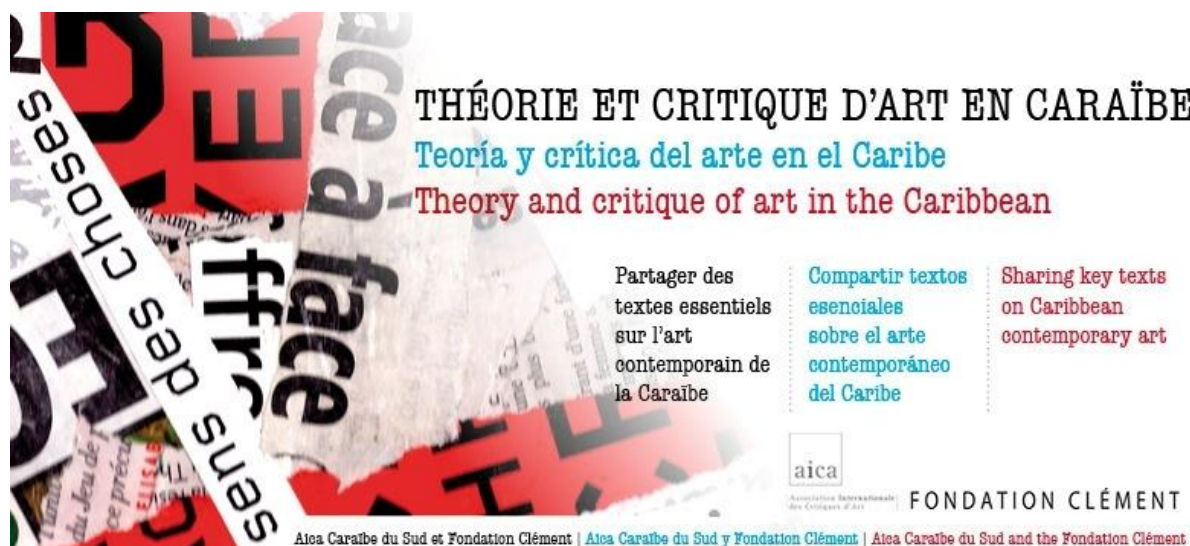


## Teoría y crítica del arte en el Caribe

*Compartir los textos esenciales sobre arte contemporáneo del Caribe*

### Aica Caraïbe du Sud et Fondation Clément



### Teoría y crítica de arte en el Caribe

En los años ochenta, el desarrollo artístico en el archipiélago de las Antillas estuvo fuertemente unido al deseo de analizar y contextualizar de manera crítica la práctica artística en la región. Gerardo Mosquera, Sara Hermann, Annie Paul, Kobena Mercer, Christopher Cozier o Yolanda Wood han tratado de redefinir los conceptos de la crítica de arte en el Caribe, expandiendo los horizontes de la práctica artística en la región. Esta postura ha permitido traspasar las fronteras del archipiélago caribeño y así eliminar la distancia existente entre los diferentes lenguajes artísticos.

La creación de revistas como *Arte Cubano*, *Small Axe*, *Arte Sur* y *Arc Magazine* ha contribuido a incrementar este movimiento, permitiendo el desarrollo y la difusión de la crítica.

Fuera del mundo artístico, un grupo de teóricos del Caribe han tenido en consideración la vitalidad de la región y han sumado sus visiones al corpus teórico del momento. Benítez Rojo, Stuart Hall, David Scott, Edouard Glissant o Michael Dash han desarrollado nuevos análisis sobre el Caribe y lo han situado en el corazón de la cartografía del pensamiento contemporáneo.

Este proyecto, iniciado por **Dominique Brebion** y **Carlos Garrido**, ambos miembros de la Aica Caraïbe du Sud, tiene como objetivo que los investigadores, estudiantes, críticos, comisarios, aficionados al arte y artistas plásticos de las tres áreas lingüísticas tengan acceso a

textos teóricos fundamentales con el fin de intensificar los intercambios que se desarrollarán, de esta forma, a partir de una base teórica compartida.

Como ya saben, la Aica Caraïbe du Sud ([www.aica-sc.net](http://www.aica-sc.net)), sección de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, se esfuerza mediante su acción por aumentar el reconocimiento de los artistas plásticos de la Martinica y del Caribe y por tejer lazos entre los diferentes socios culturales del Caribe, dejando atrás la fragmentación política y lingüística.

La Fondation Clément es la fundación de GBH (Groupe Bernard Hayot) y lleva a cabo acciones de mecenazgo a favor de las artes y del patrimonio cultural del Caribe y del Océano Índico. Apoya la creación contemporánea mediante la organización de exposiciones en la Habitation Clément, la constitución de una colección de obras representativas de la creación caribeña de los últimos decenios y la coedición de monografías de artistas plásticos. También gestiona importantes colecciones documentales entre las que se encuentran archivos privados, una biblioteca dedicada a la historia del Caribe y fondos iconográficos. Por último, contribuye a la protección del patrimonio criollo con la valorización de la arquitectura tradicional.

Conducirán este proyecto evolutivo juntos y, para ello, pondrán a disposición un corpus de textos teóricos y críticas del arte contemporáneo del Caribe en sus sitios Web respectivos.

