

EL DILEMA DE LA CONTEMPORANEIDAD EN EL ARTE DEL CARIBE



JOSÉ MANUEL NOCEDA FERNÁNDEZ

Recuerdo una comedia norteamericana, *Vacaciones en Hawaii*, cuyo protagonista desdeñaba la recomendación de pasar unos días de descanso en el Caribe, pues según él, allí sólo encontraría islas para dentistas. La aparentemente ingenua observación del personaje, escamoteaba a la región hasta su mejor “carta de triunfo” ante la mirada del “otro”: su valor paradisíaco, su potencialidad utópica. La apreciación, típicamente hollywoodense, me adentra en la realidad caribeña. Si en 1991 Bélgica Rodríguez consideraba que a Centroamérica se le pasaba por encima desde México hasta Venezuela sin apenas tocarla, debo reconocer que al Caribe se le recorre, se le goza y se le abandona, como el buen territorio de paso y de segunda que históricamente ha sido. Dos arquetipos diferentes, aunque con similares desenlaces.

Sin embargo, en medio de un supuesto horizonte adverso, una nueva “ola” de fascinación y expectativa por las producciones visuales caribeñas se desata en los finales del milenio. Lo que parece un buen augurio coincide en términos estéticos con una vitalidad y diversidad inusitadas para una voluntad artística comprometida en los 90 con el dilema de la contemporaneidad, que reformula sus códigos expresivos, sus maniobras de participación e inserción en la arena internacional. Entramos en una era de crisis de las ideologías, de descentramientos que fustigan a los macrorrelatos diseñados desde la historia, la política o la economía; en que “las identidades se construyen ahora no sólo en relación con territorios únicos, sino en la intersección multicultural de objetos, mensajes y personas” procedentes de rumbos diversos –según Néstor García Canclini–, y donde “los flujos producidos por las tecnologías y las corporaciones de acción transnacional... los intercambios financieros multinacionales... los repertorios de imágenes e información distribuidos a todo el planeta por diarios, revistas y cadenas de televisión...” trascienden y hacen estragos en las definiciones tradicionales sobre las identidades particulares [1]. Si bien los ecos de ese entramado global de finanzas, telemáticas, comunicaciones, que toca involuntariamente todos los rincones de la tierra, apenas alteran el sosiego de una vida tributaria de la industria turística, las sociedades caribeñas no escapan a las contradicciones engendradas por su propia histo-

ria, a las trampas de su propio pasado, ni a su propia contemporaneidad. La praxis artística no se adormece en falsas identidades ontologizadas, en los fantasmas de la fragmentación, no quiere quedar apartada a la orilla del camino de la dinámica contradictoria pero fértil de sus propias circunstancias.

¿Qué factores históricos y actuales interactúan en esa voluntad explícita de diálogo? ¿Cómo se manifiesta esa estrategia? Lo primero que salta a la vista en el panorama caribeño es la heterogeneidad y la desigualdad en la implementación de una norma de “vanguardia” que alcance a todo el rosario de islas, Surinam, Guyana y Guyana Francesa –los enclaves continentales. La irrupción de propuestas novedosas a nivel de lenguaje o de concepto, cumple un recorrido diacrónico comprometido con igual anacronía en el circuito producción-circulación y consumo del arte, en las limitaciones o desatenciones impuestas al sistema de enseñanza artística, en las dificultades inherentes al propio acto creativo o en la ausencia de una infraestructura profesional de galerías o museos en muchos de estos países [2]. Para que se tenga una idea, en el decenio de los años veinte sólo Cuba acompaña la emergencia de los movimientos de la modernidad latinoamericana. En República Dominicana, Haití, Jamaica o en Puerto Rico, la oposición a la academia o a los residuos decimonónicos no fructifica hasta casi entrados los 40 –o la década del 50–, como en el último caso.

