

NEW LEFT REVIEW 78

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO FEBRERO 2013

ARTÍCULOS

GÖRAN THERBORN	Las clases en el siglo XXI	11
JACOB COLLINS	¿Un giro antropológico?	39
PATRICK WILCKEN	La hora del juicio en Brasil	71
MARIO SERGIO CONTI	El ascenso de los creadores de imágenes	91
ANDREW SMITH	Trabajar cara al público	109
MICHAEL CRAMER	Las lecciones de historia de Rossellini	125

CRÍTICA

JENNIFER PITTS	¿Una geocultura liberal?	147
BARRY SCHWABSKY	Artistas bajo la bandera	157
JAN BREMAN	Historias de Annawadi	164

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



tráficoantes de sueños

CRÍTICA

Anne Middleton Wagner, *A House Divided: American Art since 1955*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2012

BARRY SCHWABSKY

À LA SOMBRA DE LA BANDERA

Al volver recientemente a Estados Unidos, tras diez años viviendo en el extranjero, descubrí que me había permitido olvidar ciertos hechos acerca de este país. Algunos los recuperé con toda su fuerza el pasado verano, viendo lo que logré soportar de las dos grandes convenciones para nombrar candidato presidencial. Fue un choque que me recordasen lo irreal que se vuelve el resto del mundo, tanto en la retórica de los republicanos como en la de los demócratas. Cada orador tenía una anécdota similar de cómo una madre, un abuelo o cualquier otro antepasado había escapado, a pesar de indecibles riesgos y dificultades casi insuperables, de algún inhóspito país extranjero –Italia, Cuba, México, el que fuese– para encontrar una nueva vida, salir adelante y conseguir el santo grial, un pequeño negocio, en el mejor país de la tierra. Si era republicano, el bisabuelo lo había logrado a golpe de arrojo personal y determinación; para los demócratas, este éxito reconfortante se había obtenido gracias a la mano amiga de una Administración pública generosa, que quizá fuese grande, pero por Dios santo, nunca demasiado grande. Igualmente, en los resúmenes al final de los últimos debates televisivos entre los candidatos, el titular hablaba como representante de «la única nación indispensable», que su adversario después calificaba como «la esperanza de la tierra». El resto del mundo se presentaba sencillamente como un lugar del que huir.

El excepcionalismo estadounidense tal vez no sea muy evidente entre la gente corriente, para la que la movilidad ascendente escasea hoy en día, o en Wall Street, donde el legendario 1 por 100 entiende que su destino está más

profundamente entrelazado con el de sus parientes de la City londinense o de Hong Kong, y sus cuentas en las islas Caimán, que con el de sus paisanos menos prósperos. Pero la cuestión de la nación –su carácter, sus fracturas– puede conservar cierta tracción en el arte. Anne Middleton Wagner ofrece su nueva colección de artículos, *A House Divided: American Art since 1955*, en la que explora el «carácter del arte en Estados Unidos» durante el pasado medio siglo de dominio mundial estadounidense, y por lo tanto en una cultura «más o menos sinónima» de la exportación y el imperio. «¿Cómo se ha experimentado –pregunta la autora– la hegemonía estadounidense *desde el interior*, como modeladora de los patrones fundamentales de producción artística, por no decir del tejido de la vida cotidiana?». ¿Fueron la pintura y la escultura participantes entusiastas en el nuevo equilibrio de poder? O, si fueron capaces de proporcionar «algún espacio aparte» del imperio, ¿qué ofreció ese espacio?: «¿Disensión? ¿Individualidad? ¿Para quién?». ¿Fueron los sueños de libertad y autonomía particularizados de hecho, en este país profundamente dividido, o «derivó el verdadero tema del arte estadounidense, en su momento culminante, del problema de la pertenencia, del ineludible influjo ejercido por la nación y la bandera?». El título de Wagner, con su mirada de reojo a Lincoln –«Una casa dividida contra sí misma no puede sostenerse»– evoca inevitablemente una nacionalidad sometida a presión; en manos de la autora gana fuerza, revive, esa antigua metáfora del Estado como hogar. «¿Por qué deberíamos creer que los poderes y las persuasiones de Estados Unidos se han ejercido solo en el extranjero, o en el ámbito público?». Por el contrario, ella presta atención a asuntos internos y domésticos.

