análisis de los signos más allá del campo lingüístico, es el que mejor funciona para dar paso a la exploración a una de las posibilidades dentro de la semiótica visual, el arte, que como “otras formas de comunicación se constituyen por un código formado por signos que en conjunto forman mensajes con significados” (Gracia Leal & Chapa García, 1995, p. 45).

Dado que la Semiótica es la teoría encargada de estudiar los signos, la pregunta que puede surgir a continuación es: ¿Qué es un signo? Desde la visión de Peirce, un signo es “algo que está en lugar de alguna otra cosa o que representa otra cosa y es comprendido o interpretado por alguien, esto es, que tiene un significado para alguien” (Cambronero, 2023, p.

113). La propia definición pone de manifiesto la contribución más importante de su método semiótico, el cual tiene que ver con que el signo siempre está inmerso en una relación triádica que se va a explicar a continuación.

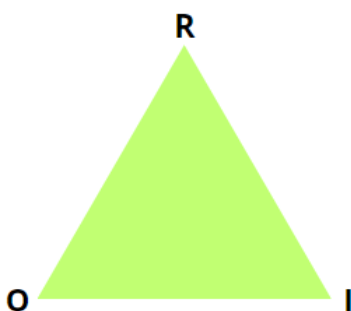
El primer componente de la relación triádica es el objeto (O), que es a lo que se refiere el signo, por lo que puede ser “perceptible, o solamente imaginable, o aun inimaginable en un cierto sentido” (Peirce, 1974, p. 23).

El segundo componente es el representamen (R) o signo que, como se estableció anteriormente, es lo que está en lugar del objeto y que tiene como función transmitir a la mente de alguien algo.

El tercer componente es el interpretante (I), que se refiere al producto mental que se produce por la relación o el desarrollo de la relación entre el representamen y el objeto (De Waal, 2013). Cabe aclarar que el interpretante alude a la dimensión interpretativa, a la propia interpretación, y no a un intérprete individual

Figura 1

Triada de Peirce

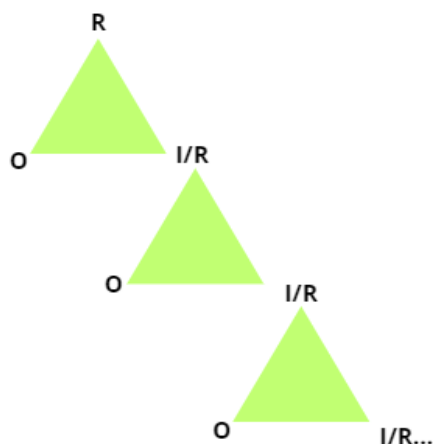


Nota. Esta figura representa la triada del signo: representamen, objeto e interpretante. Fuente: elaboración propia en base a la teoría semiótica de Charles Peirce.

Este último componente es el más importante del modelo del signo triádico, ya que el signo por sí solo no puede expresar algo, por lo que necesita de un intérprete para que el signo tenga un significado. De la misma forma, otro factor que lo convierte en especial a este componente es que el fruto del efecto mental producido por la mediación del representamen y el objeto engendra a su vez otro signo triádico, que es un signo del mismo objeto representado por el signo original, y que tiene su propio interpretante, lo que permite que esta dinámica, conocida como semiosis, se extienda hasta el infinito (Chandler, 2022).

Figura 2

Semiosis infinita



Nota. Esta figura representa la semiosis infinita del signo. Fuente: Elaboración propia en base a la teoría semiótica de Charles Peirce.

Con lo expuesto anteriormente, queda por plantear la utilidad de la Semiótica en las Relaciones Internacionales. En el campo internacional, donde se entrecruzan diversos tipos de comunicación, culturas e ideologías, la semiótica se convierte en una herramienta importante para descodificar los diversos signos, mensajes, códigos y señalizaciones presentes en las

propagandas, representaciones mediáticas, gestos diplomáticos y expresiones culturales, permitiendo tener una comprensión matizada sobre las intenciones subyacentes, los prejuicios y las dinámicas de poder que se construyen a través de estos componentes que la semiótica busca decodificar. Para ampliar el entendimiento de la Semiótica en Relaciones Internacionales, se revisarán ciertas experiencias académicas que previamente ya han incursionado en la combinación de estas dos disciplinas.

Un trabajo que trata la inmersión de la Semiótica en las Relaciones Internacionales, fue *El discurso del cómic de superhéroes y las Relaciones Internacionales* de Geisy Bertel y Camila Casagua, en la cual proponen la corriente de Diplomacia Cultural que posibilita la difusión de diversas ideas a través de productos culturales, los cuales tienen el potencial de estimular discursos nacionalistas e internacionalistas. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, el trabajo explora la conexión entre la trama de los cómics y los contextos históricos dentro de la esfera de las Relaciones Internacionales, con el propósito de analizar cómo ciertos signos presentes en los cómics de superhéroes se emplean como una herramienta estratégica en la maniobra política a nivel internacional, como por ejemplo los colores de los trajes de Superman y Capitán América que son prácticamente iguales a la bandera de Estados Unidos, remarcando la imagen de la nación estadounidense como un referente identitario a nivel global.

Analizando el texto, el fundamento de esta corriente contiene factores que componen al eje internacionalista, como el discurso, la maniobra política, el individuo político (el héroe). Asimismo, el concepto del adversario se entrelaza en esta trama, delineando tensiones y conflictos que reflejan dinámicas geopolíticas y pugnas de poder a nivel global, por lo que las autoras consideran que es crucial destacar la interrelación de estos elementos, ya que cada uno contribuye de manera sinérgica a la construcción de una narrativa compleja y multifacética que aborda no solo la realidad ficticia de los cómics de superhéroes, sino que también proyecta reflexiones y simbolismos profundos sobre la condición humana y las complejidades del

entorno internacional (Bertel & Guerrero, 2020). Al respecto se toma de ejemplo al cómic del Capitán América y su simbología atravesaba por Estados Unidos a nivel geopolítico y cultural, considerando a este superhéroe como una figura fundamental en sus esfuerzos propagandísticos “durante la Segunda Guerra Mundial, ya que, a lo largo de toda su colección, representó a una Norteamérica libre y democrática, que era atacada porque se oponía a una Europa (más específicamente Alemania) imperialista y guerrera” (Bertel & Guerrero, 2020, p.10).

Otro texto que fundamenta esta relación es *Cine y representación en Relaciones Internacionales: el cine de Hollywood y la Guerra Fría* en el cual Ali Fuat Şengül explica como el cine de Hollywood y el gobierno de los Estados Unidos participaron activamente en la inscripción de las voluntades y deseos de los formuladores de políticas exteriores de los Estados Unidos. Así como también, el cine de Hollywood resultó en una estrategia artística, en la que se ejerce una influencia política en pro del movimiento americano, centrándose en la relación entre la realidad sociopolítica de Estados Unidos y su representación a través de la lectura semiótica de películas muy populares de la época de la Guerra Fría (Şengül, 2005).

De todos los ejemplos que desglosa la autora, se puede destacar la serie de Indiana Jones, donde su protagonista es un profesor estadounidense de Antropología, que se encarga de ejecutar la revisión de objetos relacionados a diferentes culturas y sociedades, los cuales se llegan a descubrir que están dotados de poderes especiales que podrían resultar catastróficos para la sociedad si caen en manos del adversario (no americano). La serie es repetitiva en el sentido de que un grupo de antihéroes, que pueden ser de cualquier origen étnico o cultural excepto estadounidenses blancos y protestantes, intentan apoderarse de un artefacto para usar sus poderes con fines malévolos y su desenlace es que el “héroe” estadounidense recupera los artefactos y salva al mundo (Şengül, 2005).

Es así que, en *Las aventuras de Indiana Jones*, el protagonista estadounidense se convierte en un símbolo de intelecto y capacidad, que posee la capacidad de navegar y controlar estos poderosos artefactos, posicionando así la cultura y los valores estadounidenses como protectores de la estabilidad mundial. Esta construcción narrativa a la vez fortalece la idea del excepcionalísimo estadounidense y refuerza la dicotomía entre la "segura y civilizada" América y las "peligrosas y extrañas" tierras extranjeras, perpetuando la percepción de Estados Unidos como guardián del orden y el progreso (Şengül, 2005).