Se incluirá cada texto en inglés, francés y español, acompañado de:

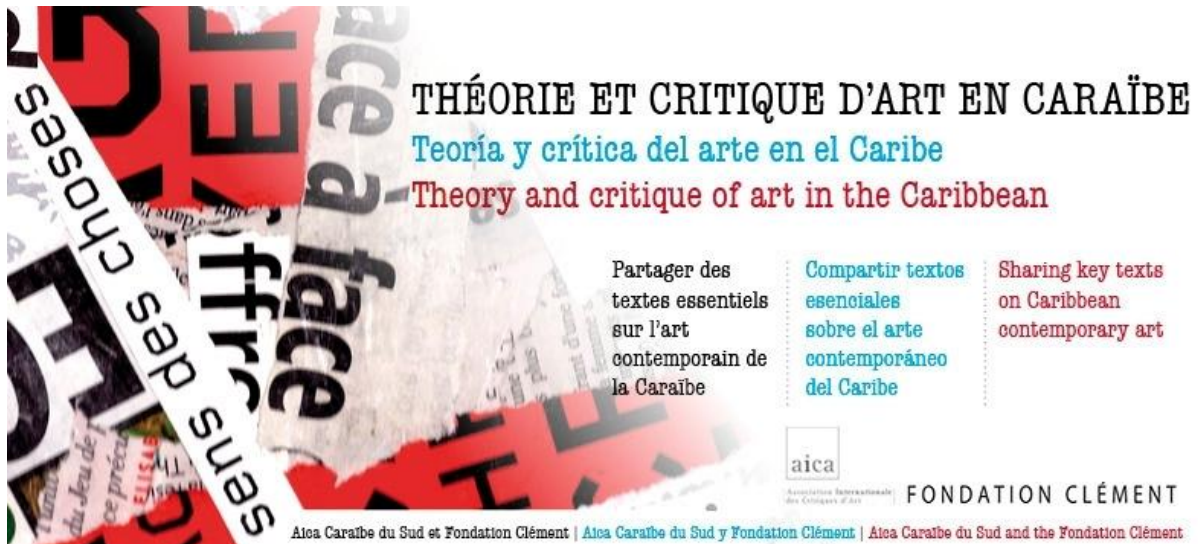
-palabras clave;

-un resumen;

-una contextualización en el corpus de textos teóricos (dónde reside su importancia en comparación con los demás textos);

-la biografía del autor (1.000 caracteres);

-referencias precisas de la obra (título, autor, editor, fecha de publicación, ISBN y, eventualmente, la orden de compra).



## Palabras clave

Arte contemporáneo caribeño, difusión internacional, integración regional

## Resumen

Una difusión dinámica durante la primera década del siglo XXI ha dado mayor visibilidad al arte del Caribe, mucho más tarde, no obstante, que el boom latinoamericano o el auge africano. Es cierto que resulta complejo proponer una representación global del Caribe teniendo en cuenta la dispersión geográfica, la desarticulación nacida de las secuelas de la colonización, la asimetría estructural entre las Antillas Menores y las Antillas Mayores. En consecuencia, la presencia caribeña en las importantes citas internacionales sigue siendo limitada. El acercamiento restrictivo en boga hasta los años ochenta, que ponía el acento principalmente en las mitologías afrocaribeñas, el primitivismo, lo real maravilloso o el realismo mágico, no era una ventaja. Sin embargo, a finales de los años ochenta, el Caribe empezó a explorar nuevos lenguajes visuales. Aún así, los esfuerzos promocionales ponen en evidencia las desconexiones interregionales.

Las principales manifestaciones, concebidas en el Caribe o fuera de sus fronteras, se analizaron posteriormente. Destacan los errores curatoriales vinculados a una fluctuante definición geocultural del Caribe o a un principio de igualitarismo en las selecciones regionales.

A contrario, la aportación benéfica de la Bienal de La Habana al perfil curatorial riguroso ha abierto las puertas de la difusión internacional a una generación emergente y ha permitido que la crítica vea con otros ojos el arte del Caribe.

## **Contexto**

Este texto, publicado en la revista Atlántica Internacional en 1999 y, tras su actualización, en el volumen 2 de Arte Sur en 2010, examina una cuestión que sigue estando de actualidad: el modo en el que el arte del Caribe penetra progresivamente y con dificultad en el circuito internacional.

### **La circulación internacional del Caribe**

**JOSÉ MANUEL NOCEDA FERNÁNDEZ**

El segundo lustro de este decenio cierra bien activo para la circulación de las producciones visuales del Caribe. A finales de 2007, el Brooklyn Museum inaugura Infinite island, la tercera gran muestra concentrada en la región después de Caribbean Vision, 1995 y de Caribe insular. Exclusión, fragmentación, paraíso, 1998. Mientras, en fecha reciente aparecen Rockstone and Bootheel: Contemporary West Indian Art y Global Caribbean-A Caribbean Contemporary Art Exhibit, en territorio norteamericano.

Estas y otras acciones confieren una visibilidad internacional al arte de esta porción del planeta, impensable decenios atrás. Hacia los años ochenta y noventa acontece el boom de las artes en América Latina gracias a un cuantioso respaldo de proyectos curatoriales con origen en los Estados Unidos y Europa. También impactan las representaciones simbólicas del África, muy bien documentadas a través de grandes muestras colectivas con el auspicio de museos de renombre, sobre todo del Viejo Mundo. Sin embargo, el Caribe debió esperar todavía para ver recompensados sus progresos con una mayor atención a escala mundial.