Las interfaces de arte y nación, estética e imperio, no son temas nuevos para Wagner, aunque los había abordado inicialmente en el contexto más delimitado y asequible del viejo mundo. Su primer libro estaba ambientado en Francia: *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, publicado en 1986, ofrecía un análisis pormenorizado de la biografía de un artista concreto, entrelazada con los marcos institucionales de las décadas de 1850 y 1860. Consiguió mostrar a Carpeaux como una figura representativa en ambos sentidos de la palabra: típica y definitiva, justificando así la decisión tomada por Wagner de omitir de su subtítulo el artículo indefinido; Carpeaux no era meramente *un* escultor del Segundo Imperio sino, implícitamente, *el* escultor, que había creado «una obra perfectamente adaptada a la vida contemporánea» y, al hacerlo, había «resucitado el arte de la escultura» en Francia. Una década después, con *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner and O'Keeffe* (1996), Wagner se trasladó al mundo anglófono del siglo xx. En él observó la función representativa del artista desde una perspectiva diferente, al dar tres enfoques distintos al galimatías de inventar y personificar la función de la artista: la de «resolver un factor desconocido del arte y un factor desconocido de la vida», como afirmaba

Eva Hesse. En 2005, con *Mother Stone: The Vitality of Modern British Sculpture*, demostró que temas supuestamente personales, incluso biológicos, como el embarazo y la maternidad se convertían en preocupaciones públicas fundamentales para la escultura, gracias al trabajo de Epstein, Moore y Hepworth.

A House Divided consta de once estudios sobre sendos artistas, y un último capítulo dedicado más ampliamente al *performance* y el video en torno a 1970. La selección en sí ilustra en qué medida el problema de la nación y su iconografía ha sido una preocupación artística fundamental: las meticulosas recreaciones/deconstrucciones de la bandera estadounidense efectuadas por Jasper Johns a partir de jirones de tela y papel de periódico sumergido en cera pigmentada, a mediados de la década de 1950; *Red Race Riot* (1963), de Andy Warhol, serigrafías de fotos de prensa en las que un perro de la Guardia Nacional ataca a un defensor de los derechos civiles afroamericano (Wagner argumenta ingeniosamente que se trata de un «pintor de historia»); *Splitting* (1974), de Gordon Matta-Clark, la casa estadounidense seccionada por una motosierra; el Monumento conmemorativo de la Guerra de Vietnam (1982) diseñado por la estudiante chino-estadounidense de 21 años Maya Lin; a partir de la década de 1990, las siluetas recortadas en papel, a tamaño natural, de Kara Walker, como representaciones de la raza. Otros estudios –sobre David Smith, Dan Flavin, Bruce Nauman, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Agnes Martin– están agrupados más en general bajo el título «A Place of Safety», en referencia no solo al «exilio interior» proporcionado por el estudio del artista, sino también al argumento, planteado por Clement Greenberg en «La situación del momento» (1948), de que la fuerza de la pintura estadounidense radicaba en las condiciones adversas de la cultura en ese país: «aislamiento, o mejor dicho, la alienación que lo causa»; «la experiencia de esta verdadera realidad es indispensable para cualquier arte ambicioso».

Esta estructuración pretende sugerir dos estrategias diferentes, las cuales hablan, sostiene Wagner, del problema del «hogar» del artista estadounidense contemporáneo: «de qué modo él o ella imagina, en cuanto ciudadano/a del imperio, el emplazamiento y el alcance de la obra artística». Distingue entre aquellos cuya obra imagina una «pertenencia sin fisuras a la nación» y otros centrados por el contrario en el «aislamiento productivo respecto a las ambiciones [de dicha nación]». Tal vez esta distinción no sea exactamente congruente con la famosa aporía de «complicidad frente a crítica» que Wagner reconoce como dilema recurrente en la bibliografía sobre Warhol –una cuestión que, por su naturaleza, «es imposible responder con seguridad», a pesar del hecho inequívoco, o tal vez debido a ello, de que en *Red Race Riot* «el artista pinta como progresista»– o con el tema de la «conformidad y la diferencia» que ella detecta en algunas de las primeras obras del pintor; pero está ciertamente relacionado. Por esa misma razón no es fácil coincidir con la autora, cuando interpreta esto como una división

