

**Continente de insularidades. Arte y contexto en el Caribe
en el cambio de milenio.**

Tesis doctoral

Carlos Garrido Castellano

Departamento de Historia del Arte

Universidad de Granada

Directores:

Rafael López Guzmán

Esperanza Guillén Marcos

Carlos Garrido Castellano

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Carlos Garrido Castellano
D.L.: GR 1920-2013
ISBN: 978-84-9028-599-2

-Agradecimientos

Resulta imposible condensar en unas líneas la importancia de la ayuda de la comunidad artística caribeña a la hora de realizar este trabajo. En muchos casos, lo que comenzó como un proceso investigativo ha derivado en sólidas relaciones de amistad que llegan hasta el presente. Este trabajo no hubiera sido posible sin la colaboración y la cercanía de los artistas, críticos, curadores y responsables de instituciones que entienden su trabajo con un entusiasmo que por frecuente en dichas latitudes no oculta su importancia. En ningún caso la relación que sigue es exhaustiva, cualquier olvido se debe a un descuido por nuestra parte motivado por la tensión del momento que esperamos sea entendido de esa manera.

En Jamaica resultó inestimable la ayuda de David Boxer, Annie Paul, Veerle Poupeye, Omari Ra, Kim Robinson, Ebony Patterson y Petrona Morrison. En República Dominicana la acogida por parte de la comunidad artística resultó inmejorable. José Fernández Pequeño, María Elena Ditrén, Paula Gómez, Polibio Díaz, Jorge Pineda, Raquel Paiewonsky, Belkis Ramírez, Pascal Meccariello, Caryana Castillo, Tony Capellán, Sayuri Guzmán, Clara Caminero, Ernesto Rodríguez, Mónica Ferreras o Gerard Ellis, sin olvidar al personal del Centro Cultural de España en Santo Domingo, y especialmente a Cristina Rico, hicieron que La Española se convirtiera en un lugar recurrente desde el cual llevar a cabo el análisis de las otras islas. En La Habana la acogida del Centro Wifredo Lam y de Casa de las Américas fue inmejorable. A Jorge Fernández, Nelson Herrera Ysla, Dannys Montes de Oca, Margarita Sánchez, Margarita González, José Manuel Noceda, Gerardo Mosquera o Yolanda Wood debemos una orientación precisa que nos llevó a ampliar horizontes. Entre la comunidad artística, mención especial merecen Lidzie Alvisa, Donis, René Francisco y Alicia, que me acogieron como si fuera parte de la familia. Luis Gómez, Antonio Margolles, Eduardo Ponjuán, Jorge Wellesley, Douglas Pérez, Reynerio Tamayo, Fernando Rodríguez, Lázaro Saavedra, Javier Castro, Ana

Olema o José A. Toirac nos permitieron acercarnos a un contexto imposible de ser aprehendido de manera rápida.

En Martinica, Dominique Brébion fue una guía inestimable; además de ser una de las mejores amistades que conservo en la región, he tenido la suerte de conocerla como colega de trabajo. Junto a ella, Luz Severino, Alain y Matisse me acogieron amablemente en varias estancias en la isla. Mil gracias también a Bruno Pédurand, Henry Tauliaut o Hervé Beuze. En Guadalupe, Joëlle Ferly nos permitió participar del buen ambiente y de la solidaridad de L'Artocarpe, y Jean-Marc Hunt nos permitió aproximarnos al fenómeno de Art Bemao.

En Barbados, el contacto y la colaboración con Joscelyn Gardner y Sheena Rose han resultado más que útiles. Trinidad y Puerto Rico nos sorprendieron al final del proceso investigativo con dos contextos enormemente ricos y cambiantes. Este trabajo debe mucho a las conversaciones mantenidas con Chris Cozier, Nikolai Noel, Sean Leonard o Nicholas Laughlin. En Port of Spain pudimos también disfrutar, pese al periodo de huracanes, de la amistad de Steve Ouditt, Michele Isava, Che Lovelace o Mario Lewis. En San Juan la lista podría ser larga. Mención especial merece Laura Bravo, que nos permitió interactuar con un entorno artístico difícil de entender a primera vista. Awilda Sterling nos ayudó a conocer el contexto de Loíza y a entender mejor el ámbito cultural boricua. Flavia Marichal, Liliana Ramos, Marianne Ramírez y Fernando Paes fueron igualmente una ayuda cercana y constante. Entre la comunidad artística, Abdiel Segarra, Elsa María Meléndez, Adál Maldonado, Charles Juhasz, Ana Rosa Rivera o Migdalia Luz Barends estuvieron en todo momento interesados en nuestro proyecto y no dudaron en colaborar activamente con nosotros. Los considero amigos cercanos. Finalmente, el personal de la Universidad de Puerto Rico, y en especial de la biblioteca de arte, nos permitió disponer de un "hogar" desde el que investigar. Vaya para ellos nuestro más sincero agradecimiento.

Por fortuna resulta posible extender dicho agradecimiento a los ámbitos de la diáspora y a las comunidades de caribeñistas europeos y norteamericanos.

En Estados Unidos, Michaeline Crichlow, Pat Saunders, Martin Munro o Juan Flores estuvieron presentes a lo largo de todo este trayecto. En Europa, Adriana López, Juan Varela Portas, Iván de la Nuez, Alanna Lockward, Orlando Britto, Nilo Palenzuela o Kristian Van Haesendonck han sido interlocutores frecuentes y compañeros de viaje.

En Granada hemos podido contar con una buena cantidad de colegas y amigos que no han dejado de apoyarnos: en primer lugar es preciso mencionar al Dr. Ignacio Henares Cuéllar, que siempre ha estado disponible e interesado en discutir sobre cualquier tema relacionado con nuestro estudio. Maribel Cabrera, Ángel Isac, Lola Caparrós, Miguel Ángel Sorroche, Gabriel Cabello, David García Cueto, Francisco Valiñas, José Manuel Rodríguez Domingo, Rodrigo Gutiérrez o María Luisa Bellido han seguido con atención los resultados de este proceso y nos han transmitido ánimo. He tenido la suerte, además, de contar con el aprecio y el interés de algunos de mis profesores de Historia, como Francisco Contreras, Gonzalo Aranda, Miguel Gómez Oliver o Beatriz Frieiro. Por otro lado, indispensable ha resultado el apoyo de los amigos conocedores de los problemas y ventajas del ámbito académico: Carlos Castro Brunetto, Jorge Diego Sánchez, Jesús del Valle, Dagmary Olívar, Dani Expósito, Margarita Cafarena, Pablo Ruiz Martínez Cañavate, David Martín, Dolores Villalba, María Egea, Yolanda Guasch, Guadalupe Romero, Curro Montes, Ana Ruiz, Francisco Pérez Yeste, Luis David Rivero, Carmen de la Torre, Teresa García Gallardo, Julia García González, Manolo García Luque o José Carlos Martín Contreras.

Por último, mis dos directores de tesis, Rafael López Guzmán y Esperanza Guillén Marcos, han supuesto no sólo una guía en lo académico sino también una amistad cercana en lo personal. Sin ellos el viaje que es este trabajo no hubiera sido posible. Vaya mi más sincero agradecimiento para ellos.

Continente de insularidades. Arte y contexto en el Caribe en el cambio de milenio.

Índice

-Agradecimientos

Bloque I.

Capítulo I. Introducción **17**

-Justificación del proyecto **34**

-Objetivos **36**

-Metodología **38**

-Justificación del tema **40**

-Selección de las fuentes de estudio **43**

-Proceso de realización **44**

Bloque II. Teorías. Pensamiento crítico y espacialidad

Capítulo II. El Caribe Hispanófono. **47**

II.1-Alejo Carpentier **47**

II.2-Fernando Ortiz **49**

II.3-Antonio Benítez Rojo **50**

II.4-Roberto Fernández Retamar **53**

II.5-Gerardo Mosquera	55
II.6-Juan Flores	58
II.7-Juan Bosch	59
II.8-Antonio Zaya	61
Capítulo III. El Caribe Anglófono.	62
III.1-Eric Williams	62
III.2-C.L.R. James	64
III.3-Rex Nettleford	66
III.4-George Lamming	67
III.5-Stuart Hall	69
III.6-Paul Gilroy	70
Capítulo IV. El Caribe Francófono.	72
IV.1-Aimé Césaire	72
IV.2-Franz Fanon	73
IV.3-Édouard Glissant	75
IV.4-Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphael Confiant	76

Bloque III. Políticas. Evolución del sistema artístico
caribeño

Capítulo V. Institucionalización.	80
V.1-Guadalupe	87
V.2-Martinica	96
V.3-Haití	100
V.4-Jamaica	106
V.5-Trinidad Tobago	119
V.6-Barbados	122
V.7-Bahamas	123
V.8-Bermuda	123
V.9-República Dominicana	124
V.10-Puerto Rico	143
V.11-Cuba	156
Capítulo VI. Panoramas curatoriales nacionales.	161
VI.1-Guadalupe	162
VI.2-Martinica	168
VI.3-Jamaica	168
VI.3.1-De la Independencia a los noventa	169
VI.3.2-Las décadas de los 90 y del 2000	176
VI.4-Trinidad Tobago	190
VI.5-Barbados	190

VI.6-República Dominicana	191
VI.7-Puerto Rico	204
VI.8-Cuba	216
VI.8.1-Los ochenta	216
VI.8.1.1-Volumen I	219
VI.8.1.2-Continuación e influencia de Volumen I	229
VI.8.1.3-Los años centrales de la década y el surgimiento de una segunda ¿y tercera? generación de artistas.	235
VI.8.1.4-El contexto expositivo de finales de los ochenta	238
VI.8.2-La década de los 90 y del 2000	252
VI.8.2.1-Metáforas y simulacros del Nuevo Arte Cubano en los noventa.	259
VI.8.2.2-Los salones de arte contemporáneo	269
VI.8.2.3-La Habana de las Bienales	271
VI.8.2.4-Arte, contexto, temas. Algunos itinerarios.	273
VI.8.3-Las grandes exposiciones internacionales de arte cubano	278
VI.9-El Caribe Holandés	289
Capítulo VII. De la isla al mundo. Exposiciones colectivas de arte caribeño	288
VII.1-Los 90	288
VII.1.1-Carib Art	292

VII.1.2- <i>La primera exposición de arte caribeño en Europa</i>	294
VII.1.3- <i>El Caribe ante “su década”: Karibische Kunst Heute.</i>	299
VII.1.4- <i>Miradas al Caribe desde la diáspora. Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture</i>	300
VII.1.5- <i>Commemoración, integración y expansión: la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica</i>	304
VII.1.6- <i>Confrontación con la realidad caribeña: Caribe Insular: Exclusión, fragmentación y paraíso.</i>	311
VII.1.7- <i>La vida urbana en la región del Caribe.</i>	318
VII.1.8- <i>Fin de milenio. Mitos en el Caribe.</i>	321
VII.1.9- <i>Valoración final</i>	322
VII.2-Exposiciones colectivas entre 2000 y 2012.	323
VII.2.1- <i>Esbozando la silueta del milenio. Entre Líneas (2001-2002)</i>	328
VII.2.2- <i>Diario de viaje desde las cuatro esquinas del mundo. Latitudes (2002-2007)</i>	330
VII.2.3- <i>Reflejos del Caribe. Island Nations (2004-2005)</i>	334
VII.2.4- <i>Cruce de miradas en/hacia el Caribe. Infinite Island. Contemporary Caribbean Art (2007-2008)</i>	334
VII.2.5- <i>Raíces de la Atlántida. Atlantide Caraïbe (2008)</i>	336
VII.2.6- <i>Del globo convertido en fábrica de identidades créoles. Kréyol Factory (2009)</i>	340

VII.2.7-Entre-Vues. <i>Photographie contemporaine en Caraïbe</i> (2009)	343
VII.2.8-Arte como inserción. <i>La Ghetto Biennale</i>	344
VII.2.9-Rockstone and Bootheel. (2009-2010)	345
VII.2.10-La grata experiencia de la indefinición. <i>The Global Caribbean</i> (2010)	347
VII.2.11-Un mapa al filo de la década. <i>Vous êtes ici</i> (2010-2011)	351
VII.2.12-Caribe en expansión (2011)	352
VII.2.13-El triunfo de los nativos. <i>Wrestling with the Image: Caribbean Interventions</i> . (2011)	353
VII.2.14-Caribbean Crossroads of the World	356
XI.3-La Bienal de La Habana y el arte caribeño.	357
Capítulo VIII. La isla escrita. Crítica de arte en contexto.	363
VIII.1-Creación de un contexto crítico (I): revistas	365
VIII.2-Creación de un contexto crítico (II): profesionalización y regionalización de la crítica. AICA, regionalización	373
VIII.3-Creación de un contexto crítico (III): el espacio digital.	375
<u>Bloque IV. Prácticas</u>	
Capítulo IX-Evolución histórica	418
Capítulo X-Dimensiones del espacio Caribe	437

X.1-Mapas	440
X.2-Fronteras	453
X.3-Islas. Pensamiento ecológico	460
Capítulo XI-Ciudad, ciudadanía y representación.	470
XI.1-Imaginario urbanos en República Dominicana	476
XI.2-De Kingston como “Dancehallscape”	493
XI.3-Opus Habana	511
Capítulo XII-Del cuerpo como contexto	525
XII.1-Cuba	526
XII.2-República Dominicana	548
XII.3-Puerto Rico	572
XII.4-Jamaica	577
XII.5-Trinidad	589
XII.6-Martinica, Guadalupe	590
XII.7-Caribe Holandés	594
Capítulo XIII-Los espacios de la diáspora	598
XIII.1-Francia	619
<i>XIII.1.1-Alex Burke</i>	624
<i>XIII.1.2-David Damoison</i>	626

<i>XIII.1.3-Jean-François Boilé</i>	627
<i>XIII.1.4-Bertrand Grossol</i>	633
<i>XIII.1.5-Otros artistas del ámbito francófono</i>	634
<i>XIII.1.6-Desmontando fronteras</i>	638
<i>XIII.1.7-Imágenes de un pabellón germano-haitiano: Jean-Ulrick Désert</i>	648
<i>XIII.1.8-Artistas dominicanos en Francia</i>	662
XIII.2-Cuentos de todas partes del imperio: Derivas del arte cubano	664
XIII.3-De los países al país en cambio. Comunidades Dominican-York y Nuyoricans.	678
Capítulo XIV-La propia creatividad como espacio	688
XIV.1-La actividad de los colectivos de arte	689
<i>XIV.1.1-Cuba</i>	691
<i>XIV.1.2-República Dominicana</i>	702
<i>XIV.1.3-Martinica</i>	723
<i>XIV.1.4-El rol de los colectivos en el resto del Caribe</i>	725
XIV.2-Espacios de arte auto-gestionados	727
Capítulo XV-La memoria y la historia	733
XV.1-Archivos y deconstrucción de la ciencia histórica	738

XV.2-Del archivo al documento. Museos intervenidos

762

**XV.3-Rastros de intercambios. Poéticas del azúcar y el tráfico
tricontinental.**

769

Capítulo XVI-Política, resistencias e intervención social

775

XVI.1-La incapacidad comunicativa de la retórica oficial.

