

## LA REDEFINICIÓN DE LA FRONTERA:

### JOYCE WIELAND Y EL ARTE POLÍTICO EN CANADÁ DURANTE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA

Johanne Sloan\*

Joyce Wieland explica, en una entrevista que concedió a la revista *Miss Chatelaine* en 1973, su regreso a Canadá después de haber vivido casi toda la década de los sesenta en Estados Unidos: “Sentí que ya no podía hacer propuestas estéticas en Nueva York. No quería formar parte de la estructura corporativa que genera la guerra de Vietnam”.<sup>1</sup> Este artículo trata sobre la identidad artística politizada de Wieland tanto en Estados Unidos como en Canadá, ya que estuvo en una especie de umbral entre los dos países. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la artista misma se reconocía como una “activista cultural” y, cada vez más, como una “nacionalista proteccionista”, y fue este último compromiso hacia un nacionalismo de la nueva izquierda radical el que la llevó a reconsiderar la intersección del arte y la política como cruce de la frontera.<sup>2</sup> El trabajo artístico antibélico que Wieland realizó mientras vivía en Estados Unidos sería sustituido por un proyecto artístico político muy diferente, el de reimaginar la categoría de arte nacional. Otros artistas de su generación subrayarían la importancia de los temas, lugares o historias canadienses, pero cuando realizó su exposición individual en la Galería Nacional de Canadá, en 1971, titulada “True Patriot Love/Véritable Amour Patriotique” (Verdadero amor patriótico), Wieland estaba presentando una estética idiosincrásica de nacionalismo, en partes iguales crítica, humorística y utópica. Si el problema del arte político fue retomado muchas veces durante el curso del siglo XX, quiero plantear que la importante e innovadora contribución de Wieland a este tema estaba relacionada con el gesto de cruzar la frontera.

En la exposición de Wieland en la Galería Nacional, en 1971, se incluyeron fotografías de la representación artística de las hazañas de Laura Secord, la heroína de la Guerra de 1812 que cruzó las líneas enemigas para alertar a sus compatriotas canadienses de una inminente invasión estadounidense. Todo lo que vemos en estas fotografías en blanco y negro es, en realidad, a la artista con un vestido similar a los del siglo XIX, caminando a grandes pasos en un campo de nieve con una vaca cerca de ella (la vaca era supuestamente el señuelo de Secord). La frontera cana-

\* Departamento de Historia del Arte, Concordia University, Montreal. <jsloan@po\_box.mcgill.ca>. La investigación para este trabajo fue realizada gracias a una beca de investigación de la Galería Nacional de Canadá durante 2000 y 2001.

<sup>1</sup> Wieland, citada en “Women as Film-Makers: Hey, It’s Happening!”, *Miss Chatelaine*, 1973.

<sup>2</sup> La frase “nacionalista proteccionista” aparece en una entrevista en *The Pittsburg Press*, 9 de marzo de 1972.

diense-estadunidense no es clara en esta secuencia de imágenes, ya que el escenario de fondo bien podría corresponder a muchos lugares del norte en el continente; no hay una barda, ni un poste de señalización, ni una diferencia visible entre los dos lados de la frontera. Sin embargo, el trabajo artístico insiste en el valor conmemorativo de este lugar indeterminado. La zona fronteriza se vuelve como un espacio de paisaje abundante que tiene una resonancia histórica, debido a la reaparición de Secord, ya que ella, con sus modestas acciones, hace fracasar a los invasores estadounidenses. Si hay algo absurdo en estas escenas de mujer, vaca y campo es porque la obra de Wieland a menudo tiene un lado cómico; ésta no sería la única vez que Wieland presentara a Secord en su trabajo.<sup>3</sup> Evidentemente, la artista consideraba importante y oportuno, alrededor de 1970, resucitar no sólo a la figura histórica específica, sino también este episodio de las relaciones canadiense-estadunidenses, cuando la soberanía de Canadá se vio amenazada y la frontera fue indudablemente impugnada. Siguiendo los pasos de la mujer del siglo XIX, el trabajo de Wieland celebra a Laura Secord como una heroína ordinaria y modelo a seguir, debido precisamente a su pequeña participación en un esfuerzo colectivo para expulsar a los estadounidenses del suelo canadiense.

Cabe recalcar que la frontera canadiense-estadunidense no ha recibido una atención crítica continua por artistas contemporáneos, comparada con la frontera mexicano-estadunidense, que ha sido el catalizador de mucha actividad artística.<sup>4</sup> No obstante, otros artistas canadienses desarrollaron lo que se podría llamar una mayor conciencia de la frontera durante el periodo de los años sesenta y setenta; notablemente, Greg Curnoe mimeografió eslóganes anarquistas y antiestadunidenses sobre sus pinturas y escribió un manifiesto regionalista.<sup>5</sup> A pesar de la alegre encarnación como la heroína antiestadunidense Laura Secord, la propia posición de la artista respecto a Estados Unidos era complicada. Dar la espalda a Estados Unidos es una tarea difícil, si no es que imposible, para los artistas canadienses y, como Wieland vivió la mayor parte de los años sesenta en la ciudad de Nueva York, se puede decir que tanto su carrera artística como su politización estuvieron, por mucho tiempo, sincronizadas con los valores estadounidenses. Después de haber obtenido una reputación de pintora talentosa en la escena del arte abstracto en Toronto a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el trabajo de Wieland floreció en Nueva York durante los sesenta, en diálogo con el uso de la imagería y los materiales del arte pop y con los gestos efímeros del arte conceptual. Además, aunque rara vez mostraba sus pinturas y *collages* en Nueva York,

<sup>3</sup> Dos de estas fotografías aparecen en el libro sobre su trabajo *True Patriot Love* (Ottawa: National Gallery of Canada, 1971), publicado con motivo de la exposición del mismo título en julio de 1971. Vale la pena observar que diez años antes Wieland había titulado una pintura abstracta *Laura Secord Saves Upper Canada* (1961), y en 1974 hizo un gran *collage* de tela acolchada titulado *Laura Secord*.

<sup>4</sup> El Taller Artístico Fronterizo, por ejemplo, ha estado organizando proyectos en la región San Diego-Tijuana desde 1984.