El carácter insular o disperso de la cartografía caribeña, la condición colonial, neocolonial, subalterna, gravitatoria sobre sus enclaves históricamente atados a diferentes centros metropolitanos articuladores de rizomas territoriales hispano, anglófono, francófono y holandés, así como la pluralidad lingüística de ello derivado, conspiran a la hora de proyectar como un todo la región. Ha sido también una zona de abismos notables entre las Antillas mayores y aquellas islas o territorios con infraestructuras institucionales, expositivas y educacionales, mucho más endeble o con marcados defasajes en la puesta al día en los movimientos y tendencias del arte y el pensamiento. La circulación internacional que puedan haber alcanzado sus expresiones y artistas debe enjuiciarse entonces tomando en cuenta condicionamientos históricos y asimetrías al interior del contexto, y desde la óptica y las exigencias de competitividad que los mercados artísticos –Néstor García Canclini– y los eventos internacionales pautan para el arte hoy en día.

Recuerdo cómo Federico Morais, en el antológico ensayo sobre la ideología de las bienales internacionales, 1979, aludía a la escasa repercusión que tuvo la visualidad caribeña, y la subsiguiente ausencia por aquellos años del arte de ese origen en los circuitos centrales. Insisto siempre en las palabras de Morais porque sitúan en una perspectiva histórica la exclusión moderadamente superada a partir del decenio de los noventa. El ensayo ofrecía un detallado examen, con estadísticas incluidas, de los principios curatoriales, de selección y premiación, orientadores de grandes santuarios de la promoción del arte, como la Documenta de Kassel, la Bienal de Venecia, la Bienal de París y la Bienal Internacional de Sao Paulo. En los tres primeros casos aparecían pocos nombres caribeños entre las nóminas de participación. Para la Bienal Internacional de Sao Paulo, prolongadora en el hemisferio occidental del perfil impuesto por las principales muestras internacionales que le antecedieron, sobre todo la Bienal de Venecia, la función de la América Latina era, salvando contadas excepciones, «...casi siempre la de tapa-huecos, engordar la estadística de participaciones extranjeras. Para eso funcionan muy bien los países como Antillas Holandesas (seis participantes), Barbados(1), El Salvador(5), Guyana Inglesa(2), Haití(8), Honduras(2), Jamaica(1), Nicaragua(6), Panamá(6), República Dominicana(7), Trinidad y Tobago (6)...».

Las circunstancias y experiencias sustentadoras del ensayo de Morais ya no son las mismas. Hacia finales de los años ochenta la visualidad caribeña entra en una fase de exploración y uso de los nuevos lenguajes que le permitirá oxigenar sus referentes lingüístico-expresivos y proyectar con mayor fuerza una imagen de más amplio espectro. Si tiempo atrás nombres aislados como Wifredo Lam, Hervé Télémaque, Peter Minshall, Antonio Martorell, la pintura popular haitiana, o el arte intuitivo de Jamaica, eran tenidos como paradigmas de una realidad al parecer inexistente fuera de ellos, en la actualidad el arte contemporáneo alcanza una relativa movilidad más allá de sus fronteras y un mayor impacto en la escena mundial. Hoy resulta habitual encontrar artistas de las Antillas, Surinam, Guyana y la Guayana Francesa, en circuitos de Nueva York, Miami, Londres, París o Berlín y disfrutar de los programas de becas y residencias que ofrecen estas y otras grandes urbes. La lógica global de la cultura y la postmodernidad, con su defensa de los fragmentos, favorecen el diseño de textos abiertos y porosos justificados por el pluralismo. Los artistas aprovechan muy bien las posibles fisuras del discurso dominante, el alarde «inclusivista» y plural, para posicionarse mejor en los circuitos de difusión y circulación. El saturado universo de viejas y, sobre todo, nuevas bienales –se estiman en más de doscientas en la actualidad–, o las exposiciones temáticas, abren espacio a los artistas del Sur después de ignorar durante años a las periferias culturales, aunque este espíritu de apertura despierta suspicacia, pues casi nunca estos artistas acceden realmente a la corriente principal.

Muchas fueron las miradas que comenzaron a reparar en esta ignorada y «ultra periférica» cartografía, símbolo por antonomasia de la hibridez cultural y de las identidades plurales tan defendidas por la postmodernidad. Pero la evolución de esa entrada en los circuitos globales es compleja y no siempre muy afortunada. En primera instancia menciono otras exposiciones

dentro y fuera del hemisferio que respondieron a mecanismos bastante excluyentes como los descritos por Morais, y presentaron al Caribe solo desde la perspectiva de lo «primitivo». No sorprende entonces que Arte Fantástico Latinoamericano, paradójicamente tan familiarizado con unas de las facetas más explotadas en el Caribe, incluyera solo a Wifredo Lam, José Bedia (Cuba) y Arnaldo Roche (Puerto Rico). O que Los Magos de la Tierra, también a tono con conceptos muy esgrimidos a la hora de definir o encasillar el espíritu caribeño, fuera mucho más «selectiva».

Omisiones aparte, hasta los años ochenta la producción simbólica regional explota, precisamente, argumentos temáticos muy próximos al perfil de Arte Fantástico..., que la arrinconaron en propuestas derivativas de la mitología afrocaribeña, lo real maravilloso o el realismo mágico garciamarquiano, definiendo una línea particular de creación basada en el «culto» o la interpretación ontologizante de los aparatos cosmogónicos y filosóficos del África ancestral, que puso al arte del Caribe entre la espada –léase, el mito– y la pared. Hacia ese sector del legado mito-popular dirigió también la mirada el proyecto Black Art. Ancestral Legacy en el Dallas Museum of Art, 1990-1991, cuando exhibe a Rigaud Benoit, Robert St. Brice, Gabriel Bien-Aimé, Edgar y Murrat Brierre, Georges Liautaud por Haití; Everaldo Brown, William, «Woody», Joseph, Kofi Kayiga, David Miller, Sr., David Miller, Jr., y Osmond Watson por Jamaica; Amos Ferguson, Bahamas y Ademola Olugebefola por Islas Vírgenes. Solo contados expedientes supieron darle un vuelco más antropológico a este enfoque sobre la presencia del África dentro del Caribe, como el arte cubano en los ochenta; en cambio, muchos extraviaron la perspectiva en especulaciones simplistas entre el formalismo colorista, la máscara y el folclor. Un segmento de la crítica ponderó esta orientación condicionada en su momento por imperativos del mercado, potenciando una carrera hacia lo mitológico adscrita al síndrome de la identidad.