780

XVI.2-La posibilidad de resistencia: el héroe

809

-Conclusiones

870

-Abstract and conclusions

876

-Bibliografía

884

-Apéndices

-Diccionario de artistas caribeños

-Entrevistas

“El presente ensayo está dedicado a una empresa que no se sabe bien si llamar intempestiva o imposible. En tanto que recapitula la globalización terrestre, se propone suministrar [...] esbozos para una teoría del presente. A quien esta aspiración resulte extraña que considere que si es provocador plantearla, desistir de ella significaría derrotismo intelectual”.

Peter Sloterdijk. *En el mundo interior del capital*.

“La realidad es rica en las combinaciones más extrañas y es el teórico el que está obligado a buscar la prueba decisiva de su teoría en esta misma extrañeza; a traducir al lenguaje teórico los elementos de la vida histórica, y no, al revés, que sea la realidad la que deba presentarse según el esquema abstracto.”

Antonio Gramsci. *Cuadernos de la cárcel*.

[sobre Colón]: “En el Oeste descubrió América para la humanidad, y, con ello, el espacio como espacio local.”

Hermann Schmitz. *Sistema de filosofía*.

“La littérature antillaise n'existe pas encore. Nous sommes encore dans un état de pré littérature : celui d'une production écrite sans audience chez elle, méconnaissant l'interaction auteurs /lecteurs où s'élabore une littérature.”

Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphaël Confiant. *Éloge de la créolité*.

BLOQUE I

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

“El más allá ya no es el borde de una cubierta cósmica, sino otra costa, la caribeña, más tarde llamada americana. La travesía comienza a sustituir a la subida.”

Peter Sloterdijk. *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*

“We remain labelled but nameless images.”

Christopher Cozier. *Wrestling with the Image. Caribbean Interventions.*

“Es práctica habitual considerar la producción artística de los márgenes de los centros artísticos como “imposible de entender” a menos que se provea un “contexto adecuado”, sea político, sociológico o religioso. Esto, por supuesto, es o bien una falacia (que puede ser utilizada como un medio de exclusión), o es también aplicable a una gran parte de la producción artística contemporánea. [...] en el caso del arte de los márgenes, se asume que el trabajo se inscribe en el espacio de una historia poscolonial supuestamente común y homogénea, la cual o bien se da por descontada o se presume ausente, dejando la obra incapaz de ser percibida o entendida correctamente.”

José Roca. “Defina “contexto””

Cualquier intento de abordar el estudio de los procesos culturales que tienen lugar en la región caribeña ha de partir forzosamente de la complejidad de ésta, elemento que condiciona tanto la naturaleza de dichos procesos como

las connotaciones de su epistemología. Si bien es cierto que el Caribe constituye una unidad política y territorial, además de una región geográfica, a menudo resulta difícil determinar lo que comprende dicho término. Uno de los ejemplos más claros de esta indefinición se encuentra en la cartografía, en la que la representación de la región suele oscilar, dando lugar, en muchas ocasiones, a la reducción de aquella al *“puente de islas que conecta de “cierta manera”, es decir, de una manera asimétrica, Sudamérica con Norteamérica”*¹.

La consecuencia de esta situación lleva a que el Caribe haya recibido una atención menor con respecto al resto del continente americano. En ese sentido, Antonio Benítez Rojo apunta lo siguiente:

*“Los principales obstáculos que ha de vencer cualquier estudio global de las sociedades insulares y continentales que integran el Caribe son, precisamente, aquéllos que por lo general enumeran los científicos para definir el área: su fragmentación, su inestabilidad, su recíproco aislamiento, su desarraigo, su complejidad cultural, su dispersa historiografía, su contingencia y su provisionalidad.”*²

Acercarse al Caribe significa partir de una complejidad única en el planeta. Actualmente el Caribe engloba los países del continente americano con línea de costa bañada por el mar del mismo nombre: Belice, Colombia, Costa Rica, Guatemala, Guyana, Honduras, México, Nicaragua, Panamá y Venezuela. Además, la región comprende una totalidad de catorce estados soberanos insulares (Antigua y Barbuda, Bahamas, Barbados, Cuba, Curaçao, Dominica, Granada, Haití, Jamaica, República Dominicana, Saint Kitts y Nevis, St. Lucia, San Vicente y Granadinas, Sint Marteen y Trinidad y Tobago). A ello hay que sumar dos departamentos de ultramar (Guadalupe y Martinica) y catorce territorios dependientes (Anguila, las Islas Vírgenes Británicas, las Cayman, Montserrat y las Islas Turks y Kaikos con respecto a Gran Bretaña; Aruba, Bonaire, Saba y San Eustaquio con respecto a Holanda; y Las Islas Vírgenes

¹Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. Edición definitiva*. Barcelona: Casiopea, p. 16.

²Ibidem.,p. 15.

estadounidenses con respecto a Estados Unidos. Por su parte, Saint Barthélemy y Saint Martin gozan de un estatus jurídico especial, siendo Colectividad de Ultramar respecto a Francia; Puerto Rico disfruta asimismo de una situación particular como Estado Libre Asociado a Estados Unidos. Por último, algunos autores suman a esta relación territorial algunas regiones de países vinculados histórica y culturalmente al área caribeña, como Brasil o Estados Unidos.

Si atendemos al elemento lingüístico encontraremos un fresco igualmente diverso: inglés, francés, español y holandés conviven con numerosas variantes del créole o con idiomas como el papiamento, mezcla de holandés, español, portugués y registros africanos. De ese panorama, en el que parecen confluír todas las excepcionalidades políticas y culturales existentes, se deriva la enorme heterogeneidad del área caribeña. Se trata, pues, de un continente formado por numerosas realidades insulares que interactúan entre sí y que comparten una misma problemática. A ello hemos de sumar la movilidad que se encuentra en la base de la formación histórica regional y que ha continuado caracterizando el ser caribeño: hablar de Caribe es aludir al mar que constituye un factor de aislamiento, pero que al mismo tiempo se erige en ruta de escape. Podemos caracterizar dicho continente como una configuración cultural afín a la tectónica de placas, dado que está formado por elementos en continuo movimiento e interacción entre sí y con el resto del mundo. Lejos de ser el escenario del choque o el encuentro entre culturas, el Caribe se presenta como una realidad porosa, con superficies y posibilidades infinitas que pueden llevar al enriquecimiento mutuo o también generar conflictos. Lo que se mueve y enfrenta no son las culturas ni los continentes, sino su raíz, las posibilidades. El *motto* de ese continente inter-americano, global (entendiendo el globo, con Sloterdijk, como un espacio de coexistencia y significado³) e insular podría ser,

³Sloterdijk, Peter (2004) *Esferas II. Globos*. Madrid, Siruela.

con Petrine Archer: “Stand firm, but not so rigid that you crack when the earth shakes.”⁴

Si bien lo anterior puede aplicarse a todos los aspectos de la cultura, en el caso del arte el vacío historiográfico y crítico es aún mayor, así como las disparidades entre los distintos espacios: mientras que en algunos países encontramos un amplio desarrollo institucional, con programas educativos y expositivos que fomentan la creatividad artística y un mercado del arte que muestra cierto interés por la producción local, en otros territorios apenas si es posible documentar la existencia de algunas galerías. Dicha disparidad puede observarse asimismo en los planteamientos estéticos presentes en las diferentes islas: así, se da el caso de exposiciones en las que conviven propuestas plenamente incorporadas a los presupuestos del *Mainstream* con otras basadas en la recreación del paisaje local cercanas a lo artesanal.

En general, a diferencia de otras manifestaciones creativas, el arte ha desempeñado un papel central en la gestión cultural local, dando lugar desde finales de los ochenta a un desarrollo exponencial de los elementos que conforman el sistema artístico en la región. Pese a ello, la atención de la historiografía a lo que constituye uno de los movimientos culturales más pujantes que ha tenido lugar en el continente americano en las últimas décadas ha sido escasa o nula, excepción hecha de algunos eventos particulares, como la Bienal de La Habana, o de las exposiciones que han llevado al ámbito europeo y norteamericano un compendio del arte caribeño⁵. Existen, por tanto, algunos estudios parciales, además de una producción crítica centrada en el análisis de obras y artistas concretos, así como algunos trabajos que llevan a cabo una

⁴Archer-Straw, Petrine y Poupeye, Veerle (1995) *New World Imagery: Contemporary Jamaican Art*. Londres, South Bank Centre, p.29.

⁵ La representación de la cultura caribeña en las muestras internacionales ha seguido criterios curatoriales dispares, en la línea de lo ocurrido con el arte latinoamericano en Estados Unidos. Una revisión en Ramírez, Mari Carmen (1996) “Beyond “the Fantastic”: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, en Mosquera, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, InIVA, pp. 229-247.

perspectiva evolutiva de las artes plásticas de cada país. Salvo muy contadas excepciones⁶, la documentación de un periodo tan decisivo se muestra fragmentaria y escasa.

A partir de la constatación de ese problema, lo que sigue puede considerarse un intento de establecer las coordenadas que han determinado la posición que ocupa el Caribe en el panorama cultural contemporáneo. Supone, por ello, una aproximación que privilegia lo espacial por sobre lo temporal. Hay esta elección no tanto un desdén por lo histórico, por el pasado, elemento fundacional del área caribeña y, desde allí, del resto del mundo, sino más bien una inquietud por examinar uno de los fenómenos de expansión y de negociación cultural de mayor trascendencia del mundo actual. En los últimos veinte años la producción cultural de la región, procedente de un territorio por excelencia abierto, desborda fronteras con una intensidad inédita hasta la fecha; alcanza costas y derriba muros, mientras otros son construidos. Plantea nuevos patrones para enfrentar, y de afrontar, las relaciones con el resto del mundo. La cadena de islas que se extiende entre ambas mitades del Nuevo Mundo se prolonga hasta alcanzar nuevos territorios, inaugura nuevas insularidades, configura una marea en movimiento marcada por contracciones y expansiones, por intercambios y reutilizaciones.

La idea que centra este trabajo tiene que ver con el hecho de que las prácticas artísticas analizadas tengan más que ver con la configuración de ese mapa, de ese contexto, que con la representación de un espacio o de una realidad determinada. Encontraremos, así, una comunidad de problemas, un proceso compartido, más que unas formas o temáticas coincidentes. El arte del Caribe se parece más en su concepción como espacio, en la posición desde la que crea contexto, que a la hora de representar contextos ya existentes. La pregunta que ha centrado el análisis de la producción visual caribeña

⁶ Pueden mencionarse en este apartado: Poupeye, Veerle (1998) *Caribbean Art*. Londres, Thames & Hudson; Walmsey, Anne y Greaves, Stanley (2010) *Art in the Caribbean. An Introduction*. Londres, New Beacon Books; Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) (1998) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC.

contemporánea tiene que ver con su contenido. De qué habla el Caribe, cuáles son las raíces de lo representado, suelen ser las cuestiones que centran una gran parte de los trabajos sobre la región. En ese sentido, a menudo se ha planteado un panorama marcado por la subversión temática (la revisión de recursos propios del discurso dominante eurooccidental) o lingüística-metodológica (la sustitución de modelos basados en la academia y en el corpus del arte internacional por elementos “propios”, vinculados bien al componente africano, bien al substrato “original” resultante de la mezcla cultural que entraña el Caribe.)

Sin que ambas cuestiones pierdan validez, esta tesis plantea que son sólo partes de un proceso mucho más complejo que tiene que ver con la producción de un contexto expresivo en el marco de las contradicciones y los conflictos derivados de la afirmación—y el fracaso—de modelos de nación y comunidad, pero también de iniciativas de integración regional y de inclusión en el panorama internacional. Desde esta perspectiva, se pretende poner el acento en el carácter constructivo y auto-afirmativo de las iniciativas que han vertebrado el medio artístico caribeño en las últimas décadas, poniendo de manifiesto su posición mediada—es decir, influida por un complejo político-cultural mayor—y mediática—afincada en un entorno discursivo marcado por la interacción de referentes procedentes de todas partes del globo, en el que lo visual adquiere cada vez mayor preponderancia.