Al igual que estos trabajos mencionados, también se busca explorar la relación entre ambas disciplinas al desentrañar los valores estadounidenses incrustados en las obras de Jackson Pollock que fueron utilizadas para ser proyectados en Europa Occidental e influenciar su ideología en el territorio. Cabe destacar de que Peirce no era versado en el campo artístico "y que muchas de sus opiniones no responden a una experticia en el tema, pero su modelo semiótico es tan consistente y potente que permite aprehender la realidad artística y estética de forma lógica y sensible" (Agudelo Rendón, 2014, p. 130).

Análisis

Para realizar el análisis semiótico se seleccionaron dos pinturas en particular, siendo estas No. 5 de 1948 y Ritmo de Otoño, pertenecientes al periodo del *dripping*. La muestra no se extiende más allá de estas dos selecciones considerando que: 1) esta metodología semiótica fue escogida para ayudar a desentrañar los valores liberales en el tipo de estética del expresionismo abstracto para comprender una parte del proceso político, que en este caso es la contención del comunismo; y 2) que las pinturas pertenecientes a este período presentan un homogeneidad opresiva, como si una compulsión de repetición se fijara en ciertos motivos, reproduciéndolos indiferentemente a través del lienzo (Rampley, 1996), por lo cual se escogió de toda esta homogeneidad repetitiva la pintura No. 5 de 1948 debido al impacto que puede

producir al saber que en 2006 fue vendida en 140 millones de USD, convirtiéndose en el precio más alto por una pintura para la fecha, mientras que la segunda pintura se escogió con el fin de hacer contraste con la anterior, ya que a pesar de tener la misma composición caótica de salpicaduras, manchas y líneas sin un orden específico, se puede percibir cierto tipo de figurativismo gracias a la pista que se encuentra en su título.

Objeto:

Figura 3

No. 5



Nota. Adaptado de 'No. 5', por Jackson Pollock, 1948, Arthive
(https://arthive.com/es/jacksonpollock/works/373907~Numero_5)

Representamen: En la Figura 3 se observa una distribución regular de la pintura a lo largo de todo el lienzo, formando una composición densa de charcos, salpicaduras y telarañas de líneas finas y gruesas que se disparan en direcciones horizontales, verticales y diagonales sin un

aparente orden en específico. Además, gracias a la combinación de diferentes colores sombríos como el gris, negro, marrón, y de colores más claros como el rojo, amarillo y el blanco, se puede apreciar la profundidad de las diferentes capas que tiene la obra, así como también las distintas texturas presentes que provienen del óleo y de los esmaltes sintéticos utilizados.

Debido a que la pintura es de carácter no figurativo y, sobre todo, perteneciente al movimiento del expresionismo abstracto de Pollock, esto transforma al lienzo “en un escenario donde actuar, más que un espacio destinado a reproducir, recomponer, analizar o expresar un objeto real o imaginario” (Trelles, 2018, p. 2). Con la destrucción de la forma, no existe la representación de algo particular, por lo que el representamen o el signo llega a ser los trazos efectuados con las técnicas pictóricas que son tan características de Pollock, siendo estas: 1) el *all-over painting*, que distribuye uniformemente la pintura por todo el lienzo para evitar un punto focal claro; 2) *el action painting*, que se refiere a pintar sin un esquema prefijado, permitiendo la espontaneidad y gestualidad libre del pintor; y 3) el *dripping*, que implica dejar que la pintura gotee o se vierta directamente sobre la superficie del lienzo sin un control preciso por parte del artista.

Por lo tanto, las tres técnicas en conjunto conforman el signo necesario para que se reconozca con inmediatez en la mente de alguien que lo representado son las obras de Jackson Pollock. Por ejemplo, en la Figura 4 se puede observar una pintura de Denis Kujundzic, en la se reconoce al instante que busca hacer un homenaje a las obras del pintor estadounidense, debido a que la presencia del signo establecido, es decir, el conjunto de las tres técnicas, es incuestionable.

Figura 4

Dedication Pollock



Nota. 2 Adaptado de *Dedication Pollock*, por Denis Kujundzic, 1996, Artmajeur

(<https://www.artmajeur.com/es/magazine/5-historia-del-arte/el-goteo-de-pollock-en-las-obras-de-los-artistas-de-artmajeur/330749>)

Interpretante: En un primer momento, el signo detectado previamente despierta a la interpretación que existe una materialización del inconsciente de una persona, en este caso de Pollock, producto de los métodos o técnicas del automatismo en la pintura para poder manifestarse, es decir del propio signo (*All-over painting*, *action painting*, y el *dripping*, en este

caso). Es así que el propio acto de pintar se convierte en una forma de liberación para que el artista, a través de estos movimientos automáticos, pueda exteriorizar aquellos sentimientos que resultan difíciles de verbalizar, por lo que convierte a la obra en una recolección de experiencias en donde cada gesto y, por consiguiente, cada trazo puede significar una emoción distinta. Por lo tanto, lo que Pollock pretende es ofrecer una representación inmediata del inconsciente antes de forzarlo a entrar en el molde de cualquier lenguaje formal y representacional (Rampley, 1996).

En un segundo momento, siguiendo el fin del trabajo, la interpretación se puede derivar en los valores estadounidenses que se pueden encontrar en las obras de Pollock. En relación a esto, Frances Saunders, en su estudio historiográfico de la infiltración de la CIA en los espacios culturales durante la Guerra Fría afirma que Pollock “en su aleatoria maraña de líneas que se abrían paso por el lienzo y por los bordes, parecía estar inmerso en el redescubrimiento de América” (Saunders, 2013, p. 224).

Con sus técnicas de *dripping* y *action painting*, en donde se plasma la explosión de emociones del artista arrojando pintura directamente sobre el lienzo, se puede ver la presencia de una libertad creativa sin restricciones, libertad que fue y ha sido el pilar base del proyecto de la nación estadounidense, como se puede apreciar en la Primera Enmienda de la Carta de Derechos de 1791, en donde se garantiza el derecho de libertad a expresarse, practicar cualquier religión, reunirse pacíficamente, presentar peticiones al gobierno y tener una prensa libre sin interferencia del gobierno (Constitución Política de Estados Unidos, 1791).

Además, también se puede observar la noción del individualismo y expresión personal al transformar el mundo interior y la propia existencia del artista en el tema principal de sus cuadros. Con respecto a esto, también se suma el valor de la innovación que se encuentra ligado con el modelo capitalista, tal como menciona el economista británico, Nicholas Kaldor,

quien afirma que “el ímpetu de la innovación es una característica del capitalismo contemporáneo” (Katz, 1998, p. 55). Pollock rechazó las formas convencionales de aplicación de la pintura con pinceles y el dirigirse al caballete con una imagen en la mente, y buscó nuevas formas de expresión pictóricas, como las que ya se han expuesto. Es así que su innovación no solo rompió con las reglas del arte, sino que también representó el deseo de los Estados Unidos en explorar nuevos horizontes y buscar constantemente nuevos métodos e ideas en diferentes campos, en este caso del arte, resonando con la narrativa estadounidense de mejora continua y progreso constante.

Por último, otro valor estadounidense que se le puede atribuir es la expansión, ya que sus lienzos de grandes proporciones y su sensación de movimiento con expansión sin límites, pueden traducirse como una metáfora visual del período de expansión económica y de globalización que experimentó Estados Unidos durante la posguerra. Además, también se puede atribuir que retrata la amplitud territorial del país.