Históricamente, la fragmentación geopolítica y lingüística refuerza las desconexiones interregionales. Al analizar los esfuerzos promocionales de sus artes, el aislamiento salta a la vista. Luego de Arte del Golfo y del Caribe, organizada en 1956 por el Museo de Bellas Artes de Houston, quizás uno de los proyectos pioneros en cuanto a la proyección de este acervo, la región se hundió en tentativas poco ambiciosas concentradas en exposiciones individuales, muestras grupales o intercambios bilaterales entre países. No pocas acciones estuvieron supeditadas al cordón umbilical de la metrópoli y reforzaron el carácter rizomático y la insularidad del contexto. Esto explica la tardía aparición de Caribbean Art Now, 1986, la primera colectiva de arte contemporáneo del Caribe anglófono auspiciada por el Commonwealth Institute en Londres, o que el Stedelijk Museum de Shiedam prepare Vida y Colo en 1989, con obras de veintisiete artistas de las Antillas Holandesas.

Son de destacar en los años ochenta y noventa proyectos generados o que se exhiben en Europa a contracorriente de los esquemas de polaridad Norte-Sur que contemplaron a artistas

del Caribe. Entre ellos resaltan *Al Sur del Mundo* y *La Otra Historia*, ambos en el Reino Unido y con artistas del Caribe anglófono. También *Otro País. Escalas Africanas*, 1995 – invitó a Santiago Rodríguez Olazábal y Raúl Speeck (Cuba), Mari Mater O'Neill y Arnaldo Roche (Puerto Rico), Marcos Lora (República Dominicana), Bruno Pédurand (Guadalupe), Mario Benjamin y Frantz Lamothe (Haití), Stanfond Watson y Robert «África» Cookhorne (Jamaica), Francisco Cabral (Trinidad & Tobago) y Marc Latamie (Martinica)–, e *Islas*, 1997-1998 –José Bedia, Manuel Mendive y Santiago Rodríguez Olazábal, Cuba; Ashley Bickerton, Barbados; Marc Latamie, Martinica; Marcos Lora, República Dominicana; Hervé Télémaque, Haití; Nari Ward, Jamaica. Estas exposiciones con base en el Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas de Gran Canaria (CAAM), en correspondencia con la política de tricontinentalidad instrumentada por esa autonomía insular española, estimulan la mirada hacia las islas del otro lado del Atlántico, con las cuales se identifican desde el punto de vista geográfico, cultural e idiosincrásico.

Con similar voluntad, 1492-1992, *Un Nouveau Régard Sur le Caraïbe*, presenta una enjundiosa revisión del Caribe curada desde Francia por Espace Carpeaux, a raíz de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización del Nuevo Mundo, en 1992, aunque privilegió la representatividad por encima de principios curatoriales que le confirieran claridad discursiva a la propuesta.

Al interior del Caribe se producen también esfuerzos significativos. En 1991, el International Trade Center de Curazao sirve de sede a *Gala de Arte*, con creadores de Aruba, Curazao, Surinam, St. Martín, Santa Lucía, o de origen francés y holandés residentes en esos territorios. Algo después florecen dos iniciativas puntuales para la región. Me refiero a la *Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica* de Santo Domingo y a *Carib Art*, exposición colectiva con base en Curazao, que abarcaron de un solo golpe un extenso pero controvertido abanico de preferencias temáticas, tendencias, estilos, expresiones y artistas. Ambas opciones generaron mucha expectativa en torno al tan ansiado espacio de difusión en ese empeño por construir el «destino común del Caribe», aunque la incertidumbre ensombreció su eficacia cultural.

*Carib Art* fue un proyecto de la Comisión Nacional de la UNESCO de las Antillas Holandesas que cursó invitaciones a treinta y cinco países. Su filosofía otorgaba una oportunidad equitativa de participación para cada país –una cuota máxima de cinco obras–, e incluyó la itinerancia de la muestra principal y otra de reproducciones por el Caribe y Europa. La concepción de *Carib Art* lastraba un viejo axioma al considerar que «el uso de colores llamativos constituye una de las más importantes características de los artistas», reafirmando así un estereotipo perverso y un falso tipicismo bastante extendidos a lo largo del tiempo a la hora de definir la identidad visual en la región.

Santo Domingo hacía presuponer mejor augurio. Más allá de handicap de surgir como apéndice de toda la fanfarria pro Quinto Centenario dispuesta durante el gobierno del entonces presidente Joaquín Balaguer –la Bienal se fundamenta en el decreto Número 171-91–, tenía su génesis en el Caribe mismo, país antillano con mayor tradición de bienales nacionales desde 1942. Convocado por el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, el evento abarcó toda la cuenca. Como Carib Art, las naciones convidadas estaban en supuesta equidad al poder enviar entre seis y doce artistas cada una.

