

Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporánea desde América Latina

FICHA BIBLIOGRÁFICA



GERARDO MOSQUERA (ed.) *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporánea desde América Latina*. Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2022, páginas 378, ISBN: 978-84-338-6999-9.

José Luis de la Nuez | **Universidad Carlos III de Madrid**

COMO UNA MUESTRA MÁS DE SU BUEN HACER, el servicio de publicaciones de la Universidad de Granada ha editado la versión en español del libro coordinado por el crítico cubano Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic. Crítica de arte contemporánea desde América Latina*. Si hay algo que lamentar es que esta traducción al español de un libro editado en inglés en 1995 no se hubiera hecho antes. Valga esta afirmación incluso considerando, como señala el responsable de la edición en español, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, que este compendio de textos, publicados por el londinense Institute of International Visual Arts (INIVA), iba destinado a un público angloparlante, deseoso de un mayor conocimiento de la cultura artística latinoamericana. En cualquier caso, la aparición de *Beyond the Fantastic* en la nueva edición cierra esta deuda con el público de habla española, lo cual se agradece.

No se trata este de un libro cualquiera sobre la crítica artísticas latinoamericana, pues representa, a modo de un gran manifiesto, la nueva orientación que ésta emprende en el último tramo del siglo XX, una crítica que, por cierto, no solamente se interesa por la producción artística del subcontinente americano, sino también por el arte hecho por la población latina en los Estados Unidos. Como bien señala Mosquera en su introducción, *Beyond the Fantastic* suponía la irrupción en el ámbito internacional de una crítica que contrastaba por sus posicionamientos con la ejercida en las décadas de los sesenta y setenta; esto es la crítica moderna, representada por autores tan conocidos como Marta Traba, Damián Bayón, Tarsila do Amaral y otros. En gran medida, los nuevos críticos latinoamericanos responden a los criterios del pensamiento postmoderno, que cuestionan las visiones totalizantes del mundo moderno, tan obsesionado por la dependencia y la cuestión de la identidad. No es de extrañar, por tanto, que los temas que ahora se eligen sean más específicos, como el del feminismo, las relaciones entre centro y periferia, la revalorización de la modernidad latinoamericana a partir de sus componentes culturales específicos, las revisiones sobre el indigenismo y el arte popular, la atención a las manifestaciones artísticas asociadas al multiculturalismo en el campo estadounidense, también a las políticas curatoriales y a la naturaleza ideológica, basada en estereotipos, de algunos proyectos expositivos de arte latinoamericano en los Estados Unidos. La mayoría de estos temas no estuvieron presentes (al menos de manera importante) en las grandes reuniones de la crítica moderna que se llevaron a cabo en la segunda mitad de los setenta, como son el simposio de Austin (1975) o el primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos celebrado en Caracas en 1978. Todavía en estos eventos la revolución cubana ejercía su influjo indudable en los planteamientos sobre las relaciones entre arte y política y el asunto de la identidad de un arte latinoamericano llenaba el argumentario de muchos de los presentes en los debates.

Como señala Mosquera, dos autores que están presentes en la antología de 1995, García Canclini y Mirko Lauer, podían considerarse como críticos-puente entre una época y la otra. En «La modernidad después de la postmodernidad», el primero de los citados analiza la particularidad de la modernidad latinoamericana desde la convicción de su naturaleza híbrida, sus carencias y su singularidad. A su vez, en línea con el pensamiento de Jameson o Huyssen, el crítico argentino entiende la postmodernidad no como una etapa nueva que sustituye a la modernidad, sino como un momento complejo de ruptura de las divisiones entre el arte culto y el popular, entre la tradición vinculada a los estrechos límites nacionales y otra abierta a la dinámica de la globalización.

Al peruano Mirko Lauer se deben dos textos, el primero de los cuales («Crítica de la ideología populista del indigenismo») profundiza en los valores de un indigenismo, cuya subsistencia a lo largo de los siglos en contextos políticos y culturales de gran variedad abre paso a un momento contemporáneo donde se hace necesario «una modernidad propia de lo autóctono» que se oponga a la modernidad emanada de las estructuras sociales ligadas al capitalismo. En el artículo que cierra el libro («Notas sobre plástica. Identidad y pobreza en el Tercer Mundo») Lauer se hace eco de una reflexión del brasileño Mario Pedrosa («Arte de retaguardia», 1978) según la cual la pobreza, en sus manifestaciones más diversas, se había

constituido a lo largo de la historia latinoamericana en su gran seña de identidad, no tanto como tema sino como resultado de un ambiente condicionador.