genuina entre las actitudes de los artistas que analiza, las cuales parecen consistentemente muy ambiguas. Así, las Barras y las Estrellas reconstituidas de Johns, «hablan de lo decisiva pero sutilmente que nuestra pertenencia inconsciente al proyecto nacional puede perturbar la superficie de nuestra vida cotidiana». Es algo muy bien dicho y que explica a la perfección el caso de Johns, precisamente por la forma en la que implica al mismo tiempo pertenencia y ruptura.

El subtítulo de *A House Divided* parece prometer una especie de visión general, incluso una investigación exhaustiva, que resulta esquiva. Pero suscita la duda de por qué 1955, en lugar del punto de partida más convencional de 1945. Si Wagner hubiera seguido la práctica de tomar el final de la Guerra como su punto de partida, seguramente habría empezado su libro con un artículo sobre Jackson Pollock, cuya mitología siempre se basó en que era el más estadounidense de los artistas estadounidenses. Al iniciar su reloj registrador diez años después, el comienzo está igualmente predeterminado, algo que no necesariamente contradice la afirmación hecha por Wagner de que «he sopesado cuidadosamente mi decisión». Si el expresionismo abstracto constituía lo que Irving Sandler llamó «el triunfo de la pintura estadounidense», sus repercusiones o respuestas empiezan con Jasper Johns y sus cuadros de la bandera estadounidense. El de Wagner es por lo tanto un comienzo *in media res*, ya que afirma que la primera *Flag* de Johns, pintada en 1954-1955, «no fue realizada tras el expresionismo abstracto sino directamente en medio de él». Sin embargo, habría que disentir de la afirmación que ella hace de que «constituye un rechazo de la invención a favor de la convención», ya que no está claro que los expresionistas abstractos reivindicasen alguna vez la invención como su objetivo, si bien es cierto que pretendían desacatar la convención. El núcleo del libro, en todo caso, hace referencia al arte de las décadas de 1960 y 1970, y solo Johns y David Smith representan la de 1950, mientras Kara Walker nos acerca al presente.

Wagner resalta desde su primera frase que el suyo es «un libro de artículos separados, cada uno de los cuales deriva de su propio momento y sigue su propia dirección». Escritos entre 1996 y 2011, los artículos fueron publicados primeramente en revistas –*Representations*, *Grey Room*, *Artforum*, *October*–, catálogos o recopilaciones editadas. Pero fuesen cuales fuesen sus causas originales, estos ensayos se entrecruzan lo suficiente como para hacer que el lector desee que hubiesen respondido más explícitamente al momento y a la dirección del propio libro. Ejemplos: en el primer capítulo, Wagner dilucida el sentido inesperado en el que la serie de las banderas de Jasper Johns habla sobre la «cualidad de ser blanco y la identidad masculina». De igual modo, en el siguiente, dedicado a Warhol, nos recuerda que sus cuadros *Race Riot* tratan tanto del género como de la raza, «el interminable espectáculo de conflicto entre *hombres* blancos y negros» (la cursiva es mía, pero el énfasis

es suyo). En consecuencia, la autora detecta un silencio respecto a «las continuas amenazas a mujeres y niños, con independencia de su color» en el discurso heredado y rearticulado por Warhol. Uno no puede sino pensar en la anterior detección de los temas de blancura y masculinidad en Johns; al hacerlo, es difícil no preguntarse en retrospectiva por qué a Wagner no le pareció necesario señalar si debería interpretarse que esto implica una exclusión similar, y de ser así, cómo y por qué. De repente, uno desea que Wagner hubiera ampliado sustancialmente este argumento cuando habla sobre Johns, y que en su discusión sobre Warhol hubiera analizado, aunque fuese someramente, cómo y por qué éste difiere de Johns en su forma de abordar el género y la raza.