Después de cuatro ediciones, serias contradicciones y limitantes obligan a la dirección de la bienal a replantear algunos de sus presupuestos fundacionales. Su concepción demasiado tradicional –remedo del aura de aquellos salones ubicados en el Salón Carré del Louvre a mediados del siglo XIX, donde todo entraba, y que como expresara Francisco Calvo Serraller, provocaron una fractura entre artistas, público y crítica–, estaba muy distante de las operatorias contemporáneas del arte y los eventos afines. A partir del 2000, la hasta entonces bienal de pintura expandió su radio de acción al resto de las disciplinas y manifestaciones, haciendo justicia a una contemporaneidad pujante cada vez menos sujeta al campo pictórico bidimensional y adscrita a las nuevas prácticas y soportes de lo artístico, fueran estos instalativos, objetuales, de base fotográfica o en vídeo. Sin embargo, en el 2003 la bienal interrumpe su ciclo, aunque el Museo de Arte Moderno acaba de relanzar el espacio esta vez convertido en Trienal Internacional del Caribe, cuya primera edición se celebrará en septiembre-octubre del 2010.

Para constituir una rigurosa prospección y la tan reclamada tribuna de encuentro y revisión sistemática del acontecer visual del Caribe todo, Santo Domingo precisa corregir sus postulados curatoriales y de selección, así como abandonar falsos anhelos de masividad e igualitarismo que a la larga remarcan las desproporciones abismales entre los territorios poseedores de una tradición tangible –México, Venezuela, Colombia, Cuba, República Dominicana, Puerto Rico, Jamaica, Martinica...–, y los pequeños enclaves con una progresión en ciernes –Antigua, Aruba, Bahamas, Barbados, Belice, Bermudas, Curazao, Granada...–, aplicando restricciones de asistencia cuando resulte insostenible un envío numeroso. Resulta impostergable también colegiar los criterios de las selecciones nacionales con las expectativas del team curatorial de la bienal en capacidad de fomentar un discurso propio, para evitar la anarquía de microselecciones sin un principio común articulador; perfilar mejor los intereses temáticos de cada cita; remover la obsolescente museografía por países y salvar las incongruencias planteadas por la unificación de contextos con fisonomías culturales bien diferentes, como son el istmo centroamericano, el Caribe continental y el arco de las Antillas.

Más allá de estas y otras posibles consideraciones, Carib Art y la bienal de Santo Domingo deben verse como parte de una voluntad inédita de integración regional con eventos e iniciativas precedentes que incluyen los Carifesta, las gestiones de la Casa de las Américas o



los festivales del Caribe, y favorecieron el encuentro y contacto de artistas y críticos a través de sus inauguraciones y de los simposios teóricos que le acompañaron. La Bienal de Santo Domingo ha sido el territorio cultural en el que de un solo golpe se reúnen y confrontan la mayor cantidad de artistas y poéticas, críticos y curadores de todo el Gran Caribe.

Las complejidades que Santo Domingo no pudo resolver se observaron de modo diferente en *Caribbean Vision*, 1995. Exhibida en el Center for the Fine Arts de Miami, Florida, fue el émulo de las grandes exhibiciones del arte latinoamericano curadas en suelo norteamericano, y pretendió constituir la primera gran muestra colectiva del Caribe. Su catálogo venía acreditado por los textos de Derek Walcott, Peter Minshall, Shiifra Goldman y Rex Nettleford. Francine Birbragher señaló los desaciertos de *Caribbean Vision* como resultado de una inadecuada definición conceptual en términos geoculturales. «Según el ensayo introductorio del catálogo –expresaba Birbragher–, el Caribe incluye dieciséis países independientes, cinco colonias británicas, una república o ‘commonwealth’, un territorio estadounidense y seis miembros semiautónomos de los Países Bajos (Kurlansky, 1992). En otra definición, se incluyen además los países de Centro y Sudamérica que bordean el Mar Caribe o el Océano Atlántico, en la medida en que estos comparten con las islas una misma historia colonizadora y una misma identidad cultural (Lewis G., 1969).» A fin de cuentas, la crítica concluía en que la selección de las once naciones participantes no se ceñía a ninguna de las dos definiciones.

Catálogo adentro brotan mayores contradicciones. El objeto de estudio de *Caribbean Vision* fueron las islas y Guyana. Evidentemente, tomó como base operativa el Caribe anglófono, de ahí que de cincuenta y seis creadores escogidos, treinta y cuatro pertenecieran a ese origen. La exposición también redujo el número de naciones involucradas. Invitó a Cuba, Puerto Rico, Jamaica, República Dominicana, Barbados, Haití y Trinidad Tobago, representó exiguamente a pequeñas islas como St. Thomas y St. Vincent, e ignoró a Martinica, Guadalupe y al Caribe holandés. Dentro de esa selección hubo a su vez desproporciones injustificadas, pues Jamaica aparece beneficiada con catorce plazas, mientras en Cuba, Puerto Rico y Haití restringen la participación a seis artistas. República Dominicana tuvo solo cuatro invitados. Menos explicables resultan los criterios de selección de artistas, pues en algunos casos se revisó el contexto originario y las experiencias transterritoriales, mientras en otros, como en Cuba, se conformaron solo con la diáspora, pasando fatalmente por encima del enjundioso panorama que sobrevive a todas las contingencias en la mayor de las Antillas.