Basándose en el conocimiento de la cultura popular paraguaya, Ticio Escobar subraya en su texto («Cuestiones sobre arte popular») la versatilidad de esta para adaptarse a unos cambios a lo largo de los siglos que traen como consecuencia una hibridez de una extremada riqueza. El arte popular, por tanto, no constituye un reservorio inmutable de formas, pero su subsistencia se ve amenazada por las transformaciones sociales y económicas del mundo contemporáneo, unos cambios que exigen una capacidad adaptativa de lo popular desde la particularidad de su reserva simbólica. El escepticismo con el que Escobar interpreta la aparición de la postmodernidad y sus proclamas no le impide, por otra parte, valorar lo que esta tiene de atención al fragmento y a lo particular y sus consecuencias para una supervivencia de lo popular.

Tanto Andrea Giunta («Estrategias de la modernidad en América Latina») como Gerardo Mosquera («Modernismo desde Afro-América: Wifredo Lam») parten del cuestionamiento de las visiones eurocéntricas sobre la modernidad para señalar el valor de las aportaciones latinoamericana a partir de la asimilación de los lenguajes metropolitanos que se ven alterados por la especificidad cultural propia. Desde un posicionamiento reivindicativo, ahora más posible que nunca por la apertura de lo postmoderno a las narrativas descentradas, Giunta valora el papel decisivo de Torres-García, que defendía los valores de los lenguajes plásticos constructivistas universales, incluidos los de la civilización incaica. Por su parte, Gerardo Mosquera explica, más allá de la influencia del surrealismo europeo, cómo el lenguaje pictórico de Wifredo Lam, una vez que se establece en Cuba en 1943, es fruto de una asimilación de la cultura afroamericana de su tierra. Como resultado de esto, la obra de Lam se presenta como una manifestación de una modernidad con lenguaje propio que rompe con la dependencia de los modelos europeos capitalinos, considerados como la esencia del arte vanguardista.

En sus respectivos textos, Paulo Herkenhoff («El vacío y el diálogo en el Hemisferio Occidental») y Carolina Ponce de León («Senderos azarosos para el buen salvaje») profundizan en los condicionantes prejuiciosos que están presentes todavía en la exhibición de la obra latinoamericana en los centros metropolitanos. En este sentido debe entenderse la denuncia que Herkenhoff hace de la ausencia de creadores como los brasileños Lygia Clark, Hélio Oiticica o el grupo argentino Madí en una muestra internacional del parisino Georges Pompidou («Qué es la escultura moderna»). Por su parte, Carolina Ponce de León admite que el pensamiento postmoderno y el multiculturalismo, el reconocimiento a la otredad en definitiva, abre unas posibilidades de cambio en la valoración de la obra latinoamericana que no se pueden negar. Con todo, se asiste, apunta Ponce de León, a la implantación de una corrección política que busca controlar la diferencia dentro de unos límites aceptables, lo que debe entenderse como el ejercicio de un auténtico «dispositivo de poder».

Mari Carmen Ramírez atiende en su estudio a los contenidos de varias exposiciones de arte latinoamericano celebradas en los ochenta en los Estados Unidos («Art of the Fantastic», 1987; «Images of Mexico», 1988; «Hispanic Art in the United States», 1988). Como había señalado Shifra Goldman por su parte (*Dimensions of the Americas*, 1994) el interés por el arte latinoamericano en los Estados Unidos en estos años respondía en gran medida a razones interesadas tanto políticas como económicas, en un contexto de crecimiento

demográfico de la población latina en el gran país del norte. Sin embargo, este interés creciente por el arte latinoamericano se manifiesta desde certezas que atribuyen a sus artistas una predilección por lo irracional, lo fantástico y exótico, remarcándose así la fuerza de unos estereotipos que imposibilitan apreciar los valores de lo racional y constructivo, también presentes en este mundo tan variado y complejo. Las muestras analizadas por Ramírez suponían proyectos curatoriales que estaban contaminados por esta visión y explicaba la particular selección de artistas que se había hecho. A proyectos curatoriales se refiere también Mónica Amor en su contribución («Cartografías: cómo explorar los límites de un paradigma del comisario de arte»), dedicada a analizar sobre todo la muestra, comisariada por Ivo Mezquita, «Cartografías: 14 artistas latinoamericanos». Amor señala cómo en la década de los noventa se iba imponiendo en los Estados Unidos una visión más inclusiva y menos reductora del arte latinoamericano, lo que hacía justicia a su enorme diversidad.