<sup>5</sup> Curnoe acostumbraba hacer declaraciones inflamatorias como: "Tengo un sentido del nacionalismo pero simplemente es de defensa [...] mi sentido de nacionalismo es simplemente antiestadunidense, al diablo con los estadounidenses". Entrevista a Greg Curnoe en *File*, 1974, 46.

empezó a hacer y proyectar películas y, finalmente, se convirtió en una figura central en el género del cine *avant-garde* de la ciudad. En 1971, justo el año de su exposición individual en la Galería Nacional de Canadá, el crítico de cine Andrew Sarris dijo, a propósito de un festival de cine en Nueva York, que “la talentosa canadiense Joyce Wieland va a la cabeza del contingente de mujeres cineastas en las categorías experimental, abstracta, poética, *avant-garde* y *underground*”.<sup>6</sup> El fundamento de este elogio era una secuencia de películas experimentales como *Water Sark* (1965), *Rat Life and Diet in North America* (1968) y *Reason over Passion* (1969).

Sin embargo, no sólo era la vitalidad de la escena artística de Nueva York lo que inspiró a Wieland, ya que su trabajo artístico cambió conforme se fue dedicando cada vez más a los derechos civiles y a las causas ecológicas y antibélicas.<sup>7</sup> Por ejemplo, después de haber asistido al mitin en donde Martin Luther King pronunció su famoso discurso “Tengo un sueño”, pintó *March on Washington* (1963). Wieland leyó las advertencias ecológicas de Rachel Carson y se unió a la Federation of American Homemakers (Federación de Amas de Casa Estadunidenses) para hacer una campaña en contra de los pesticidas y los aditivos químicos en los alimentos; estos asuntos también encontraron un lugar en su trabajo artístico pues, incluso, ella sería reconocida como una de las primeras artistas de su generación que conscientemente afrontó problemas ecológicos. Después, más significativamente, participó en varias actividades de protesta antibélica desde mediados hasta finales de los sesenta, y realizó una serie de *collages* y películas sobre la guerra de Vietnam.<sup>8</sup> Todo esto desempeñó un papel en su evolución como artista, y se puede decir que sus ambiciones artísticas iban acompañadas de una igual de poderosa respecto a su conciencia política y a comprometerse en varios frentes —contracultural, antibélico, ecológico y feminista—. Wieland creó su vocabulario estético distintivo a través de sus múltiples afinidades —canadienses y estadounidenses, artísticas y no artísticas—. Lo importante en este análisis es hasta dónde los puntos de vista y sus experimentaciones artísticas pudieron adaptarse al escenario estadounidense.

Cuando Wieland vivió en Estados Unidos formó parte de aquella generación de artistas, intelectuales, estudiantes y activistas que quisieron expresar su indignación moral y enojo ante la guerra en Vietnam, así como su distanciamiento de la autoridad gubernamental e institucional. Recientemente, varios especialistas

<sup>6</sup> Andrew Sarris, “Films in Focus”, *The Village Voice*, marzo de 1971, 65.

<sup>7</sup> Dos biografías de Wieland aparecieron en 2001: Iris Nowell, *Joyce Wieland: A Life in Art* (Toronto: ECW Press, 2001) y Jane Lind, *Joyce Wieland: Artist on Fire* (Toronto: James Lorimer & Co., 2001). Estos libros hablan de la escena neoyorquina de la que Wieland y su esposo, Michael Snow, formaban parte, y dieron algunas ideas valiosas sobre el desarrollo psicológico-social de la artista, aunque éstas no sirven mucho para comprender las innovaciones estéticas de Wieland y la importancia de su trabajo dentro de la historia del arte del siglo XX.

<sup>8</sup> El Fondo Joyce Wieland de los archivos y colecciones especiales de York University incluye varios materiales que pertenecen a los contactos sociales y políticos de la artista durante los años sesenta. Por ejemplo, una carta a Wieland del congresista Robert Kennedy es probablemente la evidencia de su participación en una campaña de cartas contra la guerra.

han vuelto a estudiar el arte visual de los años sesenta y setenta, lo que ha permitido que surja un panorama más complejo de la relación entre el arte y la historia de este periodo. También, el mismo estatus y definición del arte político sigue siendo debatido por los historiadores del arte y los teóricos. El último libro de Tony Godfrey sobre arte conceptual afirma que “dado el furor político de la época, es sorprendente lo poco que el arte afrontaba directamente la situación política”.<sup>9</sup> Otros han entendido la aparente escasez de arte político de diferente manera; el libro de Francis Frascina publicado en 1999, *Art, Politics and Dissent*, sostiene que el arte abiertamente político fue marginado o mantenido en silencio durante los años sesenta.<sup>10</sup> Para muchos artistas en esa década, las alguna vez heroicas hazañas de los muralistas mexicanos y del poderoso realismo estadounidense de la Depresión y los años de la guerra ya no parecían hablarle al momento histórico; en otras palabras, el realismo social parecía haberse agotado como forma de arte político. La solución de Greenberg a este punto muerto era, por supuesto, que la *avant-garde* tenía que distanciarse del tinte político si quería sobrevivir como una fuerza cultural progresista. No obstante, hacia finales de los sesenta, los términos de esta discusión cambiaron, y lo que estaba en peligro no sólo era cómo responder estéticamente a un acontecimiento histórico específico, sino más bien la gran problemática del arte político.

