



RESEÑA DE | A REVIEW OF

Mosquera, Gerardo. (ed.). *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2023, 374 pp. ISBN: 978-84-338-6999-9

ERNESTO MENÉNDEZ-CONDE
 ernestomv@yahoo.com
 Manhattan Community College

Beyond the Fantastic

Finalmente, la antología *Beyond the Fantastic*, preparada por el curador y crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, está disponible a los lectores de habla hispana. La traducción al español era muy necesaria -viene a cubrir una laguna, como escribió Gutiérrez Viñuales (2023, 24) en el prólogo- y probablemente fuese muy esperada por los interesados en el devenir del arte, el pensamiento teórico y los estudios culturales realizados desde América Latina.

El libro, publicado inicialmente en inglés en 1995, fue un parteaguas: hizo ver la existencia de un pensamiento crítico en el continente, que aprovechaba los enfoques posmodernos, poscoloniales y posestructuralistas para, desde las artes visuales, problematizar las relaciones entre centro y periferia, entre lo universal y lo local, entre las búsqueda de una identidad nacional y aquello que la investigadora Mónica Amor denominó, “reinscripción de las antiguas estructuras de poder” (2023, 281), o sea, el hecho de que las oportunidades en el *main stream* estén condicionadas por las referencias que hagan los sujetos provenientes de países en vías de desarrollo a sus respectivas identidades nacionales.

El título *Beyond the Fantastic* está tomado de un ensayo de la investigadora puertorriqueña Mari Carmen Ramírez. Su ensayo es un ejemplo de esa crítica desde América Latina, a la que está dedicada el libro. La autora se detuvo en tres exposiciones colectivas, celebradas en los Estados Unidos a finales de la década de 1980. En todos los casos se ofrecían visiones estereotipadas del arte latinoamericano, supuestamente signado por rasgos como lo fantástico, lo primitivo y la importancia de lo artesanal. Estas simplificaciones tendían a subestimar la importancia de los contextos en los que se produjeron

las obras, homogeneizaban una región que poseía una gran diversidad sociocultural y mostraban el arte latinoamericano desde paradigmas estéticos legitimados en los centros hegemónicos. La asignación de un carácter local, autóctono o exótico al arte realizado desde América Latina era sintomática de las relaciones de dominación existentes. Además, pasaba por alto que, en América Latina, la insistencia en lo fantástico, desde Borges hasta Alejo Carpentier era una alternativa emancipatoria frente a la expansión cultural que se ejercía desde Europa y los Estados Unidos (Ramírez, 2023, 263-264).

Es de lamentar que la autora no se hubiese detenido más ampliamente sobre esas formas de resistencia cultural, que privilegiaban lo fantástico como un atributo identitario. Los creadores latinoamericanos, empecinados en desentrañar una esencia que definiera a la región, cayeron en lo que Mónica Amor (2023, 277-278) llamó la “trampa” tendida por los centros hegemónicos. Las tentativas por encontrar una identidad cultural en las peculiaridades de la naturaleza, en procesos transculturales que resultaban insólitos para los europeos, en el barroquismo o en el realismo mágico, aunque fuesen formas de rebeldía, también contribuyeron a consagrar las imágenes estereotipadas sobre el arte latinoamericano. Lejos de afirmar identidades nacionales, los enfoques del arte contemporáneo -con sus intenciones frecuentemente antropológicas, sociológicas y deconstructivas- abrieron un espacio desde el cual era posible trascender los esencialismos y mostrar complejidades, irreducibles a estereotipos. El arte contemporáneo propone preguntas que no han sido enunciadas con anterioridad o vuelve sobre interrogantes que fueron respondidas desacertadamente, engendrando equívocos que es preciso desenredar. Es un arte de desocultamientos, en el sentido heideggeriano de la palabra.

Los ensayos reunidos en *Beyond the Fantastic* comparten aspiraciones similares. Perseguen repensar tanto el arte moderno en América Latina y las concepciones establecidas que lo avalan, como las creaciones surgidas después de la década de 1960, cuando, junto a las utopías, los movimientos guerrilleros y las dictaduras militares, se produjeron profundas transformaciones culturales en el continente, desde el mayor protagonismo social de las modas juveniles hasta el desarrollo de tendencias artísticas que iban más allá de los soportes tradicionales de la pintura y la escultura. El desencanto de gran parte de la intelectualidad latinoamericana hacia la Revolución cubana -que ya podía respirarse en el Congreso Cultural de La Habana, de enero de 1968 (Guilman, 2003, 215-219)- y la pérdida de fe en las iniciativas para el progreso, tuvo incidencias en el arte y en los estudios culturales. A partir de la década de 1980, emergió una crítica que Gerardo Mosquera (2023, 29-32) describió como más pragmática. Desistía de los sueños utópicos y los latinoamericanismos, pensaba en procesos socioculturales más que en rasgos formales, en hibridez cultural más que en mestizajes raciales y encontraba inoperantes las distinciones entre alta cultura, arte popular, kitsch y cultura de masas (estas últimas ahora asumidas desde posturas menos prejuiciadas y no solo como producciones de una industria cultural donde prevalecen la banalidad y los valores de entretenimiento).

