

MIRADA A *BEYOND THE FANTASTIC*, UN CUARTO DE SIGLO DESPUÉS

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

EN 1995 en Londres, INIVA (Institute of International Visual Arts) publicó, bajo la coordinación de Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Las repercusiones fueron inmediatas y al año siguiente, en Cambridge, Massachusetts, MIT Press asumió una nueva edición del libro. Para INIVA se convirtió en la obra más vendida de su catálogo, dentro de una política de apertura a miradas alternativas que se refrendaría con la publicación, en 1999, de *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Market Place*, editado por Olu Oguibe y Okwui Enwezor.

Varios de los textos que componían *Beyond the Fantastic* habían sido previamente difundidos por sus autores en castellano, portugués e inglés pero en publicaciones más bien locales y dispersas. A ellos se sumaron otros, escritos especialmente para la edición. Gabriel Pérez-Barreiro realizó una ímproba y excelente labor como traductor al inglés. El libro vio la luz en pleno proceso de producción y afianzamiento de nuevas teorías del arte planteadas desde Latinoamérica con el objetivo de darlas a conocer a un público angloparlante. Como diría Mosquera, la antología se compuso de «ensayos próximos a lo que llamamos hoy estudios culturales. Surge de la necesidad de dar a conocer más allá del mundo de habla hispana el nuevo pensamiento crítico que se estaba desarrollando en nuestro continente»¹. Tocaba un amplio espectro de temáticas propias del arte de la región como lo político, lo económico, lo social, lo institucional, las artes populares o los conceptualismos, entre muchas otras.

Beyond the Fantastic, en el contexto del llamado «posmodernismo», emergió a mediados de los años noventa como una de las respuestas planteadas desde Latinoamérica ante los nuevos condicionantes impuestos por el sistema dominante de las artes en el proceso de apertura a otros territorios de acción, anteriormente no considerados en el «relato universal». Esta estrategia, instrumentada desde la propia

1. Klastos, «Para un arte sin aristocracia», en *Lado B*, México, 20 de febrero de 2020.

mainstream ante las presiones «periféricas», traía aparejada una nueva modalidad de subalternidad: para seguir ejerciendo su hegemonía, la *mainstream* se reservaría el derecho de decidir cuál era el papel que esos territorios, hasta ahora olvidados o ninguneados, debían jugar en el nuevo concierto global: «El interés posmoderno por la alteridad es, una vez más, eurocéntrico, un movimiento del dominante hacia el dominado: el Otro somos siempre nosotros»².

Uno de esos determinismos paternalistas fue que América Latina debía seguir siendo escenario de «lo fantástico», porfiada persistencia cocinada a fuego lento a partir de los imaginarios de *lo exótico* plasmados por los viajeros europeos y estadounidenses del siglo XIX, un pintoresquismo carente de posibilidades de caber en sus parámetros de otra manera que no fuera el de la alteridad, ni de interferir en la convicción de la superioridad de sus propios valores. En 1959 el cubano José Gómez Sicre se quejaba de que «Para algunos, el arte latinoamericano es como una feria de diversiones (‘carnival-type’), una crónica pictórica descriptiva y superficial de la gente y las costumbres que atraen a los turistas visitantes...»³. En 1973 Juan Acha se opondría al cliché latinoamericano de «lo fantástico». Poco después la I Bienal Latino Americana de São Paulo (1978) giraba en torno a «Mito y Magia», título éste que lo sería de una exposición sobre arte americano de los 80 (que incluía a artistas de Canadá y Estados Unidos) llevada a cabo en el MARCO de Monterrey en 1991.

Esta suerte de extendido *tópico del trópico* tomó mayores dimensiones a partir de aquella «apertura» de los 80, imponiéndose una visión *amable* del arte latinoamericano, llamada a poner sordina a cualquier atisbo de politización y a situarlo en este nuevo sistema como un arte «ingenuo», «mágico», «fantástico», «exótico», «pintoresco», «intuitivo», atalayas útiles para ser absorbidas por el mercado, a la vez que adjudicarle un carácter mas bien «irracional» en contraposición a «lo racional», privativo de Occidente. Estados Unidos continuaría con su autoconvicción de superioridad artística y cultural, de su carácter de «centro del mundo». Sarcásticamente, Edward J. Sullivan referiría a «los sacrosantos espacios de la grandeza artística»⁴, en línea con la certidumbre dogmática en cuanto a la validez de un «relato universal» determinado (y financiado) desde el Norte.