En 1966 y 1967, Wieland realizó una serie de trabajos significativos en donde oponía imágenes de los medios de comunicación sobre la guerra de Vietnam contra el mundo colorido y estimulante de la cultura de consumo de Estados Unidos.<sup>11</sup> En trabajos como *N.U.C.* (1966), *War and Peace: 8mm Home Movie* (1966-1967) y *Patriotism* (1966), las imágenes efímeras y grisáceas de los periódicos están recubiertas de formas plásticas brillantes y multicolores cosidas a mano por la artista. En otro trabajo de esta serie, *Betsy Ross, look what they've done to the flag you made with such care*, una gran boca roja saca una lengua (la bandera estadounidense), en la que un círculo de imágenes de Vietnam aparece como una úlcera cancerosa; así pues, Vietnam se convierte en una mancha maligna que impide a la bandera servir como un símbolo patriótico genuino. Con estos trabajos, Wieland se unió a otros artistas que trataban la bandera estadounidense como algo contaminado por una guerra vergonzosa; pero lo que llama la atención de esta obra en particular es cómo ella invoca el fantasma de Betsy Ross, la mujer que cosió la primera bandera estadounidense. Si Wieland pudo exhortar a los canadienses a conmemorar a Laura Secord por su caminata histórica, de la misma manera este trabajo sugería que los estadounidenses deberían apreciar a Ross y al espíritu emancipador original que acompañó la aparición de las barras y las estrellas. Evidentemente, Wieland admi-

<sup>9</sup> Tony Godfrey, *Conceptual Art* (Londres: Phaidon Press, 1998), 190.

<sup>10</sup> Francis Frascina, *Art, Politics and Dissent: Aspects of the Art Left in Sixties America* (Nueva York: Manchester University Press, 1999), 68.

<sup>11</sup> Estos trabajos de Wieland pueden compararse con los fotomontajes relacionados con Vietnam de la artista estadounidense Martha Rosler, *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-1972) en donde se sobreponen imágenes de la guerra y decoración casera utilizando fotografías ya disponibles para el público estadounidense en la televisión o en las páginas de las revistas ilustradas.

raba a esta costurera y heroína que personalmente cosió la bandera de la nación; años más tarde, su trabajo se apropiaría de la bandera, cosida a mano por una mujer, como un objeto privilegiado para fines nacionalistas canadienses. Estos ejemplos de arte político ciertamente muestran posturas o temas izquierdistas; igual de importante sería el uso de materiales y tecnologías no tradicionales, la manipulación del lugar de la exposición y cómo los artistas conscientemente sitúan su ejercicio artístico dentro de una cultura visual más grande. Este trabajo representa una expansión de lo que el arte políticamente comprometido ha sido en América del Norte; parece indicar un camino más allá del aparente punto muerto al darse la desaparición del realismo social.

No fue mucho tiempo después de haber realizado esta serie de *collages* que Wieland terminó la película *Rat Life and Diet in North America*, una especie de alegoría animal que evoca el movimiento antibélico, los prófugos del reclutamiento, el imperialismo estadounidense y la categoría de nación de Canadá. Más que ningún otro trabajo, esta película de catorce minutos hizo que Wieland se ganara la etiqueta de “artista política”. La primera vez que el filme se presentó, Jonas Mekas dijo: “Se podría tratar de la mejor (o más rica) película política actual”.<sup>12</sup> Lucy Lippard más tarde observaría que Wieland era “quizá afortunada de no ser caracterizada como una «artista política» a pesar de que varios de sus cortometrajes se encontraran entre el mejor arte político de los años sesenta”.<sup>13</sup> Es de alguna forma paradójico que Wieland haya estado relacionada con el llamado lado “estructural” en el género del cine experimental de su época, puesto que el arte cinematográfico estructural ha sido descrito como una labor que se enfoca como “«un proceso» orientado al esfuerzo creativo, esquivando el contenido y con técnicas narrativas e ilusionistas”.<sup>14</sup> Por el contrario, las películas, las pinturas, las esculturas-objeto y los *collages* de Wieland de esa época exhiben “contenido”: esto significa que incorporan motivos, imágenes e historias rudimentarias sobre la guerra, el patriotismo, el paisaje, la ecología, la raza y la sexualidad. En el trabajo de Wieland, la introducción de narraciones aparentemente simples es tan importante como la inventiva formal. La frontera canadiense-estadunidense es importantísima en *Rat Life and Diet in North America*. El verdadero acto de cruzar la frontera es tan divertido y tan ideológico a su manera como lo sería después la personificación de Laura Secord, pero la perspectiva es diferente. Mientras que Wieland disfrazada

<sup>12</sup> Jonas Mekas, “Movie Journal”, *The Village Voice*, 3 de abril de 1969. Ésta fue su opinión después de haber visto la película ocho veces.

<sup>13</sup> Lucy Lippard, “Watershed: Contradiction, Communication and Canada in Joyce Wieland’s Work”, *Joyce Wieland* (Toronto: Key Porter Books and Art Gallery of Ontario, 1997), 3. Lippard llegó hasta sugerir que “quizá Wieland no está catalogada como una artista política porque no es una ideóloga”, y esta asociación de la categoría “artista política” con rigidez ideológica es la que aparentemente explica el curioso comentario de la escritora. Pero en aquel entonces, Wieland estaba preocupada por no caer en la trampa del arte político didáctico. “Quiero alcanzar y ayudar a Canadá en la lucha espiritual y económica, pero no quiero que mi arte sea sólo propagandístico”. Wieland citada en Kostash, 1973.

<sup>14</sup> Michael O’Pray, “Framming Snow”, *Afterimage*, no. 11 (invierno de 1982-1983): 53.

de Secord se encuentra en el lado canadiense de la frontera, viendo a través de campos vacíos hacia Estados Unidos, los protagonistas de *Rat Life and Diet in North America* al principio están viendo la frontera en calidad de perseguidos dentro de Estados Unidos. Las ratas que protagonizan la película son prisioneros políticos en Estados Unidos que logran escapar cruzando hacia Canadá, en donde se dedican a la agricultura orgánica, pero cuyos sueños de una nueva vida son destruidos cuando, al final de la película, Canadá es invadido por Estados Unidos. Los diversos episodios de esta historia se hacen inteligibles a través de una secuencia de títulos y subtítulos, porque de otra forma la película se caracteriza por su secuencia de composiciones ingeniosas y coloridas, donde vemos ya sea a los protagonistas royendo la bandera estadounidense, engullendo en una mesa servida opulentamente para la cena (aquí están huyendo y se han metido en la casa de unos millonarios) o dándose un festín en medio de un espléndido paisaje de frutas y flores. Ciertamente, este trabajo debería ser considerado junto con las demás obras antibélicas que Wieland realizaba en aquel entonces; sin embargo, aparte de que el medio era distinto, existen diferencias evidentes entre esta película y los *collages* antibélicos. Todo esto se halla profundamente relacionado con cruzar la frontera porque este relato cinematográfico de animales presenta el paisaje canadiense que se abre hacia el norte como una ruta de escape, e incluso como un destino utópico. Este contenido recién descubierto tiene muchos significados: lo que Canadá representaba para el movimiento antibélico, lo que Canadá llegó a representar para Wieland como una expatriada que vivía en Nueva York y, por último, lo que esto significó para el desarrollo del ejercicio del arte politizado de Wieland.