La auto-referencialidad del fenómeno artístico posibilitará el sobrepasar los riesgos de las visiones basadas en la identidad, que con frecuencia han caído en el peligro de exigir al Caribe una lógica y una coherencia que no suele exigirse a otros contextos. De este modo, nos ponemos en guardia incluso frente a aquellas posturas que parten de una negación vehemente de la existencia de una identidad única, teniendo en cuenta que tales cuestiones dejan de lado la potencialidad constructiva de los actores que, tanto desde dentro como desde fuera de la región, llevan a cabo dicho proceso. Partimos, además, del hecho de que tanto las visiones estereotipadas que hacen del Caribe un espacio

inexistente y no discursivo, como las que lo exaltan únicamente como cultura de resistencia, aparecen en cierta manera limitadas por el apego a determinada esencialidad que está prefigurada de antemano en las expectativas sobre la región y que, de este modo, contamina las preguntas, limitando obligadamente las respuestas. Con esto no queremos negar ni el carácter afirmativo de la lucha contra el modelo colonial-esclavista, ni el de los planteamientos nacionalistas y anticoloniales, ni el más reciente de una realidad postcolonial y/o neocolonial. Más bien, lo que pretendo afirmar aquí es que la continuidad entre todos estos modelos no ha de darse por supuesto, ni entenderse como algo lógico, sino que ha de ser examinada con cuidado y desde una perspectiva crítica.

A partir de este enfoque, además, pretendemos integrar en un mismo marco crítico aquellas acciones que han sido asociadas al cuestionamiento y desmantelamiento de la nación —o, en no menos casos, a la reproducción de sus valores formativos—, y aquellas que han abogado por generar un panorama transnacional, olvidando (habría que ver en qué medida y con qué éxito) el referente nacional⁷. Hablar del arte del Caribe como una producción consciente-compartida-auto-referencial permite entrever una comunidad de problemas, un conjunto de referentes compartidos, que constituye el centro de este análisis.

Enunciado en forma de pregunta, la cuestión podría ser: ¿Desde qué posición ha construido la práctica artística caribeña un contexto propio en el marco de su expansión? La pregunta, que tiene como objeto un proceso que se prolonga en el tiempo, pretende sustituir a otras, por frecuentes no más satisfactorias: ¿qué es el arte caribeño? ¿Se puede hablar de un arte caribeño? ¿Qué elementos identitarios de la región del Caribe pueden apreciarse en la visualidad de la región? La sustitución de éstas por aquélla no quiere decir que haya nada de negativo en el hecho de plantearse el último conjunto de cuestiones; se trata, más bien, de una invitación a trasladar el punto de mira a una realidad que sobrepasa en porosidad y complejidad a cualquier definición

⁷ Una visión equilibrada en Wainwright, Leon (2011) *Timed Out. Art and the Transnational Caribbean*. Manchester, Manchester University Press.

identitaria⁸. Implica la necesidad de determinar la posición que ocupa el que habla respecto a la realidad compleja, cambiante, del objeto de estudio: la práctica artística caribeña de los últimos veinte años. Invita, además, a considerar el aislamiento como algo imposible: como se verá más adelante, desde que el Caribe se incorpora al imaginario global el aislamiento será todavía menos factible.

Hablar de contexto implica aludir a geografías imprecisas. También a geografías impuestas, imaginadas, en fuga⁹. Todas, sin embargo, son expresión de procesos sociales y culturales determinados. No se trata, entonces, de determinar su “veracidad” o su “falsedad”, sino de establecer críticamente los contornos de su aplicación y de su “aplicabilidad”: a fin de cuentas, todos sabemos que el Caribe y la latinidad que definen y defienden, por ejemplo, Jennifer López, Bacardí o los planes de viaje de Iberia no se ajustan a la realidad, pero no por ello dejan de constituir una parte importante de industrias culturales, de iniciativas económicas o de recursos turísticos—realidades que pueden aplicarse a los tres casos señalados, si bien no necesariamente en el mismo orden y con la misma intensidad. La creación de contexto tiene dos facetas complementarias: el diálogo regional y la inclusión global. Los artistas de los noventa y los del 2000 serán conscientes de que no se podía obviar ninguno de esos dos frentes a riesgo de caer en el aislacionismo o en la desaparición por absorción. Lo mejor del arte caribeño surge, así, en permanente contacto con varios niveles espaciales.

⁸ Una visión interesante en Zavala, Iris M. (2011) *La cuestión caribeña*. Madrid, La Discreta.

⁹ No han faltado en los últimos años voces que reivindican una revisión de la dimensión crítica de la geografía. Sirvan de ejemplo dos obras no muy conocidas, pero con una profundidad notable. Pimenta, José Ramiro; Sarmiento, Joao y De Azevedo, Ana Francisca (2007) *Geografias Pós-coloniais. Ensaíos de Geografia Cultural*. Oporto, Figueirinhas; Benko, Georges y Strohmayr, Ulf (Eds.) (1997) *Space and Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*. Oxford, Blackwell. Algunas aportaciones igualmente originales en Kocur, Zoya y Leung, Simon (Eds.) (2005) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell; Mosquera, Gerardo y Fisher, Jean (eds.) (2004) *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. Nueva York, MIT Press.

El transformar la pregunta sobre la que ha girado la reflexión crítica en torno a la cultura caribeña plantea nuevos retos: entender que la construcción de un contexto propio ha sido el gran proyecto de la práctica artística del Caribe en el momento de mayor expansión internacional permite centrar la atención en las dinámicas que han determinado el panorama cultural de la región. La creación de ese contexto, que supone una superación de los límites restrictivos de términos como “local” y “global”, no ha ocurrido en ausencia de conflictos: a lo largo de las dos décadas situadas en el eje entre un milenio y el otro varios actores han determinado su posición contra una realidad que combina lo nacional, lo regional y lo internacional. Se trata de un debate con—contra, de nuevo—el *Mainstream*, pero también contra—con—la provincia.

Una de las principales ventajas de este presupuesto teórico se deriva de la conquista de un terreno para desarrollar una crítica cultural autónoma. Esa ampliación, que ha sido el objetivo de varias iniciativas en las últimas décadas, posibilita el distanciamiento respecto a corpus teóricos estrechamente emparentados con la realidad caribeña, pero no adscritos a su especificidad, como pueden ser la *Black Culture*, el postcolonialismo o los estudios americanistas. Lo dicho, sin embargo, no pretende en ningún momento establecer una ruptura con tales áreas o corrientes; más bien, incide en la obligación de establecer cartografías culturales atentas a los puntos coincidentes y a las rupturas, a los préstamos y a los enfrentamientos.

En numerosas ocasiones se ha presentado el arte del Caribe como el resultado exuberante y festivo de los encuentros culturales que tuvieron lugar en la región. Según esa lógica, la creatividad aparecía dissociada de cualquier influencia externa, como un meta-archipiélago autosuficiente que, a manera de espejo, contestaba los valores de Occidente. Dicha visión, que tomó cierta fuerza a comienzos de los noventa, se derivaría en un ensimismamiento en cuestiones identitarias que perduraría hasta hoy. Si bien a mediados de la década se planteó una lenta pero firme apuesta que pretendía modificar esa situación, conectando la producción artística caribeña con los ritmos de lo global: no en

vano, la época en la que surge, asociado a una afirmación identitaria pan-caribeña vinculada a una exaltación de las raíces, lo que hoy conocemos como “arte caribeño” viene a coincidir con el momento en que la visualidad del Caribe alcanza de manera definitiva al resto del mundo. La posición que hace de ello un arte de identidad –cabría preguntarse: ¿qué manifestación cultural no está relacionada con la identidad de sus actores? –ha obviado a menudo el alcance y la implicación de las políticas culturales que se encuentran detrás de la manifestación identitaria. Nos encontraremos, así, ante geografías que tienen que ver con procesos culturales mundiales, que producen respuestas específicas en una esfera local, nacional, regional, internacional y global a un tiempo. No existe “un Caribe globalizado”, en la medida que no existe una única “Globalización”.

Situar el observatorio en el campo de maniobras que llevará a la construcción de un contexto caribeño, que se extiende desde y hacia la región, lleva a afrontar la necesidad de establecer desde dónde habla la producción artística. El arte del Caribe no es transnacional, ni se puede considerar reflejo de un sistema multicultural, ni ha obedecido a dinámicas de la identidad, si bien éstas han sido utilizadas, sobre todo a lo largo de la década de los noventa, para configurar políticas culturales nacionales y regionales. Plantear los derroteros de la expansión del arte caribeño supone afrontar la complejidad de un fenómeno tan plural como la propia región. No es, por tanto, válido aceptar la opinión de que el arte del Caribe se ha internacionalizado completamente, ni tampoco de que se han conservado movimientos internos identitarios. Lo interesante es ver qué juegos, qué intercambios, se han desarrollado en ese marco ambiguo, sujeto a limitaciones regionales y nacionales y abierto a lo internacional a un mismo tiempo. Las dinámicas que rigen esos juegos, que desembocan en diferentes resultados, pueden resumirse en una premisa básica: en torno al segundo milenio, por primera vez en su historia, las culturas caribeñas, periferia dentro de la periferia latinoamericana, consiguen negociar un contexto propio.

Hablar de arte caribeño supone un reto metodológico y conceptual similar al que implica el hablar de “arte europeo” o de “arte americano”; sirve, sin embargo, para establecer el quién, qué y cómo de las dinámicas de expresión artísticas. Hay elementos compartidos, pero son más bien respuestas a un mismo medio, a una misma situación. Por eso, no importa de dónde partan, todos los países se marcan una meta nueva y absoluta a comienzos del 90. Crean el espacio para la isla dentro de sí y en espejo, ante el mundo. Aunque no todos lo consiguen, las historias (levemente nacionales, casual y mediáticamente individuales) que forman el resumen de la práctica artística caribeña en torno al fin de milenio pueden ser vistas como una búsqueda en el sentido geográfico descrito.

Este trabajo pretende, en fin, analizar desde una perspectiva crítica la experiencia vital de un grupo de artistas, críticos, curadores y gestores culturales que en las décadas de los noventa y dos mil se esfuerzan por crear un contexto propio de expresión y creatividad, al tiempo que luchan por integrarse en el marco ya existente y previamente configurado del arte internacional, controlado por los grandes centros de Europa y Estados Unidos. Surge, en ese sentido, como un relato necesariamente coral, que integra distintas voces, en el que se entremezclan algunos éxitos y un número no inferior de intentos fallidos. Los integrantes de ese relato comparten entre sí el hecho de pertenecer a una de las realidades culturales más complejas del mundo moderno. Hablan con lenguas diferentes, desde perspectivas sociales diversas, en una variedad de contextos casi infinita. Lo hacen con la inquietud derivada de esa heterogeneidad y con la voluntad y el ímpetu de los que quieren hacerse entender. En sus posiciones confluye el peso de las tradiciones artísticas a las que pertenecen, pero sobre todo la necesidad de crear un espacio propio, una esfera, un proyecto de futuro. En gran medida, lo que sigue puede entenderse como un cuestionamiento acerca del funcionamiento y las condiciones de posibilidad de esa esfera, así como una mirada ligeramente esperanzada acerca de su proyección en los años por venir. El corpus de iniciativas desarrolladas a lo largo de las últimas dos décadas, el continente de insularidades que emerge

como fruto de ese empeño rodeado de dificultades y condenado a los placeres de una posición inverosímil, centro del mundo y periferia de la periferia al mismo tiempo, constituye uno de los procesos culturales de mayor trascendencia del mundo actual, y, sin lugar a dudas, el periodo histórico más trascendente para la expansión de la visualidad caribeña en todo el globo.

Hemos hecho hincapié anteriormente en el hecho de que la producción artística caribeña tiene una preocupación por el contexto que es compartida por multitud de iniciativas y obras desarrolladas a fines de milenio. Resultará necesario, por tanto, definir lo que entendemos por arte contextual. De entrada, es preciso señalar que nos encontramos ante un término difícil de precisar, que sólo de manera tardía ha visto algún esclarecimiento. Las primeras referencias a dicho término las encontramos en 1976, de la mano del artista polaco Jan Swidzinski, quien utiliza la expresión “arte contextual” para referir a su propio trabajo¹⁰.

Una aproximación más abarcadora vendrá de la mano de Paul Ardenne. Para Ardenne, el arte contextual engloba una serie de prácticas que tienen que ver con *“establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer, unos signos que constituyen en el modo del referencial tantas “imágenes”, el artista “contextual” elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial [...] El universo de predilección y de trabajo del artista se convierte en universo en sí, a la vez social, político y económico.”*¹¹

Ardenne ofrecerá la siguiente definición:

¹⁰Swidzinski, Jan (2005) *L'art et son contexte*. Quebec, Inter Éditeur.

¹¹Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, CENDEAC, p.11.

“Bajo el término de arte “contextual” entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo”¹²

Para el autor francés, por tanto, la proximidad al contexto, a la realidad directa del artista, es el referente común de una serie de prácticas harto diversas en su forma expresiva y en su concepción. Ardenne señala, además, la importancia del paso de la representación a la actuación: así, por ejemplo, en lugar de hacer un arte que se adhiera a problemas políticos determinados, el arte contextual implicará la adopción de una posición activa que implique la suplantación del rol del productor, el político, el gestor¹³.