Como señala Mosquera (2023, 32), el texto del pensador argentino Néstor García Canclini, incluido en la sección “Divisiones continentales”, funciona como un preámbulo al resto de los ensayos. Canclini propone ver la modernidad en América Latina como un proyecto que se realizó de manera atrofiada. El modernismo en las producciones culturales estaba destinado al consumo de unas élites. Resultaba anacrónico en naciones como Brasil y Cuba, donde la esclavitud se abolió tardíamente, y en regiones donde existían sociedades tribales y comunidades precapitalistas. El modernismo tampoco se correspondía con una modernidad caracterizada por abismales contrastes entre el campo y los centros urbanos, ni guardaba relaciones aparentes con los altos índices de analfabetismo que existían todavía a mediados del siglo pasado en la mayoría de los países del continente. Además, se gestaba en democracias endebles, frecuentemente interrumpidas por caudillismos y dictaduras. La posmodernidad, con sus críticas a lo moderno, sus transhistoricidades, sus deconstrucciones, sus hedonismos, sus parodias y sus travestismos, se superpuso a estas deformidades, y a su vez contribuía a completar el proyecto moderno.

Como parte de la sección “Divisiones continentales”, Andrea Giunta examina una serie de estrategias ensayadas por los artistas latinoamericanos (la deglución, la inversión simbólica y reapropiación de valores culturales apropiados por las vanguardias europeas), encaminadas a relativizar los discursos pretendidamente universales del arte moderno europeo. Su texto encuentra una continuidad en el ensayo de Paulo Herkenhoff, quien aprovecha el trabajo del artista brasileño Cildo Meireles para cuestionarse el diálogo (desigual) entre el Norte y el Sur, así como la moneda de cambio de la identidad cultural que los desfavorecidos están presionados a ofrecer. ¿Qué ocurre cuándo un artista ‘tercermundista’ le concede mayor importancia al arte que a los rasgos nacionalistas? Herkenhoff (2023, 91) observa que, al excluir a creadores como el Grupo Madi, Lygia Clark y Helio Oiticica, el parisino Centro Pompidou se dejó arrastrar por la ceguera del centro,¹ sin contestar adecuadamente la pregunta “¿Qué es la escultura moderna?”, a quienes quisieran escuchar una respuesta desde América Latina. La protesta de Cildo Meireles en sus billetes de 0 cruzeiros/ 0 dólar, invita a un diálogo que debiera volver a plantearse, desde nuevas condiciones.

La segunda sección, titulada “Otras modernidades”, está dedicada al arte latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Propone lecturas alternativas de ese pasado, incluidas las miradas críticas hacia el indigenismo (Mirko Lauer), el arte popular (Ticio Escobar), el criollismo (Pierre E. Bocquet) y el modernismo en Wifredo Lam. Mosquera interpreta la obra del autor de *La jungla* (1943) desde una perspectiva afrocaribeña,

1 El término ‘ceguera del centro’ está tomado de Fredric Jameson. El pensador estadounidense lo emplea para referirse a problemas similares a los discutidos en *Beyond the Fantastic*:

A medida que uno se acerca al centro o a los superestados se hace más fácil para sus ciudadanos conocer la ceguera del centro, pensar sobre ellos mismos únicamente en términos privados, olvidar las relaciones nacionales, las relaciones exteriores que también los definen; pero que ahora, por así decirlo, los definen de manera inconsciente y pueden ser reprimidas y olvidadas. Un alivio que no es posible en otras partes del mundo» (Jameson, 2008, mins.15:06-16:09). La traducción es mía.

donde los cultos sincréticos poseen una importancia semántica por completo inexistente en las apropiaciones formalistas de las máscaras africanas por las vanguardias europeas. Al mismo tiempo, las referencias a la santería y la transculturación eran una forma de resistencia cultural. Para Lam (Fouchet, 1986, 187), *La jungla* era un Caballo de Troya dentro del cual las divinidades ancestrales -que moraban en tanto en los montes cubanos como en las selvas africanas, al decir de Lydia Cabrera (2018, 1)- penetraban los muros del museo neoyorquino. Gracias al arte moderno, los orishas y el herbolario yorubá, al igual que las supuestas indecencias de la rumba -que los turistas norteamericanos de las primeras décadas del siglo XX llamaban despectivamente «writhing African jungle dance»² (Pérez Jr. 2013, 199-201)-, irrumpían de manera provocativa, para “perturbar el sueño de los explotadores”.

El resto de las secciones de *Beyond the Fantastic* aborda problemas más recientes como el posfeminismo (en el caso, chileno, como argumenta Nelly Richard, los reclamos feministas confluyeron con los del enfrentamiento al régimen dictatorial de Augusto Pinochet) y el arte latinoamericano dentro de los contextos del multiculturalismo posmoderno. En un texto que tiene mucho de visionario, Mónica Amor (2023, 277-280) propone ir más allá de las identidades nacionales, que en definitiva separan y auto-marginan. El pluralismo implica no solo considerar las diferencias, sino también las interrelaciones, así como prestarle atención a lo que el arte latinoamericano comparte con el de otras regiones del planeta.