Se tiene que recordar que esta película fue realizada en el punto álgido de la guerra de Vietnam, cuando el movimiento de protesta antibélica estaba tomando fuerza y decenas de miles de prófugos del reclutamiento y desertores del ejército encontraron refugio en Canadá. Aunque la película no tiene un final feliz (esto lo sabemos porque un letrero que aparece previamente anuncia que los estadounidenses invadieron el país y, de todas maneras, un letrero anterior ya había informado a los espectadores que “72 por ciento de Canadá pertenece al complejo industrial estadounidense”), cruzar la frontera estadounidense-canadiense no era un gesto insignificante. A pesar de que las ratas finalmente no escaparían de sus perseguidores y de que los canadienses no tenían en verdad el control sobre su territorio, de alguna forma dirigirse hacia el norte era aún un gesto de rebeldía y quizá revolucionario; Canadá se había vuelto sinónimo de libertad y placer. Como 1968, el año en que se realizó *Rat Life and Diet in North America*, fue el momento culminante del movimiento juvenil, podría decirse que los roedores *hippies* son la encarnación misma de ese impulso contracultural. De esta misma forma, también Wieland se iría finalmente de Estados Unidos para evitar formar “parte de la estructura corporativa que genera la guerra de Vietnam”. Éste es un sentimiento que compartía con muchos estadounidenses de su generación. Pero el regreso de Wieland a Canadá también coincidiría con un fervor nacionalista recién encontrado, y esto a su vez tendría repercusiones para el tipo de arte que estaba haciendo. Lo que quiero enfatizar es cómo el ejercicio artístico de Wieland se volvió notablemente diferente

del de sus colegas estadounidenses, no debido a su ciudadanía canadiense como tal, sino porque el impulso nacionalista que llegó a dominar su punto de vista político coincidió con la metamorfosis de su ejercicio artístico. Asimismo, la posición de Wieland era diferente de la de la mayoría de sus compatriotas debido a su largo periodo de influencia estadounidense. Para un público canadiense, Wieland comenzaría a cultivar un nuevo modelo de arte políticamente comprometido; sin embargo, éste se desarrolló fuera de su participación en la escena artística antibélica estadounidense. La visión estética de la artista sobre Canadá incorporaría aspectos de la práctica crítica e intervencionista que desarrolló durante su estancia en Estados Unidos, pero ahora además existía la posibilidad de realizar un arte que fuera afirmativo, lúdico y utópico. *Rat Life and Diet in North America*, estratégicamente situada en la frontera entre Canadá y Estados Unidos es, pues, un trabajo fundamental en esta transición hacia un nuevo tipo de estética política.

La exposición "True Patriot Love" de Wieland, que se inauguró en la Galería Nacional en la conmemoración del Día de Canadá de 1971, puede entenderse como el entretreído dialéctico de estas dos tendencias del arte político. Al principio podría parecer que el evento estaba cuidadosamente planeado: arte nacionalista en la galería nacional en la capital de la nación en el mayor día festivo nacional. No obstante, es fascinante que ningún crítico pudiera determinar exactamente si el proyecto de Wieland era serio o era una farsa, si era arte sofisticado o lo opuesto, si estaba exaltando a Canadá o no, si era antiestadunidense o proestadunidense. Pero, para empezar, es importante hablar del problema y de la historia del fenómeno del nacionalismo canadiense. Cuando regresó a Canadá para la exposición de 1971, Wieland estaba muy involucrada con grupos de la nueva izquierda nacionalista y, debido a esto, su arte debe ser considerado en relación con un conjunto particular de creencias y propuestas acerca de la nación. De hecho, múltiples y contradictorias formas de nacionalismo estaban en juego en Canadá a finales de los sesenta y principios de los setenta. En 1967, el gobierno federal celebró el centenario del país con gran fanfarria, la Expo 67, la feria mundial, con sede en Montreal, que fue el suceso culminante para hacer del nacionalismo canadiense un espectáculo para un público mundial. La principal oposición a esta historia oficial de una entidad nacional unificada y estable era, por supuesto, la aparición masiva de un nacionalismo popular en Quebec, pero también surgieron desafíos a la versión optimista que ofrecía Ottawa sobre una categoría de nación en el Canadá anglo. En efecto, hubo un momento en donde parecía que los nacionalismos canadienses y quebequenses no eran proyectos separados porque compartían un vocabulario emancipador, que incluso unió estas búsquedas locales por la autodeterminación con los movimientos de liberación nacional en África y América Latina.<sup>15</sup> Este renacer en lo canadiense de Wieland coincidió con esta plétora de organiza-

<sup>15</sup> A lo largo del país, muchas revistas pequeñas y periódicos estaban apoyando un tipo revolucionario de nacionalismo canadiense, mientras que muchos artículos en estos periódicos (*Canadian Forum*, *This Magazine*, *New Canada*, *Our Generation*, *Canadian Dimension*, etc.) hablaban de algo más importante, de una lucha global contra el imperialismo.

ciones y grupos concentrados en formas radicales o “alternativas” de nacionalismo. En 1969, activistas del Partido Neodemócrata crearon el renegado *caucus* “Waffle” que sacó su propio “Manifiesto para un Canadá Socialista Independiente”; el Comité para un Canadá Independiente fue más un grupo de tendencia dominante lanzado en 1970, mientras que en la extrema izquierda estaba el Canadian Liberation Movement (Movimiento de Liberación Canadiense), un grupo maoísta que estuvo activo de 1969 a 1976 y que pedía una aniquilación más drástica tanto del capitalismo como del imperialismo estadounidenses.

