

REVISTA

Mirada al Caribe, desde el Caribe

SEGUNDA BIENAL DE PINTURA DE SANTO DOMINGO

...

JOSÉ MANUEL NOCEDA FERNÁNDEZ



Cartel de la II Bienal de Santo Domingo.
Entrada al Museo de Arte Moderno.

Santo Domingo es uno de los refugios de lo insólito. Las calles de la capital de la República Dominicana aparecen cada día abarrotadas del andar desenfadado de su gente, de vendedores ambulantes que ofrecen hasta “canutillos” pelados de caña de azúcar, de ritmos locales contagiosos que alimentan un espíritu “merengocentrista” y de autobuses públicos que harían palidecer a los suscriptores de una magia de lo cotidiano o al autor del *Elogio de la locura*.

En medio de un ambiente tan singular, fue inaugurada el 12 de noviembre de 1994 la Segunda Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica en las salas del Museo de Arte Moderno.

Esta iniciativa surgió por decreto del Presidente Joaquín Balaguer como extensión de las celebraciones por el tan polémico *Quinto Centenario del Descubri-*

miento y Evangelización de América. Aunque resulte muy prematuro para hacer predicciones del porvenir, el evento se perfilaba como uno de los esfuerzos más serios por erradicar el aislamiento cultural y los escasos contactos que todavía persisten en las relaciones entre las naciones que conforman la Cuenca del Caribe, dotando a la región de un espacio propio y regular de diálogo y encuentro del arte que concrete nuestro “destino común” en el ámbito de la creación intelectual.



Stanley Greaves (Barbados). Serie "Hay una reunión aquí esta noche", *La Anunciación*, 1993. Acrílico sobre lienzo. 122 x 108 cm.



Eleomar Puente (Cuba). *Fuga*, 1994.

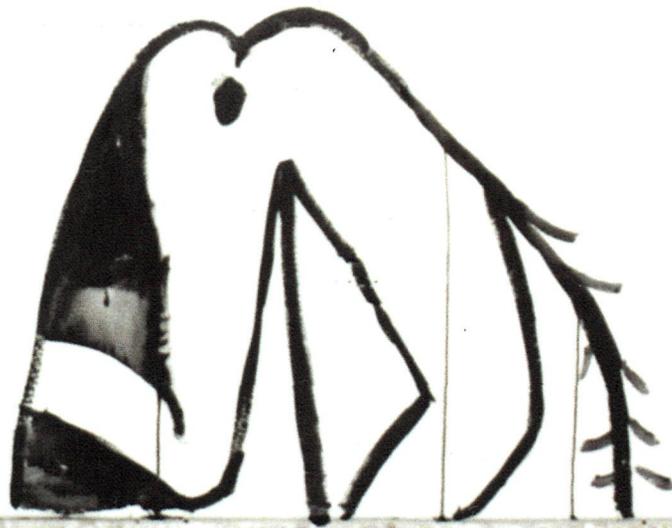
La cita de Quisqueya fue más bien una reunión en familia, una mirada sincera hacia la “intimidad” de nuestras producciones, sin la presión voraz de concepciones comerciales. Salvo contadas excepciones, al menos por ahora, no asistieron los editores de las grandes revistas internacionales, ni los promotores de las bienales santificadas, ni los críticos renombrados.

La bienal estuvo abierta hasta febrero de 1995, exhibiendo las obras de cerca de 200 creadores procedentes de más de 33 países. Un jurado integrado por intelectuales latinoamericanos y caribeños –Gerald Alexis, Haití; Raquel Tibol, México; Ljilian Llanes, Cuba; David Boxer, Jamaica; Alissandra Cum-

mins, Barbados; Dominique Brebion, Martinica; Elda C. de Garuz, Panamá, Ivonne Pini, Colombia,...– se las ingenió para ponerse de acuerdo y con objetiva justicia otorgan doce premios en el orden individual: Jean Claude Garoute, Haití; William Lira, Venezuela; Eleomar Puente, Cuba; Raúl Recio, República Dominicana; Stanley Greaves, Barbados; Carlos René Aguilera, Cuba; Denis Núñez, Nicaragua; Nora Rodríguez, Puerto Rico; Armando Lara, Honduras; Hamid Moulferdi, Martinica; Néstor Otero, Puerto Rico y Milton George, Jamaica. Placas de reconocimiento a los mejores conjuntos recibieron Venezuela, Honduras y Cuba.