Por su parte, Jordi Claramonte Arrufat, el arte de contexto tiene su precedente en el XIX, en el momento en que la autonomía del arte con respecto a la esfera social es cuestionada. Así, tendencias como el Simbolismo y movimientos como *Arts and Crafts* introducirían una nueva manera de conceptualizar la actividad artística, que hiciera posible un impacto en la sociedad, una modificación en la realidad, lo que implicaba un cambio en la posición que ocupaba el propio artista¹⁴. Claramonte, sin embargo, se separa de Ardenne al reconocer que la autonomía artística no supone un condicionante negativo para hablar de arte contextual; por el contrario, apunta el autor, *“es únicamente desde esa exigencia de autonomía donde cabe construir algo así como racimos de alternativas sociales y políticas a la realidad que el capitalismo de diseño ha comprado de cabo a rabo y que nos vende en rodajitas a cambio de nuestra vida toda.”¹⁵*

¹²Ibídem., p.10.

¹³Ibid., p.14.

¹⁴Claramonte Arrufat, Jordi (2011) *Arte de Contexto*. San Sebastian, Nerea, p.9.

¹⁵Ibídem., p.83.

En una reciente tesis doctoral, Ana Belén Mazuecos Sánchez ha sintetizado las distintas aportaciones sobre el tema. Para Mazuecos, “*el adjetivo contextual indica que se trata de un tipo de arte que reflexiona sobre la periferia del propio arte, sobre el contexto o ámbito del arte, esto es, sobre las cuestiones inherentes al arte mismo*”¹⁶. La autora advierte sobre la confusión que rodea al término, al tiempo que rastrea las condiciones en las que aparece esta manifestación artística. Mazuecos alude al aumento de la complejidad del mercado del arte y a las respuestas de algunos artistas que deciden “no acatar las reglas del juego”, estableciendo una posición crítica frente a los mecanismos de control que el sistema de arte ejecuta sobre la actividad artística.¹⁷

La presente tesis doctoral toma como punto de arranque las cautelas de los autores mencionados. En nuestro caso, más que una definición, aportaremos una aproximación que encuentra en el arte caribeño de fines del milenio (de la labor de los artistas, de las voces de la crítica, de la actuación de las instituciones regionales) una posición consciente de las características del contexto que ocupa el Caribe dentro del globo. Esta afirmación implicará dos cosas: en primer lugar, en todos los casos analizados existirá una preocupación por subvertir las estructuras económicas y políticas que relegan a un segundo plano el arte de las periferias. Con independencia del éxito o el fracaso de esa subversión, de que el propio mercado artístico engulla las propuestas que lo critican, el interés por generar un marco de actuación más favorable será una constante en los proyectos analizados. En segundo lugar, implica la adopción de una perspectiva propia, que ironiza y cuestiona los cánones de representación contruidos desde Occidente y que utiliza una búsqueda artística para desafiar imaginarios pre-establecidos¹⁸. En este caso, se persigue una autonomía

¹⁶Mazuecos Sánchez, Ana Belén (2008) *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo. Tesis doctoral*. Granada, Universidad, p.175.

¹⁷Ibídem, p.177.

¹⁸ Un análisis al respecto, desde una perspectiva continental, en Ise, María Laura. “Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visualizar y delimitar una problemática.” *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Online:

discursiva que, mediante su separación de un modelo elitista y burgués vinculado con el colonialismo y las situaciones de dominación económicas que ha sufrido y sufre el área caribeña, pueda propiciar prácticas culturales más participativas y democráticas (igualmente, la tasa de éxito en este caso dependerá enormemente del caso examinado.)

Los capítulos que componen esta tesis se distribuyen en tres bloques. Al primero se adscribe el análisis de la producción teórica que, tanto desde dentro como desde fuera de la región, ha generado las ideas que vertebrarán el contexto caribeño. En el segundo examinaremos las acciones, es decir, las políticas culturales, que han determinado las condiciones bajo las que ha tenido lugar la producción creativa a fines del milenio. Ésta es, precisamente, el centro del bloque tercero, dedicado a las prácticas, a la obra mediante la cual los artistas de la región han tratado de definir y construir los cimientos del territorio en el que intervienen.

El primer bloque presenta una ordenación de las diferentes áreas lingüísticas del Caribe: hispanófono, anglófono y francófono, si bien se ha tratado de llevar a cabo un análisis comparativo. El comentario de los principales pensadores de cada territorio centra este apartado, cuya extensión se ha limitado al existir ya numerosos trabajos que realizan de manera pormenorizada dicho estudio¹⁹, y al haber incluido referencias constantes a aspectos teóricos en los otros dos bloques.

<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior>

¹⁹Pueden mencionarse aquí las siguientes obras de referencia: Torres Saillant, Silvio (2006) *An Intellectual History of the Caribbean*. Nueva York, Palgrave; Opatrny, Josef (ed.) (2007) *Pensamiento caribeño. Siglos XIX y XX*. Praga, Karolinum; Meeks, Brian y Lindalh, Folke (eds.) (2001) *New Caribbean Thought. A Reader*. Kingston, UWI Press; Lewis, Gordon (2004) *Main Currents in*

El segundo comprende cuatro epígrafes que dejan constancia del trasfondo institucional en el que se desarrolla el cambio de paradigma que hemos comentado en el anterior apartado. La institución no será únicamente un marco, sino que resultará decisiva, a través de la articulación de políticas culturales, en la transformación que tiene lugar a fines del siglo XX. Resulta, por tanto, preciso confrontar en todo momento lo expuesto en este bloque con lo planteado en el siguiente. Un primer capítulo aborda el papel de la crítica de arte en la configuración de una voz propia y de unos mecanismos de difusión gestionados desde la región; a continuación, se evalúa el alcance de la institucionalización del arte en cada país, poniéndolo en relación con los presupuestos curatoriales que han marcado diferentes concepciones expositivas. Un último capítulo, en fin, se acerca a la internacionalización del arte del Caribe, al resultado de los intercambios con el *Mainstream* y a la configuración de un panorama de exposiciones regionales que cobra más fuerza que nunca en el momento estudiado.

El tercer bloque contiene información acerca de cómo los artistas han plasmado ese interés por el espacio a partir del recurso a diversos elementos. Más que hablar de temas, nos encontramos ante espacios que han resultado especialmente fecundos a la hora de generar diálogos que trascienden las fronteras de lo nacional. Tras una breve introducción histórica, nos detendremos en el análisis de la relación entre arte y geografía, del uso de la ciudad como espacio por definir, de la utilización del cuerpo como referente espacial, localizado en unas coordenadas precisas, de la diáspora como contrapunto ineludible al aquí y ahora de la isla, a corrientes meta-artísticas, a la memoria y la historia como espacio de reflexión sobre el pasado, el presente y

Caribbean Thought: The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900. Baltimore, John Hopkins University Press; Paget, Henry (2000) *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy.* Nueva York, Routledge; Barrow-Gilles, Cynthia y Marshall, Don (eds.) (2003) *Living at the Borderlines: Issues in Caribbean Sovereignty and Development.* Kingston, Ian Randle Publishers; Henke, Holger y Heinz Magister, Karl (eds.) (2008) *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean.* Lanham, Lexington Books; Nigel Boland, O. (2004) *The Birth of Caribbean Civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society.* Kingston, Ian Randle Publishers.

el futuro de la región y, finalmente, a cuestiones relacionadas con la intervención social, la responsabilidad del artista ante el poder y las limitaciones de los discursos nacionales.

Tras las conclusiones, que presentan el grado de cumplimiento de los objetivos delimitados al principio de este trabajo, encontraremos varios apéndices que se presentan en un soporte informático. El más destacado en tamaño y en importancia es el que componen las entrevistas. A la hora de afrontar un estudio que abarca un alto número de territorios y países en los que la documentación artística no resulta frecuente, surgía la necesidad de encontrar unas fuentes adecuadas que permitieran dar respuesta a las cuestiones que centran este estudio. Las entrevistas aparecen, entonces, vinculadas a una doble función: por un lado, sirven de materia prima, de documentación directa, de procesos creativos que de otro modo quedarían indocumentados; asimismo, generan una voz crítica que acompaña al discurso textual de los tres bloques, enriqueciéndolo, contextualizándolo y, en ocasiones, discutiéndolo, pues partimos del supuesto de que resulta imposible articular una única voz que comprenda la complejidad y la riqueza cultural y humana del área caribeña.

A continuación encontramos un mapa institucional del arte caribeño, algo que resultará de utilidad a la hora de sintetizar la información expresada y de localizar con rapidez cualquier iniciativa en un territorio complejo. Por último, se ha elaborado un pequeño diccionario artístico que recoge información acerca de los principales artistas cuya producción se analiza en este trabajo.

-Justificación del proyecto

“A la palabra “región” no se le puede negar, con todo, a pesar de toda su provisionalidad y de sus connotaciones provinciales, una fuerza remisora a la dimensión

terapéutica en el arte de la conformación de espacio. ¿Qué es terapéutica sino el saber procedimental y el arte del saber sobre la nueva organización de una escala de medida conforme a los derechos humanos tras la irrupción de lo desmesurado; sino una arquitectura para espacios de vida después de que se haya mostrado lo invivible?

Peter Sloterdijk. *Esferas III. Espumas.*

Escribir sobre el Caribe no tendría sentido sin haber vivido el, y en, el Caribe. Nuestro interés por el tema tratado surge en un plano conceptual y teórico, si bien muy pronto se trasladaría a un plano práctico, emotivo. Este trabajo sería muy diferente sin las experiencias –no sólo artísticas– derivadas del hecho de visitar durante varios meses, y en varias ocasiones, Jamaica, República Dominicana, Cuba, Puerto Rico, Guadalupe, Martinica, Haití y Trinidad Tobago. Lo que en un principio se presentaba como viaje pronto se revelaría como una convivencia y un diálogo compartidos. El convencimiento de la necesidad de actuar, de la posibilidad de garantizar un diálogo cultural más abierto y abarcador, una actividad artística más cercana a la sociedad en su conjunto, nos llevaría a compaginar la redacción de este trabajo con una tarea tan simple y tan vital como la de relacionar lugares y personas. Desde nuestra primera estadía en el Caribe, por tanto, hemos tratado de establecer vínculos duraderos que no sólo enriquecieran este trabajo, sino que permitieran superar las distancias geográficas y económicas que dificultan la articulación de medidas de intervención más efectivas. Más que estudiar, analizar, inventariar o crear, participar, integrar los esfuerzos que surgen desde la región, ha sido nuestro principal objetivo. Esperamos haberlo cumplido. En todo caso, vaya nuestro mayor agradecimiento a todas las personas e instituciones que nos han permitido “estar en la lucha”, ser parte de un proceso de crecimiento personal y cultural enormemente enriquecedor, que nos aporta mucho más de lo que nosotros podemos haber aportado.

Dada la dificultad de monitorizar la actividad cambiante del Caribe en toda su amplitud, decidimos elegir a varias personas en cada territorio que nos

servieran de asesoramiento. Este trabajo no hubiera sido posible sin los consejos y los intercambios con personas como Veerle Poupeye, Annie Paul, Stuart Hall, Luis Camnitzer, Gerardo Mosquera, Jorge Fernández, José Manuel Noceda, Yolanda Wood, Iván de la Nuez, Sara Hermann, Marianne de Tolentino, José Fernández Pequeño, Juan Flores, Nelson Herrera Ysla, Nelson Rivera, Laura Bravo, Liliana Ramos Collado, Marianne Ramírez, Dominique Ratton, Michael Dash, Chris Cozier, Dominique Brébion, Jorge Pineda, Blue Curry, Kobena Mercer, Erica James, Orlando Britto, Nilo Palenzuela o Deborah Cullen. La lista, que podría completarse y que esperemos no sea generosa en olvidos, da buena nota de la complejidad que implica conocer el Caribe, comprender sus diferencias y ponderar sus posibilidades. Si algo en común podemos agradecer a todos los nombres anteriores, es sin duda el deseo de seguir conociendo otros territorios que hagan posibles preguntas y compliquen las respuestas.

Sin embargo, si tenemos que destacar un protagonista, un autor, de este trabajo, es preciso mencionar a los artistas de la región. El cambio más importante en el proceso de redacción de esta tesis se produciría pronto, en el momento en que lo que constituía una realidad a estudiar pasó a convertirse en un conjunto generoso de relaciones de amistad y afecto. Esa transformación ha hecho que este trabajo sea inconcebible sin esos lazos personales que hacen de él una experiencia de convivencia. La lectura de las páginas que siguen a esta justificación habrá de tener presente, por tanto, que tras cada descripción, tras cada nombre, se esconde una deuda y un sentimiento de gratitud difícilmente expresable a través de estas palabras.

-Objetivos

Realizar un estudio que abarca dos décadas y cerca de una veintena de países y entidades territoriales no es tarea fácil. De ahí que los objetivos que centran este trabajo resulten diversos y se desgranen en objetivos específicos. La hipótesis central de partida de la presente tesis doctoral consiste en afirmar que

durante las décadas de los noventa y dos mil, el arte de la región caribeña se encaminó a la producción de un contexto específico que le permitiera interactuar de una manera más eficaz con las demandas y los retos que los creadores caribeños, como parte del Tercer Mundo, encuentran a la hora de negociar su posición con el *Mainstream*.

La relación de objetivos que ahora planteamos llevará al cumplimiento y la demostración de la citada hipótesis:

-Objetivos generales:

-Elaborar un marco conceptual que permita integrar el análisis de las teorías, las prácticas y las políticas ligadas al arte contemporáneo en el Caribe insular.