Estos valores encontrados en la obra de Pollock también han podido ser percibidos en otros trabajos académicos, permitiendo reforzar el análisis realizado. En el ensayo *Painting International Relations*, la autora Brocklehurst (2010) considera que los trazos frenéticos y caóticos se convirtieron en declaraciones de la hegemonía y pureza de Estados Unidos en el sistema internacional, convirtiendo al desorden del expresionismo abstracto en el contrapunto ideal a las representaciones realistas de los soviéticos. Por otro lado, en el trabajo de *The Politics of Abstract Expressionism* se menciona que el expresionismo abstracto representaba un símbolo de una práctica cultural que encapsulaba la esencia de una nación que celebraba la creatividad, la diversidad y la búsqueda desenfrenada de la autoexpresión (Cernuschi, 1999). Una última apreciación académica que se puede tomar a consideración es la de Jackson Pollock and the Ideology of the Drip, en la se menciona que esta estética modernista americana contribuía involuntariamente a acentuar las nociones que se tienen de su identidad cultural,

como la creencia de América como la tierra de la autoafirmación, la libre empresa y el individualismo rudo (Rampley, 1996).

Objeto:

Figura 5

Ritmo de Otoño



Nota. Adaptado de 'Ritmo de Otoño', por Jackson Pollock, 1950, Historia Arte (<https://historia-arte.com/obras/ritmo-de-otono-numero-30>)

Representamen: En la Figura 5 se aprecia una distribución uniforme de la pintura por todo el lienzo con una composición menos cargada de manchas, salpicaduras y delgadas líneas accidentales de colores blancos, marrones y una predominancia de negros. Gracias a los giros recurrentes y los espacios presentes, convierte a la obra en una composición dinámica que aparenta expansión y movimiento.

Al igual que la anterior obra revisada, existe una destrucción de la forma específica, por lo que lo plasmado en el lienzo no es una imagen, sino un acontecimiento que busca expresar el interior del artista, convirtiendo a los medios o las técnicas para lograr el cometido como el signo correspondiente (*All-over painting*, *action painting*, y el *drippin*). Es decir, el *trademark* de Pollock se convierte en el signo.

Interpretante: A primer vistazo también se puede percibir que lo representado son alusiones inconscientes que resultan ser profundamente íntimas y personales, debido a que el artista permite que se exponga al público su universo interior. Sin embargo, al visualizar el título de la obra, la dinámica de interpretación cambia. Debido al interés del pintor por el acto puro de pintar y a su reacción contra los convencionalismos anteriores, la gran mayoría de las obras de Pollock llevan como título únicamente números, acentuando la naturaleza abstracta de los cuadros y eliminando cualquier rastro de representación (Trelles, 2018).

A pesar de esto, existen unas cuantas pinturas que tienen títulos elaborados, como es el caso de *Ritmo de Otoño*. Al tener un título como frase y una composición relativamente ligera en relación a otros trabajos con frases (*Catedral*, 1947; *Lucifer*, 1947; *Niebla de Lavanda*, 1950; y *Postes Azules*, 1952), esto inmediatamente condiciona a la mente a tratar de hacer figurativo lo no figurativo. Si se presta atención y, como el nombre lo sugiere, se pueden ver la formación de ramificaciones de los árboles, siendo estos patrones fractales que aparecen de forma natural en la naturaleza. Como sugiere Halsall (2008) el dinamismo del mundo natural aparece representado en los complejos sistemas artísticos del cuadro, apoyando a la lectura popular de que la obra de Pollock presenta un ritmo natural, tal como el propio pintor lo evocó con su título *Ritmo de Otoño*.

Como se revisó en el análisis de las pinturas seleccionadas de Pollock, se puede encontrar diferentes valores estadounidenses dentro de sus obras como la idea de libertad que

se encuentra conectada con la libertad absoluta del artista durante el proceso de creación; el individualismo en la representación de la propia existencia del autor en el lienzo; la expansión económica y de influencia con sus grandes lienzos y el *all-over painting*; y la unión de todo esto representaba la innovación en aras del arte frente a los convencionalismos antiguos.

De la misma forma, también se puede percibir que la complejidad de las composiciones de sus trabajos denota una resistencia o dificultad para encontrar definiciones singulares del contenido representativo de las pinturas (Halsall, 2008), incluso en los que se podrían dilucidar cierto tipo de figurativismo, como el caso del Ritmo de Otoño, por lo que se puede decir que presentan una ambigüedad extrema.

Este encuentro de los valores estadounidenses en el análisis semiótico resuena con la construcción de identidad que se estaba gestando al interior de Estados Unidos. En relación a esto, considerando que el Estado es un actor social que está inmerso en una dinámica de procesos políticos y sociales en donde se construyen y reconstruyen las identidades en contextos específicos (Katzenstein, 1996), es importante volver a retomar las discusiones de los actores sociales acerca del expresionismo abstracto.

Además del apoyo por parte de los críticos Sweeney y Greenberg que ya han sido referidos previamente (Guilbaut, 1983; Gómez, 2022), otros actores sociales se sumaron al elogio de Pollock y sus obras, como pasó con: el artista Allan Kaprow, quien consideraba a Pollock la encarnación de la ambición de liberación absoluta de los artistas estadounidenses (Doss, 1995); el crítico Max Kozloff, quien veía en este tipo de arte como el único depositario del espíritu vanguardista que recuerda tanto a la noción que tiene el Gobierno de EE.UU. de sí mismo como único garante de la libertad capitalista (Shapiro, 1978); y Alfred Barr, quien fue uno de los directores del MoMA, reconoció al arte abstracto como aquel que hace contraste a la tiranía monolítica, ya que no puede aceptar la rebeldía del artista contemporáneo ni su pasión por la libertad (Saunders, 2013).

Estas diversas perspectivas sobre el arte de Jackson Pollock ilustran las múltiples formas en que las críticas a su obra contribuyeron a empezar a configurar al expresionismo abstracto como una nueva identidad estadounidense en el contexto doméstico, destacando los temas de la libertad, la individualidad, la invocación, la lucha ideológica y la autonomía artística. Sin embargo, como menciona Hopf (1998), la construcción de una identidad involucra la necesidad de un "otro" para construir la propia identidad, siendo este otro la Unión Soviética, y más específicamente, el realismo socialista.

Como se discutió previamente en el inicio del trabajo, los lienzos del realismo socialista buscaban encapsular la esencia de los valores políticos comunistas al retratar con un parecido casi fotográfico a la nueva persona soviética, por lo que sus pinturas servían como testimonio visual de la visión idealizada de una sociedad utópica, glorificando al proletariado, su inquebrantable esfuerzo y el fervor revolucionario que enciende su propósito (Brocklehurst, 2010). Por tal motivo, sus principales temáticas ilustradas tenían que ver con escenas sobre la armonía festiva del trabajo, la vida rural, los logros de la revolución y sus líderes políticos (Reid, 2001).

Frente a este figurativismo cargado de valores soviéticos, a los que se trataban de combatir en la batalla ideológica de la posguerra, la disrupción y ambigüedad que representaba el expresionismo abstracto, era el tipo de arte que más servía para diferenciarse del "otro" soviético y que, por tanto, podría servir para la manipulación política del gobierno estadounidense, tal como lo expresó en una entrevista Donald Jameson, un miembro de la CIA, que al ver las violentas denuncias que hacía la URSS a todo lo que no se ajustaba con sus rígidos esquemas, el expresionismo abstracto debía ser apoyado de una u otra forma, ya que se diferencia en gran medida con el realismo socialista, destacando aún más la naturaleza artificial, inflexible y amanerada del realismo socialista (como se citó en Saunders, 2013).

Al entrar la CIA dentro de la dinámica de construcción de la identidad, también entra en discusión el tema de seguridad nacional. Desde el constructivismo crítico, el nexo de

identidad/diferencia es importante para la seguridad, ya que según Weldes (1999) las percepciones de inseguridades son en sí mismas el producto de procesos de construcción de identidad en los que se constituyen el yo con el otro. Por tanto, en esta construcción de identidad en la que el expresionismo abstracto se percibía como diferente al realismo socialista se la puede categorizar como una inseguridad a la que se debía hacer frente, ya que al igual que otras producciones soviéticas, representaba una amenaza a sus instituciones, modo de vida y, en general, a los sistemas socio-políticos establecidos por Estados Unidos. Por ejemplo, se puede percibir la inseguridad que representaba ante el pilar de la libertad del arte moderno estadounidense cuando el presidente Eisenhower manifestó en la celebración del aniversario no. 25 del MoMA que, mientras sus artistas tengan la libertad para experimentar las emociones con la máxima intensidad personal y la libertad de crear con autenticidad y pasión, se desarrollará una saludable polémica y avance en el arte, a diferencia de los artistas en la tiranía, donde son coaccionados para servir al Estado o a una causa, deteniendo el progreso y asfixiando a la creación y el ingenio (como se citó en Louis, 2011).