Más extraño es, en consecuencia, que en el capítulo sobre las siluetas de papel recortadas de Kara Walker especifique que «en la obra de Walker (al contrario que en la de Andy Warhol, pongamos), la raza adquiriría inicialmente forma visual mediante el uso del blanco y negro»; extraño, porque lo que la digresión de Wagner sobre Warhol pasa por alto es que al usar la serigrafía, el artista parte de las fotografías en blanco y negro y, en el proceso, tiende a eliminar los grises intermedios; sí, los imprime en fondos de color, pero nosotros seguimos experimentándolos como imágenes en blanco y negro con color añadido. El capítulo dedicado al famoso proyecto de Gordon Matta-Clark de cortar por la mitad una casa suburbana, *Splitting* (1974), examina correctamente la relación/distinción, en este momento particular de la historia del arte estadounidense, entre escultura y arquitectura. En el siguiente, Wagner no aborda directamente la dicotomía escultura-arquitectura al hablar del *Vietnam Veterans Memorial* de Maya Lin —construido en 1982, pero en muchos aspectos un vástago tardío del minimalismo de la década de 1960— aunque si lo hace en la conclusión, vuelve a referirse a la *Flag* de Johns para establecer una reveladora distinción: Johns inserta material del mundo cotidiano en la superficie del cuadro mientras que, al reflejar la «existencia social» de los visitantes del monumento, «el pulido muro negro de Lin» «los convertía en su superficie».

Estos cinco artículos constituyen la primera parte del libro, titulada también «A House Divided». Podría deducirse que éstos son sus artistas más conflictivos, mientras que los de la segunda parte, «A Place of Safety», son los que mejor lograron —¿o sencillamente fueron más complacientes?— encontrar una especie de refugio en un mundo cruel a través de su arte y de la subsunción de dicho arte en la «solidez artificial» de la nacionalidad. No es así. Artistas como Dan Flavin, Louise Bourgeois y Eva Hesse, por citar tres de los estudiados, son lo opuesto a conformistas; Wagner resalta con razón su inflexibilidad. Si algo distingue las dos partes del libro, es que la segunda minimiza todo lo que pudiera parecer específicamente estadounidense en la obra de estos artistas estadounidenses (o franco-estadounidense, en el caso

de Bourgeois, que emigró a Nueva York en 1938 y murió allí en 2010). En estos artículos, las conexiones temáticas de Wagner van mucho más allá de lo nacional. Algunas no son desconocidas –David Smith y el trabajo, Bruce Nauman y el cuerpo– aunque aquí están más sutilmente articuladas; otras asociaciones son más inesperadas, como la de Agnes Martin y la cibernética. Otra diferencia sería el modo en el que los capítulos de la primera parte desarrollan sus temas, presentando diálogos sutilmente polémicos con otras obras, ya sean esperados –compara el memorial de Lin con el opuesto que se le yuxtapone literalmente, el bronce heroico de tres atractivos soldados creado por Frederick Hart– o no tanto. Confronta los cuadros de Warhol con diversas obras de artistas negros, así como con la imagen «brillante y apasionada» realizada por Norman Rockwell de una escolar negra, pionera de la integración, protegida por cuatro policías estadounidenses sin rostro.

Uno de los ejercicios más reveladores de comparación y contraste que efectúa Wagner es el realizado entre Kara Walker, artista del blanco y negro, y Byron Kim, pintor de las «inagotables diferencias» de tonalidades casi indistinguibles de la piel humana. Concede a Walker lo mejor del argumento, pero su propio método es más cercano al de Kim: a Wagner le gusta dilucidar sombras y matices, huyendo de lo definitivo o declarativo, o recurriendo a lo interrogativo como defensa contra ellos. Su último capítulo, sin embargo, analiza el artículo escrito por Rosalind Krauss para el número inaugural de la revista *October* en 1976, «Video: An Aesthetics of Narcissism», y lo refuta sustancialmente. Yo debería decir a este respecto que este ensayo de Wagner, y varios de los dedicados a distintos artistas –en particular los de Warhol, Smith y Martin– deberían convertirse en referencias obligatorias para futuros especialistas en el tema. Para Wagner, la cuestión esencial del videoarte inicial, y del *performance art* –Vito Acconci, Joan Jonas, etc.–, que tanto se asoció con él, comportaba cierta ansiedad acerca de la continua viabilidad de un arte verdaderamente público: «¿Cómo puede una obra hacerse pública?» ¿Cuál es la naturaleza de la copresencia mutua de objeto y espectador?