-Establecer una relación entre la producción artística de todos los territorios que conforman el área de estudio.

-Analizar cómo la preocupación por el contexto, es decir, por el dónde y por el cómo de la creación artística, interactúan con las propuestas de artistas caribeños.

-Inventariar las distintas acciones y proyectos que han llevado a la configuración de un contexto de acción y de significado a nivel regional.

-Objetivos específicos

-Revisar el rol que el mercado del arte ha tenido en las posiciones adoptadas por los artistas a la hora de enfrentarse a centros e instituciones del *Mainstream*.

-Determinar el rol de los distintos agentes (curadores, críticos, historiadores del arte, gestores culturales, artistas, centros educativos) en la articulación del mencionado contexto.

-Distinguir los valores principales de la creatividad caribeña contemporánea, y ponerlos en relación con corrientes y tendencias presentes en otras partes del globo.

-Ponderar el grado de éxito de las propuestas que, desde la región, han abogado por garantizar una mayor representación para las artes de la periferia.

-Realizar un inventario de las posiciones e imaginarios que durante el periodo analizado han elaborado políticas culturales que han afectado al arte contemporáneo.

-Elaborar una metodología adecuada que permitiera incorporar referencias cruzadas procedentes de la historia y la crítica del arte, de los estudios culturales, de la antropología, de la sociología o de la teoría política.

-Establecer una conexión directa con los agentes implicados en la producción cultural caribeña, de modo que fuera posible superar las limitaciones económicas y estructurales que dificultan la promoción del arte de la región.

-Examinar los distintos ámbitos en los que los artistas expresan

-Analizar el cambio de un paradigma basado en la representación de la realidad a otro centrado en la revisión y la producción de dicha realidad.

-Reflexionar acerca de las consecuencias de la difusión de la modernidad artística en la región caribeña.

-Delimitar las relaciones entre la creación cultural caribeña contemporánea y los conflictos y situaciones de dominación que jalonan la historia antillana.

-Metodología

Cualquier estudio que aborde la influencia de determinadas transformaciones sociales y culturales ha de partir, por fuerza, de un método que justifique la aproximación histórica por parte del que habla al sujeto de estudio, pertenezca éste al contexto histórico, temporal o cultural que sea. La importancia de la adopción de una metodología coherente sobrepasa la de cualquier otro aspecto, e introduce la necesidad de prevenir contra una excesiva teorización, pero también contra cualquier intento de simplificación que esboce las virtudes de la práctica y del contacto con “lo vivo” como excusa. El análisis histórico habrá de ser, pues, eso: un impulso que parta de una manera crítica, previamente conceptualizada, de acercarse a los procesos que dan lugar a la existencia humana.

Examinar críticamente la producción artística actual relacionada con el Caribe pasa por establecer un buen número de principios, de efectuar elecciones que precederán de manera obligada al estudio de dicha realidad histórica y cultural. En este punto, es preciso esquivar en primer lugar una serie de escollos teóricos, que tienen que ver con la distancia entre la conceptualización histórica de la realidad y la propia realidad. Así, por ejemplo, se debe evitar una división basada en términos de geografía económica, que distinga entre un “Caribe pobre”, y un “Caribe rico”. Este trabajo se basa en, y creemos pone de manifiesto, la existencia de una problemática política, social y económica común que afecta a toda la región y que recibe respuesta por parte de creadores de todos sus territorios. Por otro lado, se han de recoger todos los lazos culturales que vinculan al Caribe con el resto del globo, evaluando en profundidad no sólo las condiciones que derivaron en su generación o las representaciones que produjeron, sino también la evolución de todos estos elementos y su plasmación en políticas de actuación prácticas.

La esclavitud, los conflictos que dieron lugar a la conformación de sociedades caribeñas, tienen un peso capital en la realidad actual del archipiélago; sin embargo, han de ser contextualizados y puestos en relación con el abanico de políticas de la memoria que actúan en la región. La condición de la población esclava en el Caribe no resulta menos reprobable por señalar dicha dependencia con respecto a las líneas de intervención presentes: sin embargo, sí es cierto que su representación y su concepción se ven modificadas, y dependen en gran medida, del pensamiento histórico que las interpreta. Descifrar esas interpretaciones es tarea del crítico de la cultura, si bien es preciso tener en mente que éste pertenece a su vez a un contexto determinado y que habla desde una posición concreta. Igualmente, el otro extremo de esa formulación, el que renuncia a concebir el pasado como participante en la explicación de las transformaciones sociales del presente, por entender que los procesos históricos que han tenido lugar en la región—desarrollo del capitalismo y continuación de formas de dominación coloniales basadas en lo económico, neocolonialismo, narcoestado,...—son suficientemente determinantes como motor de la interpretación histórica, resultará igualmente ineficaz y dañino.

Sea como fuere, es preciso tener en cuenta que la ambigüedad de los conceptos, por muy “radical” que se presente, no puede obviar la existencia de realidades históricas determinadas. En ese sentido, el señalar que el conocimiento responde a una producción o a una construcción por parte del cognoscente no debe ser sino el primer paso de un proceso de indagación más amplio, que aborde la influencia de dichos conceptos, las características que han llevado a su formación y, por último, pero no menos importante, la transferencia de éstos al campo de la acción. Con ello se quiere lanzar una advertencia contra la sublimación de la conflictividad histórica a partir de la utilización de retórica lingüística. Representaciones, construcciones, identidades, o procesos de dominación cultural, han de ser relacionados con los procesos a los que aluden, siendo comprendidos única y exclusivamente en el marco socio-histórico en el que aparecen y en el que funcionan.

La falta de distancia con respecto al periodo de estudio lleva a que, en casos como el que centra este trabajo, en ocasiones sea difícil discernir “la levedad del peso”, utilizando a Kundera. Podría parecer, en este contexto, que la acumulación de datos o la microfragmentación del estudio ofrecen respuestas adecuadas; por suerte o por desgracia, la realidad se muestra más esquiva, lo que invalida cualquier análisis presidido por un interés recopilatorio. El aumento de información y la dispersión de los referentes culturales que dominan el Presente hacen imposible la traslación de una erudición clásica “disfrazada” de acriticismo o de giro posmoderno. No se trata ya de cuestionar el demasiadas veces mencionado “todo vale”; se trata, en cambio, de discernir las condiciones de posibilidad del hecho mismo de conceder valor, siendo preciso, entonces, elegir.

-Justificación del tema

El Caribe ofrece una diversidad cultural difícilmente igualable. Tratándose de un espacio de tal amplitud y complejidad, delimitar el tema de estudio no ha sido tarea fácil. La acotación geográfica ha respondido a motivos prácticos. Hemos elegido como marco geográfico de estudio el arte de los territorios insulares que pertenecen al Mar Caribe, más el de las dos Guyanas y Surinam. En esa elección hay un motivo práctico y uno de contenido. Si bien resulta imprescindible conceptualizar el Caribe a partir de la cuenca que baña dicho mar, incluyendo territorios que forman parte de México, Panamá, Estados Unidos, Venezuela o Colombia, la selección del espacio antillano obedece a la imposibilidad de abarcar todas las manifestaciones artísticas ligadas a la producción de contexto de dichos territorios en los últimos veinte años. Por otro lado, el archipiélago caribeño constituye, frente a los espacios continentales, un objeto de estudio menos desarrollado, que goza de una entidad y autonomía que justifican su análisis. Por su parte, los territorios de Surinam, Guyana

Francesa y Guyana han experimentado una evolución histórica similar a la de las islas y gozan de una geografía que potencia su orientación hacia el espacio caribeño, por lo que en ese punto nos adscribimos a la posición frecuente que los incorpora al ámbito antillano.

En cuanto a la acotación temporal, hemos seleccionado el rango comprendido entre 1990 y 2010. Como se verá en la introducción, durante esas dos décadas el arte caribeño adquiere una conciencia regional que sólo aparecía de manera ocasional con anterioridad; asimismo, en torno a esas fechas se produce una internacionalización sin precedentes de las propuestas artísticas caribeñas. Por último, los noventa marcarán el inicio de un movimiento cultural que adquiere una especificidad propia a partir de sucesos como el Quinto Centenario del “Descubrimiento”, la caída del Muro de Berlín o el desarrollo de los estudios poscoloniales.

Finalmente, la selección de artistas ha obedecido tanto a motivos prácticos como teóricos. Dado que queríamos aludir a un proceso cultural internacional, que abarca numerosas naciones y territorios, resultaba imprescindible ponderar ejemplos procedentes de todos los rincones de la región. Así, si bien algunos países, como es el caso de Cuba, han tenido una evolución artística más temprana y densa, hemos tratado de establecer una mirada lo más abarcadora posible, teniendo en cuenta, por otro lado, la existencia de numerosos trabajos de calidad centrados en análisis a nivel nacional. La nómina de artistas cuya producción se examina en este trabajo no obedece a criterios generacionales – se ha tenido en cuenta el trabajo de artistas jóvenes y de maestros consagrados con una actividad constante y de interés en el periodo estudiado –, de ubicación – se incluyen artistas que residen en sus países de origen junto a creadores “de la diáspora” – o de medios expresivos – pintura, instalación, arte de inserción social, performance, grabado, instalación, videoarte, entre otras manifestaciones artísticas, se incluyen en cada uno de los capítulos del bloque tercero. Sí se ha buscado, en cambio, la existencia de una posición consciente y comprometida con la ampliación de audiencias y con la

contemporaneidad. En ese sentido, se han excluido multitud de trabajos, de innegable calidad artística, que se basaban en la repetición de fórmulas establecidas con fines comerciales.

Más difícil ha sido el delimitar las fronteras con manifestaciones de arte popular. En este caso, hemos optado por adoptar una mirada inclusiva, si bien centrada en los dos condicionantes anteriormente señalados – orientación social y contemporánea. Finalmente, hemos decidido no analizar la labor de un grupo de artistas, muchos de ellos de vital importancia para comprender el desarrollo artístico de la región caribeña, que producen una obra ligada a la espiritualidad y al sincretismo religioso. Por un lado, dicha decisión obedece a que esas manifestaciones han sido casi el objetivo único de multitud de trabajos durante la década de los noventa, por lo que su revisión puede ser localizada con facilidad por el lector interesado. Por otro lado, hemos tratado de reaccionar ante determinadas visiones esencialistas y folklóricas del Caribe, que hacen de este un territorio donde lo mágico-religioso supone una moneda común. Como se observa en todos los capítulos de este trabajo, confrontar cualquier aspecto de la cultura caribeña ha de obedecer a la tarea de establecer las motivaciones sociales, políticas, económicas y culturales presentes de los grupos humanos que habitan la región y los conflictos que afectan a esos grupos. En todo caso, considerando que las manifestaciones espirituales constituyen un elemento clave en el proceso de creación de un contexto regional, hemos incluido algunos ejemplos en el bloque dedicado a las prácticas artísticas.

-Selección de las fuentes de estudio

Dado que hasta el momento únicamente encontramos perspectivas parciales respecto al estudio de la producción artística contextual caribeña, ha sido preciso articular una metodología novedosa, lo cual requiere la selección de un conjunto de fuentes particular. Así, además de un elenco diverso de fuentes bibliográficas y hemerográficas recuperadas a partir de las estadías en

un buen número de territorios caribeños y europeos, pronto vimos la necesidad de realizar trabajo de campo y, más aún, de convertir el material resultante de esta experiencia en un elemento principal. La entrevista surgía, entonces, como un recurso ineludible, que nos permitía completar las múltiples lagunas existentes en muchas facetas, así como contrastar posiciones respecto a casos que no habían sido documentados textualmente. En tercer lugar, la entrevista hizo posible el acercamiento a la realidad artística de países como St.Lucia o Bahamas que no pudimos visitar. Un último factor, quizá el más importante, tuvo que ver con la voluntad de generar un discurso polifónico, algo que *a priori* podría parecer contrario a la generación de una voz autoritaria como eje del discurso académico, pero que, en este caso, resultaba imprescindible, pues ofrecía una variedad de matices y aproximaciones que se revelaría esencial para el ejercicio crítico propuesto. Hemos tratado, en fin, de hacer nuestro el imperativo que planteara Anna María Guasch: “trabajar desde dentro y a distancias cortas.”²⁰

Internet aparece como otra fuente de primer orden, si bien su proximidad al arte caribeño corresponde a un momento tardío y todavía muestra notables desigualdades. En todo caso, hemos consultado un buen número de páginas web, blogs y perfiles que vuelven a poner de manifiesto el espíritu inquebrantable que domina a las mujeres y a los hombres del Caribe.

-Proceso de realización

La contrastación de los objetivos que constituían el punto de partida de este trabajo nos llevó a desarrollar un plan de actuación dividido en varias fases.

²⁰Guasch, Anna María (2012) *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)* Madrid, Cátedra, p.11.

1-El primer paso vendría con la elección del tema de tesis y la elaboración de un cronograma de trabajo.