A pesar de los insultos y del sectarismo que estallaban de vez en cuando entre éstos y otros grupos,<sup>16</sup> todos formaban parte, hasta cierto punto, del movimiento de la nueva izquierda nacionalista en Canadá. Además, todos ellos compartían la convicción de que la nación canadiense moderna necesitaba ser redefinida como algo política y culturalmente distinto de Estados Unidos. La nueva izquierda de Canadá llamó la atención sobre el alcance de la influencia estadounidense, de la inversión y la propiedad en Canadá, abogó por la propiedad pública canadiense de los recursos naturales y de las industrias básicas, y también criticó a políticos, a partidos y a gobernantes canadienses por su incapacidad o por no estar dispuestos a frenar este proceso de estadunidización. En América del Norte y en Europa occidental, la nueva izquierda surgió como una reaparición revisionista pero revitalizada de políticas izquierdistas más tradicionales de principios del siglo xx. La nueva izquierda abogó por los derechos civiles, los derechos de los estudiantes, de las mujeres, contra la pobreza, la guerra de Vietnam, etc., y este tipo de politiquería ad hoc alrededor de asuntos urgentes era una de sus principales características; era muy diferente del hecho de creer en partidos políticos que ya existían, con la meta a largo plazo de la revolución proletaria. En palabras de Stanley Aronowitz, este movimiento marcó un rompimiento respecto a “la(s) doctrina(s) con que la clase trabajadora se ungió de históricos poderes sagrados”.<sup>17</sup> El énfasis en el nacionalismo como una fuerza política progresista era en sí mismo un síntoma de la nueva izquierda, al igual que la posición marxista más convencional había sido ver el nacionalismo como un retoño de la ideología burguesa y como un impedimento a la genuina lucha de clases.

Este movimiento no constituye simplemente un trasfondo o un “contexto” a la actividad artística de Wieland; sus ideas e ideales estuvieron completamente integrados en el proyecto como artista para realizar un nuevo tipo de arte nacionalista político.<sup>18</sup> En muchas entrevistas que datan de mediados de los años sesenta a mediados de los setenta, Wieland mostró una familiaridad con el lenguaje del naciona-

<sup>16</sup> El Movimiento de Liberación Canadiense, por ejemplo, criticaba al *Canadian Forum* y al CIC en las páginas de su periódico *New Canada* por no ser lo suficientemente poscoloniales en su pensamiento.

<sup>17</sup> Stanley Aronowitz, *The Death and Rebirth of American Radicalism* (Nueva York: Routledge, 1996), 38.

<sup>18</sup> Éste es un tema metodológico importante que puede ser relacionado con el énfasis de T.J. Clark en *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Londres: Thames & Hudson, 1973): “No me interesa la noción de obras de arte «que reflejan» ideologías, relaciones sociales o historia [...] No quiero hablar de historia como «trasfondo»”, p. 10. Por el contrario, la obra de arte está concebida como un pieza *activa* de cultura. En sí misma es un “proceso histórico”, p. 13.

lismo radical que descubrió a través de contactos personales, así como de libros, periódicos y panfletos. Es importante que esta rama del nacionalismo canadiense era activista en su tendencia, que para muchas personas significaba la concientización y el reeducarse como sujetos poscoloniales ya que, como lo explicaba el joven escritor James Laxer, miembro del Waffle y líder de la nueva izquierda: “en el colonialismo, es endémica una incapacidad para percibir la realidad de las condiciones en el país propio”.<sup>19</sup> (Wieland admiraba tanto las opiniones políticas de Laxer que la artista incluyó pasajes de su libro en una de sus obras, como veremos). Canadá tuvo que ser entendido como un territorio doblemente colonizado —históricamente por los ingleses y más práctica e inmediatamente por los estadounidenses—. Por lo tanto, lo que ahora se necesitaba era un intenso proceso de descolonización antes de poder alcanzar una verdadera categoría de nación. El nacionalismo canadiense se volvió a concebir entonces como algo más subversivo que la fiesta de aniversario del país de 1967, algo más que una afirmación del statu quo económico y geopolítico. La enfática aseveración de la nueva izquierda fue que el nacionalismo en un contexto canadiense podría ser progresista, emancipador, revolucionario y, en última instancia, socialista. La nación no tenía por qué verse como un hecho consumado, y es esta actitud proactiva y dinámica hacia el nacionalismo la que Wieland traduciría a una actitud estética para la exposición “True Patriot Love” en 1971. Si Wieland estaba de acuerdo con los asuntos políticos y económicos que debatían los intelectuales y activistas canadienses, su preocupación particular como artista era cómo el discurso del nacionalismo toma tal variedad de formas visuales, materiales y semióticas. Como astutamente ha comentado Lauren Rabinowitz acerca de este elemento de trabajo, “el encanto y la ingenuidad superficiales del espectáculo de Wieland esconden un riguroso intelectualismo”.<sup>20</sup> Esta interpretación sobre la artista es fundamental, ya que algunos de sus seguidores enfatizaron su intuición (femenina) y emotividad, a expensas de un serio compromiso intelectual y político.

La exposición “True Patriot Love” puede ser considerada como la culminación de los esfuerzos de Wieland para intervenir artísticamente en el discurso del nacionalismo. Produjo una serie de arte canadiense (“Canadiana”) apropiada para finales del siglo XX; no era la exposición común de cosas rústicas que nostálgicamente denotarían los días de antaño, sino más bien objetos coloridos, urbanos e irónicos hechos de plástico, artículos domésticos y otros materiales comunes, con énfasis en objetos cosidos (*stitched*), bordados y de telas acolchadas (*quilted*). Asimismo Wieland hizo un libro sobre su trabajo junto con el catálogo de la exposición, que por sí mismo fue reconocido como una importante contribución al fenómeno internacional del arte conceptual.<sup>21</sup> El día de la inauguración fue todo un aconte-

<sup>19</sup> James Laxer, *The Energy Poker Game* (Toronto: New Press, 1970), 47.

<sup>20</sup> Lauren Rabinowitz, “Issues on Feminist Aesthetics: Judy Chicago and Joyce Wieland”, *Woman’s Art Journal* (otoño de 1980, invierno de 1981), 40.