Lecturas muy diferentes generaron *Ante América-Cambio de Foco*, 1991, y la Bienal de La Habana. Luis Camnitzer considera a *Cambio de Foco*... la primera gran exposición latinoamericana generada en Latinoamérica. En su esfuerzo ciclópeo por diseñar un modelo de interpretación intercultural coherente para la región, de pensar una América «dentro de una concepción muy flexible, como una formación meta y multicultural unida, además, por lazos

históricos, geográficos, económicos y sociales», incluyó al Caribe (André Pierre, Haití; José Bedia, Juan Francisco Elso y Carlos Rodríguez Cárdenas, Cuba; Ana Mendieta y Luis Cruz Azaceta, Cuba-Estados Unidos; Everaldo Brown y Milton George, Jamaica; Martín López, República Dominicana, y otros).

Por su parte, la Bienal de La Habana irrumpe en el hoy abultado firmamento de las bienales internacionales en 1984 como alternativa promocional para el Tercer Mundo –término muy en uso en la era dorada de las periferias políticas y su cohesión en el Movimiento de los No Alineados y los cónclaves de los países subdesarrollados o en vías de desarrollo–, sin que esa alternatividad constituyera un objetivo programático. Su perfil pronto repercute en la percepción global de las producciones visuales del Sur y propicia modificaciones sustanciales en la proyección de las artes y los artistas de Asia, África, Medio Oriente, América Latina y el Caribe. Con ese sentido de laboratorio, como la bautizó Luis Camnitzer, más que con una vocación epigonal hacia los eventos establecidos, La Habana interviene en los debates sobre la otredad desde la otredad misma, al ofrecer espacios a la reflexividad humana, social, política y cultural, y abordar asuntos y problemáticas cuyos zigzags ideológicos no dan la espalda a las relaciones Norte-Sur, pero ponderan mejor el diálogo Sur-Sur, o la inversión de la lógica hacia las pulsiones Sur-Norte, lo que intensifica a la larga las fisuras en los discursos de la dominación desde un emplazamiento francamente subalterno. En tal sentido ha sido una experiencia de descentramiento más allá de la preeminencia avasalladora del «euroamericanismo». A La Habana le continúa una nueva ola de bienales y trienales internacionales –algunas de exigua duración– como Johannesburgo, Gwangju, Estambul, Valencia, Lyon, Praga, Moscú, Shanghai, Luanda, Ushuaia, Atenas, Lima, Mercosur, Santo Domingo, la Bienal del istmo centroamericano y otras, las cuales expanden las plataformas de difusión internacional para ese arte.

La cita cubana fue mucho más provechosa para ciertas zonas del Sur que no tenían nada que perder y mucho que ganar, como el Caribe, sin una agenda promocional más allá de su hinterland geocultural. En el Nuevo Mundo la cartografía artística aparecía bien delimitada. Norteamérica era la garante del mainstream; mientras hacia el sur Argentina, Brasil, Colombia, México y Venezuela mantenían una posición de subalternidad privilegiada con espacios mayoritarios asegurados: Arte Fantástico Latinoamericano, Indianápolis, 1987; El Espíritu Latinoamericano. Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970, The Bronx Museum of the Arts, 1989 (itinerante hasta 1990); Art in Latin América, Yale University Press, New Haven and London, 1989; Lateinamerikanische Kunst, Museum Ludwig, Colonia, 1993; Latin American Arts of the Twentieth Century, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1993, por mencionar solo algunos ejemplos. El Caribe era entonces una invención desarticulada por los remanentes coloniales y por el acecho de la fragmentación. A partir de espacios como la bienal habanera, el arte del Caribe interactúa con otros referentes y contextos y como resultante de ese acto de feed-back alcanza una mayor apertura y un roce más profundo con la contemporaneidad.

La bienal jamás estableció distinciones discriminatorias para la inclusión caribeña. Una simple ojeada a las estadísticas de las diez ediciones celebradas demuestra la apertura hacia el Caribe dentro del cómputo total de invitados al evento. De participaciones algo más abultadas durante las primeras bienales, reduce ostensiblemente la cantidad de invitados del área en las últimas siete experiencias, respondiendo a los ajustes lógicos en un perfil curatorial mucho más riguroso impuesto con el tiempo. Tampoco construyó compartimentos estancos generacionales, pues ahí están las poéticas siempre novedosas de Antonio Martorell (Puerto Rico), Peter Minshall (Trinidad y Tobago), David Boxer (Jamaica), Alex Burke y Ernest Breleur (Martinica), Manuel Mendive (Cuba) y otros, en franco diálogo con artistas de menor trayectoria.

Sobresale sin dudas como uno de sus mayores aciertos, el proyectar con rigor a artistas con escasa visibilidad regional e internacional a partir de la cuarta y quinta bienales, sobre todo una generación emergente que asume tipologías de lo artístico como las instalaciones, el arte objeto, la fotografía, la performance y el video. Me refiero a Osaira Muyale, Elvis López, Árida Martínez, Glenda Heiliger, Ryan Oduber, Aruba; Annalee Davis, Ras Akyem, Ras Ishi, Barbados; Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso, Los Carpinteros, los colectivos Galería DUPP; Enema y el Departamento de intervenciones públicas (DIP), Alexis Leyva (Kcho), Tania Bruguera, Eduardo Ponjuán, Carlos Garaicoa, Esterio Segura, René Francisco Rodríguez, Wilfredo Prieto, Duvier del Dago, Cuba; Yubi Kirindongo, Ellen Spijsktra, Tirzo Martha, Curazao; Edouard Duval-Carrié, Mario Benjamin, Barbara Prezeau, Roberto Stephenson, Jean-Ulrich Désert, Haití; Petrona Morrison, Omari Ra, Nari Ward, Charles Campbell, Albert Chong, Jamaica; Thierry Alet, Marc Latamie, Serge Goudin-Thebia, Martinica; Pepón Osorio, Anaida Hernández, Víctor Vázquez, Chemi Rosado, Allora & Calzadilla, José A. Cruz, Néstor Otero, Charles Juhazs-Alvarado, Nayda Collazo, Puerto Rico; Marcos Lora, Raúl Recio, Martín López, Belkis Ramírez, Raquel Paiewonsky, Tony Capellán, Jorge Pineda, Fausto Ortiz, Nicolás Dumit Estévez, Colectivo Shampoo, República Dominicana; Remy Jungerman, Suriname; Francisco Cabral, Christopher Cozier, Steve Ouditt, Abigail Hadeed, Trinidad & Tobago, entre muchos otros.