2-Seguiría una búsqueda bibliográfica en centros especializados a nivel español (Museo Reina Sofía, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Biblioteca Nacional, Centro Atlántico de Arte Moderno, Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Casa de América, entre otros) y europeo (InIVA, Université Paris III, Université de Cergy-Pontoise, Université Toulouse II-Le Mirail, Fundação Callouste Gulbenkian, Universidade de Lisboa), que se completaría con la labor indagatoria en centros americanos (National Gallery of Jamaica, Edna Manley College of Visual and Performing Arts, Institute of Jamaica, University of the West Indies en Jamaica; Alice Yard, Medulla Art Gallery, University of the West Indies en Trinidad Tobago; Centro León Jimenes, Museo de Arte Moderno, Universidad Autónoma de Santo Domingo, Centro Cultural de España en República Dominicana; Universidad de La Habana, Centro Wifredo Lam, Fototeca de Cuba, Casa de las Américas, Centro Cultural Criterios en Cuba; Universidad de Puerto Rico, Escuela de Artes Plásticas, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Instituto de Cultura Puertorriqueña en Puerto Rico; DRAC, Bibliothèque Schoelcher, IRAVM, Université des Antilles en Martinica; L'Artocarpe en Guadalupe)

3-A continuación, realizamos una labor de trabajo de campo que nos llevaría a visitar talleres y entrevistas a más de 200 artistas procedentes de todos los territorios de la región.

4-Paralelamente, la colaboración en iniciativas organizadas desde la región nos permitiría una aproximación directa con la realidad de trabajo. Así, la curaduría de exposiciones ("Polibio Díaz. Pasajes de París." Santo Domingo, República Dominicana, 2010-2011; "Luz Severino. Derrière le Voile" Fondation Clément, Martinica, 2011-2012; "Rodapiés. Lidzie Alvisa", Galería Villa Manuela, La Habana (Cuba), 2011; GPS. Muestra de Videoarte caribeño. Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC), 2012.), la

participación en congresos, seminarios y reuniones científicas, la impartición de conferencias, la unión a la sección caribeña de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), y el liderazgo de proyectos editoriales nos llevaría a desarrollar un contacto cercano con el Caribe, haciendo de la región nuestra segunda casa.

5-La realización de estancias de varios meses de duración en Jamaica, República Dominicana, Cuba, Puerto Rico, Martinica, Guadalupe y Trinidad Tobago nos permitiría enriquecer nuestro conocimiento del área de trabajo, así como a establecer vínculos que serían fundamentales para confrontar ideas o completar lagunas de información.

6-Finalmente, se produciría la redacción del presente trabajo y su atenta y minuciosa lectura por parte de los directores de tesis doctoral, D. Rafael López Guzmán y Esperanza Guillén Marcos.

BLOQUE I. TEORÍAS

Componen este apartado introductorio tres capítulos que condensan un análisis sobre los principales pensadores que han dado forma a las ideas sobre el espacio en el Caribe insular contemporáneo. Dado que existen numerosos estudios precursores en este aspecto, y que gran parte del contenido de las teorías defendidas por los autores examinados será comentada en los dos siguientes bloques, nos limitaremos aquí a esbozar un breve resumen de los principales conceptos que cada autor utiliza para delimitar la localización, la ubicación, de la región en el panorama mundial.

Capítulo II. El Caribe Hispanófono.

II.1-Alejo Carpentier (Lausana, Suiza, 1904-París, Francia, 1980)

Pocos escritores caribeños han tenido un peso tan significativo en la configuración del imaginario de la región como el de Alejo Carpentier. El narrador cubano forma parte, pues, de un reducido grupo de literatos, en el que se encontrarían, entre otros, Lezama Lima, Derek Walcott, V.S. Naipaul o Aimé Césaire, cuya escritura ha dado forma a las representaciones del Caribe, incidiendo en la manera en que determinados espacios son mirados e, incluso, en la manera en que éstos son presentados de cara a la conservación de una imagen patrimonial determinada.

Las novelas y relatos de Carpentier están ante todo orientadas al Caribe. Con independencia de cuál sea el lugar donde transcurre la acción, sus personajes y sus escenarios son antillanos, poseen una cualidad que los distingue de los de cualquier otra parte del globo. Una breve evaluación de los elementos que configuran esa antillanidad podría incluir el tiempo, la Ilustración o las Luces y la historia. La existencia de un tiempo propio, que Benítez Rojo ha caracterizado con la forma del *canon cancrizans*, que avanza dos pasos para retroceder uno e incluye, así, un matiz de balanceo, de juego, de oblicuidad, aparece como uno de los principales indicadores del Caribe carpenteriano²¹. De hecho, la repetición y el peso del azar que implica ese modelo será base en la formulación teórica del Caribe de Benítez Rojo. Por su parte, pocas imágenes tienen la fuerza de la que abre *El siglo de las luces*: una guillotina es trasladada a América en la proa de un barco y, con ella, todo el peso de la razón y la utopía ilustradas. Así, si bien Europa, y más

²¹Benítez Rojo, (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Casiopea.

concretamente Francia, aparecerán siempre como un modelo de educación y progreso, este estará cargado de promesas pero no exento de contradicciones. Es, precisamente, en el marco de esas contradicciones donde se sitúan los personajes carpenterianos, a menudo sorprendidos por el acontecer de situaciones que confluyen con frecuencia en los paradigmas de lo *real maravilloso*²².

Precisamente, lo *real maravilloso* será clave, junto con el barroquismo asociado al continente americano, de la visión del pasado histórico de Carpentier. Para el autor, América, y más específicamente el Caribe, crean una situación marcada por la frecuencia de lo excepcional, por el abigarramiento resultante de la mezcla de culturas y grupos humanos. En palabras de Carpentier:

“Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América [...] Y constantemente, no hay que olvidarlo, los conquistadores vieron muy claramente el aspecto real maravilloso en las cosas de América, y al efecto quiero recordar la frase de Bernal Díaz cuando contempla la ciudad de México por primera vez y exclama, en medio de una página que es de una prosa absolutamente barroca: “Todos nos quedamos asombrados y dijimos que esas tierras, templos y lagos se parecían a los encantamientos de que habla el Amadís”. He aquí el hombre de Europa en contacto con lo real maravilloso americano”²³

II.2-Fernando Ortiz (La Habana, Cuba, 1881-1969)

²²Una lectura exhaustiva de la obra de Carpentier en Salvador, Álvaro y Esteban, Ángel (eds.) (2005) *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid, Verbum.

²³ Carpentier, Alejo (1975) “Lo barroco y lo real maravilloso”, en Hernández, Rafael y Rojas, Rafael (eds.) (2002) *Ensayo cubano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, p.351.

Fernando Ortiz ocupa, junto con autores como Lydia Cabrera o Jean Price Mars, un lugar destacado en el panorama crítico que aboga por la recuperación de los valores afrocaribeños y su incorporación a los grandes relatos de la región. Más que como un manual sobre la evolución histórica y económica del ingenio azucarero y de la producción tabaquera en el Caribe, el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* se lee como un gigantesco poema dedicado a una sociedad marcada por el mestizaje cultural y por la consideración de múltiples aportaciones en la configuración de lo cubano y lo caribeño²⁴.

Dos conceptos centran el contexto caribeño descrito en el *Contrapunteo*: la transculturación y el mestizaje. La transculturación implica una influencia de una cultura a otra, si bien, al contrario que la aculturación, se tratará de una influencia gradual y recíproca. De ese modo, el elemento africano será indispensable en la formación de la cultura cubana, pese a estar dominado por la cultura blanca europea. Autor de múltiples trabajos sobre el folklore y las prácticas creativas afroantillanas, Ortiz dota de un papel activo a la población negra que trabajaba el ingenio y la fábrica tabaquera, estableciendo una lectura que se sobrepone a la eurocéntrica basada únicamente en la producción económica y el mimetismo cultural.

Por su parte, Ortiz legará a las letras cubanas una de las metáforas más recurrentes: la del ajiaco, un guiso cubano en el que convergen múltiples elementos, sin llegar a perder totalmente su identidad. Al igual que en la sopa, en la sociedad caribeña asistiríamos a una mezcla racial y étnica que incorpora realidades harto diferentes, de diversas procedencias.

²⁴ La obra de Ortiz ocupa un papel central en el texto posterior, también clásico, de Manuel Moreno Fraginals. Véase Moreno Fraginals, Manuel (2001) *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Barcelona, Crítica.

II.3-Antonio Benítez Rojo (La Habana, Cuba, 1931-Northampton, Massachusetts, 2005)

En la década de los noventa el escritor cubano Antonio Benítez Rojo definió la que sería una de las interpretaciones más influyentes y originales de la cartografía caribeña y americana²⁵. A partir de la trilogía compuesta por el monumental ensayo *La Isla que se repite*, así como por la colección de relatos contenidos en el volumen *Paso de los vientos* y la novela *El mar de las lentejas*, Benítez Rojo estableció una posición novedosa desde la que enfrentar la producción cultural del archipiélago caribeño, que el autor concebía como un todo agrupado, pese a las diferencias lingüísticas y culturales, por una serie de constantes comunes que “se repiten” en todas las islas: la presencia de la esclavitud, la influencia del sistema económico de plantación o la creación de una sociedad formada por elementos procedentes de tres continentes diferentes: Europa, América y África²⁶.

Pese a esa identidad compartida, el marco teórico de Benítez Rojo partía de la diferencia, de lo que él denomina el Caos, para explicar la evolución independiente de cada isla²⁷. Así, la “Otra manera” en que los factores mencionados anteriormente incidieron en cada uno de los territorios insulares

²⁵ Sobre el pensamiento de Benítez Rojo, véase Menton, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México D.F., Fondo de Cultura Económica; Loureiro, Ángel G. (1999) “Prólogo”, en Benítez Rojo, Antonio, *El mar de las lentejas*. Barcelona, Casiopea, pp.7-19; Corticelli, María Rita (2006) *El Caribe universal: la obra de Antonio Benítez Rojo*. Berna, Peter Lang.

²⁶ Dos referentes pueden encontrarse en este aspecto en la obra de Benítez Rojo: la obra histórica de Eric Williams o Sydney Mintz, y la influencia de los sistemas-mundo definidos por Immanuel Wallerstein. Es preciso, asimismo, señalar que el autor cubano no se contenta con esbozar una mirada superficial a los tres continentes tratados, sino que, por el contrario, su interés se dirige hacia lo desigual, hacia aquéllos fenómenos que escapan de la lógica continental. Ello le llevará, por ejemplo, a dedicar un capítulo de *La Isla que se Repite* a analizar la novela *Los Pañamanes*, ambientada en el desconocido Caribe insular colombiano, a incluir como uno de los referentes del mismo ensayo a Wilson Harris y sus relatos guyaneses, o a llevar a Tombuctú y a Marrakech las consecuencias del tráfico de esclavos y de la venta de malvasía en Canarias en *El Mar de las Lentejas*.

²⁷ Véase Benítez Rojo, (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Casiopea, pp.16-20.

caribeños contribuiría a elaborar caminos divergentes, una infinidad de posibilidades que daría lugar a la pluralidad de mezclas culturales y étnicas que constituye el Caribe actual²⁸.

La influencia de *La isla que se repite* en el pensamiento caribeño ha trascendido el ámbito de lo literario, alcanzando todas las manifestaciones culturales de la región. Las artes visuales, la música, la teoría crítica y la literatura caribeñas actuales no se explicarían sin la aportación del autor cubano. Benítez Rojo integra los fundamentos del pensamiento posmoderno con la especificidad del área caribeña, y para ello elabora un fresco que comprende los territorios insulares y el litoral mexicano, la Florida y la Guyana, Venezuela y las islas que pertenecen a Colombia.

La posición adoptada por Antonio Benítez Rojo a la hora de definir el mapa del Caribe se basa en tres elementos fundamentales, estrechamente relacionados entre sí: el concepto de repetición, el concepto de caos, y la adopción de un posmodernismo matizado y adaptado a la singularidad caribeña. La unión de estos tres elementos conforma un modelo explicativo que tiene por centro la economía de plantación, esto es, la creación de nuevos modelos sociales en base a, y a partir de, las relaciones de poder establecidas entre América, África y Europa.

La repetición adquiere matices creativos en la obra de Benítez Rojo. No se trata de la articulación de sociedades iguales, ni de la clonación de las mismas estructuras; por el contrario, para el autor cada repetición supone una actualización de las condiciones de posibilidad presentes en toda mezcla, que ofrecerá resultados imprevisibles y variables²⁹. La repetición conecta con la idea de Caos a partir de esa diferencia que Benítez Rojo establece como patrón en la configuración de las sociedades caribeñas. La teoría del Caos, tomada de las

²⁸Ibíd., p.32-34.

²⁹ "He destacado la palabra "repite" porque deseo darle el sentido un tanto paradójico con que suele aparecer en el discurso de Caos, donde toda repetición es una práctica que entraña necesariamente una diferencia y un paso hacia la nada [...]" Ibid., p.17.

Ciencias Exactas, se basa en la fuerza de lo oblicuo, de lo imprevisto, como motor de la acción que, en este caso, deviene acción histórica. Lo caótico no implica, por otro lado, que no existan elementos comunes, ni tampoco que no sea posible encontrar patrones uniformadores: sólo alude al hecho de que esos patrones han de tomar la condición irregular del Caribe como material de trabajo³⁰.

Benítez Rojo basa gran parte de su desarrollo teórico en las relaciones entre América, África y Europa que tienen lugar en el espacio atlántico. Estudiar el Caribe implica, en ese contexto, tratar de entender los procesos que dieron lugar a la configuración del capitalismo y de la esclavitud (y, por extensión, de la continuación de ambas por otros medios en el neoliberalismo y la globalización, parafraseando a Clausewitz), lo cual implica no sólo la existencia de influencias y de relaciones mutuas entre las regiones que forman parte de dichos intercambios, sino también, en un sentido más amplio, la propia redefinición de esas regiones; como señala el autor en *La isla que se repite*:

“Seamos realistas: el Atlántico es hoy el Atlántico (con todas sus ciudades portuarias) porque alguna vez fue producto de la cópula de Europa – ese insaciable toro solar – con las costas del Caribe; el Atlántico es hoy el Atlántico – el ombligo del capitalismo – porque Europa, en su laboratorio mercantilista, concibió el proyecto de inseminar la matriz caribeña con la sangre de África; el Atlántico es hoy el Atlántico – NATO, World Bank, New York Stock Exchange, Mercado Común Europeo, etc. – porque fue el parto doloroso del Caribe [...]