El condicionamiento histórico de estas y de otras desigualdades subyace de modo latente en el comportamiento de la visualidad en nuestros días. El decenio de los 90 trae aires renovadores con la explosión de una “nueva vanguardia” que conecta sincrónicamente a toda el área. Por vez primera sería lícito entonces conceputar un “movimiento” localizable tanto en los territorios favorecidos por la tradición: Cuba, Puerto Rico, Jamaica, República Dominicana, Haití, como en aquellos pequeños enclaves cuyas vanguardias se estrenan casi en los albores de un próximo milenio: Aruba, Barbados, Curaçao, Islas Vírgenes o Trinidad.

Los síntomas de esa nueva orientación se expresan en una serie de acontecimientos que no marginan a la visualidad caribeña, y entre los cuales sobresalen un grupo de exposiciones, interesadas como nunca antes en atrapar aspectos signifi-

cativos de la praxis artística antillana y de los territorios continentales, para hacerla interactuar con expresiones afines del contexto internacional (la *Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo; *1492/1992 Un Nouveau Régard sur les Caraïbes*, Espace Carpeaux, Francia, 1992; *Carib Art*, International Trade Center, Curaçao, 1993; *Caribbean Visions*, Art Services International, Virginia, 1995, o *Caribe insular: exclusión, fragmentación, paraíso*). Pero lo fundamental resulta esbozar un nuevo rumbo para los lenguajes en la región. Diseñar lo que ya en 1994 vislumbraba como una nueva imagen del Caribe no presupone



Belkis Ramírez (República Dominicana), *El peso de la conciencia*, 1995.
Instalación, madera, metal.

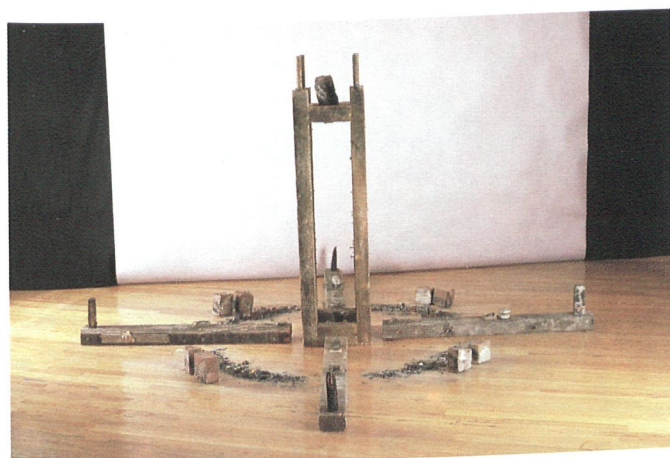
negar la existencia de movimientos o iniciativas aisladas precedentes a los 90, cuyas repercusiones universales o campos de ruptura significativos actúan como antecedentes de esta nueva voluntad trascendentalista regional. Antecedentes lejanos y cercanos. Tan lejanos como Lam y las vanguardias cubanas del veinte y treinta; como el modernismo jamaicano encabezado por Edna Manley; como el artista de origen haitiano Hervé Té-

lémaque y su inserción dentro del pop francés; o la actitud visceral del puertorriqueño Raúl Ferrer, la acción vindicativa de lo marginal del dominicano Silvano Lora; el arte expansivo y multimedia de Antonio Martorell, de Puerto Rico; la impronta del grupo *Fwomajé* en la isla de Martinica; el arte performático de Peter Minshall, en Trinidad; la pintura de imbricación de temporalidades de Michel Rovelas en Guadalupe; o, mucho más próximos, como las irradiaciones del “nuevo arte cubano” en los 80, un movimiento considerable en la doble condición de antecedente inmediato y pionero de la renovación actual.