Esa *universalidad* que se aplicaba más que nunca en su acepción etimológica de «único verso» no dejaba resquicios a lo *pluriversal*. Ya en 1969 Luis Camnitzer reflexionaba al respecto: «Los logros de la Metrópolis automáticamente tienen vali-

2. Gerardo Mosquera, «Modernism from Afro-America: Wifredo Lam», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 122.

3. José Gómez Sicre, «Trends-Latin America», en *Art in America*, otoño de 1959, vol. 47, N.º 3, p. 22. Cit.: Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 313.

4. Mara Sánchez Llorens; Manuel Fontán del Junco y María Toledo Gutiérrez (eds.), *Lina Bo Bardi, Tupí or not tupí, Brasil 1946-1992*, Madrid, Fundación Juan March, 2018, p. 235.

dez internacional. Hablar en EUA de un Jasper Johns o de un Rauschenberg como buenos pintores locales, con toda la implicancia de provincialismo, suena ofensivo e insultante. Ambos son luminarias universales y ‘el arte no tiene fronteras’⁵.

Así, a través de un relato autoritario asumieron por sí mismos un papel de *rectores* respecto del cual tuvimos que actuar como *correctores*, pero no de ese relato en sí, sino en el sentido de establecer nuestros propios posicionamientos, de asumir nuestra distinción y eliminar cualquier indicio o actuación como «alternativos». Esta reacción se plasmó en varios ámbitos de la cultura en esos años. Por caso, en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, iniciados en Buenos Aires en 1985, buena parte de las reflexiones se centraron en cuestionar la supuesta necesidad de tener que *contestar* al sistema dominante, oponiendo a ello la certidumbre de discernir por nosotros mismos y pensar en lo que nos era propio. La *contestación* era una actitud que nos hubiera seguido atando a discursos foráneos y por tanto mantenido en una situación de dependencia, al tener que actuar dentro de criterios fijados desde afuera.

Acostumbrados como estábamos a asumir como propias las historias ajenas, la opción de la *imitación* para acercarnos a sus postulados formales era un callejón sin salida, que simplemente confirmaría, a sus ojos, nuestro carácter de subalternos: el de buscar la *legitimación* en los «centros» era un camino perfecto para la dependencia y el acomplexamiento. Razón tenía Valentín Ferdinand cuando afirmaba que «el sujeto colonizado nunca puede llegar a ser como el colonizador: cuando mejor imita, más lejos está del modelo... El componente mimético es parte del dispositivo epistemológico creado por la colonización»⁶.

En *Beyond the Fantastic*, el capítulo de Luis Camnitzer referido al «acceso a la corriente hegemónica» abordaba todos estos asuntos con crudeza, a la vez que se convertía en uno de los textos más autocríticos de la antología en cuanto a desnudar nuestros propios autocolonialismos. Hablaba del significado de ese «acceso» como de un ajuste del artista a las exigencias de la *mainstream*, y postulaba: «Lo principal es que nos mantengamos en el oficio de construir una cultura y sepamos tan precisamente como sea posible cuál y de quién es esa cultura que estamos construyendo»⁷. Vinculado a ello, y como señal de dependencia, refería a la comunidad latinoame-

5. Luis Camnitzer, «Arte colonial contemporáneo (1969)», en Luis Camnitzer, *Arte, Estado y no he estado*, Montevideo, Casa Editorial HUM, 2012, p. 79.

6. Valentín Ferdinand, «Mimesis/abstracción: modernidad en la América Latina de entreguerras», en César Paternosto, *Abstracción. El paradigma amerindio*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2001, p. 234.

7. Luis Camnitzer, «Access to the Mainstream», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 222.

ricana que «se enorgullecía del éxito de un artista ‘en el mundo del arte’, más que de la contribución cultural del artista a su comunidad»⁸.

Varios eran, pues, los obstáculos a superar. Por caso, Guillermo Gómez-Peña aseveraba que «los críticos deberían quitarse las gafas etnocéntricas de la innovación»: «Innovar por innovar, esa obsesión del arte neoyorquino, no tiene mucho sentido para nosotros, la innovación *per se* no se valora en nuestra cultura»⁹. Por esos mismos años Juan Acha no dudaba en afirmar que: «fijarnos en la letra y no en el espíritu fue siempre uno de los mayores impedimentos de nuestra mentalidad, sensorialidad y sensibilidad»¹⁰: «lo decisivo estará en que el arte transforme e invente nuestra realidad. Que los de afuera lo aprecien o no, es asunto secundario»¹¹.