Todos ellos tienen en común propuestas discursivas con conceptos, temáticas y lenguajes en favor de una imagen renovadora, desplegada en términos intertextuales, de hibridación de contenidos y manifestaciones dentro de una dinámica espiritual abierta. Asimismo problematizan la realidad y los contextos, con taxonomías sustituidoras de los esquemas perceptivos de color, paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la acentuada complejidad en la construcción de subjetividades, la etnicidad, marginalidad, y la voluntad de operar en los dispositivos simbólicos, políticos, económicos y psicosociales, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, hemisféricas.

Estas formulaciones caribeñas inciden en la percepción de la crítica. En 1994, Becker, curador de los museos Ludwig, celebra el arte de las Antillas que viera en la Quinta Bienal de La Habana, en una entrevista concedida al periódico Granma de la capital cubana. Al mismo tiempo, su efecto multiplicador beneficia la movilidad internacional de esa producción con la presencia posterior de invitados a La Habana en otros eventos. En 1993 Nelson Aguiar curador de la 22 Bienal de Sao Paulo visita el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y conoce la relación de invitados del Caribe a la Quinta Bienal de La Habana. Abierta meses después de la cita habanera de 1994, Sao Paulo convoca a Elvis López, Stan Burnside (Bahamas), Annalae Davis, Yubi Kirindongo y a Marcos Lora. De igual modo, durante la semana inaugural de esa edición visita la capital cubana Hamdi El Attar quien trabajaba en su proyecto Karibische Kunst Heute para el Documenta Hall, lo que se dio en llamar la contra documenta de Kassel, e invita a artistas que había conocido en La Habana: Elvis López, Alida Martínez, Annalee Davis, Yubi Kirindongo, Víctor Vázquez y Christopher Cozier.

No puede decirse lo mismo en relación a otras iniciativas con base en el territorio Caribe generadoras de un menor impacto. La Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, el evento internacional más antiguo del Caribe convertido hoy en Trienal Poli/Gráfica de San Juan, prestó atención a las disciplinas de la gráfica con escasa tradición en un tejido dominado durante decenios por la pintura, el dibujo y la escultura, salvando las excepciones del país sede, Cuba y República Dominicana. Por su parte, M & M Proyectos organizó en San Juan Puerto Rico 00 (2000) y Puerto Rico 02 (2002). Adscritos a la intervención de los espacios públicos y urbanos, fueron intentos de mirar al mundo desde Puerto Rico que desafortunadamente excluyeron al contexto vecino con la pretensión de ubicarse a la altura de determinados círculos del mainstream. En estos encuentros apenas hubo presencia caribeña como no fuera la del país anfitrión.

Sin embargo, un balance de los últimos quince años arroja otros dividendos para la proyección del arte caribeño fuera de sus márgenes regionales. Comisariada por María Lluisa Borrás y Antonio Zaya, Caribe insular. Exclusión, fragmentación, paraíso reveló la madurez alcanzada por la contemporaneidad del Caribe postcolonial. Familiarizados con la producción artística del Caribe, con anterioridad habían organizado Cuba siglo XX, modernidad y sincretismo en 1996, visitaban contextos insulares como Puerto Rico, Cuba, la República Dominicana y la Bienal del Caribe y logran una sólida imagen compuesta por cuarenta y tres artistas con incidencia sistemática en los circuitos locales e internacionales. El catálogo de la exhibición tenía como valores añadidos los textos muy autorizados de Yolanda Wood y artículos por países o áreas geo- lingüísticas.

En 1998, el XXème Festival Internacional de la Peinture de Cagnes-sur-Mer dedica íntegramente el certamen al Caribe, a raíz del 150 aniversario de la abolición de la esclavitud, y concentra en el Château-Musée Grimaldi a cincuenta y un invitados. En fecha mucho más

reciente, bajo la dirección de Regine Cuzin, Latitudes. Tierras del Mundo incluye en París y su itinerancia a numerosos creadores caribeños. En el 2007, Infinite island apuesta por las generaciones más jóvenes, con una relación de participantes en la que se observan desniveles. Está por conocer cuáles fueron los puntos de vista defendidos por Rockstone and Bootheel: Contemporary West Indian Art, en el Real Art Ways, Connecticut –abierta el 14 de noviembre, con la curaduría de Kristina Newman-Scott y Yona Backer y la intervención de treinta y nueve artistas del Caribe anglófono, en especial de Jamaica, Trinidad & Tobago, Barbados y Bahamas–, y por Global Caribbean-A Caribbean Contemporary Art Exhibit, organizada a principios de diciembre por el artista haitiano Edouard Duval-Carrié para la feria Art Basel Miami, con veintitrés artistas en la nómina de invitados.