El punto de giro de esta dinámica sitúa en un primer plano la suplantación de la primacía de la espiritualidad ancestral de corte afro-caribeño, que puso al arte entre el mito –la espada– y la pared, por los argumentos de la realidad. La visualidad caribeña abraza en los 80 una retórica de la forma derivada de la exégesis de la caribeñidad mal entendida a veces, supeditada otras sólo a los destellos del África en la diáspora –la negritud, el movimiento rasta, estética del sincretismo o la “ideología del mestizaje”–, propensa a eludir los asuntos sociales típicos de contextos multimarginales y a concentrarse en “el problema tropical” descrito por Hollister Sturge, o a fomentar los “problemas de la expresión artística”. No extraña entonces que este grupo de artistas coincida desde la dispersión insular y de “tierra firme” –pues no se trata de un movimiento, sino de una simple convergencia–, en desbordar aquella línea que se revelaba agotada e ineficaz frente a los imperativos socio-culturales del contexto Caribe, se interponga ante la pérdida de reflexividad y abrace las posibilidades de reintegración del arte y la sociedad que replantea el postmodernismo, recupere su “potencial crítico”, implementando la “razón cínica” de esa sensibilidad, ilustrada por Fredric Jameson. Desde esta perspectiva, estamos ante la comunión con la alegoría del “caballo de Troya” puesta en práctica por Wifredo Lam, en la Cuba del 40, contra la banalización socio-cultural [3].

El arte caribeño opera ahora desde una interacción con las circunstancias epocales, se identifica con una representación exenta de inocencia –el teórico español José Luis Brea considera que no existe hoy en día una “representación inocente”. Su filosofía converge con la tesis del cimarronismo cultural, de René Louise, con sus aspiraciones de impulsar una nueva modernidad afianzada en la tradición, que se proyecta hacia lo cotidiano, hacia una nueva civilización universal, futurista, robótica, telemática, biotécnica...[4]. Este “interplay” es el que define muchos de los asuntos que aborda.

El tan socorrido paisaje sirve de pedestal para las reformulaciones del género. Stan Kuiperi, Aruba, pinta grandes telas impregnadas de carga matérica que devienen lectura simbólica de la identidad cultural de la isla; Elvis Avilés, República Dominicana, incorporó la gestualidad visual del graffiti urbano a sus pinturas; Carlos Garaicoa, de Cuba, impone una sin-



Petrona Morrison (Jamaica), *Survivors*, 1995. Instalación con madera, metal, ladrillos y vidrio.

taxis arqueológica, con base en la deconstrucción-de la-destrucción de la ciudad, que restituye el poder simbólico usurpado a espacios y ambientes del contexto urbano habanero.

Otro de los aspectos significativos es el de la marginación social, tratada en la estética urbana de los rasta de Barbados, Ras Akyem y Ras Ishi, o de mitificación del hombre negro del jamaicano Omari Ra; en las fotografías de la enajenación de Néstor Millán, de Puerto Rico; en el expresionismo colorista de Stan Burnside, de Bahamas, o en las fotografías de Denis Callwood, de Islas Vírgenes Norteamericanas, de jóvenes convictos en Los Ángeles; incomunicación actual en la arubense Osaira Muyale o en la artista dominicana Belkis Ramírez, cuyas figuras emblemas interponen entre ellas siempre zonas de mutismo; degradación de la condición humana colectiva en medio de una sociedad a merced del consumo, en una sociedad “cosificada”, que aparece en algunas facetas del puertorriqueño Enoc Pérez, o, por el contrario, que marca ausencia de alternativa en el comentario social al estilo de Tony Capellán, de Santo Domingo.

También la marginación de género es decodificada por un grupo de mujeres artistas: el “feminismo” intelectual de Annalee Davis, Barbados, y su desmonte de la doble subalternidad racial –en tanto mujer blanca–, y de género –en tanto mujer en un país como Barbados–; el carácter victimal de la mujer en los hechos de violencia sexual en Puerto Rico, por Anaida Hernández; la disección existencial que caracterizó ciertas zonas de la creación de otra puertorriqueña, Mari Matter O’Neill; en el desarme del canon de representación masculino en Jacqueline Fabien; o en las interrogaciones sobre la identidad femenina en la trinitaria Irene Shaw, Joselyn Gardner, Barbados, Alida Martínez, de Aruba, o las tan disímiles alternativas en el caso cubano, desde la inquisición visceral de una Sandra Ceballos, hasta el hedonismo aparental de Aimée García.