Había, pues, que arrojar por la borda de una vez por todas complejos como el de construir nuestros discursos críticos desde un papel de víctimas de un sistema que nos era adverso, o el de mantener el erróneo concepto de la «puesta al día» respecto de otros cuando lo cierto es que la sincronización que realmente debía importarnos era la de corresponder a nuestra realidad, a nuestro lugar y a nuestro tiempo. Asimismo, era menester desterrar términos propios de nuestro autocolonialismo como los de que el arte latinoamericano «no tiene nada que envidiar a...», o «está a la altura de...». ¿Qué se pensaría si estas afirmaciones se las aplicáramos a un artista estadounidense o europeo?

Vinculado a ello, se ponía en tela de juicio la dicotomía «centro-periferia». Aracy Amaral hablaba de la existencia de «centros excéntricos» y afirmaba: «Cuando asumamos nuestra realidad como centro, sólo entonces, podremos ver con complacencia los puntos de vista tan exóticos de esos curadores tan excéntricos respecto de nuestra brutal cotidianidad ¿Qué centro? ¿Dónde está el centro?»¹². Y por tanto: ¿periferia respecto de quién y por qué? Se trata de que cada locación sea el centro de su propia praxis, de su experiencia. Ese es el concepto de «centro» que debe prevalecer, a la par de eliminar de plano (o al menos atenuarlo sensiblemente) el colonialista término de «periferia». Poner fin a la *feria de la periferia*.

8. *Idem*, p. 219.

9. Guillermo Gómez-Peña, «The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, pp. 188-189.

10. Juan Acha, «Problemas artísticos de América Latina», en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1994, vol. III, p. 1032.

11. Juan Acha, «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte», en Juan Acha; Adolfo Colombes y Ticio Escobar, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1991, p. 69.

12. Aracy Amaral, «¿Qué centro? ¿Cuál centro?», en *Encuentros y desencuentros en las artes*, XIV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1994, p. 118.

En *Beyond the Fantastic*, Paulo Herkenhoff ponía el dedo en la llaga en otra de nuestras problemáticas aún no resueltas, lo que él llamaba el «colonialismo interno»: «en Brasil los centros hegemónicos ejercen sobre las regiones periféricas del país la misma relación de poder a la que se ven sometidos, como ciudades periféricas del mundo que son, por parte de los centros hegemónicos»¹³. Esa réplica del modelo de hegemonías y subalternidades, de ejercicio de paternalismos internos, se sigue dando, en buena medida en las capitales respecto de las provincias. Por citar un caso que conocemos más de cerca, el de la *historia del arte argentino*, suele ser en realidad —y apenas con algunas excepciones puntuales— una *historia del arte de Buenos Aires*, mientras que en el Museo *Nacional* de Bellas Artes brillan por su ausencia las narrativas verdaderamente nacionales mientras que las obras de las provincias que se exhiben son escasísimas. Es, pues, necesario cuidar los términos que categorizan mientras van apartando lo que da pereza aprender, o se subestima. Se crean así una suerte de *mainstreams* locales, confeccionados por capas estratigráficas de jerarquías y subordinaciones, en las que también es inocultable una realidad: el deseo de los subalternizados esperando el reconocimiento y la aceptación de los dominantes.

*
* *

La muestra *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* celebrada en Indianápolis en 1987 —con asesoramiento de Damián Bayón—, fue una más de las tantas gotas que colmaron el vaso. Mari Carmen Ramírez la recuerda como «la muestra que mejor ilustra la tendencia hacia el reduccionismo y la homogeneización subyacentes en las representaciones de identidad latinoamericana» en el contexto de las exposiciones operadas en Estados Unidos en aquellos años, las que «instauraron a Frida Kahlo —monitos, vegetación exótica, vestimenta indígena, y otros elementos dizque surrealistas— como la imagen *sine qua non* del paradigma artístico latinoamericano... Las obras seleccionadas para tales muestras acabaron reproduciendo la fascinación e interés por elementos intrínsecos a lo exótico y lo primitivo, inherentes al discurso autocomplaciente de la modernidad»¹⁴.