Varios textos de *Beyond the Fantastic* se refieren expresamente al fenómeno del multiculturalismo en relación con los Estados Unidos. Es el caso de «La intermediación cultural transnacional del arte», escrito por Georges Yudice. Yudice denuncia cómo el multiculturalismo estadounidense se manifiesta en exposiciones como «The Decade Show» (1990), como americanocentrista, y lo es porque los organizadores de la muestra habían planteado la diversidad multicultural a partir de los distintos grupos étnicos vinculados a la dinámica propia estadounidense que se había iniciado con la lucha por los derechos civiles en los sesenta, marginando sin embargo a artistas latinoamericanos o asiáticos que no se identifican con estas propuestas identitarias desde sus propias experiencias. Por eso, frente a la muestra anteriormente mencionada, Yudice confronta la titulada «Ante América» (1993), más abierta a la complejidad e hibridez que representa el arte latinoamericano fuera de fronteras nacionales limitantes. En parecidos términos puede entenderse la propuesta del artista Guillermo Gómez-Peña («El paradigma multicultural: carta abierta a la comunidad artística nacional»). Este autor era consciente del enorme auge de la cultura latina en los Estados Unidos, hasta el punto de que habla de la conformación de un nuevo eje cultural N-S, en confrontación con el conocido Este-Oeste. Se hacía necesario, por tanto, un diálogo con el mundo latinoamericano, un diálogo que adquiere su máximo interés en clave transfronteriza. Por su parte, Tomás Ybarra-Frausto («El movimiento artístico chicano») se adentra en la historia de uno de los movimientos culturales más definidos en el contexto de la población estadounidense no anglosajona. El discurso de Ybarra-Frausto tiene la particularidad (mejor, la ventaja) de estar hecho por un intelectual que contribuyó en gran medida a la definición de todo un acervo crítico ligado específicamente al chicanismo, que si bien no recoge las inquietudes de la importante población mexicano americana en su totalidad, si lo hace de su parte más combativa, aquella que se enfrentó, con su defensa de unas señas de identidad propias, a los prejuicios raciales en el contexto de la lucha por los derechos civiles.

En gran medida se pueden asociar las argumentaciones de Celeste Olalquiaga («Sagrario kitsch. Recogiendo basura religiosa de la calle») con las manifestaciones del arte chicano. Olalquiaga nos habla de la enorme difusión de la imaginería católica en los espacios urbanos norteamericanos durante esos años, a la vez que asocia esta irrupción del arte religioso con el kitsch en distintos grados. Todo esto ocurre en un contexto en el que

la división entre arte popular y arte culto salta por los aires. Menciona esta autora, entre otros, a la chicana Amalia Mesa-Bains y sus altares caseros, una muestra bien significativa de la apropiación de lo popular con una clara intención de afirmación identitaria. En el ámbito propio de los Estados Unidos también debe entenderse el texto del artista y crítico Luis Camnitzer («El pan “wonder” y el arte *espanglish*»), interesado por desvelar las dificultades para la integración del artista subalterno en el contexto de la «mainstream». Al final, el producto de esta dialéctica de asimilación conlleva un resultado insatisfactorio para el artista, caracterizado por una lucha entre la herencia propia y la nueva realidad con la que aspira a identificarse, dando como consecuencia una versión artística más cercana a lo que en el ámbito de la lengua se llama *espanglish*. Otra aportación en torno al tema del multiculturalismo es la de Pierre E. Bocquet sobre la creolidad («Artes plásticas y creolidad»), que apunta al fenómeno del mestizaje caribeño y su no fácil definición por la diversidad de sus componentes integrantes. En todo caso, el texto se plantea en gran medida como una apuesta de futuro frente a las imposiciones de la cultura hegemónica.

En torno a las relaciones entre centro y periferia y el nuevo paradigma del pensamiento postmoderno, encontramos el artículo de la crítica chilena Nelly Richard («Descentramientos posmodernos y periferias culturales: los desalineamientos y realineamientos del poder cultural»). Alerta Richard de cómo la apertura de la postmodernidad a las culturas periféricas no supone para los centros dimanadores de sentido la pérdida del control legitimador de los valores culturales, que se sigue ejerciendo en gran medida a través de una *red de autoridad* constituida por instituciones, editoriales, publicaciones, etc. El ya citado Camnitzer, en otro texto suyo («Acceso a la corriente hegemónica»), denuncia la existencia de controles ejercidos desde las naciones culturalmente hegemónicas, que imponen las bases de los lenguajes artísticos aceptados por el mercado, garante de los valores formales que informa el arte internacional. Se trata de un fenómeno de colonización cultural explicado aquí desde la experiencia personal como artista residente en los Estados Unidos.