El poder y la violencia encuentran sitio en las instalaciones del puertorriqueño Carlos Rivera; en la obra de Christopher

Cozier, de Trinidad, que fluctúa entre una simbólica del poder a través del control escolar como metáfora o una obra bidimensional que aborda la violencia juvenil; en la despersonalización del poder secular de los tronos del también trinitario Francisco Cabral; en las ideas de Thierry Alet, Guadalupe, primero en torno a *La caída del Rey*, luego en estructuras leíbles como estamentos de un poder abstracto, indescifrable, quizás inherente tanto al arte como a la sociedad; o en las esculturas supuestamente mucho más obvias de Patrick Vilaire, de Haití.

El siempre irresuelto dilema del desplazamiento, para muchos natural a la condición caribeña, tuvo sobradas voces en el primer lustro de los 90, en las *Regatas*, de Kcho, en las series *Migraciones I y II*, de la también cubana Sandra Ramos; en los dibujos del dominicano Raúl Recio, y en su homenaje a los yoleros de su país desaparecidos en el canal de Mona. Dentro de esta problemática, dos artistas, el dominicano Marcos Lora, y el cubano Tonel, han ido más a los orígenes o las implicaciones del viaje que a sus fisonomías. Lora manejó en *La calimba*, 1994, los argumentos históricos que definen la exclusión y el control del inmigrante en la escena metropolitana; Tonel, la insularidad, los resortes que multiplican la isla, los puentes que conectan la fragmentación.

Otros creadores prefieren atisbar en su propia identidad, en los archivos de historias personales o nacionales; en la incidencia de los medios, en un sinfín de temáticas y problemáticas irresueltas en parajes que nada tienen que ver con las bondades naturales, la danza sensual y la música contagiosa que se le ofrecen al turista; que acosan diariamente al habitante de los ghettos de Kingston o Bridgetown, al cubano, al haitiano en Puerto Príncipe, o al inmigrante negro de San Nicolás, en el extremo oriental de Aruba.

Pero, esta nueva orientación artística se ajusta además con un punto de giro a nivel de las referencias de lenguaje, que desplaza el canon de la representación del modernismo iniciático a la permisibilidad postmoderna, de la égida de Picasso, Max Ernst, Klee o Lam a la operatividad del vanguardismo neo-dadá, al arte de ideas, a Beuys, Boltanski, Sherman o Bourgeois. Las instalaciones, el video-arte, la propensión objetual, el multimedia ganan terreno, conviven junto a las disciplinas tradicionales.

Desde esta óptica, se transgreden las convenciones hegemónicas del soporte bidimensional en pintura, dibujo o gráfica. Se instaura la era de las instalaciones, de los grandes despliegues espaciales, como en José Bedía, Marcos Lora o en Kcho; se libera la obra de las restricciones del material unas veces por la dinámica del reciclaje y la apropiación de materiales heteróclitos reordenados desde una nueva sintaxis que bien puede ser el reciclaje de base arqueológica de Carlos Garaicoa, el reciclaje algo más ortodoxo de la jamaicana Petrona Morrison; zonas de la obra conjunta de René Francisco y Ponjuán, de

Cuba, afín con una apropiación de índole popular, y a la vez, culturológica; el reciclaje popular de corte sociológico de Pepón Osorio, puertorriqueño radicado en Nueva York, o la simulación autorreciclativa del cubano Carlos Estévez.

También se autonomiza el empleo de técnicas y manifestaciones. Se hace difícil hablar en términos puristas. El grabado, por ejemplo, sufre un vuelco. A los artistas les interesa más las posibilidades expresivas abiertas por el medio que sus cualidades de reproductibilidad múltiple y serialidad, prefiriendo explotar la matriz xilográfica, como Belkis Ramírez o Abel Barroso, de Cuba. Se diversifican los resortes expresivos, con una vocación multimediales desinhibitoria, donde el vídeo o la fotografía complementan el relato, unas veces por su valor documental –el jamaicano Albert Chong, la arubense Osaira Muyale–, o su lirismo autorreferencial –Elvis López, de Aruba, o Josselyn Gardner, de Barbados.

La dimensión tropológica dentro de un contexto multimediales y objetualista puede realizarse también a través de la materia, como en el caso de Marc Latamie, martiniqueño radicado en Nueva York; de la simulación del haitiano Mario Benjamin, o por el grado de sofisticación del desaparecido artista de origen cubano Félix González Torres.