La respuesta ante esta inseguridad se consagró finalmente con el apoyo por parte de la CIA y otros actores no estatales en las exposiciones internacionales del expresionismo abstracto, en las que se pretendían mostrar la superioridad cultural estadounidense y moldear un discurso que retrataba a Estados Unidos como un pilar de la libertad cultural para tratar de contrarrestar la influencia soviética y afianzar los sentimientos favorables de la sociedad internacional.

3.2 Potencialización de los valores liberales a través del expresionismo abstracto.

Una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, Europa Occidental inició la reconstrucción gradual de sus países con la ayuda del Plan Marshall, que fue una amplia iniciativa de ayuda económica iniciada en 1947 por Estados Unidos. Este programa no sólo restableció la estabilidad en Europa, sino que también fomentó sociedades prósperas que se alineaban con los principios del capitalismo estadounidense; sin embargo, esto no quitaba la preocupación por

la rápida expansión de la cultura americana y capitalista, por lo que el modelo soviético se mostraba como una opción atractiva para los intelectuales de la época (Johnston, 2010).

Por tanto, para contrarrestar a la influencia soviética en Europa a través de las artes plásticas, era extremadamente necesarias las exposiciones internacionales, ya que pueden ser plataformas dinámicas en las que los países exhiben estratégicamente sus destrezas culturales, ejerciendo un poder blando que influye en la percepción global para afirmar su influencia, reforzar alianzas y labrarse posiciones geopolíticas ventajosas en la escena mundial. Es así que la “inocente” presentación de los lienzos de Jackson Pollock en las diferentes exposiciones por Europa representaban la proyección sutil de la ideología, al mismo tiempo que se posicionaban estratégicamente en el tablero geopolítico mundial. Por ende, esta gira de exposiciones puede ser comprendidas desde la mirada de la geopolítica.

La Geopolítica en su interpretación académica clásica se enfoca en el materialismo objetivo de un Estado tales como la ubicación, los recursos naturales, la distribución de la población y el terreno físico, y cómo estos factores determinan el comportamiento político, las estrategias y las interacciones de los países en la escena internacional. Sin embargo, como se ha venido perfilando el trabajo con un enfoque de construcción de identidades y de discurso (propio del constructivismo crítico), la Geopolítica crítica es la que mejor aporta, puesto que su planteamiento fundamental es que la geografía es una práctica discursiva histórica ligada a las dimensiones sociales, políticas e ideológicas de la política internacional (Tuathail & Agnew, 1992).

Una vez determinada esta consideración, se puede continuar con revisar las respectivas exposiciones. Los europeos occidentales conocieron por primera vez el expresionismo abstracto estadounidense en 1948, cuando Peggy Guggenheim expuso su colección de pinturas en la que predominaban las del expresionismo abstracto en la Bienal de Venecia XXIV de 1948 y, posteriormente, en la Bienal de Venecia XXV de 1950.

El Bienal de Venecia de 1948 representaba un espacio cultural importante porque fue el primer evento que se realizó después de la caída del fascismo, permitiendo que el público italiano se reencontrara con las corrientes modernistas que se prohibieron durante el fascismo (Louis, 2011). La preeminencia del expresionismo abstracto dentro de la colección de Guggenheim fue fundamental para empezar a configurar la percepción europea de la revolución que representaba la pintura americana frente a la tradición modernista europea. Las primeras críticas que recibieron las obras de Pollock fueron divididas, pero en general representaban una nueva idea de libertad en el arte con la que muchos europeos sentían intriga en una época de nuevos cambios y comienzos después de la Segunda Guerra Mundial (Elizabeth Heimann, 2014).

En 1952 se inauguró en París la exhibición de arte del Festival Obras Maestras en donde se exhibieron una amplia variedad del arte moderno americano, organizado por el Congreso para la Libertad Cultural que, como se revisó anteriormente, tenía vínculos con la CIA. James Sweeney, comisario de la exhibición referida, anunció que en ella se expondrán obras de arte que los regímenes totalitarios como la Alemania nazi o la Unión Soviética, junto con sus Estados satélites, nunca habrían permitido crear o exponer (como se citó en Saunders, 2013).

En referencia a esta exposición y lo expresado por su comisario, puede identificarse la clara intención estadounidense por proyectar un discurso, el cual se refiere a las formas de comunicación y expresión que moldean las percepciones, identidades y relaciones entre actores en el ámbito global, estableciendo expectativas sobre cómo funciona el mundo, qué tipos de comportamiento son legítimos y qué intereses o identidades son posibles (Klotz y Lynch, 2007). Es así que el discurso que se buscaba proyectar en el panorama internacional a través de las exposiciones es que el arte moderno estadounidense sea vista como un sinónimo de libertad y de la expresión individual, encarnando el espíritu de la creatividad sin restricciones por dogmas políticos o ideologías opresivas que existían detrás del Telón de Acero, en donde

los artistas se enfrentaban a la censura, las limitaciones temáticas y la presión para ajustarse a los estilos aprobados por el Estado. Al presentar una variedad de piezas de arte moderno en la exposición, se subraya la importancia de la autonomía artística como aspecto fundamental de la sociedad libre y abierta que ofrecía Estados Unidos en comparación a su contraparte soviética.

Para continuar con las exposiciones, se toma a consideración que hasta 1957 las presentaciones del expresionismo abstracto en Europa eran escasas, dispersas y confusas, ya que generalmente se exhibían junto a otros estilos americanos o europeos, por lo que no fue hasta después de este año que el particular movimiento artístico estadounidense inundó el territorio europeo. En 1958 el Consejo Internacional del MoMA organizó la exposición *The New American Painting* (que se concentraba específicamente en el expresionismo abstracto) y la Retrospectiva de Jackson Pollock (1912-1956), las cuales recorrieron por un año en diferentes capitales europeas como París, Londres, Roma, Berlín, entre otras (Dossin, 2014).

Estas exposiciones servirían como el mecanismo perfecto para producir, reproducir y patrullar la identidad del Estado y alinear a Europa occidental a esta identidad mediante el establecimiento del binarismo interior/exterior, según el cual lo que está adentro se considera el yo, bueno, primario y original mientras que el afuera es el otro, peligroso, secundario y derivado (Campbell, 1998). Por tanto, las exposiciones del expresionismo abstracto ayudarían a fortificar las fronteras ideológicas y culturales entre Occidente y el Este comunista, al demarcar las virtudes de libertad, creatividad e individualismo que se encuentra al interior del bloque capitalista, y las perversidades que se encuentran fuera de él como el sometimiento, las limitaciones creativas y la rigidez.

Una vez iniciadas las exposiciones en los diferentes países europeos, estas generaron polémica y controversia política. Cuando llegaron al Museo de Arte Moderno de París en 1958, la revista *Nation Française* destacó que las pinturas del expresionismo abstracto eran una representación perfecta de la búsqueda de libertad y *L'Express*, una revista de izquierda,

celebró la autonomía y libre expresión del arte nuevo (Louis, 2011). Sin embargo, las críticas en contraposición no faltaron. Los críticos de arte Claude-Roger Marx y André Chastel lo consideraron como una herejía al arte y como una falta de disciplina con nulas referencias en las pinturas, respectivamente (Louis, 2011).

Desde Inglaterra algunos críticos lo acogieron con críticas positivas percibiendo expresionismo abstracto como un todo aglomerado de trazos, ondulante y agitado que crea una imagen extrañamente tranquila de la inquietud humana (Dossin, 2014). Mientras que otros críticos británicos lo calificaron como un arte que va desde lo violento hasta lo bestial, careciendo de total significado e influencia duradera (Ruby, 2000).

