

EL ARTE DEL CARIBE Y LA ALEGORÍA DEL ELEGGUÁ



JOSÉ MANUEL NOCEDA FERNÁNDEZ

En 1979 el historiador y crítico de arte brasileño Federico Morais publicó un texto hoy antológico sobre la ideología de las bienales internacionales, y la subsiguiente exclusión, por aquel entonces, del arte latinoamericano y caribeño en los grandes eventos con base, fundamentalmente, en los centros metropolitanos [1]. Las circunstancias y experiencias que dieron pie al ensayo ya no son las mismas; el contexto planetario se modifica, al menos en un alarde centrífugo estratégico implementado por los ejes de poder, con la intensificación del acceso a los circuitos de difusión y circulación de aquellas producciones tenidas como subalternas. Las viejas y, sobre todo, las nuevas bienales multiplicadas por toda la geografía mundial, o las macroexposiciones temáticas, esgrimen ahora el concepto del multiculturalismo o la pluralidad de expresiones y abren, en ocasiones sospechosamente, sus brazos a los artistas del Sur. Se muestra especial inclinación hacia la mirada del “otro” en tanto reemplazamiento ideo-estético de la hegemonía, y no precisamente para expiar la culpa de tantos años de desdén hacia las periferias culturales. Por eso, Gerardo Mosquera sugiere mucha suspicacia al asumir este espíritu de apertura y tolerancia de nueva generación. “El pluralismo puede ser una prisión sin muros”, decía el crítico cubano.

Me remití en los inicios a las palabras de Morais, porque me ubican en momentos de una marginación feroz para la visualidad caribeña, que apenas ahora, en el decenio de los 90, comienza a ser tímidamente desbancada. Su ensayo ofrecía una detallada disección –con estadísticas incluidas–, de los principios de comisariado, de selección y premiación, generados en los grandes santuarios de la promoción del arte: la *Documenta de Kassel*, las *Bienales de Venecia*, la *Bienal de París* y la *Bienal Internacional de São Paulo*. En los tres primeros casos figuraban contados nombres caribeños entre las nóminas de participación. Para la *Bienal Internacional de São Paulo*, amplificadora en el hemisferio occidental de la misma ideología implantada por las principales muestras internacionales que le antecedieron, la función de la América Latina fue “... 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),

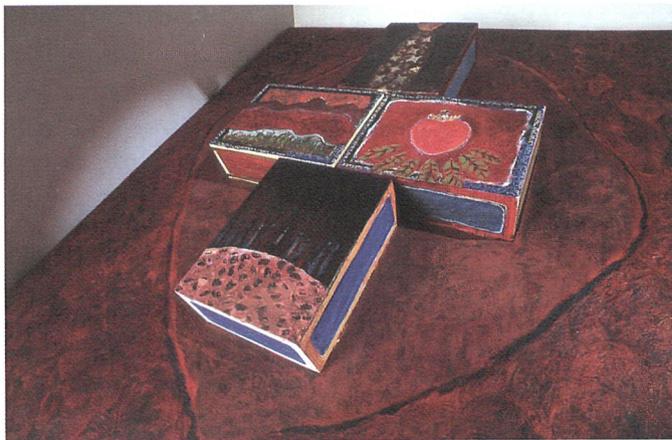
Nicaragua (6), Panamá (6), República Dominicana (7), Trinidad y Tobago (6)...” [2].

Esta situación se prolonga a otras exposiciones dentro y fuera del hemisferio, cuando funcionan mecanismos de jerarquización y estratificación asfixiantes. No es de extrañar que *Arte Fantástico Latinoamericano*, paradójicamente tan familiarizada con una de las facetas más exlotadas en el Caribe, abriera sus puertas sólo a Lam, Arnaldo Roche o José Bedia. 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 “exclusivista”. Omisiones aparte, la plástica se desarrolló, precisamente, dentro de los predios de ciertos enfoques muy próximos al implementado por el perfil de *Arte Fantástico...*, que la etiquetó en propuestas centradas en la mitología afrocaribeña, en lo real maravilloso o en el realismo mágico, definiendo una línea particular de creación basada en el “culto” o la reinterpretación de los aparatos míticos, cosmogónicos y filosóficos del África ancestral, que puso al arte del Caribe entre el mito –la espada– y la pared. La crítica le sacó lascas al asunto, provocando una carrera hacia lo mitológico, que se entroncaba con el síndrome de la identidad, y estuvo condicionada en su momento por imperativos de mercado.