Varios textos de este libro que comentamos remiten al espacio de lo nacional, con lo que esto conlleva de particularidades sociales y políticas. Es el caso de los dos textos escritos por Nelly Richard sobre feminismo en el contexto chileno («Chile, mujer y disidencia» y «Prácticas de mujeres y crítica de los signos»). En el primero de ellos, Richard se remite al momento en el que escribe el texto, lo que supone haber dejado atrás el régimen ominoso de la dictadura de Pinochet. En este contexto, en el que se han impuesto los valores de la cultura postmoderna, la autora se adentra en el significado de las teorías postfeministas en su relación con el país austral, relación que entiende que está inevitablemente condicionada por la naturaleza subordinada de la cultura latinoamericana con respecto al pensamiento metropolitano. En este sentido, el texto de la autora chilena apuesta por un aprovechamiento de los materiales críticos del postfeminismo provenientes de los centros (Kristeva, Irigaray, Spivak...) para reinterpretarlos desde la singularidad latinoamericana o, en este caso, chilena; una especificidad que rechaza cualquier búsqueda de una esencialidad que quiera vincular lo femenino a la mitología de un primitivismo corporal originario. En «Prácticas de mujeres y crítica de los signos», Richard se interesa por las aportaciones de la llamada «nueva escena» chilena, que remite al conjunto de actividades artísticas y literarias antiacadémicas y

enfrentadas al oficialismo de la dictadura chilena. Es el caso de los trabajos de Catalina Parra, Lotty Rosenfeld, Virginia Errázuriz y Diamela Eltit. Todas ellas, autoras de propuestas de naturaleza conceptual que cuestionan la idoneidad de los lenguajes basados en los patrones dominantes de la identidad masculina.

En «Crisis de un inventario», el crítico uruguayo Gabriel Peluffo Linari repasa los aspectos más interesantes de la situación cultural de su país, sometida a cambios de relieve en el contexto de la dictadura militar y el periodo posterior; cambios que pasan por el abandono de las formas culturales consideradas como propias y diferenciadas hasta bien entrados los años setenta. También Linari reconoce cómo en este contexto de transformaciones radicales se asiste a la pérdida de los modelos de un imaginario ligado al Estado-nación, a la vez que el Estado tiende a no responsabilizarse de la gestión de una actividad cultural cada vez más privatizada. Por lo que se refiere al texto del peruano Gustavo Buntinx («El poder y la ilusión: pérdida y restauración del aura en la “República de Weimar peruana” 1980-1992»), el análisis apunta a un periodo de la historia del Perú finisecular que, a diferencia de otros momentos convulsos del país andino, se caracteriza precisamente por su naturaleza democrática, interrumpido por el autogolpe del ingeniero Alberto Fujimori. Observa Buntinx cómo en estos años se produce una radicalización del arte político desde lenguajes diversos, pues si en algunos casos se acude a formas de expresión ya conocidas, en otros no solamente se apuesta por una subversión de los lenguajes tradicionales, sino que también se busca vehicular la producción artística fuera de los circuitos conocidos de galerías y museos. Tanto el grupo Huayco como NN serían claros ejemplos de este arte radical que apuesta por un sincretismo que no obvia las consecuencias de la globalización, pero tampoco la importancia de los fenómenos migratorios interiores.

Cabe preguntarse hasta qué punto los textos de *Beyond the Fantastic* siguen manteniendo su mordiente crítica en el contexto actual, casi treinta años después de la edición en inglés. Desde luego, no se puede negar, como ya hicimos ver líneas atrás, lo que supuso esta publicación de ruptura con los paradigmas de la crítica latinoamericana anterior y la importancia de estos contenidos en el marco de la nueva cultura postmoderna. En todo caso, en este periodo que va desde la aparición del libro en inglés hasta nuestro presente muchas cosas han cambiado en el espacio de la cultura global, para bien respecto al arte latinoamericano. Es tal la importancia de la aportación de artistas significativos, de la repercusión de este arte en muestras y bienales internacionales, en fin, de su difusión a través del mundo académico y los museos, que resulta realmente difícil aceptar una visión que siga señalando su posición subsidiaria respecto a los ámbitos de decisión internacionales. En este sentido, parecen acertadas las palabras de Gerardo Mosquera cuando, en la primera década del presente siglo, habla de una arte latinoamericano hecho «desde aquí», es decir, de un arte no necesariamente encaminado a la asimilación de las aportaciones foráneas para su provecho, sino más bien de una actividad creadora que dialoga desde sus propios imaginarios con el arte internacional, sin ningún tipo de imposiciones.