Con respecto a las reacciones en Italia, estas también se mantuvieron ambivalentes. La prensa demócrata- cristiana utilizaron términos como "el Pollock volcánico" y "el Presley de la pintura" para describir su arte, elogiando su espíritu libre e innovador, mientras los periódicos comunistas lo criticaban con gran fervor (Louis, 2011). Incluso el pintor Leonardo Borgese arremetió con severidad contra la exposición *The New American Painting*, declarando que no tiene nada de nuevo ni americano, ya que las obras presentadas no son más que estilos reciclados de técnicas europeas como el surrealismo o el cubismo (como se citó en Dossin, 2014). Sin embargo, hubo un cambio sorprendente cuando Marcello Venturelli, un simpatizante comunista, retrocedió en su postura anterior y reconoció los éxitos de Pollock, lo que significó un momento decisivo en la izquierda italiana ya que, por primera vez, uno de los suyos no había seguido la línea del partido (Louis, 2011).

La muestra en Alemania recibió críticas mayormente positivas durante su recorrido, despertando el interés de la élite cultural alemana, quienes reconocieron la influencia del Expresionismo Abstracto y el impacto visual de las pinturas presentadas. Por ejemplo, a pesar de que el periódico comunista *Socialistische Volkszeitung* se burló de la presencia de Nelson Rockefeller en la inauguración, calificando los cuadros de "arte de clase alta", el influyente periódico *Frankfurter Allgemeine* atribuyó las características del expresionismo Abstracto a la

sensibilidad pionera de América (Louis, 2011). Por otra parte, el periódico Die Welt elogió el nuevo arte, destacando el tamaño de los lienzos y su efecto en el espectador, señalando que estos cuadros requerían un público similar al del teatro o el cine (Louis, 2011).

Posterior a las exposiciones combinadas *The New American Painting* y la retrospectiva de Jackson Pollock (1912-1956), en enero de 1960 se inauguró la exposición "*Antagonismes*" en el Museo de Artes Decorativas del Louvre. La exhibición presentó obras de destacados expresionistas abstractos como Mark Tobey, Sam Francis, Franz Kline, Mark Rothko y Jackson Pollock. Estas obras fueron traídas desde Viena a París como parte de una campaña organizada por la CIA, en la cual invirtieron inicialmente \$15.365, "para contrarrestar el festival de la juventud de 1959, organizado por los comunistas" (Saunders, 2013, p. 239).

A pesar de que el expresionismo abstracto no haya tenido una recepción unánimemente positiva y más bien presentara críticas ambivalentes en las diferentes capitales que se expusieron sus obras, era evidente que a final de la década de 1950 y comienzos de la siguiente década se había vuelto una presencia importante en el mundo del arte europeo por sus atrevidos y emotivos lienzos y las innovadoras técnicas que habían cautivado al público y agitado el discurso crítico. El arte estadounidense ya no podía ser ignorado, sino que de hecho había tomado la delantera, y el modernismo ondeaba bajo una nueva bandera, que era la de las barras y estrellas (Ruby, 2000).

Finalmente se puede decir que todas estas exposiciones de expresionismo abstracto en Europa sirvieron para mostrar la vitalidad cultural que existía en Estados Unidos y para promover los valores liberales que el expresionismo abstracto de Pollock enfatizaba dentro de sus pinturas, como la individualidad, la libertad y la innovación, las cuales también fueron percibidas por la sociedad internacional, como se pudieron observar en algunas de las críticas que celebraban la *autonomía y libre expresión del arte nuevo*.

Además, las exposiciones también sirvieron para crear una nueva cerca geográfica cultural en el ámbito de las artes plásticas que buscaba establecer los criterios por los que

debían juzgarse y dividirse espacialmente los diferentes campos geográficos en el periodo de posguerra (Tuathail & Agnew, 1992), adjudicando al arte moderno estadounidense como una puerta hacia el mundo próspero que representaba Estados Unidos y a la producción artística soviética como un estancamiento del mundo debido a las limitaciones ideológicas que representaba la URSS.

Hasta el momento se ha podido analizar el impacto que las obras del expresionismo abstracto de Pollock tuvieron en Europa Occidental a través de las exposiciones que circularon dentro del mismo; sin embargo, en el transcurso de la investigación no se pudo encontrar o acceder a evidencias que traten acerca de la llegada de este tipo de arte al otro lado del Telón Acero y cómo esto pudo afectar al avance de la influencia soviética, que también se lo buscaba trabajar en este capítulo. Por esta razón, fue necesario complementar el desarrollo analítico con otro tipo de arte que también se utilizó como un instrumento de propaganda política por parte de Estados Unidos y que, como se verá a continuación, tuvo una fuerte presencia dentro de la esfera soviética: el jazz.

Para reforzar su influencia y ofrecer una imagen positiva de Estados Unidos, el Presidente Eisenhower introdujo la Diplomacia del Jazz en 1954. Este enfoque pretendía promover el jazz a nivel global a través de dos maneras: la primera fue con la organización de conciertos con los artistas más notables del género en diversos lugares del mundo; y la segunda con la transmisión de programas radiofónicos de jazz a nivel internacional (Fosler-Lussier, 2015).

En cuanto al primer mecanismo de promoción del jazz, los conciertos se los realizaron en el contexto de los procesos de descolonización de África y Asia en 1954, por lo que resultaba importantes estos puntos geográficos para persuadirlos a que, en la solidificación del régimen político, opten por adoptar el camino democrático. A inicios y finales de 1956 se realizaron conciertos bajo el patrocinio del Departamento de Estado en diferentes países

asiáticos de los artistas de jazz Dizzy Gillespie y Benny Goodman, mientras que en 1960 empezaron los conciertos de Louis Armstrong en el continente africano (Mix, 2019).

En cuanto al segundo mecanismo, en la emisora *Voice of America* se lanzó el programa *Music USA - Jazz Hour en 1955* que reproducía las mejores interpretaciones musicales de este género musical de artistas como Charlie Parker, Joe Newman, Duke Ellington y Louis Armstrong, llegando el programa a estar presente en ochenta países de África, Asia y Europa Occidental (Von Eschen, 2004).

Al extrapolar lo revisado con el expresionismo abstracto, se puede evidenciar que esta Diplomacia del Jazz era otro método de construcción de espacios geográficos culturales para influenciar en las relaciones y percepciones internacionales. El jazz, al igual que el expresionismo abstracto, fue visto como otro candidato perfecto para que lo proyecten como un discurso ante la sociedad internacional de que este género reflejaba la identidad estadounidense con sus ritmos innovadores, de estilo libre y sus contagiosas melodías, marcando el contraste de un Estados Unidos libre con la tiranía del bloque soviético (Fosler-Lussier, 2015). Esta visión del jazz como discurso también queda en evidencia cuando a través de él se esperaba rescatar su prestigio en lo que respecta a las relaciones raciales, ya que el ambiente de represión hacia la población negra que existía en ese entonces estaba empezando manchar la imagen de Estados Unidos como una nación libre y democrática, por lo que la utilización de este género musical de origen afroamericano como representante de la potencia en el extranjero ayudaría a demostrar que Estados Unidos estaba avanzando en la cuestión racial (O'Rourke, 2019).

Es así que, mediante los conciertos y los programas radiofónicos de jazz, el objetivo no era sólo entretener, sino también socavar sutilmente el atractivo de las ideologías autoritarias, presentando una visión alternativa de la libertad y la democracia que resonaba más allá de las fronteras, apelar a los sentimientos proamericanos en las diversas audiencias globales y reivindicar su imagen en los temas raciales.

Sin embargo, Estados Unidos también vio la oportunidad de extender esta Diplomacia del Jazz más allá del Telón de Acero para tratar de subvertir el rígido orden de la Europa oriental comunista e, idealmente, imbuir a sus jóvenes de cierto grado de interés por el modo de vida occidental (Mix, 2019).