Históricamente, el Caribe prolonga la fragmentación geo-política y lingüístico-cultural al ámbito de las conexiones interregionales. Ese aislamiento salta a la vista al analizar los esfuerzos promocionales de sus artes. Luego de *Arte del Golfo y del Caribe*, organizada en 1956 por el Museo de Bellas Artes de Houston [3], quizás pionera en cuanto a su proyección colectiva, la región se hundió en proyectos pequeños y poco ambiciosos que promovieron sobre todo exposiciones individuales,



Raúl Recio (Rep. Dominicana), *Barcos de papel sobre el Caribe*, 1994.
Instalación (detalle).



Alida Martínez (Aruba), *Move mi sero*, 1994. Pintura sobre cajas de madera.

muestras grupales o intercambios bilaterales de artistas y exposiciones –supeditados por lo regular al cordón umbilical de la metrópoli–, que, a fin de cuentas, reforzaban las nociones de insularidad o la dispersión geográfica que contiene a algunos territorios continentales.

El Caribe exhibe hoy día una vigorosa producción visual desconocida virtualmente fuera de la región. Figuras aisladas como Wifredo Lam, Hervé Télémaque, Peter Minshall, o los movimientos de la pintura popular haitiana, o del arte intuitivo de Jamaica, gozan de mayor fortuna, y de hecho se convierten en paradigmas de una realidad que, al parecer, no existe más allá de ellos. Entonces, las apreciaciones de Waldemar Januszczak: “... el mundo occidental vive en perpetua ignorancia sobre la pintura producida por las Indias Occidentales. Hay sólo pedazos del arte del Caribe –no más”, tenía los visos de una predicción no superada [4]. Esto explica, por ejemplo, que halla que esperar a 1986 para que se exhiba *Caribbean Art Now*, la primera muestra de arte contemporáneo del Caribe anglófono auspiciada por el Commonwealth Institute, en Londres, o a que, en 1989, el Stedelijk Museum de Amsterdam prepare *Bida y Colo*, con obras de 27 artistas de Antillas Holandesas.

Sin embargo, iniciativas puntuales subvierten las reglas del juego desde los mismos años 80. A manera de contracorriente, algunos proyectos con marcado énfasis contestatario o alternativo vulneran, en ocasiones, la presión de los centros, estremecen desde Occidente los esquemas de polaridad, y las exclusiones. Pongo como testimonio *Al Sur del Mundo*, *La Otra Historia* u *Otro País*. *Escalas Africanas*, muestras devenidas espacios difusores mucho más coherentes de los artistas de las Antillas, Guyana, la Guyana Francesa o Surinam. En 1992 aparece *1492-1992, Un Nouveau Régard Sur le Caraïbe*, una enjundiosa mirada al Caribe comisariada desde Francia (Espace Carpeaux), a raíz de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento y Evangelización del Nuevo Mundo.

En 1990, el International Trade Center, Curaçao, sirve de sede a *Gala de Arte*, con creadores de Aruba, Curaçao, Surinam, St. Martin, Santa Lucía, o de origen francés y holandés re-

sidentes en esos territorios. Dos años después, en 1992, 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*, una exposición colectiva con base en Curaçao, que abarcaron de un solo golpe un extenso pero controvertido abanico de preferencias temáticas, tendencias, estilos, expresiones y artistas. Las artes visuales, históricamente relegadas, parecían acceder de repente al ansiado espacio propio de difusión, en ese empeño por construir el “destino común del Caribe” [5]. La realidad cubrió con el velo de la incertidumbre la eficacia cultural de estas dos proposiciones.