<sup>21</sup> El libro sobre el trabajo de Wieland *True Patriot Love* fue incluido en la importante exposición/catálogo *Global Conceptualism: Politics of Origin, 1950s-1980s* (Queen’s Museum of Art, 1999). Aquí es posible comparar a Wieland con artistas internacionales para quienes el juego semiótico podría

tecimiento con fanfarrias, música y, como invitado de honor, el líder socialista del Waffle, Mel Watkins. En la exposición también hubo un estanque con patos vivos, perfume y un pastel: el gigantesco *Artic Passion Cake*, escarchado de azúcar, fue adornado con emblemas provinciales y un pequeño oso polar muerto, y en la tienda de regalos estaba a la venta una fragancia especialmente elaborada llamada *Sweet Beaver* (dulce castor), “el perfume de la liberación”. ¿Sería acaso deliberado que estos objetos de arte patrióticos, ricos en sabor y con dulce aroma y visualmente placenteros parecieran una broma?

El efecto inmediato de “True Patriot Love” fue alterar la apariencia y los significados de varios signos de identidad nacional. Fue como si Wieland hubiera establecido una especie de laboratorio estético en el que la imaginería y los materiales comunes se hubieran dotado de relevancia simbólica o heráldica; aunque lo contrario fue también posible cuando la artista se apropió de varios símbolos, tradiciones y otros signos comunes de nacionalismo y los sometió a una transformación de desfamiliarización. Estas alteraciones fueron aplicadas a lugares comunes de emblemas de lo canadiense, como la bandera con la hoja de maple o el himno nacional, a animales con una carga simbólica, como los castores o los osos polares, y a imágenes icónicas del medio ambiente natural de Canadá. Uno se podía reír de muchas cosas, pero había una insistencia en que el espacio de la exposición era un espacio social legítimo, en que las experiencias de realizar, ver y disfrutar el arte eran influenciadas por representaciones económicas y políticas más grandes.

“True Patriot Love” parecía recomendar que nadie debería aceptar pasivamente el imprimátur del Estado-nación, sino más bien que los ciudadanos podrían y deberían periódicamente apropiarse y reinterpretar todos los aspectos de la cultura nacional. Liberar la nación significaba también liberar sus símbolos nacionales de una manera que les permitiera tomar una nueva vida metafórica en la vida cotidiana y en una cultura visual más amplia. Un punto importante que hay que recordar en relación con la exposición “True Patriot Love” de forma global es que en 1971 Canadá presentaba una nueva forma para ella misma y para el mundo. Sólo unos pocos años antes de la exposición de Wieland, en 1965, se había diseñado y ondeado oficialmente la nueva bandera con la hoja de maple, mientras que el himno fue aprobado por el Parlamento durante la celebración del centenario de la confederación canadiense, en 1967. El trabajo de Wieland mostró tanto la bandera como el himno, pero la exposición también presentó una serie de plantas y especies animales de manera tal que todos parecían ser capaces de asumir una importancia simbólica o casi heráldica. La flora y la fauna aparecían como dibujos delicados o motivos cosidos en cojines, cobijas u otro tipo de artículos asociados con una esfera doméstica feminizada. Las imágenes sirven como una función decorativa, al mismo tiempo que son también elementos fundamentales en un programa iconográfico revisionista. Si muchos animales parecían simbolizar a Canadá es

---

convertirse en arte político. Por ejemplo, en las *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola* (1970) el artista brasileño Cildo Meireles sustituyó mensajes como “Yankee Go Home” por el texto común de las botellas de Coca-Cola.

porque Wieland quería reestructurar este proceso simbólico, para que la flora y fauna propias pudieran adquirir una vida connotativa relacionada con una nación que se reinventaba. En primer lugar, entre esas especies reformadas estaba el castor, cuya piel en el pasado sentó la base económica para el histórico comercio de pieles y, por consiguiente, para la nación emergente; posteriormente, su imagen ha adornado emblemas, insignias, monedas y productos comerciales como el animal canadiense por excelencia. Situado en algún lugar entre el *kitsch* y el terreno de lo mítico, Wieland produjo el *Sweet Beaver* y presentó una estatuilla de bronce de una mujer con un castor en cada pecho, titulada *Spirit of Canada Suckles the French and English Beavers*. Este trabajo, con su mito nacional propio, sería descrito por el crítico de arte Barry Lord como “un insulto a ambas naciones”, y juzgaría el perfume como “degradante”. Los castores aparecieron también en algunos de los dibujos tipo historieta de Wieland: en una especie de logotipo, un castor que porta un arma está rodeado de las palabras “¡No me pises o verás!”.<sup>22</sup> Evidentemente esto es una actualización de la versión canadiense de una bandera estadounidense antigua (del siglo XIX), la llamada “Bandera víbora de cascabel”, que similarmente llevaba inscrito el desafío “No me pises”. En el universo alterno de Wieland, el humilde castor es ahora vigoroso, productivo y ferozmente protector de la nación canadiense. Diez años después de su exposición individual en la Galería Nacional, Wieland comentaría que a mucha gente “no le gustó mi sentido del humor en relación con las políticas nacionalistas...”.<sup>23</sup>

En el fondo de la investigación de Wieland sobre una estética nacionalista estaba el género del paisaje. Esto significaba que muchos de los problemas planteados por los nacionalistas de la nueva izquierda serían filtrados por medio de la memoria de la historia del arte del paisajístico. En efecto, el arte moderno en Canadá ha sido definido en gran medida por las pinturas del Grupo de los Siete del escenario silvestre del norte, que datan desde 1910 hasta los años treinta. En tiempos posteriores, estas pinturas de paisaje se convirtieron en la pieza central de la colección nacional de arte, eternamente reproducidas también en calendarios, timbres, libros escolares, publicaciones gubernamentales, etc.<sup>24</sup> Estas obras a menudo han servido como un tipo de código para identificar la categoría de nación de Canadá, tan reconocible como el policía montado, el castor o la hoja de maple. Los artistas del Grupo de los Siete confrontaron abiertamente lo agreste de la naturaleza, por lo que sus pinturas sugieren viajes simbólicos por medio de los cuales el artista/espectador ha dejado atrás el mundo civilizado común para tener acceso a un reino misterioso de lo no humano. Muchos escritores que tratan de definir esa “identidad canadiense” evasiva han dicho que esto es una cuestión de identificación geográfica y psicológica —un problema fronterizo, por así decirlo—. Algunos

<sup>22</sup> Este garabato/dibujo forma parte del Fondo Joyce Wieland en los archivos y colecciones especiales de York University, no. 1993-0091005 (030).