Otro ejercicio, esta vez desde París y dos años después, fue la exposición *Magiciens de la Terre* (1989) que, en la práctica, establecía que el papel de lo que no era «el centro» en cierta manera debía ser «étnico», sin poder —aparentemente a su pesar— sacudirse un inconfundible halo de paternalismo eurocéntrico, decidido

13. Paulo Herkenhoff, «The Void and the Dialogue in the Western Hemisphere», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 70.

14. Mari Carmen Ramírez, en Juan José Santos Mateo, *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2018, p. 241.

desde la capital francesa. En otras palabras, una operación consistente en seguir sosteniendo por el mango la sartén del relato. Nos quedaba optar por la momificación o la modificación de la narración.

La aparición en 1995 de *Beyond the Fantastic*, dentro del particular palimpsesto teórico latinoamericano, estaba llamado a convertirse en un hito referencial. Al decir de Gabriela A. Piñero, lo fue «en cuanto a la reflexión sobre las políticas de representación de América Latina en los países del ‘norte’, ya que fue el primer texto que recogió y presentó, en idioma inglés, intervenciones de los historiadores y críticos de la región con mayor visibilidad en la entonces incipiente escena global»¹⁵. El libro venía a «invertir la dirección de mirada en la tarea de representar y significar el arte de las diversas regiones, y desajustar los postulados que orientaban las exhibiciones sobre ‘América Latina’ elaboradas en los espacios hegemónicos»¹⁶.

La introducción redactada en la ocasión por Gerardo Mosquera daba una serie de claves para abordar la lectura de la antología a la vez que suponían una suerte de manifiesto teórico. En ella se hablaba del «alivio del fardo de los grandes planes», de apostar por el pragmatismo en lugar del pesimismo, de subvertir el paradigma sustituyendo la transformación vertical por micropolíticas horizontales específicas¹⁷, del comienzo del declive de las visiones paternalistas, de la tendencia de los discursos contemporáneos a afirmar el fragmento, de dejar atrás la representación para pasar a la acción, de fortalecer los contextos y construir la obra desde ellos.

Beyond the Fantastic tuvo, pues, un papel corrector y a la vez rector, y puede trazarse un vínculo con otro hito historiográfico como fue *El artista latinoamericano y su identidad*, simposio llevado a cabo en 1975 —justo veinte años antes de *Beyond the Fantastic*— en la Universidad de Texas. Éste fungió en cierta manera como un ejercicio de ajuste de paradigmas desde América Latina con respecto a lecturas sobre lo propio dadas especialmente en Estados Unidos desde los 50 y sobre todo los 60, en buena medida a partir de narrativas expositivas. *Beyond the Fantastic* proponía algo similar —también desde la propia *mainstream*, aquel en Texas éste en Londres y Cambridge— para dar respuesta a nuevos relatos surgidos, también en el país del norte, a partir de aquella apertura *multiculturalista* propia del posmodernismo.

En los años de aparición de *Beyond the Fantastic* varios argumentos implícitos en las páginas del libro formaron parte del debate teórico latinoamericano. Justamente uno de ellos fue el cuestionamiento a la existencia —y en qué términos— de un «arte

15. Gabriela A. Piñero, *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2019, p. 87.

16. *Idem*, p. 88.

17. En línea con recomendaciones de la UNESCO a finales de los setenta: «buscar la integración de la región en una relación horizontal de solidaridad y no ya vertical de dependencia». (Leopoldo Zea, «La identidad cultural e histórica de América Latina y la universidad», en *Cuadernos Americanos*, México, Nueva Época, vol. 24, noviembre-diciembre de 1990, p. 190.

latinoamericano»; como suele decir Gerardo Mosquera¹⁸, a finales de los 50, fueron José Gómez Sicre desde la Unión Panamericana y Marta Traba —con libros como *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961)— quienes habían «inventado el *negocio* del arte latinoamericano». En cierta medida esa *invención*, con el paso del tiempo, se nos volvió en contra, ya que fue coartada perfecta para que, desde la *mainstream*, se congelara la etiqueta con el fin de generalizar el arte de la región, en una acción discursiva claramente colonialista y alienante. Se trataba, como recordaba Octavio Zaya, de «unificar y homologar las contradicciones, convergencias y divergencias de más de una veintena de países que tienen antecedentes, historias y composiciones étnicas, raciales, culturales y sociales extremadamente diversas»¹⁹, a lo que había que contraponer aquella realidad «plural, diversa, multifacética» del continente por la que había abogado Frederico Morais en 1979²⁰. En definitiva, la cuestión no era eliminar el concepto de «América Latina» pero sí discutirlo, complejizarlo, y, sobre todo, no dejarlo en manos de la *mainstream* para que lo manipulase y moldease a su antojo: para ciertos términos es crucial ver quién y cómo los utiliza.