Wagner señala que dichas cuestiones «reformulan otras ansiedades del momento» que figuran como temas de *A House Divided*: «la relación del artista con sus conciudadanos, o el dualismo conflictivo entre pertenencia y alienación». Pero su argumento parece haberla conducido a preocupaciones más formales y metafísicas que políticas o sociales, ya que parece llamar la atención sobre los efectos de la tecnología propiamente dicha. Por medios tecnológicos estos artistas se dirigen a una especie de público, ciertamente, pero solo en un sentido mínimo: no *una* gente o *la* gente, no «conciudadanos», sino simplemente cualquiera. En el video de Acconci titulado *Centres* (1971), se observa al artista señalando la cámara de vídeo, por tanto a sí mismo grabado, como resalta Krauss, pero

también al espectador, que es lo que cuenta en el argumento de Wagner. Pero el espectador que está siendo señalado no está siendo interpelado –si usamos la palabra que Althusser puso en circulación aproximadamente por la misma época– por ser estadounidense o extranjero, burgués o trabajador, hombre o mujer. Acconci está señalando a cualquier espectador; la posible identificación o desidentificación entre el individuo concreto, Acconci, que está señalando, y el espectador inespecífico, x, que se encuentra señalado o señalada, es la incertidumbre central de la obra.

Lo que nos hace volver a la obra de un artista como Acconci –y algo cuya carencia Wagner le reprocha a Bill Viola, un videoartista tecnológicamente más espectacular– es una «desconfianza innata en su medio». Pero esta desconfianza parece mucho más pequeña que esa ansiedad, seguramente relacionada pero no sinónima, que Picasso proclamó en una ocasión como la lección de Cézanne. Ciertamente esta desconfianza no basta por sí sola para convertir a Acconci, o a los demás artistas valorados por Wagner, en «artistas ciudadanos algo más que de nombre»; al menos, no si los artistas desconfían solo del medio, o si la desconfianza es todo lo que tienen que aportar al medio. La propia Wagner despliega su escepticismo, pero también su convicción, mucho más ampliamente. Su escritura alcanza la mayor capacidad de convicción en aquellos párrafos en los que la autora logra por fin superar su recelo innato. En el ensayo sobre David Smith, por ejemplo, nos recuerda que la escultura «está en constante diálogo con otras formas de manufactura»; «toda escultura digna de consideración recuerda a otra escultura, sí, pero aún más a hitos tales como el ladrillo, el muro, el barril, el cuenco, el ataúd, el hacha de mano, el obús, el proyectil, el microchip». La fuerza de la escultura de Smith radica en la profunda familiaridad del autor con muchas de estas formas; y de hecho, en la confianza del artista en que su obra podía sacar algo significativo de la relación con ellas. En principio, la tecnología de la grabación de imágenes con video no es más, aunque tampoco menos, alienante que la tecnología para producir microchips, forjar armas o cocer ladrillos. Deberíamos recordarnos incansablemente a nosotros mismos que es la estructura de las relaciones sociales en las que se despliega cualquier tecnología, y no la tecnología en sí, la que determina los efectos más potentes de ésta. En la mayor parte del libro, Wagner recuerda que, aparte del uso de cualquier medio dado, hay razones para la «disonancia de la identidad» en la obra de los artistas estadounidenses, que «tanto apuntala el poder de la nación en general como imagina un orden de cosas alternativo». Pero en esto, como en muchas otras cosas, probablemente Estados Unidos sea mucho menos excepcional de lo que le gustaría creer.