Carib Art, un proyecto de la Comisión Nacional de la UNESCO de las Antillas Holandesas, cursó invitaciones a 35 países de la región. Su filosofía otorgaba una oportunidad equitativa de participación para cada país –una cuota máxima de cinco obras–, e incluía el recorrido itinerante de la muestra original y otra de reproducciones por el Caribe y Europa. La concepción de *Carib Art* lastraba un viejo axioma al afirmar que “el uso de colores llamativos constituye una de las más importantes características de los artistas” [6], reafirmando así un sombrío y muy dañino estereotipo; un falso tipicismo, ante el cual la región queda mal parada.

Santo Domingo hacía presuponer mejor augurio. Más allá del handicap de surgir como apéndice de toda la fanfarria pro Quinto Centenario instrumentada por el gobierno del entonces presidente Joaquín Balaguer –la Bienal se fundamenta en el decreto Núm. 171-91, tenía su génesis en el Caribe mismo, en la isla con mayor tradición de bienales nacionales en las Antillas. El evento abarcaba toda la cuenca y, como *Carib Art*, los invitados estarían en una supuesta igualdad de condiciones al poder enviar entre seis y doce artistas. Después de tres ediciones la bienal dejó entrever sus serias contradicciones y sus limitaciones. Su concepción demasiado tradicional trasluce un mal de raíz, está más próxima al 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, que a las operatorias contemporáneas afines.

Para devenir una opción de interpretación plural desde adentro, la tribuna de encuentro y revisión sistemática del acontecer visual tan reclamada, Quisqueya necesita corregir sus presupuestos de comisariado y de selección; abandonar falsos anhelos de masividad e igualitarismo que a la larga refuerzan las desproporciones históricas abismales entre los territorios poseedores de una tradición tangible –México, Venezuela, Colombia, Cuba, Jamaica–, y los pequeños enclaves con una progresión en ciernes –Antigua, Aruba, Barbados, Bermudas, Curaçao, Granada–, y no temer, por tanto, a las restricciones de asistencia cuando sea insostenible un envío numeroso; unificar los criterios de selección de los comisarios nacionales con las aspiraciones del equipo de la bienal para evitar la anarquía de microselecciones sin un principio articulador; cuestionar el papel de

premios y jurados que, como en la última edición, pudieron funcionar con mayor acierto; perfilar mejor los intereses temáticos de cada cita; debe remover la obsoleta museografía por países y salvar las incongruencias planteadas por la unificación de contextos con fisonomías culturales propias, como el istmo centroamericano, el Caribe continental y el arco de las Antillas.

Las complejidades que Santo Domingo no ha podido 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 comisariadas en suelo norteamericano, y pretendió ser la primera gran muestra colectiva del Caribe. Su catálogo venía acreditado por los textos de Derek Walcott, Peter Minshall, Shifra Goldman y Rex Nettleford. Francine Birbragher señaló los desatinos de *Caribbean Vision* a partir de una inadecuada definición del Caribe en términos geo-culturales. “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 Suramérica que bordean el Mar Caribe o el Océano Atlántico, en la medida en que éstos compar-ten 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 [7].

Catálogo adentro brotan mayores contradicciones. *Caribbean Vision* se ciñó a las islas y Guyana. Igualmente, tomó como base operativa el Caribe anglófono, supongo que a Jamaica, de ahí que de 56 creadores escogidos, 34 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. Jamaica aparece beneficiada con 14 plazas, mientras en Cuba, Puerto Rico y Haití restringen la participación a 6 artistas. República Dominicana apareció sólo con 4.

Menos explicables resultan los criterios de selección de artistas, pues en algunos casos se revisó el contexto originario y las experiencias transterritorializadas, mientras en otros como en Cuba, por ejemplo, se conformaron sólo con la diáspora, pasando fatalmente por encima del enjundioso panorama que sobrevive a todas las contingencias en la mayor de las Antillas.

Una lectura diferente propician *Ante América (Cambio de Foco)* y la *Bienal de La Habana*. *Cambio de Foco*, 1991, fue catalogada por Luis Camnitzer como la primera gran exposición latinoamericana generada en Latinoamérica. En su esfuerzo cíclopeo 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, Cuba; Everaldo Brown y Milton George, Jamaica; Martín López, República Dominicana...) [8].