<sup>23</sup> Wieland en Lauren Rabinowitz, “An Interview with Joyce Wieland”, *Afterimage*, mayo de 1981, 10.

<sup>24</sup> Véase Joyce Zemans, “Establishing the Canon: Nationhood, Identity and the National Gallery’s First Reproduction Programme of Canadian Art”, *Journal of Canadian Art History* XVI, no. 2 (1995).

teóricos literarios, como Northrop Frye, Gaile McGregor y Margaret Atwood han especulado que lo que encerraba la psique canadiense en una forma identificable fue un primer encuentro con la naturaleza, una herencia de los primeros colonos europeos que tuvieron que confrontar los terrores de la naturaleza en el nuevo mundo. Frye llamaría a esto la “mentalidad de fortificación”,<sup>25</sup> y McGregor habló después de una “psique humana sitiada que trata de preservar su integridad frente a una naturaleza hostil que la rodea”.<sup>26</sup> La frontera más importante para los canadienses en esta teoría no es la frontera política que separa el Estado-nación canadiense de su poderoso vecino del sur, sino más bien una frontera invisible, vagamente al norte, que afecta la producción cultural de una manera mucho más insidiosa.

Entre los pintores del Grupo de los Siete, el miembro que mejor se expresaba, Lawren Harris, desarrolló una noción del norte que era tanto idealizada como xenofóbica. En 1926, escribió: “Parece que la parte norte del continente es una fuente de flujo espiritual que nunca derramará claridad sobre la cada vez más numerosa raza de Estados Unidos, y nosotros, los canadienses, al estar tan cerca de esta fuente estamos, al parecer, destinados a producir un arte de alguna manera diferente de nuestros vecinos del sur; un arte más espacioso, de una vida más tranquila, quizá de una convicción más segura de valores eternos”.<sup>27</sup> Harris causó escándalo al afirmar que en contraste con la bancarrota espiritual y estética de los estadounidenses, el arte canadiense era superior en virtud de su cercanía con el norte. Adoptar una posición hacia el norte ha tenido a menudo cierta fuerza retórica dentro de la cultura canadiense, pero también es una especie de negación cuando el sujeto canadiense es concebido como quien da resueltamente la espalda a la frontera sur del país.

Wieland no se suscribió sin criticar a las cualidades míticas del arte paisajístico canadiense, pero siguió luchando con el significado del norte como una representación característica de la identidad canadiense. Su película titulada *Reason over Passion* (1969) sostuvo un eje geográfico distinto: esta visión del paisaje canadiense era un panorama de costa a costa, de este a oeste, como visto desde un vehículo en movimiento. (Tomó prestado este título de una observación acerca de su actitud política por parte del entonces recién electo primer ministro Pierre-Elliot Trudeau.)<sup>28</sup> En términos comunes, cambiar de lugar en Canadá significa por lo general moverse en forma horizontal a través del mapa, a lo largo de un camino que prácticamente colinda con la frontera estadounidense. Los canadienses se ven diariamente obligados a marcar y volver a marcar la línea latitudinal del paralelo 49 que divide Canadá de Estados Unidos. Sin embargo, si esto es algo normal y un

<sup>25</sup> Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination* (Toronto: Anansi, 1971), 123.

<sup>26</sup> Gaile McGregor, *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape* (Toronto: University of Toronto Press, 1985), 5.

<sup>27</sup> Lawren Harris, citado en Roald Nasgaard, *The Mystic North* (Toronto: Art Gallery of Ontario y University of Toronto Press, 1984), 167.

<sup>28</sup> Wieland también hizo un par de *collages* de tela acolchada basados en el lema de Trudeau, pero *Reason over Passion* y *La Raison avant la passion* (1968) son textos sentidos de corazón que sugieren una trasposición irónica y feminista de esta sentencia.

camino bien conocido, la película de Wieland lo transformó en una experiencia espacial desfamiliarizante.

*Water Quilt* (1971) es un importante trabajo realizado para la exposición “True Patriot Love” que abiertamente trata sobre el norte, la soberanía nacional y la ecología. Era una especie de manta cubierta de flores árticas meticulosamente bordadas con exactitud botánica, cada una de las cuales se podía levantar para mostrar una página del libro de James Laxer, *The Energy Poker Game*, publicado en 1970. Como se mencionó, Laxer era uno de sus muchos contactos con la comunidad de nacionalistas radicales de Toronto. Este libro llamó la atención hacia la explotación de los recursos naturales de Canadá y criticó el plan para desviar enormes cantidades de agua de los lagos y ríos del norte hacia el sur para los sedimentos estadounidenses.<sup>29</sup> En el libro de Laxer, así como en la obra de Wieland, esta nueva “imagen” emergente de daño ambiental contraviene la suposición de cómo a menudo debe aparecer el norte canadiense en representaciones artísticas como una vasta región de naturaleza silvestre virgen, por siempre hermosa en lo agreste, un cofre de tesoro lleno de recursos naturales sin explotar. Con este trabajo artístico Wieland mostró cómo las políticas fronterizas podían desplazarse a través del territorio nacional hasta cientos de millas al norte del paralelo 49. Quizá el paisaje del norte continuaría nutriendo la imaginación estética de la gente del sur, pero esto no significaba que el norte fuera eterno o virgen. Por lo tanto, fue necesario recalcar la historicidad de este paisaje, lo cual estaba muy relacionado con cuestiones de propiedad: el delicado ecosistema del norte, tipificado por esas flores diminutas y evanescentes, estaba en peligro de ser modificado irreparablemente si se renunciaba a la soberanía canadiense. *Water Quilt*, de Wieland, debía exhibirse como una especie de representación paisajística, incluso aunque la artista no mostraba panorama ni entorno, ya que la tierra se vuelve palpable a través de la interacción del visitante con el trabajo artístico. La apreciación primera de las frágiles flores abre el camino para hacer conciencia de que estas flores forman parte de un ecosistema complejo interconectado, más que nada, con sistemas sociales y políticos.