Para el régimen soviético, el jazz representaba una influencia corruptora sobre la ética socialista de sus poblaciones, por lo que a finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta el Kremlin, bajo su iniciativa "anticosmopolita" para librar al mundo comunista de todas las infecciones extranjeras, emitió una prohibición del jazz y todo lo relacionado con él (Mix, 2019). Sin embargo, la presencia del jazz, que ya tenía vigencia en el territorio desde la década de 1920, seguía persistiendo en el bloque soviético. Las fiestas privadas, los clubes de jazz clandestinos y el acceso a la música prohibida a través de conexiones extranjeras o copias ilegales hacían imposible que el Estado ejerciera un control total sobre la vida musical (Fosler-Lussier, 2015).

El programa *Music USA* también llegó al bloque comunista a pesar de todas las restricciones por parte del régimen soviético para mantener alejado el jazz. Esto fue posible gracias a la emisora *Radio Free Europe*, la cual era financiada por el Departamento de Estado y se encargaba de transmitir noticias y programas de entretenimiento como deportes, literatura y música prohibidas por las autoridades soviéticas a países de Europa del Este y la Unión Soviética (O'Rourke, 2019).

La fiebre sigilosa del jazz que se vivía al interior del bloque comunista se pudo evidenciar cuando a pesar de la indignación del apoyo estadounidense a las tropas paramilitares en la invasión de Bahía de Cochinos en 1961, las autoridades tuvieron que aceptar la gira de Benny Goodman por la Unión Soviética para apaciguar el deseo de la música jazz de su población (Mix, 2019).

Posteriormente, otro artista de jazz pasaría el Telón de Acero en 1965. A través de su agente, Joe Glasner, Louis Armstrong y sus All Stars (compañeros de banda) arreglaron una

gira alrededor de cinco naciones comunistas: Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia, Bulgaria y Alemania Oriental (Mix, 2019). Aunque esta gira se realizó sin patrocinio oficial de Estados Unidos, Armstrong serviría como una figura de embajador al mostrar la cultura de su país y contribuir a adoptar una percepción favorable del mismo.

En su primera parada en Praga, los conciertos tuvieron tal impacto que la Radio Praga calificó su actuación en términos de una victoria romana clásica, ya que su locutor, haciendo una referencia al enunciado de Julio César “Veni, vidi, vici”, mencionó que Armstrong vino, sopló y venció (Mix, 2019). Al igual que en Checoslovaquia, los habitantes de Rumanía y Yugoslavia se extasiaron al ver a Armstrong; sin embargo, fue su gira en Alemania Oriental la que más llamó la atención. Pasando por las ciudades de Berlín Oriental, Weimar, Dresde, Gorlitz, entre otras más, los conciertos atrajeron a aproximadamente 50.000 fans de todo el país, causando tal furor que el público de los mismos lo describieron como la recepción más cálida jamás dada a un artista popular en los sectores comunistas (Mix, 2019). Incluso el periódico oficial de la República Democrática Alemana, Neues Deutschland, aplaudió a Armstrong como un mensajero de la buena América, la América que ellos aman y respetan (Mix, 2019).

Para sumar a estos elogios y logros inauditos que lograron tener los artistas estadounidenses en la sociedad comunista, meses después de finalizar la gira en Alemania Oriental, la televisión de Moscú ofreció a las audiencias soviéticas su primera presentación de Armstrong durante un especial de historia del jazz en la transmisión *Evening Meeting* (Mix, 2019).

Los conciertos de Louis Armstrong en Europa del Este no fueron meras exhibiciones musicales, sino claras declaraciones de la riqueza y profundidad de la expresión cultural que existía al otro lado del Telón de Acero. Esta gira representó un triunfo de la cultura estadounidense en la esfera soviética puesto que demostró su capacidad única de poder para erosionar paulatinamente las rígidas barreras ideológicas de los soviéticos hasta penetrar

completamente en su territorio a tal punto que tuvieron que cambiar drásticamente su postura frente al jazz que hace unos años atrás fue duramente reprimido al ser considerado como otra manzana podrida del repertorio de la cultura de Estados Unidos que corrompía la ética socialista de sus pobladores. Por tanto, a través de la promulgación del jazz en Europa del Este también se anunciaba a la libertad de expresión y a la imagen de los ideales democráticos estadounidenses para quienes sufrieron bajo la opresión comunista totalitaria al negarles explorar su propia individualidad (Mix, 2019).

Con todo lo anterior revisado, se puede afirmar que el tercer objetivo se cumplió de manera parcial, debido a que si bien se evidencia el impacto importante que tuvo el expresionismo abstracto en Europa Occidental al mantener en el radar al arte moderno estadounidense en el foco de las discusiones de su sociedad y, por ende, mantener a raya la presencia de la cultura artística de la esfera comunista, al no existir evidencias del traspaso del expresionismo abstracto a Europa del Este y cómo esto pudo afectar al avance de la influencia soviética dentro del mismo, esto presentó una limitación al completar el objetivo. Debido a esta limitación, se optó por complementar con la revisión del jazz detrás del Telón de Acero, donde se pudo evidenciar un triunfo cultural significativo para Estados Unidos, ya que demostró al mundo que la música estadounidense y, por ende, la cultura estadounidense sin duda había cooptado los deseos y necesidades de los comunistas de Europa del Este (Mix, 2019).

Sin embargo, se debe rescatar el trabajo realizado por evidenciar la presencia de los valores estadounidenses dentro de la obra de Pollock a través del análisis semiótico y, a su vez, de revalidar desde las Relaciones Internacionales las propuestas de las fuentes secundarias que hablan acerca del uso político de este movimiento artístico. Este análisis matizado puede desvelar el papel encubierto pero influyente que desempeñó esta expresión artística en la configuración del actuar estatal y que, con la Diplomacia del jazz, se corrobora las afirmaciones sobre el uso estratégico de la cultura en el ámbito de la política internacional

durante la Guerra Fría y la construcción de identidad de valores estadounidenses alrededor de ciertos productos culturales que sirvieron para proyectarlos a nivel internacional. Así pues, esta revisión complementaria puede satisfacer el vacío dejado por las limitaciones encontradas anteriormente, ofreciendo una comprensión más holística de la interacción entre arte, cultura y política global durante esa época.

Conclusiones

El mundo del arte en Estados Unidos vio surgir un nuevo movimiento de arte moderno que fue revolucionario tanto al interior de su Estado como al exterior. Dentro de este movimiento, conocido como expresionismo abstracto, resaltó la figura de Jackson Pollock que creó una estética única con la aplicación de sus técnicas innovadoras (*dripping*, *all-over painting*, *action painting*) que llevó a que se adapte dicha estética a la retórica de la Guerra Fría.

Como se planteó en la hipótesis que ha llevado a la construcción de este trabajo, efectivamente se pudo evidenciar que el expresionismo abstracto fue utilizado por el gobierno estadounidense como un instrumento de poder intangible (*soft power*) para proyectar y potenciar sus valores en el extranjero en contraposición del movimiento artístico imperante en la Unión soviética durante la posguerra. La forma en que el expresionismo abstracto fue apropiado para ser identificado como una insignia americana y portador de los valores liberales se descubrió que estaba ligada a la construcción de una nueva identidad nacional, revisado desde el enfoque del constructivismo crítico, que se produjo alrededor de las obras de Pollock a través de los intelectuales artísticos de la nación, como críticos del arte y líderes de instituciones artísticas, revisados en el trabajo.

En línea esto, mediante el análisis semiótico realizado se reforzó la dinámica de hallazgo de los valores estadounidenses que los intelectuales adjudicaron estar presentes en las obras de Pollock, en donde dentro de sus apreciaciones destacaban el valor de la libertad como la esencia de la estética y, por extensión, de Estados Unidos, que se contraponía a la uniformidad, rigidez y limitaciones creativas de sus homólogos rusos. Es así que esta construcción de identidad se empezó a articular con la política exterior estadounidense durante la Guerra Fría de poner todos sus esfuerzos en la campaña por promover la causa de la libertad frente a la tiranía de la Unión Soviética, que se pudo constatar a través de ciertas

evidencias históricas, como la declaración de Donald Jameson, miembro de la CIA en la época, o las financiaciones a instituciones o exhibiciones que promovían el expresionismo abstracto por Europa Occidental.