Las bienales y los premios han dejado una amarga experiencia a todo lo largo de su historia, sembrando la desconfianza en torno a su potencial eficacia. Algunos llegaron incluso a vaticinarles un cercano descalabro y a tomarlos por entidades próximas a desaparecer de la “geografía” cultural. Unas y otros alcanzan dimensiones polémicas y viven plagados de detractores por sus conexiones evidentes con los intereses de mercado, por haberse constituido apéndices de los mecanismos de dominación y jerarquización cultural y por lo relativo de su propia validez. Sin embargo, bienales, trienales y “documentas” se multiplican por todo el orbe e intensifican la acción transnacional de los lenguajes internacionales sobre la periferia. Cuando los promotores de estos grandes sucesos invitan a artistas del Caribe muchas veces arman con ellos “una especie de gabinete de curiosidades o sala de trofeos de caza” que perpetúa los principios de la utopía o refuerza las nociones de lo maravilloso para conceptuar la praxis artística en esta porción de territorio del hemisferio occidental.

Nos encontramos en un espacio difícil. El Caribe reci-



HAORA SOLETO AQUI
NOW IN ALONE HE RE



Philippe Zanolino (Curazao), *Propre*, 1994.

be el fin de siglo matizado por irregularidades y altibajos en las carreras de los artistas y en los panoramas nacionales, que descubren enormes contradicciones y contrastes en cuanto a la enseñanza, la asunción de la modernidad dentro de la era post-moderna, la vocación de actualidad y la precariedad de la infraestructura promocional. En tal contexto los premios y las bienales llegan a revertir la mala fama que les acompaña y pueden actuar como factores aglutinadores muy dinámicos que estimulen la creación.

La segunda edición de este evento puso a dialogar, a partir de la concepción ortodoxa de museografía por países, legados y expresiones heterogéneas. La bienal vista de conjunto

funciona como el típico *ajiaco* criollo condimentado por visiones múltiples del panorama visual de la región. Bajo un mismo techo agrupó a los estados de Centroamérica, las tierras “firmes” con costas al Caribe y las “islas dolorosas del mar”. Los organizadores reunieron a artistas con nombres conocidos, como Raúl Martínez (Cuba), Carlos Dávila Rinaldi (Puerto Rico), los hondureños Aníbal Cruz y Ezequiel Padilla, Manuel Zumbado (Costa Rica), Ofelia Rodríguez (Colombia) o Radhamés Mejía (República Dominicana), con jóvenes de trayectorias poco probadas. También permitieron algunas licencias en la admisión de obras que podrían transgredir el concepto mismo de la pintura.

La bienal hizo evidente la deuda que los artistas del Caribe todavía tienen con el llamado “problema tropical”, en interpretaciones extendidas del paisaje luminoso o exuberante de Ludwig de L’Isle (Aruba), Alison Chapman-Andrews (Barbados) y Winston Branchi (Santa Lucía), que contrastan con apreciaciones dramáticas del entorno natural en Victor Hugo Irazábal (Venezuela). La espiritualidad afrocaribeña se respira en los símbolos y máscaras del haitiano Edner Sufal, Edward Bowen (Trinidad y Tobago), el dominicano Radhamés Mejía y en el colorido salvaje de Stan Burnside (Bahamas) que se inspira en la importancia liberadora del carnaval bahamés o Junkanoo y procede siguiendo recursos de improvisación análogos al jazz.

Jean Claude Garoute (Haití) y Milton George (Jamaica) transitan por una de las corrientes más fecundas de la plástica caribeña. Ambos se apoyan en los aparatos iconográficos de las religiones sincréticas de origen africano. Garoute es un visionario, reduce su pintura al nivel prístino del signo. Las *variaciones sobre Haití en 100 movimientos* compendian todo el espectro simbólico dejado por el vudú y la impronta primitiva. George, en cambio, cultiva la tradición expresionista e intuitiva fabulando con su propia mística personal.