El concepto de «arte latinoamericano» es discutible en muchos aspectos, pero cuenta con algo muy positivo: es un terreno muy fértil de diálogo cultural entre artistas, críticos, historiadores del arte, curadores, potenciado por la existencia de un idioma común (el castellano) en la mayoría de los casos, más el entendimiento con las otras lenguas continentales (sobre todo el portugués de Brasil). Más que una etiqueta para acudir y comparecer en aguas internacionales, con supuestas e imposibles homogeneidades, hemos de seguir apropiándonos de sus beneficios y potenciándolos para enriquecernos, más que nada amparados por la enorme variedad de recursos, perspectivas y atalayas. Esta es la verdadera entidad e identidad del *arte latinoamericano*. Bien decía Juan Acha que «Por cultura estética latinoamericana entendemos, no únicamente la suma o resultante de nuestras estéticas nacionales, sino también el intercambio de conocimientos, experiencias y proyectos entre nuestros países, por tener en común muchos problemas colectivos, los estéticos entre ellos; intercambio que fortalece a las estéticas nacionales»²¹.

Otro concepto que se esgrime a partir de esos años es el de los «pasaportes», desarrollado por Néstor García Canclini a partir de un escrito de Luis Felipe Noé

18. Publicó, entre otros escritos: «El arte latinoamericano deja de serlo», en *ARCO Latino*, Madrid, 2006, pp. 7-10, y «Contra el arte latinoamericano», *Ramona*, Buenos Aires, N.º 91, pp. 9-15.

19. Octavio Zaya, en Juan José Santos Mateo, *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2018, p. 176.

20. Frederico Morais, *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*, Río de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 16.

21. Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, UNAM, 1994, p. 12.

quien en 1991 hablaba de una estética «que no necesite pasaporte»²². El propio García Canclini afirmaba: «El pasaporte, como síntesis de acceso y encierro, sirve de metáfora a los hombres y mujeres de un tiempo multicultural, y entre ellos a estos artistas para los cuales ‘su lugar no está dentro de ninguna cultura en particular, sino en los intersticios entre ellas, en el tránsito’»²³. Se volvía imperativo eliminar, como condicionante, la estrechez que suponía aludir de manera ineludible a la nacionalidad de los artistas, lo que acarrearía exigencias estéticas como las de «lo fantástico» y limitaciones sistémicas para ellos al ser confinados al gueto de «lo latino».

Vinculado al tema de los estereotipos, de los pasaportes, del espejismo de una homogeneización latinoamericana, tomaba también nuevas dimensiones como asunto de debate uno que estaba indivisiblemente unido al continente: el de la identidad, que había tenido otro de sus puntos álgidos a partir de los 70 impulsado en parte por el declive de la Alianza para el Progreso y el fracaso del desarrollismo. Morais abogaba por dejar de seguir discutiendo sobre la identidad y superar tanto la «neurosis de la dependencia» —frase de Damián Bayón—, como la «neurosis de la identidad»²⁴. En *Beyond the Fantastic* Gerardo Mosquera definía a América Latina como «un continente que se transterritorializa por dentro y por fuera, una región en desplazamiento», situación que había «acrecitado las identidades múltiples y enfatizado la cultura de las fronteras»²⁵.

No obstante las certezas, las exposiciones «latinoamericanas» que se producían desde los años 80 en Estados Unidos y Europa se centraban en exhibir la supuesta «identidad» del continente. Contra ello se manifestaba ya una nueva generación de críticos y comisarios latinoamericanos, centrados, como diría Mosquera, en llevar a cabo una «liberación de la identidad». En 2019 reflexionaría, teniendo a la vista el texto escrito por Mónica Amor para *Beyond the Fantastic*: «ahora tendemos a asumirnos un poco más en el fragmento, la yuxtaposición y el *collage*, aceptando nuestra diversidad y aún nuestras contradicciones. El nuevo peligro es acuñar, frente a las totalizaciones modernistas, un cliché postmoderno de América Latina como

22. Luis Felipe Noé, «Does art from Latin America need a passport?», en Rachel Weiss; Alan West (eds.), *Being America. Essays on Art, Literatura and Identity from Latin America*, New York, White Pine Press, 1991.