*En todo caso, para terminar el asunto, hay que convenir en que a.C. (antes del Caribe) el Atlántico ni siquiera tenía nombre.”*³¹

³⁰ En palabras de Françoise Moulin: “Repeticiones, constantes, recurrencias, resurgimientos, cualquiera que sea la palabra para designar este fenómeno, es de hecho su hallazgo el que contribuye a revelar el misterio del Caribe y a aclarar su opacidad” Moulin Civil, Françoise (2004) “La cuestión del Caribe en “La isla que se repite” (1989-1998) de Antonio Benítez Rojo”, en AA.VV. *En torno a las Antillas hispánicas : ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. Fuerteventura, Archivo Histórico Nacional de Fuerteventura, p. 361.

³¹ Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite...Op.cit.,p.19*.

II.4-Roberto Fernández Retamar (La Habana, 1930)

El cubano Roberto Fernández Retamar, poeta y ensayista, nos legará la última y más completa revisión del mito shakesperiano de Calibán. Publicado en 1971 en México, *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, constituye toda una declaración de intenciones acerca de la necesidad de afrontar el estudio de la literatura y la cultura americana y caribeña desde unos presupuestos y a partir de una metodología propia, no imitadora de modelos europeos.

Calibán, el personaje de *La Tempestad* de Shakespeare, será uno de los ejes de la teoría cultural caribeña, recuperado en los ámbitos hispanófono, francófono (de la mano de Aimé Césaire) y anglófono (a través de la obra de Edward Kamau Brathwaite³².) *La Tempestad* está protagonizada por una tríada de personajes que pronto se haría coincidir con posiciones y realidades de Europa, Norteamérica y América Latina³³. *La Tempestad* transcurre en una isla a la que llegan Próspero, duque de Milán, y su hija Miranda. En ella se encuentra asimismo Calibán, el indígena, incapaz de hablar bien la lengua del colonizador, pero dotado de la ironía y la capacidad de resistencia que permiten su “incomprensión” del pragmatismo de Próspero y del idealismo de Ariel. Si Próspero coincidirá con la posición imperial de Estados Unidos, capaz de mover las fichas necesarias para lograr su objetivos, Ariel será el personaje que imita los modelos del amo logrando una educación y un refinamiento que son ajenos al tosco Calibán.

³² Una revisión de la obra de este en Paul, Annie (Ed.) (2007) *Caribbean Culture. Soundings on* Kamau Brathwaite. Kingston, UWI Press.

³³ Dicha posición debe mucho al texto de Ernest Renan, quien en 1878 publicará *Calibán, suite de la Tempête*. Pronto la visión de Renan sería replicada por Rubén Darío en 1898 en *El triunfo de Calibán*, donde ya encontramos una reivindicación de autonomía que se decanta por Ariel en lugar de por Calibán, basada en un rechazo a la asimilación de patrones norteamericanos.

El Calibán de Fernández Retamar supone un cuestionamiento de las posiciones que habían buscado en la aproximación a Europa el modelo deseado para las culturas americanas. Así, frente al *Ariel* de Rodó, que buscaba en un desarrollo intelectual una contrapartida al pragmatismo económico de un Próspero que equivaldría a Estados Unidos, *Calibán* se aleja tanto de Próspero como de Ariel y aboga por un modelo propio. Dicha distancia, además, implica un rechazo de lo que el autor identifica como filantropía por parte de la izquierda occidental:

*“Esa otra parte son, por supuesto, las metrópolis, los centros colonizadores, cuyas “derechas” nos esquilmaron, y cuyas supuestas “izquierdas” han pretendido y pretenden orientarnos con piadosa solicitud. Ambas cosas, con el auxilio de intermediarios locales de variado pelaje”*³⁴

Para el autor, Calibán es la expresión de una sociedad marcada por el colonialismo y basada en el mestizaje cultural³⁵. La identificación con Calibán implica, por tanto, una resistencia frente a la dominación externa, pero también un desafío a la colonización cultural, académica. Retamar advierte contra la posición conformista del intelectual que traslada al campo de las ideas el desafío a la colonización, exigiendo una renovación radical del modelo de conocimiento en su conjunto:

“Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar nuestra historia desde el otro lado, desde el otro protagonista. El otro protagonista de La Tempestad (o, como hubiéramos dicho nosotros, El ciclón) no es por supuesto Ariel, sino Próspero. No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Sólo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla,

³⁴ Fernández Retamar, Roberto (1972) *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México D.F., Diógenes, p.7.

³⁵ *“Pero existe en el mundo colonial, en el planeta, un caso especial: una vasta zona para la cual el mestizaje no es el accidente, sino la esencia, la línea central: nosotros, “nuestra América mestiza”.* *Ibidem.*, p.9.

*mientras que Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella, como vieron Ponce y Césaire, el intelectual*³⁶

Calibán se presenta, así, cargado de un componente utópico, cuyo principal adjetivo es la integración continental, la consecución del “nuestra América” de Martí, y la reivindicación de la igualdad entre todos los componentes que forman la diversidad mestiza del continente. Retamar encontrará el camino para la realización de ese componente en la Revolución Cubana, en la confluencia del pensamiento martiano y de los presupuestos de Che Guevara, algo que contextualiza su lectura de *La Tempestad* en el contexto geográfico y temporal preciso del momento revolucionario.

II.5-Gerardo Mosquera (La Habana, Cuba, 1945)

Entre los críticos y curadores de la región, el pensamiento de Gerardo Mosquera ha sido el que más visibilidad ha conseguido y el que de manera más clara ha influido la evolución artística cubana y caribeña. La producción teórica de Mosquera acompaña, pues, a la actividad creativa desde los ochenta, cuando el crítico decide apostar de forma directa por la promoción de sucesivas generaciones de artistas. Así, si bien los presupuestos que centran su obra han cambiado, al analizar las ideas englobadas en los textos de Mosquera no hemos de perder de vista ese carácter práctico, que aleja su postura de una posición meramente reflexiva para concederle un valor productivo basado en un compromiso directo³⁷.

³⁶ Ibid., pp.35-36.

³⁷ Además de gestor de proyectos de primer nivel que promovieron la inclusión del arte caribeño en el ámbito norteamericano, como *Ante América* o *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, la labor de Mosquera al frente de la Bienal de La Habana será decisiva en este aspecto.

Uno de los elementos centrales de la crítica de Mosquera tendrá que ver con el dar voz al llamado Tercer Mundo. Así, sus ensayos pueden hablar de un país o de una realidad concreta, pero siempre trascienden dicha realidad, la exportan a un marco más amplio, unido por el común denominador de la desigualdad en los intercambios con Occidente. En *El síndrome de Marco Polo*, uno de sus textos más célebres, Mosquera advierte contra la posición eurocéntrica que ve en la novedad y en el contacto con el Otro un posible peligro.³⁸ La relación entre arte y sociedad, entre arte cultura, aparece como otra clave en la producción crítica de Mosquera. El autor entiende el arte estrechamente ligado a fenómenos políticos y sociales que afectan a la humanidad en su conjunto, y que inciden de manera específica en los países menos desarrollados.

Por otro lado, Mosquera buscará romper con lo que ha llamado “neurosis de la identidad”³⁹. Ese imperativo, defiende el autor, establece una distancia entre las propuestas de la periferia, “obligadas a enseñar su pasaporte” en todo momento⁴⁰, a justificar su procedencia y argumentos, frente a la “inmunidad” de la obra de arte del Primer Mundo, que se reserva el derecho a pertenecer únicamente “a la modernidad artística”. El alejamiento de la identidad implica, asimismo, una voluntad de romper con los estereotipos que hacen del arte americano un territorio de lo fantástico, un conjunto de prácticas de las que cabe esperar valores y fenómenos sobrenaturales, algo que, señala el autor, esconde los procesos sociales y las situaciones de dominación política existentes en esos territorios.

³⁸Mosquera, Gerardo (2010) “El síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial.”, en Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit Books, pp.15-26.

³⁹ Mosquera, Gerardo (1995) “Introduction”, en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, InIVA, pp.10-20.

⁴⁰ Mosquera, Gerardo (2010) “Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas”, en Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit Books, p.30.

Esa posición le llevará, por último, a romper con la dinámica que implicaba el traslado y el alejamiento de los lugares de origen como sinónimo de éxito internacional. Así, preguntado sobre la relación con lo local en el arte caribeño, Mosquera responde:

“Lo que me parece ver en los artistas es precisamente una construcción contextual de lo internacional, lo que puede sonar como una paradoja, y es así, porque rompe una bipolaridad contexto-circulación internacional. Estos artistas trabajan desde sus contextos, pues debido a la nueva época de información y de circulación ya no es tan necesario para ser legitimado tener que vivir en Londres, Nueva York o Madrid. Hay artistas que emigran, pero muchos otros, incluso muchos de los que más se mueven internacionalmente, permanecen en sus lugares de origen, y desde allí producen obra que circula después internacionalmente. Yo he acuñado el término “desde aquí” para caracterizar esta dinámica entre lo local y lo internacional.”⁴¹

Recientemente, la atención de Mosquera se ha desplazado, sin perder de vista la dinámica del arte cubano y de la región, hacia una visión menos dependiente de la división centro-periferia, que trata de comprender la evolución de las relaciones culturales en un sistema artístico no marcado por el país de origen de las prácticas creativas.

II.6-Juan Flores

El puertorriqueño Juan Flores ha sido una de las voces más originales a la hora de analizar la relación de las culturas del Caribe hispano con Estados Unidos. La producción de Flores será comentada ampliamente en este trabajo, en especial en el capítulo sobre la diáspora, por lo que nos limitaremos aquí a esbozar sus principales presupuestos. A través de textos como *Divided Borders*.

⁴¹ Garrido, Carlos (2012) “Desplazamientos, contextos y compromisos. Entrevista con Gerardo Mosquera”, *Iberoamericana*, 45, p.170.

Essays on Puerto Rican Identity; From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity; La venganza de Cortijo; o The Diaspora Strikes Back, Flores abogará por una explicación de la cultura popular boricua basada en dos principios fundamentales: la continuidad de la experiencia puertorriqueña en Estados Unidos y la de la isla, y el cuestionamiento de los valores reduccionistas del nacionalismo insular. Así, la posición de Flores revisa la visión ligada a lo europeo del *Insularismo* de Pedreira, pero también las posiciones más cercanas de autores como José Luis González, autor de *El País de Cuatro Pisos*, a quien exige la inclusión de un “quinto piso” formado por los migrantes.

Flores planteará, por tanto, una noción nueva de movilidad, que implique una redefinición de los términos diáspora y frontera, y que incluya el análisis de las relaciones entre diferentes grupos migrantes y no únicamente entre éstos y sus lugares de origen. La valoración de una lengua compleja, que supera la mera adscripción al inglés o al español, aparece como otra premisa fundamental en la obra del autor:

“Rememorar en puertorriqueño hoy entraña necesariamente una visión doble, una comunicación donde los lenguajes mismos se bifurcan, se recombinan. Es ahí que las memorias puertorriqueñas pasan a ser narrativas intervenidas, registros mezclados y localizados específicamente en esos puntos donde el inglés rompe al español y el español rompe al inglés. De ahí que el acto de la memoria desafíe toda uniformidad, y subvierta el privilegio que antes se le adjudicó a cualquiera de los fragmentos por separado – español o inglés, “acá” o allá – para localizarse en la interacción viva entre estos diversos elementos que se originaron en la ruptura misma.”⁴²

II.7-Juan Bosch (La Vega, República Dominicana, 1909-Santo Domingo, República Dominicana, 2001)

⁴²Flores, Juan (2001) “Memorias (en lenguas) rotas”, en Mosquera, Gerardo (ed.), *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, Meiac, p.131.

El político, literato e intelectual dominicano Juan Bosch legó uno de los documentos más influyentes y comprometidos sobre las relaciones culturales en el Caribe. *De Cristóbal Colón a Fidel Castro (el Caribe, frontera imperial)* es tanto una historia de las consecuencias de la dominación europea en la región como un testimonio de primera mano de alguien que vivió de cerca la intromisión norteamericana en la política regional de su época. La posición de Bosch, que encabezó una oposición enormemente activa frente a Trujillo y que, al poco de ser elegido Presidente de República Dominicana, fue obligado a exiliarse, estaría marcada por la oposición de la derecha y las oligarquías del país. Así, la historia de la región que presenta estará marcada por la condición de “frontera imperial” que el autor identifica como marca distintiva de dicho relato. Para Bosch, 1492 supone el inicio de una carrera por el control del mundo que tendría como eje un “Atlántico transversal”, en palabras del autor⁴³.