Un acierto adicional de *Beyond the Fantastic* consistió en la decisión editorial de incluir a los Estados Unidos como parte de América Latina. Era un gesto inusual y muy probablemente polémico, en un continente donde, desde los modernistas de finales del siglo XIX hasta las tiradas anti-imperialistas de Fidel Castro, el vecino del Norte es frecuentemente percibido como un monstruo, paradigma de un capitalismo deshumanizado e injerencista (desde el Sur también provienen visiones estereotipadas). Como muestras de la presencia latina en los Estados Unidos, *Beyond the Fantastic* incluye un texto sobre el arte chicano y un delicioso ensayo, en el que la investigadora venezolana Celeste Olalquiaga, examina la emergencia de la imaginería religiosa kitsch en el mercado callejero de Nueva York.

En el prólogo, Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2023, 14-15) hizo notar que, al menos desde la década de 1950, críticos de arte, como José Gómez-Sicre y Juan Acha, y artistas, como el uruguayo Luis Camnitzer, han cuestionado la empobrecedora recepción del arte latinoamericano en las metrópolis culturales. Casi tres décadas después de haberse publicado *Beyond the Fantastic*, algunos de los problemas que se discuten en el libro resultan menos palpables que en las postrimerías del siglo XX. Los centros hegemónicos se han vuelto más descentralizados y propensos a complejizar las relaciones internacionales en el ámbito de las creaciones artísticas. Por otra parte, los latinoamericanismos e identidades nacionales, ya puestos en tela de juicio en *Beyond the Fantastic*, están

2 Danza de retorcimientos de la jungla africana (la traducción es mía)

siendo cada vez más desestimados e irrelevantes. Sin embargo, los conflictos que se abordan en el libro no han desaparecido del todo en la era digital. Ahora se han vuelto más complejos y sutiles,³ de ahí que *Beyond the Fantastic* conserve una notable vigencia y pueda contribuir a una mayor comprensión del presente.

Obras citadas

- Amor, M. (2023). Cartografías: Cómo explorar los límites de un paradigma del comisariado de arte. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 275-284.
- Cabrera, L. (2018). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Fouchet, M. P. (1986). . New York: Hacker art Books.
- Guilman, C. (2003). . Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2023). Mirada a , un cuarto de siglo después. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 13-25.
- Henkerhoff, P. (2023). El vacío y el diálogo en el hemisferio Occidental. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 87-91.
- Joselit, D. (2011). Globalization, networks and the aggregate as form. En: Foster, Hal, Rosalind Krauss, Ive Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh y David Joselit (editors). London: Thames & Hudson, Second Edition, 51-60.
- Jameson, F. (2008). «World literature». Duke University. John Hope Franklin Center, 10 de noviembre de 2008. En <https://www.youtube.com/watch?v=eUtV4kCzvnU&t=906>
- Mosquera, G. (2023). Introducción. En Mosquera, G. (editor). Granada: Editorial Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 27-33.
- Pérez Jr., L. (2012). Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Piotrowski, P. (2009). Toward a horizontal history of the European Avant-Garde. En Bru, Sacha y Peter Nichols (editors) Europa! Europa? The Avant-Garde Modernism and the fate of a Continent. Berlín: The Gruyter, 50-58.

3 Ver, por ejemplo, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, de Hal Foster, Rosalind Krauss, Ive Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, publicado en el 2004. En el 2011, los autores hicieron una segunda edición, para la cual invitaron al profesor David Joselit, quien agregó una quinta introducción, dedicada a la globalización del arte. Joselit comentó la *Bienal de La Habana* (2011, 55-57), que no se había mencionado en la edición del 2004. Sus palabras, acompañadas de varias ilustraciones, tienen el aspecto de un parche. Todavía en la versión más actualizada de *Art Since 1900* -la tercera edición de 2016-, las referencias al arte latinoamericano son insuficientes y en ocasiones escuetas. Es llamativa la ausencia de nombres como Oswald de Andrade, Joaquín Torres García y Wifredo Lam, cuyas obras Andrea Giunta discutió como poéticas de resistencia frente a la hegemonía de Occidente. El historiador del arte polaco Piotr Piotrowski hizo notar que algunos países del Centro y el Este de Europa, otrora miembros del bloque socialista, también ocupan un lugar periférico en *Art Since 1900*. Sus quejas son parecidas a las que encontramos en *Beyond the Fantastic*. *Art since 1900* es un ejemplo preocupante, no solo por ser un proyecto muy ambicioso, sino también porque sus autores son pesos pesados, muy influyentes en el pensamiento teórico de las últimas décadas.

Ramírez, M.^a C. (2023). Más allá de “lo fantástico”: El planteamiento de la identidad en las exposiciones de arte latinoamericano en EE.UU. En Mosquera, G. (editor). Granada: Universidad de Granada. Traducción María Olalla Luque Colmenero, 255-273.