23. Néstor García Canclini, «Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad», en *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*, Actas del XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, 1994, vol. II, p. 1007. La frase entrecomillada es cita de: Adriana Valdés, «Alfredo Jaar: márgenes entre culturas», en *Arte en Colombia Internacional*, Bogotá, N.º 42, diciembre de 1989, p. 47.

24. Frederico Morais, *op. cit.*, p. 18.

25. Gerardo Mosquera, «Introduction», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, pp. 13-14.

reino de la heterogeneidad total»²⁶. Quizá hoy la identidad, más que aplicarse a un exhibicionismo que apunte al reconocimiento externo de ciertos imaginarios, refiere más a significaciones internas e implicancias locales y regionales, alineadas con el propio concepto de patrimonio, es decir aquello que logra cumplir un proceso de apropiación por parte de la comunidad a la que va dirigida. Quizá la identidad que más nos debe interesar sea la de adentro, no tanto la de su proyección externa, que tiene como objetivo solamente mostrarla.

*
* *

Beyond the Fantastic, pasado más de un cuarto de siglo desde su aparición, es hoy, desde el punto de vista de su significación, un libro «histórico», pero, a nuestro juicio, no lo es desde sus propuestas y formulaciones teóricas, que en buena medida siguen vigentes. Este nos da la pauta que muchos procesos no están atravesados por urgencias ni precisan grandes revoluciones, sino que se caracterizan por una sedimentación firme a base de convicciones y pensamientos en debate que, en este caso, nos han servido para seguir creciendo en lineamientos sólidos: continúa aportando nociones perfectamente válidas para abordar las problemáticas que nos seguimos planteando en la actualidad y actúa como un verdadero disparador de ideas para quien lo lea atentamente. Desde entonces se ha desbordado la inmensa red de investigaciones históricas y textos críticos y teóricos sobre el arte latinoamericano.

Aún en *Beyond the Fantastic* podíamos leer a Nelly Richard reflexionando sobre la *red de autoridad* instaurada por la *mainstream* para su propio beneficio y parafraseando a Gayatri Spivak: «Es esa red tramada por las universidades, las revistas, los institutos, las exhibiciones, las series editoriales que no solo hace circular el pensamiento metropolitano sino que también consagra su prestigio (y por ende, defiende su exclusividad)»²⁷. Hoy el conocimiento está diversificado y no gestionado únicamente por unos determinados centros académicos de poder. Estamos consolidando la tupida red de historias y conocimientos presentados como fracciones, que en muchos casos van armando pequeñas sociedades y proponiendo relatos que, a su vez, son también fragmentos de un todo integral y descentralizado, quizá utópico.

Hay varios factores que nos cambiaron las perspectivas en las últimas décadas, como el advenimiento de internet y su creciente explosión informativa, y el aumento tangencial de historiadores del arte en todo el continente. El avance de la disciplina

26. Gerardo Mosquera, «Arte ‘desde’ América Latina. Identidad, globalización y dinámicas culturales», en *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*, Santiago de Chile, 4 de diciembre de 2019.

27. Nelly Richard, «Postmodern Decentrednesses and Cultural Periphery», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 263.

en el ámbito latinoamericano viene siendo imparables y aquella sensación que uno sentía que podía, aunque con mucho esfuerzo, estar más o menos «al día» de lo que se hacía en uno u otro lado, se ha vuelto ya una quimera. Fortalecemos, creamos y recreamos nuestros propios circuitos de funcionamiento, nuestros propios archivos. Son importantes también los contextos desde los que están armados los relatos: publicaciones locales, internacionales, congresos; autores viviendo fuera de sus países, muchos de ellos en zonas *mainstream*, y por tanto, a priori, actuando para un público foráneo a los contenidos. Esta red de variables estaba ya implícita en la concepción de *Beyond the Fantastic*.