Otros enfoques notorios abordaron temas como la amenaza de la muerte, la exploración en la memoria y la historia, lo vernáculo, las cuestiones de la forma –con la abstracción a la cabeza– y la tan maltratada identidad. Steve Buditt e Irene Shaw (Trinidad y Tobago), Laura Quintanilla (México) y Edra Soto (Puerto Rico) reflexionaron acerca de la angustia existencial. Las tres últimas lo hicieron enfocando el drama femenino, en tanto mujeres que comparten una sociedad regida por la vo-

luntad masculina. Ellas expresan la desolación y el clima de represión que las rodea. Empero, la arista más interesante del evento recae en aquellos artistas que intentan en la época post-moderna reintegrar el arte a la realidad y ponen a la visualidad caribeña en un “vis a vis” con los imperativos sociales, las dudas del porvenir o los tentáculos de la dominación.

Stanley Greaves (Barbados) y Carlos René Aguilera (Cuba) tienen puntos en común. Los dos acuden al “buen oficio” en la pintura y el dibujo y se apoyan en la metáfora para “camuflagear” contenidos. Greaves presentó un tríptico titulado *There is a meeting here tonight*, que mostraba una ciudad asediada por una manada de perros. Las conexiones con la escuela metafísica de Giorgio De Chirico y, sobre todo, Margritte son evidentes, aunque ahora se emplean para dimensionar una realidad otra donde priman el temor y el desamparo. Aguilera es un caso atípico dentro de la nueva “vanguardia” cubana. Carlos René amalgama un discurso intertextual que va del paisaje autóctono y determinados arquetipos identificatorios, la historia del arte –el clasicismo galo o la vanguardia rusa, por ejemplo– a expedientes de la pintura cubana de los años 70, conjugando supuestas anacronías como contrapartida a estrategias estéticas priorizadas en el decenio anterior.

El dominicano Raúl Recio o Eleomar Puente (Cuba) proceden con menos sutilezas, Recio es un artista de registros muy amplios. Practica con acierto el dibujo, la pintura, la gráfica, la instalación y los performances. Sus obras desgarrantes y vehementes hablan del tormento ante las falacias del mundo en que vivimos. La migración y los ritos del poder alimentan su compleja filosofía. Ahora *Pintura de tres horas y Homenaje a nadie*



Manuel E. Montilla (Panamá). *Canción del pordiosero*, 1994.

son lienzos neoexpresionistas de colorido ácido, que rastrean la vida y el supuesto refugio en República Dominicana del connotado criminal político haitiano Michell François. Puente parte del imaginario y la proyección grotesca latinoamericanas. Este joven aprovecha resortes iconográficos activados por lo antropológico, inventa parábolas que aluden irremediablemente a problemáticas de actualidad, como *Fuga* y el éxodo migratorio cubano.

El hondureño Arnaldo Lara establecía un puente entre el pasado y el presente. Sus cuadros *Navegantes* y *Refugiados* brotan de la historia, el olvido, la fe y el suplicio. Por último, Nora Rodríguez (Puerto Rico) interviene en la difícil condición impuesta al puertorriqueño que se debate entre dos culturas.

La nostalgia la atrapa; Nora se remonta a la edad de la inocencia, emplea un lenguaje pueril, puro, mezcla casitas, paisajes e imágenes infantiles. Siguiendo las normas de las cartillas escolares, *Domineicon* castellaniza un texto en inglés que la autora garabatea tal y como se pronuncia y no como debe ser escrito, en un acto “ingenuo” de indocilidad frente a la disolución de valores autóctonos en un modo de vida, idioma y costumbres ajenas.

Proyectos como la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica reclaman el reconocimiento de nosotros mismos. Pueden, además, romper los esquemas perceptivos que relacionan las producciones artísticas en el área con lo carnavalesco, lo “popular” o el trópico de frivolidades. El evento presentaría las nuevas figuras que, con resortes muy al día, transcriben su hostilidad hacia las convenciones en uso y comienzan a preocuparse por los graves enigmas que acechan al hombre, el entorno y la vida de sus países. Este esfuerzo mostraría la multiplicidad de tendencias, poéticas y universos generados por opciones plurales que los artistas asumen dentro de la contemporaneidad.

El Caribe no puede esperar que otros lo sigan descubriendo. A las puertas de un nuevo siglo, nuestras naciones piensan ya en programas comunes de acción económica que les permita participar en el bosquejo de una civilización global abocetada en centros de poder. En este caso la bienal emerge como alternativa de integración cultural, propicia el equilibrio paulatino de las manifestaciones visuales en el área y las prepararía para el “paso del universo trascendental de la Mismidad, impuesto de forma fecunda por occidente, a la unión defractada de lo diverso” que sostenía Edouard Glissant.