Esta gira de exhibiciones por Europa Occidental demostró ser una dinámica importante a la hora de proyectar en la sociedad internacional el discurso de que el arte proveniente de su nación era libre, individualista y expresaba el espíritu pionero estadounidense, proyectando sutilmente esta ideología y, a la vez, desafiando las limitaciones creativas que reflejaban ideologías opresivas que existían detrás del Telón del Acero. Las críticas del expresionismo fueron ambivalentes, pero fue innegable el impacto que produjo al perdurar dentro de las mentes europeas reflejado en los acalorados debates que surgieron en torno al innovador movimiento artístico. De este modo, a medida que las exposiciones viajaban por Europa, se iba trazando una nueva cerca geográfica cultural que dibujaba un vibrante retrato de la creatividad, la resistencia y el compromiso de Estados Unidos con la expresión artística sin ataduras a dogmas políticos, manteniendo a raya las posibles influencias soviéticas.

Es así que el trabajo permite dilucidar el valor del constructivismo crítico en la comprensión de las relaciones internacionales, trascendiendo el enfoque tradicional centrado en las dinámicas del *hard power* al hacer hincapié en la importancia de los factores ideológicos, como las creencias y las identidades, a la hora de configurar las interacciones mundiales. Este enfoque desvela la complejidad que subyace a las Relaciones Internacionales, poniendo de relieve que no se trata simplemente de analizar las aristas de la fuerza militar o dominio económico. Por el contrario, profundiza en el poder de las ideas construidas desde el ambiente doméstico y cómo estas influyen en la política internacional, fomentando la comprensión de otras aristas en las Relaciones Internacionales que han sido marginalizadas por esta fijación en el poder puramente material, como el arte y la cultura, dentro de los análisis de los sucesos internacionales pasados, presentes y en construcción.

Finalmente, el trabajo también demuestra el valor del empleo de métodos interdisciplinarios como la Semiótica en el análisis de las Relaciones Internacionales, al abrir nuevas capas de comprensión al desvelar los entresijos de cómo se construye y transmite el significado de productos culturales, como el expresionismo abstracto, en las interacciones globales. Al integrar enfoques interdisciplinarios, los estudios pueden ser profundizados en las narrativas subyacentes pasadas por alto por los análisis tradicionales, permitiendo explorar nuevos horizontes académicos a través la interconexión de diversos factores sociales, culturales, comunicacionales, entre otros, y proporcionando una comprensión más perspicaz y exhaustiva de la naturaleza polifacética de los asuntos internacionales.

Recomendaciones

- Amplificar las investigaciones en las que se converjan las manifestaciones culturales, sobre todo en el ámbito artístico, con el análisis académico de las Relaciones Internacionales, debido a que existe una escasez de documentos que traten al respecto.
- Explorar sobre el movimiento artístico que le sucedió al expresionismo abstracto, el Pop Art, para comprender las implicaciones socioculturales y globales de este nuevo arte que también tuvo una gran acogida a nivel mundial.
- Debido a la dificultad de acceso a una información más diversa y extensa sobre las exposiciones del expresionismo abstracto y su respectiva recepción en Europa, se recomienda realizar un trabajo investigo a profundidad para recolectar datos a través de los folletos de las exposiciones, cobertura de prensa, reacciones de los medios de comunicación, datos que puedan ser facilitados por los museos en donde fueron exhibidos, entre otros recursos que ayuden a centralizar la información y permitan ahondar en el tema.
- A manera de contraste, se recomienda explorar los esfuerzos emprendidos por la URSS para proyectar y moldear su imagen mediante iniciativas propagandísticas en la época de la Guerra Fría.

Bibliografía

- Agudelo Rendón, P. A. (2014). Hacia una semiótica del arte Implicaciones del pensamiento peirceano en el estudio del arte contemporáneo. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*. 35(111), 127-145.
<https://bibliotecadigital.udea.edu.co/handle/10495/29589>
- Alle, M. F. (2019). «La literatura del partido». El realismo socialista entre el arte y la política. *452ºF. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, (20), 166-186.
<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/21631>
- Augusto Lladó, Á. (2016). La influencia del macartismo (1947-1953) en el cine clásico americano.
https://dspace.uib.es/xmlui/bitstream/handle/11201/1655/Augusto_TFG.pdf?sequence=1
- Bellido-Pérez, E. (2018). La instrumentalización propagandística del arte: El Expresionismo Abstracto patrocinado por la CIA. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: su proyección en Europa y América, 332-341. <https://idus.us.es/handle/11441/90688>
- Bertel, G., & Guerrero, C. A. C. (2020). El discurso del cómic de superhéroes y las Relaciones Internacionales. *Oralidad-es*, 6, 1-17. <https://www.revistaoralidad-es.com/index.php/ro-es/article/view/126>
- Brocklehurst, H. (1999). Painting International Relations. *International Feminist Journal of Politics*, 1(2), 314-323. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/146167499359989>
- Cambronero, G. M. A. (2023). La disidencia en la ciudad como toma de posición ideológica: Análisis semiótico de Banksy. *RevistArquis*, 12(1), 144-167.
<https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/51563>

- Campbell, D. (1998). *Writing Security: United States Foreign Policy and the Politics of Identity*. Manchester University Press.
https://www.libraryofsocialscience.com/assets/pdf/Campbell--Writing_Security.pdf
- Castro, N. (2015). *Todo al rojo: una exposición sobre el realismo socialista*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
<https://www.rua.unam.mx/portal/recursos/ficha/11437/todo-al-rojo-realismo-socialista>
- Cernuschi, C. (1999). The Politics of Abstract Expressionism [Review of *Abstract Expressionism as Cultural Critique: Dissent during the McCarthy Period*, by D. Craven]. *Archives of American Art Journal*, 39(1/2), 30–42. <http://www.jstor.org/stable/1557868>
- Constitución Política de Estados Unidos [Const.]. Enmienda I. 15 de diciembre de 1791 (Estados Unidos).
- Chandler, D. (2022). *Semiotics: the basics*. Routledge.
- Curley, J (2021). El objeto de arte en red durante la Guerra Fría. *Crítico de arte. Actualidad internacional de la literatura crítica sobre arte contemporáneo*, (57), 22-36.
<https://journals.openedition.org/critiquedart/85157>
- De Waal, C. (2013). *PEIRCE: A Guide for the Perplexed*. Bloomsbury.
- Doss, E. (1995). *Benton, Pollock, and the politics of modernism: from regionalism to abstract expressionism*. University of Chicago Press.
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=o1tZpr06WPsc&oi=fnd&pg=PP16&dq=Benton,+Pollock,+and+the+politics+of+modernism&ots=mioSwEoCOW&sig=e1z4C1SZbZqEQCLSPRn7gvaOWYQ#v=onepage&q=Benton%2C%20Pollock%2C%20and%20the%20politics%20of%20modernism&f=false>

- Finnemore, M., y Sikkink, K. (2001). Taking Stock: The constructivist research program in international relations and comparative politics. *Annual Review of Political Science*, 4, 391-416. <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.polisci.4.1.391>
- Fokkema, D. (2011). Dystopian Fiction in the Soviet Union, Proletkult, and Socialist-Realist Utopianism. In *Perfect Worlds: Utopian Fiction in China and the West* (pp. 301–320). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mwnv.18>
- Fosler-Lussier, D. (2015). *Music in America's Cold War Diplomacy* (Vol. 18). Univ of California Press.
https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=ZR5iBwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Music+in+America%E2%80%99s+Cold+War+Diplomacy&ots=2L3X6U6aMA&sig=w6F6YwgoY4_niMATmjcWley25E8#v=onepage&q=Music%20in%20America%E2%80%99s%20Cold%20War%20Diplomacy&f=false
- Gómez, Í. S. (2022). De las Drip-Paintings de Jackson Pollock a la Forma Abierta de Earle Brown: Interconexiones metodológicas en los años de la Escuela de Nueva York. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 22(1).
<https://revistavegueta.ulpgc.es/ojs/index.php/revistavegueta/article/view/698/786>
- Gracia Leal, A. C., & Chapa García, P. (1995). *Análisis semiótico de la obra de Frida Kahlo, 'Las Dos Fridas'* (Bachelor's thesis, San Pedro Garza García: UDEM).
<https://repositorio.udem.edu.mx/handle/61000/568>
- Guilbaut, S. (1983). *How New York stole the idea of modern art*. University of Chicago Press.
https://books.google.com.ec/books/about/How_New_York_Stole_the_Idea_of_Modern_Ar.html?id=wackKfrLPhdQC&redir_esc=y