Nuestra disciplina, en América, ha estado marcada en los últimos lustros por una proliferación historiográfica sin precedentes, testimoniada por la consolidación de carreras de grado y posgrados en historia del arte en universidades a lo largo y ancho del continente, la formación de grupos de trabajo estables y en permanente renovación a través de la incorporación de nuevas generaciones, la multiplicación de congresos y encuentros de todo tipo como así también de editoriales especializadas. Vivimos y producimos en medio de un mar gigantesco de textos y testimonios *en línea*. Durante el tiempo de pandemia el crecimiento de conferencias y encuentros retransmitidos en vivo y en diferido ha sido abrumador, inabarcable: estamos por veces condenados —o al menos convivimos con el fantasma de tener esa sensación— a no conocer a fondo nuestros temas y, sobre todo a sus contextos, todo lo que quizá deberíamos, máxime si las atalayas en las cuales situamos nuestros intereses son amplias en tiempo, espacio y perspectivas. Nuestras «bibliografías» deberán asumir el riesgo de que se nos pasen referencias que no dudaríamos en resaltar, sólo por el hecho de sernos desconocidas. Quizá hoy está más necesitado el arte latinoamericano «histórico» que el estrictamente contemporáneo de solidificar los propios discursos, en tanto ha tenido durante décadas que ir derribando las murallas creadas durante otros tantos decenios en el marco del relato «universalista» del arte moderno.

Desde nuestra perspectiva, y volviendo a la *nueva normalidad* que, en lo cultural, nos legó la pandemia, la *meetificación* o *zoomificación*, potenciada qué duda cabe por la ventaja de hablar una misma lengua, generó una renovada dinámica de contactos como ya lo habían hecho con anterioridad las redes sociales, consolidando nuestras tramas de funcionamiento internacional y permitiéndonos estar relativamente al día con lo que se está haciendo en diferentes lugares. Esa ventajosa idea de *zoom*, de proyección a escala casera de algo que está muy lejano, nos permitió acceder a un conjunto inabarcable de contenidos y conferencias y sirvió para atenuar la avidez por la información a la que solíamos estar sujetos por no poder aproximarnos a ellos. Estamos logrando paliar una de las grandes deficiencias de nuestro sistema «latinoamericano»: las desconexiones entre nuestros países, la ignorancia y el desinterés que solíamos tener respecto del país de al lado —aunque aún cuesta a muchos abordar investigaciones fuera de su propio medio—. Hemos fortalecido el intercambio de

experiencias y emprendemos proyectos comunes, integrándonos a partir de lo que nos une; en definitiva, construyendo una idea *nuestra* de América Latina.

Sin duda que todo este proceso de valoración de nuestras propias *historias*, iniciado ya hace varios lustros, nos ha permitido ir doblegando de manera paulatina el que era uno de nuestros vicios: el pensamiento colonizado, analizado entre otros por Enrique Dussel y fruto de aquello que Arturo Jauretche denominaba la «colonización pedagógica»²⁸, un sistema en el que la realidad del dominante se convierte en la realidad del dominado, que enseña lo que no nos sirve y no lo que necesitamos saber, obviando además la presencia del pensamiento distinto. Las categorías de la colonización, a través de la existencia de «cabezas de serie» que, obviamente, siempre estaban en los «centros», generaba un sistema de estratificación que nos recluía a meros productores provincianos, alimentando la mirada ajena y no la propia, convirtiéndonos en eje de esa colonización.

En este nuevo escenario de emancipación mental se han venido formando generaciones más concientizadas respecto del valor estético, simbólico y patrimonial del arte de sus propios lugares, sin prejuicios, creando nuestras propias narrativas sin subalternidades, resistiendo a los embates cada vez más diluidos de los relatos hegemónicos y prescindiendo de ellos en su carácter de referentes unívocos. Dejamos de adorar *per se* a lo que viene de afuera, y de estar pendientes de las «legitimaciones» foráneas, las que, tal como se asumían, se habían convertido en una presión tan externa como eterna. Ya lo decía Steve Biko: «El arma más potente en manos del opresor es la mente del oprimido».