Todos estos eventos y exposiciones generan y propician una red de estudiosos, curadores y galeristas interesados en articular mejor la proyección internacional del panorama artístico caribeño. Asimismo, representan tentativas taxonómicas valiosas de lectura y difusión de esa realidad visual a diferentes escalas. Actúan como una suerte de Elegúa, el dios de la mitología yoruba que abre las puertas y los caminos, al instrumentar una visibilidad superior para aquellas poéticas de mayor resonancia y prolongar sus aciertos expresivos en el tejido cultural mundial. Pero siguen siendo en buena medida acciones concebidas y «tramadas» desde el exterior, sujetas por tanto a puntos de vista y enfoques que no parten del interior del Caribe, una región que debe fomentar esfuerzos endógenos como los de Santo Domingo, Curazao y La Habana para proyectar con voz propia su contemporaneidad.

## Notas y citas

Esta es una versión actualizada del texto «El arte del Caribe y la alegoría de Elegúa», publicado en la Revista Atlántica Internacional, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1999.

Me refiero al texto «Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico.» En *Artes plasticas na America Latina: do transe do transitorio. Civilização brasileira*, Río de Janeiro, 1979, pp. 189-209.

Ob. Cit. Morais menciona a Cuba entre esas excepciones, «...país que compareció regularmente a la bienal, casi siempre con delegaciones numerosísimas...»; en 1961, por ejemplo, con 41 artistas».

Arte Fantástico Latinoamericano fue preparada como acción cultural para los Juegos Panamericanos de Indianápolis, Estados Unidos, 1987.

Eva Cockcroft menciona esta exposición en el ensayo «Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970.» En *El Espíritu Latinoamericano. Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 1989-1990, p. 202.

El CAAM gestó exposiciones como Islas, bajo la curaduría de Orlando Britto. También acogió proyectos como Otro país. Escalas africanas comisariado por Simon Njami y Joëlle Busca y con la coordinación general de Britto, quien fuera comisario, curador jefe y subdirector del CAAM. A su salida del Centro Atlántico, Orlando continúa la labor de apertura hacia el arte contemporáneo del Caribe a través de proyectos y espacios diversos. Mención especial merece el Espacio C, en Camargo, Santander, lamentablemente cerrado por la intransigencia del gobierno municipal de Camargo en la región española de Cantabria. Al momento de redactar este artículo, Orlando recorría el Caribe con vistas a la inclusión de artistas en Horizontes insulares, una propuesta expositiva contemplada dentro del proyecto SEPTENIO, Islas Canarias.

Mientras, los hermanos Antonio y Octavio Zaya conducen la Revista de Arte y Pensamiento Atlántica Internacional y, en paralelo, colaboran y desarrollan algunas curadurías para la institución canaria. Bajo la dirección de Antonio, Atlántica se convirtió en una plataforma editorial excepcional para aquellos autores interesados en el estudio del arte de las periferias culturales, incluidos el Caribe y Centroamérica. Por ejemplo, el número 31 del 2002 llevó por título El istmo dudoso: Centroamérica, un monográfico dedicado a ese hilo de tierra que conecta a las dos Américas. Igualmente han sido significativos la inclusión en sus páginas de textos sobre el Caribe y de proyectos de artistas de ese origen. Junto con María Lluïsa Borrás, Antonio incidió en el Caribe con proyectos como Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo, Centro

Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria - Fundación La Caixa, Palma de Mallorca - Centro de Arte de Santa Mónica, Barcelona, 1996 y Caribe insular. Exclusión fragmentación, paraíso, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España (itinerante), 1998. Después del fallecimiento de Antonio, Octavio asume la dirección de la publicación.

Véase el catálogo de la muestra, p. 4.

En 1992 publiqué el artículo «El Caribe a la vista» –suplemento Ventana del Listín Diario, Santo Domingo, 11 de octubre, p. 2–, en el que valoraba con optimismo el rol que podría desempeñar la Bienal de Santo Domingo, como parte de una red de eventos e iniciativas precedentes que incluían los Carifesta, las gestiones de la Casa de las Américas, los festivales del Caribe o la misma Bienal de La Habana.

Francine Birbragher. «Visiones caribeñas. Pintura y escultura contemporánea.» Art Nexus, Bogotá-Miami, no. 19, enero-marzo, 1996, p.100.

Véase la presentación del proyecto curado por Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León y Rachel Weiss. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1991, p.10.

Una de las primeras acciones teóricas del evento fue convocar el Simposio Internacional de la Plástica del Caribe durante la Segunda Bienal de La Habana, 1986, con la asistencia entre los ponentes de Robert Farris Thompson (Estados Unidos), Gerardo Mosquera, Yolanda Wood, Adelaida de Juan y Roberto Segre (Cuba), Juan Acha y Rita Eder por México; Denis William (Guyana) y Antonio Martorell-Rosa Luisa Márquez (Puerto Rico).

No se deben comparar las primeras bienales de La Habana con lo que sucede al interior de esta cita a partir de 1991 ó 1994, pues aquellas primeras experiencias fueron prácticamente masivas. La suma de los artistas cubanos y de las restantes islas o territorios caribeños muestra un mayor equilibrio con las cifras totales de invitados justamente a partir de 1991. Para mayor información se pueden consultar los catálogos de las diferentes

## **Biografía**

José Manuel Noceda es uno de los comisarios del Centro Wifredo Lam y de la Bienal de La Habana. Está especializado en el arte del Caribe y de América Latina. Ha sido el comisario general de la Bienal de Cuenca en Ecuador, en 2009, y de la Trienal de arte contemporáneo de la República Dominicana, en 2010.