- Halsall, F. (2008). Chaos, Fractals, and the Pedagogical Challenge of Jackson Pollock's "All-Over" Paintings. *Journal of Aesthetic Education*, 42(4), 1-16.
<https://www.jstor.org/stable/25160299>
- Heimann, E. (2014). Jackson Pollock: The Critical Reception.
<https://digitalrepository.trincoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1409&context=theses>
- Hopf, T. (1998). The promise of constructivism in international relations theory. *International security*, 23(1), 171-200. <https://www.jstor.org/stable/2539267>
- Hopf, T. (1998). *The Promise of Constructivism in International Relations Theory*. *International Security*, 23(1), 171-200. <https://direct.mit.edu/isec/article-abstract/23/1/171/11597/The-Promise-of-Constructivism-in-International?redirectedFrom=fulltext>
<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1635>
- Johnston, G. (2010). Revisiting the cultural Cold War. *Social History*, 35(3), 290–307.
<http://www.jstor.org/stable/27866662>
- Jung, H. (2019). The evolution of social constructivism in political science: past to present. *SAGE Open*, 9(1), 1-10.
<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2158244019832703>
- Katz, C. (1998). Optimismo y pesimismo en la economía de la innovación. *Problemas Del Desarrollo*, 29(113), 53–74. <http://www.jstor.org/stable/43837359>
- Katzenstein, P. J. (Ed.). (1996). *The culture of national security: Norms and identity in world politics*. Columbia University Press.
- Klotz, A., & Lynch, C.M. (2007). *Strategies for Research in Constructivist International Relations* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315700571>

Landis, B. L. (2013). Paranoia: American foreign policy since 1948 and how to overcome it. *American Diplomacy*, 1-12.

<https://www.proquest.com/openview/45954db320b4d989b85bac99c77a719f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2030067> CREO Q NO PONGO

Liland, F. (1993). Culture As a Part of Foreign Policy. In *Culture and Foreign Policy: An Introduction to Approaches and Theory* (pp. 14–21). Norwegian Institute for Defence Studies. <http://www.jstor.org/stable/resrep20315.7>

Louis, D. (2011). *MOMA AND THE COLD WAR: THE FIGHT FOR EUROPEAN HEARTS AND MINDS*. [M.S. - Master of Liberal Studies]. College of Arts and Sciences of Indiana University.

https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/2022/22111/3/D_Louis_2011.pdf

Marrero, R. G. (2019). Creación artística, realismo socialista y marxismos. *Claridades. Revista de Filosofía*, 11(1), 57-78.

<https://revistas.uma.es/index.php/claridades/article/download/5344/6210/>

Mix, Q. (2019). Breaching the Iron Curtain: Louis Armstrong, Cultural Victory, and Cold War Ambassadorship. *Furman Humanities Review*, 30(1), 115-154.

<https://scholarexchange.furman.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=fhr>

Montiel, E. (2007). La cultura, recurso estratégico de la política internacional, Introducción al concepto. En Encuentro andino sobre diplomacia cultural.

<https://www.cancilleria.gov.co/sites/default/files/PDF%2B%2BEncuentro%2BAndino%2Bd>

Neumann, I. (2016). Diplomacy and the Arts. *The SAGE Handbook of Diplomacy*. SAGE

Publications Inc. https://professorbellreadings.files.wordpress.com/2017/10/costas_m-constantinou_pauline_kerr_paul_sharpb-ok-org.pdf

Nye Jr, J. S. (2016). *Bound to lead: The changing nature of American power*. Basic books.

Nye, Joseph S., Jr. (2005). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. PublicAffairs Books.

O'Rourke, P. (2019). Jazz Behind the Iron Curtain. *Perspectives*, 46, 1-16.

<https://www.calstatela.edu/sites/default/files/jazz.pdf>

Peirce, C. S. (1974). La ciencia de la semiótica. *Buenos Aires*.

<https://es.scribd.com/document/346573665/Peirce-2c-Ch-1974-La-ciencia-de-la-semiotica-pdf>

Pereira, J. (1997). *Los Orígenes de la Guerra Fría*. Arco Libros.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=27313>

Rampley, M. (1996). Identity and difference: Jackson Pollock and the ideology of the drip.

Oxford Art Journal, 19(2), 83-94. <https://www.jstor.org/stable/1360731>

Reid, S. E. (2001). Socialist Realism in the Stalinist Terror: The Industry of Socialism Art Exhibition, 1935-41. *The Russian Review*, 60(2), 153–184.

<http://www.jstor.org/stable/2679538>

Ruby, S. (2000). The Give and Take of American Painting in Postwar Western Europe. *Cahiers*

Charles V, 28(1), 171-196. https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2000_num_28_1_1259

Sánchez, L. E. (2010). Constructivismo: de clasificaciones y categorías. In *II Jornadas de Relaciones Internacionales de FLACSO 20 y 21 de septiembre de 2010 Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Poderes emergentes: ¿Hacia nuevas formas de concertación internacional?*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.896/ev.896.pdf

Saunders, F. S. (2013). La CIA y la guerra fría cultural. Debate.

Schlesinger Jr, A. M. (2017). *The Vital Center: Politics of Freedom*. Routledge.

<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781351301800/vital-center-arthur-schlesinger-jr>

Seeger, C. (1949). The arts in international relations. *Journal of the American Musicological Society*, 2(1), 36-43. <https://www.jstor.org/stable/829483>

Şengül, A. F. (2005). *Cinema and representation in international realtions: Hollywood cinema and the cold war* [M.S. - Master of Science]. Middle East Technical University.

<https://open.metu.edu.tr/handle/11511/15253>

Shapiro, C. (1978). Abstract Expressionism: The politics of apolitical painting. *Prospects*, 3, 175-214. <https://www.cambridge.org/core/journals/prospects/article/abs/abstract-expressionism-the-politics-of-apolitical-painting/9FF58B73860BE328E8A0017148BB055D>

Sylvester, C. (2015). *Art/museums: International relations where we least expect it*. Routledge.

[https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=BEleCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Sylvester,+C.+\(2009\).+Art/Museums+International+Relations+Where+We+Least+Expect+It.+Routledge.+pp1-197.&ots=btotXVawfO&sig=Zb5f-otAfrxR_dftsurfm8dSxq0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=BEleCwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=Sylvester,+C.+(2009).+Art/Museums+International+Relations+Where+We+Least+Expect+It.+Routledge.+pp1-197.&ots=btotXVawfO&sig=Zb5f-otAfrxR_dftsurfm8dSxq0#v=onepage&q&f=false)

Trelles, L. A. (2018). El gesto en el arte: Jackson Pollock. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (3), 1-

9. <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/revpos/article/view/1635>

Tuathail, G. Ó., & Agnew, J. (1992). Geopolitics and discourse: practical geopolitical reasoning in American foreign policy. *Political geography*, 11(2), 190-204.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/096262989290048X>

Vitelli, M. (2014). Veinte años de constructivismo en relaciones internacionales. Del debate metateórico al desarrollo de investigaciones empíricas: Una perspectiva sin un marco de política exterior. *PostData*, 19(1), 129-162.

<https://www.redalyc.org/pdf/522/52233951005.pdf>

Von Eschen, P. (2004). *Satchmo blows up the world: jazz ambassadors play the Cold War*. Harvard University Press.

<http://site.ebrary.com/lib/urosario/docDetail.action?docID=10318373>

Weldes, J. (Ed.). (1999). *Cultures of insecurity: states, communities, and the production of danger*. . University of Minnesota Press.

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=LFMYzzIn330C&oi=fnd&pg=PR7&dq=culture+of+insecurity&ots=amafsEAXAy&sig=Ps7zgBqYs6PxOuF65PnriuVJrPs#v=onepage&q=culture%20of%20insecurity&f=false>