Por todas estas vías parece cristalizarse algo que ya enunciaba Camnitzer en *Beyond the Fantastic*: «el asunto en cuestión no es el de nuestro acceso a la corriente principal, sino del acceso de la corriente principal a nosotros»²⁹. Así, tanto en universidades de Estados Unidos como de Europa, se han creado y/o consolidado asignaturas sobre arte latinoamericano (y por lo tanto, profesores vinculados a ellas que ejercen también la investigación), flexibilizando la realidad que con razón denunciaba Mari Carmen Ramírez en 1995: «el arte latinoamericano y latino solo se incluye en los planes de estudio de Historia del Arte como una «rareza» o una manifestación de etnicidad cultural»³⁰. También se han fundado departamentos de arte latinoamericano en instituciones como el Centre Pompidou en París, el Museo Reina Sofía en Madrid, la Tate Modern en Londres, el Museo de Bellas Artes de Houston, el MoMA y el MET de Nueva York, el LACMA de los Ángeles, entre

28. Arturo Jauretche, *La colonización pedagógica (la yapa)*. Ed. de Darío Pulfer. Buenos Aires, UNIPE, 2020 (1.ª ed.: 1967).

29. Luis Camnitzer, «Access to the Mainstream», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 222.

30. Mari Carmen Ramírez, «Beyond 'the Fantastic': Framing Identity in US», en *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London, INIVA, 1995, p. 230.

otros muchos, e impulsado la adquisición y formación de archivos latinoamericanos en varias entidades universitarias y museísticas, entre los que descolla el ICAA Documents Project del Museo de Houston que, bajo la dirección de Mari Carmen Ramírez, viene poniendo en línea, desde 2012³¹, un inmenso acervo digital de arte latinoamericano, el de más largo aliento en su tipo de los desarrollados fuera de la región³².

En este contexto de «acceso de la corriente principal a nosotros», de la incidencia del arte *desde* Latinoamérica fuera de su estricto espacio físico, es que surge la idea de editar en castellano y después de tantos años, *Beyond the Fantastic*. Que haya sido iniciativa de la Universidad de Granada no es casualidad, en tanto es la única universidad española que, en grados de historia del arte, tiene tres asignaturas dedicadas al arte americano, tema que, en cuestiones de producción científica y tesis doctorales, es el principal referente del Departamento de Historia del Arte. Nos movió a impulsar la edición tanto el hecho que considerábamos una laguna importante que este libro nunca se hubiera publicado en nuestro idioma como tal sino también la de consolidar un proceso de instalación de otras narraciones en un ámbito académico como es el español, que, por lo general, históricamente se había mostrado, en su conjunto, menos permeable a abrirse a nuevas ideas con respecto al arte latinoamericano. Instalar, pues, el pensamiento de un arte hecho, pensado y expuesto desde una perspectiva diferente, que requiere del esfuerzo de situar el punto de vista en otro lado.

Para poder concretarlo fueron cruciales, primero, el entusiasmo y la venia de Gerardo Mosquera cuando le planteamos nuestro propósito; de María Isabel Cabrera y del equipo de la Editorial Universitaria de Granada que entendieron perfectamente la trascendencia del proyecto y lo llevaron adelante; de los autores del libro que autorizaron generosamente la traducción y reproducción de sus textos, o directamente facilitaron las versiones en castellano y portugués que conservaban; de los artistas o sus descendientes, que, con la misma esplendidez, no solamente consintieron la reproducción de sus obras sino que, en muchos casos, nos las suministraron en alta resolución; y de Olalla Luque Colmenero, quien se encargó de las traducciones del inglés al castellano, las que fueron revisadas por los respectivos autores.

Fue decisión también consensuada la de mantener el título principal del libro en inglés, tanto porque su traducción, hoy, ya hubiese perdido fuerza («más allá de lo fantástico»), por tratarse de una alusión concreta a una época singular, como también porque, con el tiempo, *Beyond the Fantastic* fue adquiriendo un valor conceptual, paradigmático y hasta casi mítico: adquirió la fuerza de una marca re-

31. Aunque había sido creado mucho antes, en los albores de siglo.

32. Joaquín Barriendos, «Latinoamericanismo Digital: Arte latinoamericano y Humanidades digitales en Estados Unidos», en *Quaderni Culturali IILA*, Roma, N.º 3, 2021, p. 16.

gistrada. Lo concebimos, asimismo, como una edición en cierta medida facsimilar, manteniendo las normas y toda la información según el original, incluyendo las biografías de los protagonistas.

Nos congratulamos, finalmente, de que un libro que era esencial para el devenir de la crítica y la teoría del arte latinoamericano, y que durante más de un cuarto de siglo sólo podía leerse en inglés, hoy se incorpore, al publicarse en castellano, a un contexto que nos es más familiar y cercano.