La exposición de Wieland de 1971 produjo una oleada de comentarios en la prensa canadiense, no sólo en las páginas de arte, sino en los editoriales de los periódicos y en las discusiones sobre asuntos nacionales. En realidad no era evidente para todos que la exposición “True Patriot Love” fuera efectivamente arte político o genuino arte patriótico que invitara al público a participar en la dimensión imaginativa del nacionalismo. Se consideró que la exposición merecía una reseña en el *New York Times*; el crítico de arte Jay Walz mostró interés en el ejercicio multimedia de la artista, pero al parecer lo que más le interesaba era desenmascarar la esencia antiestadunidense de la exposición: “Señorita Wieland [...] muéstrenos lo

<sup>29</sup> Este tema de “exportación de grandes cantidades de agua” hacia Estados Unidos, al que se refiere eufemísticamente, sigue siendo planteado hoy en día en el Parlamento. Vale la pena notar que el libro de Laxer claramente criticaba la postura de *no intervención* del primer ministro Trudeau en este asunto, lo que también sugería que cuando Wieland se estaba preparando para “True Patriot Love”, su admiración por el carismático líder había disminuido.

canadiense que es antiestadunides. Hay denuncias de «imperialismo estadounidense» diseminadas por aquí y por allá, y sutiles referencias a Vietnam en almohadas que parecen comunes y corrientes”.<sup>30</sup> Esta observación aludía a obras como el *collage* de tela acolchada blanca sobre blanco titulado *I Love Canada/J'aime le Canada* (1970), en el que se leían los eslóganes “Death to U.S. Technological Imperialism/À bas l'imperialisme technologique américain” (“Muerte al imperialismo tecnológico estadounidense”), que aparecían en miniatura entre las líneas de un texto más grande.

En su país, mientras que algunos críticos apreciaron su trabajo, otros, como el escritor maoísta Barry Lord hicieron un gran esfuerzo por explicar cómo el estilo y contenido de Wieland estaban demasiado influenciados por Estados Unidos, dando a entender que el público debería desconfiar de este tipo de nacionalismo “cosmético” o sucedáneo. En el libro que publicó en 1974, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art*, Lord escribió: “esta parodia de nuestros símbolos nacionales fue una cachetada a los canadienses patrióticos. Era en realidad el arte pop estadounidense usando los símbolos canadienses como «imágenes» para el comercio en masa[...]”.<sup>31</sup> Una crítica condenatoria similar apareció en el periódico del Movimiento de Liberación Canadiense de aquella época; firmado sólo por “un trabajador canadiense del arte”, en un artículo también proclamaba que “en el fondo de su corazón, Wieland es leal sólo a la *avant-garde* con influencia estadounidense”.<sup>32</sup> Hay algo absurdo acerca de esta noción de un artista al que se juzga como servilmente estadounidense aunque salpique su trabajo con antiestadunidismos izquierdistas. Esto seguramente muestra la problemática no resuelta y que aún perdura dentro de los escenarios artísticos internacionalizados sobre cómo los artistas pueden permanecer comprometidos con una comunidad local si bien su ámbito estético sea innegablemente cosmopolita.

¿Acaso el proyecto de Wieland era en el fondo un fracaso como arte político porque su percepción del nacionalismo seguía siendo muy evasiva, porque su vocabulario estético no era suficientemente canadiense o porque el humor se interpuso? Por el contrario, he querido sugerir que el arte de Wieland estaba adelantado a su tiempo en su enfoque hacia la estética, la cultura nacional y las fronteras. El conjunto de trabajos que realizó para la exposición “True Patriot Love” desmanteló obsesivamente el espectáculo nacional de signos y símbolos, pero al mismo tiempo fue profundamente generoso y utópico en su visión de un nuevo espíritu nacionalista que animaba las vidas cotidianas y los entornos. Éste fue un momento crucial en el arte canadiense de finales del siglo XX, y vale la pena recordar los riesgos locales y políticos que acompañaban a la aparente desintegración de la modernidad. Así pues, la importancia de Wieland debería ser reconocida en el contexto

<sup>30</sup> Jay Walz, “Canadian Gallery Show Strikes Nationalism Note”, *New York Times*, 16 de julio de 1971.

<sup>31</sup> Barry Lord, *The History of Painting in Canada: Toward a People's Art* (Toronto: New Canada Publications, 1974), 214.

<sup>32</sup> “Oficial «National Art» Sees Canadian Culture as Folklore”, *New Canada*, septiembre de 1971, 11. Este artículo se exhiba en su condenación: “Joyce Wieland es un parásito que halaga a una elite aburrida y exhausta [...] ella puede hacerse tonta con las colchonetas cosidas de llamativos colores[...]”.

de la historia del arte canadiense; este episodio de su carrera también puede tener resonancia para comunidades artísticas más internacionales y más contemporáneas, debido al predicamento de la artista en relación con el arte estadounidense y la política, y debido a que su trabajo ofrece un estudio ejemplar sobre la transformación del arte político. Actualmente, conforme el nuevo imperio estadounidense acecha amenazadoramente en el horizonte, es importante revisar los esfuerzos de la generación anterior para adoptar una postura cultural antiimperialista. No obstante, la producción de Wieland de 1966 a 1971 puede ser descrita como arte político sólo en el contexto de una política reformulada que abarca temas de semiótica, espirituales y sexuales, al igual que simultáneamente se abre a una diversidad de posturas izquierdistas, nacionalistas, ecológicas y feministas. Si en aquella época muchos críticos no tenían el vocabulario para describir este complejo nudo de compromisos en términos de arte político, el arte paisajístico político e idiosincrásico de Joyce Wieland es ahora mucho más admirable que nunca.