La *Bienal de La Habana* emerge en 1984 en el firmamento de las grandes exposiciones como una alternativa tercermundista a las bienales internacionales. Su perfil pronto repercutió en la percepción global de las producciones visuales del Sur; propició un cambio hasta entonces inusitado 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 se insertó en los debates sobre la otredad desde la otredad misma, contribuyó a la aparición de mutaciones en las concepciones y normativas rectoras de las tensiones entre centro y periferia desde un emplazamiento francamente subalterno. Ese cónclave dio espacio a los desplazamientos del arte hacia la sociedad, la política, la historia, tocando 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 intensificó a la larga las figuras en los discursos de la dominación.

El evento se reveló como experiencia de des-centramiento, fuera de la preeminencia avasalladora del “euroamericanocentrismo”. Después de La Habana se desata otra ola de bienales, vendrían Johannesburgo, Kwangju o Estambul, que intentan sortear el modelo Venecia-São Paulo, o Lima, Mercosur, Santo Domingo, Mesóptica, eventos regionales.

La iniciativa cubana fue mucho más provechosa para ciertas zonas del Tercer Mundo que no tenían nada que perder y mucho que ganar, como el Caribe [9]. En el Nuevo Mundo los alcances geoculturales aparecían bien determinados. Norteamérica era la garante del *mainstream*; América Latina (léase Brasil, Argentina, México, Colombia, Venezuela) mantenía



René Francisco Rodríguez y Eduardo Ponjuán (Cuba), *Sueño, arte y mercado*, 1993-94. Instalación, técnica mixta.

una posición de subalternidad con espacios mayoritarios asegurados: *Arte Fantástico Latinoamericano*, Indianápolis, 1987; *Hispanic Art in the United States*, Museum of Fine Art, Houston, 1987; *El Espíritu Latinoamericano. Arte y Artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, The Bronx Museum of the Arts, 1988 (itinerante hasta 1990); *Art in Latin America*, 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, New York, 1993. El Caribe era entonces una triste invención desarticulada por los remanentes coloniales, neocoloniales, postcoloniales y, por consiguiente, por el acecho de la fragmentación.

El foro de Cuba jamás estableció distinciones denigrantes para la inclusión caribeña. Una simple ojeada a las estadísticas de participantes de las seis ediciones precedentes arroja un saldo de cerca de 390 creadores del Caribe invitados al evento. De una masividad que alcanzó 141 asistentes en 1984, las nóminas se reducen ostensiblemente en las tres últimas bienales (21 en 1991; 39 en 1994 y 31 en 1997), respondiendo a las precisiones lógicas que el perfil comisarial mucho más riguroso impone con el tiempo. En esas cifras se incluyen maestros consagrados del área: Mirna Báez, Carlos Irizarri, Antonio Martorell, Jaime Suárez, David Boxer, Everaldo Brown, Milton George, Stanley Greaves, Michel Rovelas, Victor Anicet, Ernest Breleur, Silvano Lora, Raúl Martínez, Marucha, Mario García Joya, entre otros.

También aparece una generación emergente, sobre todo a partir de la Cuarta Bienal de La Habana, en 1991, cuyas propuestas operan como puntos de giro de lenguajes y de temáticas a favor de una imagen renovadora, desplegada en términos intertextuales, de hibridación de contenidos y manifestaciones, con una tesitura problematizadora, de recuperación del sentido crítico del arte (Andreas Huyssen) que conectan prácticamente a todo el Caribe: las islas y su porción continental, los grandes y los pequeños territorios. Me refiero a Osaira Muyaile, Elvis López, Alida Martínez, Glenda Heileger, Aruba; Anna-lee Davis, Ras Akyem, Ras Ishi, Barbados; Belkis Ayón, Sandra Ramos, Abel Barroso, Los Carpinteros, Alexis Leyva (Kcho), Carlos Garaicoa..., Cuba; Yubi Kirindongo, Curaçao; Thierry Alet, Guadalupe; Edouard Duval-Carrié, Mario Benjamin, Haití; Petrona Morrison, Omari Ra, Laura Facey, Jamaica; Marc Latamie, Martinica; Pepón Osorio, Anaida Hernández, Víctor Vázquez, Juan Sánchez, Puerto Rico; Marcos Lora, Raúl Recio, Martín López, Belkis Ramírez, Tony Capellán, República Dominicana; Remy Jungerman, Surinam; Chris Cozier, Trinidad... Resulta curioso cómo estas formulaciones caribeñas inciden en la percepción de la crítica. En 1994 Wolfgang Becker, comisario de los museos Ludwig, demostraba sorpresa y elogiaba el arte de las Antillas que viera en La Habana, en una entrevista concedida al rotativo *Granma*, de la capital cubana.