Esta avanzada, que bien perfila un nuevo estadio en las producciones simbólicas de la región de cara a un nuevo milenio, actúa como una válvula de escape, de roce más profundo con el universo, que se manifiesta en los intentos permanentes por “mantenerse al día”. Así, las normas del arte actual se filtran e imponen como patrones de referencia para las expresiones locales, desde una perspectiva intertextual, citatoria, con el desprejuicio apropiativo de paradigmas del *mainstream*, muy a tono con la tesis del “pillaje cultural” abocetada por Carolina Ponce de León. Estos artistas transcriben su hostilidad hacia las convenciones en uso, al apoderarse de los lenguajes más o menos sofisticados y testimonian que viven en el mundo de hoy. Las morfologías son internacionales, pero la implementación es caribeña, de modo similar a como Edouard Glissant interpretaba la utilización de las lenguas en las Antillas; emergen desde las respectivas sociedades caribeñas o a través de las experiencias desterritorializadas que imponen las incursiones esporádicas o prolongadas en los ejes metropolitanos. Las interacciones entre ambos focos refuerzan la vocación de apertura y de compromiso con el contexto originario.

La nueva vanguardia del Caribe concentra los dilemas del presente en una suerte de “melting pot” muy a tono con consideraciones que hiciera Alejo Carpentier en una de sus disertaciones sobre la novela latinoamericana, y que, a pesar del tiempo, conservan una pertinaz vigencia. Decía Carpentier entonces que “este acto de desprejuicio localista intentaba demostrar[se] a sí mismo y demostrar a los demás que no por ser criollo ignora lo que ocurre en el resto del mundo... carece de



Tony Capellán (República Dominicana), *Alrededor del mundo*, 1994. Instalación con maletas, tela, hierro, barro y objetos diversos.

información o es incapaz de entender y utilizar las técnicas que en otros lugares están dando excelentes frutos [5]. Con similares premisas accedemos hoy a una propuesta mucho más plural en todo el entorno caribeño, una propuesta inscrita no ya en un juego de entrada y salida de la modernidad, que Canclini vislumbra en América Latina, sino en una estrategia de acoplamiento a la contemporaneidad –como en la cultura de los vuelos espaciales–, en un intento denodado por no quedar esta vez fuera del aura de la sensibilidad postmoderna.

NOTAS

- [*] Las ideas de este ensayo fueron esbozadas por primera vez en la ponencia “Hacia una nueva imagen del Caribe”, impartida en el evento teórico de la II Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, octubre de 1994.
- [1] Néstor García Canclini. “Rehacer los pasaportes”, *Revista de Crítica Cultural*, Santiago de Chile, nº 8, mayo de 1994, p. 32.
- [2] Yolanda Wood ha mencionado los factores decisivos para comprender mejor las contradicciones inherentes a la lógica interna de desenvolvimiento geo-político, socio-económico y cultural de la región. Muchos de estos factores determinan e inciden en las limitaciones y el comportamiento de la visualidad caribeña. Véase: “procesos histórico-artísticos en el Caribe”. En: *De la plástica cubana y caribeña*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990, pp. 135-147.
- [3] Wifredo Lam empleó la alegoría del caballo de Troya para connotar una voluntad de ruptura tanto estética como social. “...Mi pintura, confesaba, no sería el equivalente de una música pseudocubana [...] Deseaba, con todas mis fuerzas, pintar el drama de mi país, pero expresando a fondo el espíritu de los negros, la belleza de la plástica de los negros. De este modo, yo sería como un caballo de Troya del cual surgirían figuras alucinantes, capaces de sorprender...” En: Max Pol Fouchet, *Wifredo Lam*. Barcelona, Ediciones Polígrafa S.A., p. 188.
- [4] René Louise. “Manifiesto del cimarronismo moderno”. La Habana, Cuarta Bienal de La Habana, Centro Wifredo Lam, 1991, pp. 44-54.
- [5] Alejo Carpentier. “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”. Siglo XXI Editores, 1981, p. 171.