Con sus aciertos y limitaciones, la *Bienal de La Habana* deviene un espacio de promoción apropiado para la visualidad caribeña; aparece en circunstancias en que ésta no era promo-

cionada más allá de sus propios contornos geográficos. En suelo cubano, las peculiaridades del arte del Caribe interactúan y dialogan con producciones de otros contextos. Como resultante de ese acto de *feed-back*, hace gala de una mayor apertura, de un roce más profundo con la contemporaneidad. La Bienal saca del ghetto regionalista a los artistas caribeños, descarta la cubanización del Caribe comentada por Alana Lockward; sustituye los esquemas perceptivos de color, paisaje y folclor por los de las identidades procesuales, la “etnicidad y la marginalidad”, en medio de una configuración que trasciende las fronteras nacionales, regionales, hemisféricas, en favor de una dinámica espiritual abierta. La reciente muestra *Caribe insular. Exclusión, fragmentación y paraíso* vino a arrojar sin dudas luces sobre estos temas.

Más allá de desaciertos e imperfecciones, los eventos y exposiciones analizados representan de un modo u otro intentos de aprehensión y difusión de la realidad visual caribeña, contribuyendo a que el Caribe sea no sólo el lugar “en donde las memorias temblorosas de los hombres se encuentran para confundirse y establecerse”, si no la nación posible soñada por Edouard Glissant. Entre ellas, la Bienal de La Habana actúa como una suerte de Elegguá, el oricha de la mitología yoruba dueño de los caminos, el dios que “abre y cierra los caminos y las puertas”. La Habana abre nuevos horizontes al arte del Caribe, prolonga sus aciertos expresivos en el tejido cultural mundial.

NOTAS

- [1] Frederico Morais. “Ideología de las bienales internacionales e imperialismo artístico. En: *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Civilização brasileira*, Río de Janeiro, 1979, pp. 41-65.
- [2] *Op. cit.*, pp. 48-49.
- [3] Eva Cockroft 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. 1929-1970*. The Bronx Museum of the Arts, Nueva York, 1988, p. 202.
- [4] Waldemar Januszczak. Citado por Enma Wallace en *Caribbean Art Now*, Londres, Commonwealth Institute, 1986, p. 5.
- [5] En 1992 publiqué el artículo “El Caribe a la vista”, *Ventana. Listín Diario*, Santo Domingo, 11 de octubre de 1992, p. 2, donde valoraba con optimismo el rol que podría desempeñar la Bienal de pintura del Caribe y Centroamérica, a las puertas de su segunda edición. En el mismo expresaba que esa iniciativa se unía a otras precedentes en el campo de la cultura como los *Carisfesta*, las gestiones promotoras de Casa de las Américas o los *Festivales del Caribe* de Santiago de Cuba.
- [6] Proyecto *Carib Art*, p. 4.
- [7] Francine Birbragher. “Visiones caribeñas. Pintura y escultura contemporánea”. *Art Nexus*, Bogotá, nº 19, enero-marzo de 1996, p. 100.
- [8] Gerardo Mosquera, Carolina Ponce de León, Rachel Weiss. “Presentación”. *Ante América*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1991, p. 10.
- [9] En 1986, la Segunda Bienal de La Habana dedicó su simposio internacional a la Plástica del Caribe, con ponentes como Robert Farris Thompson, Gerardo Mosquera, Juan Acha, Rita Eder, Yolanda Wood, Adelaida de Juan y Denis Williams, entre otros.