Siguiendo los postulados de los grandes historiadores franceses del pensamiento como Braudel o Chaunu, Bosch alude a cómo la inmovilidad y los problemas en el control de la región por parte de la Corona española atraerían el interés de las potencias de la época, que permanecerían al acecho de los recursos, los territorios y los beneficios geopolíticos derivados del control del espacio americano. Inmerso en el caos político del siglo XX dominicano, Bosch plantea la contemporaneidad de la región como una continuidad de esos intereses ajenos. Esas luchas, unidas a la riqueza y la abundancia materiales y a la importancia geopolítica del Mar Caribe, convertirían el área en un territorio fronterizo, lo que ubica cualquier acción en un marco formado por una triple posibilidad:

“La historia del Caribe es la historia de las luchas de los imperios contra los pueblos de la región para arrebatarse sus tierras; es también la historia de las luchas de los imperios, unos contra otros, para arrebatarse porciones de lo que cada uno de ellos

⁴³ Bosch, Juan (1985) *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*. Madrid, Sarpe, p.12

había conquistado; y es por último la historia de los pueblos del Caribe para libertarse de sus amos imperiales.”⁴⁴

De hecho, la inauguración de un pensamiento anti-imperialista ligado a la evolución de la Revolución cubana plantea para el autor un posible final a una historia marcada por la dominación extranjera. En palabras de Bosch:

*“La historia contemporánea de América Latina no supone de esta forma más que una continuación de su evolución durante la etapa colonial. Las formas de dominación no son hoy más sutiles que entonces, ya que a nadie se le oculta la verdadera realidad de la situación, pero sí han adquirido niveles más elevados de eficiencia”.*⁴⁵

La posición de Bosch, entonces, será vital a la hora de construir un discurso de lo caribeño marcado por la resistencia a ordenaciones geopolíticas impuestas, si bien su visión ha de ser conectada no únicamente con los hechos de épocas anteriores, sino también con la propia experiencia política del autor, que le llevaría a ver la presencia y la fuerza que todavía tenían las intromisiones de las grandes potencias en el devenir interno de cada nación.

II.8-Antonio Zaya (Las Palmas, 1954-Gerona, 2007)

Dentro del panorama español, Antonio Zaya aparece como el principal referente en su exploración de las culturas africanas y caribeñas. La voz de Zaya, por desgracia desaparecida en un momento temprano, iniciaría un proceso de valoración de las manifestaciones creativas del Caribe que le llevaría a buscar espacios compartidos entre éstas y la creatividad africana y europea.

⁴⁴Ibíd., p.40.

⁴⁵Ibíd., p.16.

A Zaya debemos, en gran medida, el interés por el análisis de un Caribe contemporáneo, en continua evolución, así como la puesta en práctica de un método de investigación que eludía el “paracaidismo curatorial” y que apostaba por la inserción directa con la realidad cotidiana de los países estudiados. A través de la revista *Atlántica* y de sus múltiples colaboraciones en ámbitos especializados, o de curadurías como *Otro País*, *Escalas Africanas* o *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*, Zaya no se limitaría a difundir obras de arte de una región determinada, sino que buscaría cuestionar los planteamientos teóricos que habían dominado los acercamientos desde fuera a la creatividad de esas regiones.

De gran interés será su aproximación a las religiones afrocaribeñas, un aspecto que a menudo había recibido valoraciones que no conseguían eludir del todo el folklorismo. Profundo conocedor de la Santería, el vudú o el Obeah, Zaya vincularía el análisis artístico a una explicación detallada del ritual que no excluía la consideración de las motivaciones de los practicantes de cada grupo.

Capítulo III. El Caribe Anglófono

III.1-Eric Williams (Trinidad Tobago, 1911-1981)

El trinitense Eric Williams forma parte, junto a Aimé Césaire o Juan Bosch, de una tradición de intelectuales caribeños ligados a procesos políticos en sus países de origen. Williams, que fue Primer Ministro de Trinidad desde 1956 hasta 1981, jugaría un papel destacado en la consecución de la independencia nacional mediante la articulación del *People's National Movement*, así como en la creación del último proyecto federativo a nivel caribeño basado en la búsqueda de un marco de actuación común.

En enero de 1958 se crea la West Indies Federation con el objetivo de implementar políticas conjuntas en diez territorios del Caribe inglés. Dotada de un sistema de gobierno complejo, que desde la Reina Isabel descendía en un primer ministro, un gabinete, un consejo de estado, un senado y unos representantes, la Federación incluiría la creación de instituciones culturales y educativas entre las medidas que llevaría a cabo para garantizar el desarrollo de unos espacios todavía en algunos casos sometidos al poder colonial (la extensión de la University of the West Indies a Barbados y Trinidad tiene lugar durante el gobierno de la Federación, por ejemplo.) La Federación colapsa cuando sus dos mayores integrantes, Jamaica y Trinidad, deciden abandonar la organización con el objetivo de buscar la independencia como naciones. 1962 supone, por tanto, el final del intento federativo y el comienzo de la andadura en solitario de ambos países. No resulta casual que el siguiente intento federativo, la CARIFTA, origen de CARICOM, se orientara al terreno mucho más concreto de la economía.

Además de político, Williams ha legado una de las historias más completas de la región caribeña. *Capitalism and Slavery*, una obra de 1944, será

fundamental a la hora de articular una visión conjunta de la expansión económica europea y del tráfico esclavista. Para Williams, ambos fenómenos están estrechamente vinculados y obedecen, ante todo, a imperativos económicos. En la que será, junto a *Capitalism and Slavery*, su obra de mayor envergadura, Williams muestra una vocación caribeña, que se pone de manifiesto por la consideración de fenómenos históricos de alcance regional. *From Columbus to Castro: the History of the Caribbean, 1492-1969*, se muestra coincidente en título con la obra de Juan Bosch, si bien, como advierte Humberto García Muñiz,

“No obstante la similitud de los títulos, los mismos anunciaban dos obras distintas. Cada uno de sus autores analiza un Caribe espacial y geográficamente diferente, con enfoques y objetivos diversos. Dirigida al “gran público [...] y no para eruditos”, De Cristóbal Colón a Fidel Castro: el Caribe, frontera imperial abarca las Antillas, la mayoría de Centroamérica y la parte norte de Sudamérica – Venezuela y Colombia. Asimismo, presenta una concepción geopolítica de una historia regional desde el descubrimiento en 1492 hasta la derrota estadounidense de la invasión mercenaria de bahía de Cochinos, Cuba, en 1962. Por el contrario, la obra de Williams está orientada al mundo académico y comprende las Antillas y las tres Guayanas (Guyana, Surinam y la Guayana Francesa), de 1492 a 1969. Su erudición explica que a casi 40 años de su publicación aún se considere como la mejor historia del área y se asigne, consistentemente, como libro de texto en los cursos sobre la región.”⁴⁶

De uso obligado en los estudios económicos, la obra de Williams, es, sin embargo, un referente en cualquier análisis cultural e histórico de la región. su voluntad de crear un enfoque pan-caribeño, observable tanto en el político como en el intelectual, lo convertirán en un precedente de trabajos de especialistas como Arthur Lewis o Norman Girvan.

⁴⁶ García Muñiz, Humberto (2009) “Introducción: pensar la historia, hacer la política: el proyecto Pancaribe de Eric Williams”, en Williams, Eric, *De Colón a Castro: la historia del Caribe, 1492-1969*. México D.F., Instituto Mora, pp.14-15.

III.2-C.L.R. James (Trinidad Tobago, 1901-1989)

Al igual que en Williams, en Cyril Lionel Robert James, también natural de Trinidad, encontramos al político y al hombre de letras unidos en una misma tarea. James será una figura clave en el panorama antiimperialista de los años treinta y cuarenta, ejerciendo una amplia labor a favor de una conciencia negra. Si bien su producción contiene un número asombrosamente amplio de títulos de relevancia en el panorama crítico regional, entre los que se cuentan *Mariners, Renegades and Castaways. The Story of Herman Melville and the World We Live In* o *State Capitalism and World Revolution*, el libro que contiene una aproximación más certera a la visión del Caribe de James, y el más celebrado, es sin duda *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*.

James escribe desde una posición en la que se entrecruzan el político radical, la ideología socialista y la conciencia afroamericana. Su visión de la Revolución haitiana estará, pues, permeada por esos tres principios, a los que hay que unir el compromiso con el nacionalismo cultural. Esa impronta del nacionalismo quedará reflejada en la búsqueda de un líder que se sucede a lo largo del libro y que encuentra en Toussaint a la persona excepcional capaz de encabezar a las masas. Señala James:

"Men make their own history, and the black Jacobins of San Domingo were to make history which would alter the fate of millions of men and shift the economic currents of three continents. But if they could seize opportunity they could not create it. The slave-trade and slavery were woven tight into the economics of the eighteenth century. Three forces, the proprietors of San Domingo, the French bourgeoisie, and the British bourgeoisie, throve on this devastation of a continent and on the brutal exploitation of millions. As long as these maintained an equilibrium the infernal traffic would go on, and for that matter would have gone on until the present day. But nothing, however profitable, goes on for ever. From the very momentum of their own development, colonial planters, French and British bourgeois, were generating internal stresses and intensifying external rivalries, moving blindly to explosions and conflicts

which would shatter the basis of their dominance and create the possibility of emancipation."⁴⁷

En uno de los más lúcidos ensayos sobre la interpretación de la historia intelectual de la región, David Scott analiza el texto de James a partir de una posición crítica, emparentada más con la tarea de desvelar las conexiones entre el pasado histórico narrado y el presente vivido del autor, que con el elaborar una visión positiva o negativa de los logros y los fracasos del acercamiento de James a la Revolución Haitiana. *Conscripts of Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment*, contiene, así, no sólo una revisión de la obra de James sino también, en un sentido más amplio, una hermenéutica del relato histórico caribeño, por lo que sus postulados constituyen una aportación del primer nivel al debate crítico actual. Señala Scott sobre *The Black Jacobins*:

*"The point I want to make [...] is that this binary – revolutionary politics versus elite poetics – is not self-evidently relevant to an adequate appreciation of The Black Jacobins for a criticism of the postcolonial present."*⁴⁸

El gran logro de Scott consistirá, así, en conectar a James con su tiempo y, al hacerlo, en revelar las conexiones existentes entre el momento anti-colonial y la realidad actual:

"I think that the revised edition of The Black Jacobins urges us to take another – and a hard – look at the consoling (anticolonial) story we have told ourselves about colonialism and civilization, modernity and enlightenment, and especially the vindicationists narratives of emancipation that have animated our hopes for a world without dissatisfaction, injustice, and unhappiness. Read as a tragedy of colonial enlightenment, The Black Jacobins transgresses the now conventional Romance of

⁴⁷James, C.L.R. (2001) *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. Londres, Penguin, pp.19-20.

⁴⁸Scott, David (2004) *Conscripts of Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham, Duke University Press, p.18.

revolutionary overcoming and offers us the elements of a critical story of our postcolonial time"⁴⁹

III.3-Rex Nettleford (Jamaica, 1933-2010)

La figura de Rex Nettleford ocupa un lugar central en el panorama cultural jamaicano. Activo agente cultural, escritor, fundador y cabeza visible de la National Dance Theatre Company of Jamaica, Nettleford sería la principal figura pública del país en el ámbito de la cultura hasta su muerte en 2010. Los esfuerzos de Nettleford resultarían esenciales a la hora de incluir prácticas de origen africano dentro de la disciplina de la danza clásica.

La producción intelectual de Nettleford estaría encaminada a explicar el papel de los elementos subalternos durante el periodo de dominación colonial en la configuración de estructuras políticas y culturales nacionales tras la independencia. En *Caribbean Cultural Identity. The Case of Jamaica*, Nettleford revisa un proceso cultural de construcción nacional que comienza con el reconocimiento de la pluralidad social como base y termina con la creación de estructuras culturales y de iniciativas de integración regional. Al igual que hicieran otros intelectuales de las *West Indies*, Nettleford trata de conciliar el peso de las identidades negras con el desarrollo de políticas de tendencia marxista. *Caribbean Cultural Identity* supone, así, una revisión de los principios eurocéntricos que determinan la división racial y de clase en el Caribe. Una vez establecido el interés común de la independencia, la diversidad cultural, racial y lingüística no aparece como un problema a la hora de configurar una unidad: "*Bilingualism, in some cases multilingualism, is functionally a fact of Caribbean life.*"⁵⁰

⁴⁹ *Ibidem*, p.14.

⁵⁰ Nettleford, Rex (1978) *Caribbean Cultural Identity. The Case of Jamaica. En Essay in Cultural Dynamics*. Kingston, Institute of Jamaica, p.17.

En el caso de *Mirror, Mirror. Identity, Race and Protest in Jamaica*, Nettleford sitúa su observatorio en la Jamaica de los años sesenta, analizando la relación entre protesta social e identidad cultural una vez que el “enemigo colonial” ha desaparecido. En ese momento, Nettleford plantea la continuidad entre las condiciones sociales que marcaban el dominio británico y las diferencias de clase y raza que siguieron a la independencia del país en 1962⁵¹.

III.4-George Lamming (Barbados, 1927)

El Barbadense George Lamming ha sido una de las voces narrativas más constantes y de mayor consistencia del Caribe anglófono. Autor de una versión de Calibán, Lamming producirá una obra que entremezcla novela y autobiografía y que estará marcada por la trayectoria personal del escritor, emigrado desde una fecha temprana a Inglaterra y Estados Unidos. En los años cincuenta Lamming publicará títulos como *In the Castle of My Skin* o *The Emigrants*, que constituyen un testimonio de una clase antillana obligada a vivir en el territorio de la todavía metrópolis. Con *The Pleasures of Exile*, una novela-ensayo publicada por vez primera en 1960, Lamming sintetiza su visión del Caribe, marcada por esa experiencia migratoria y por la persistencia de la situación colonial.

Un primer elemento que sobresale en *The Pleasures* es el de la resistencia. En efecto, en la lectura de la historia que Lamming lleva a cabo la oposición a la Ley –que es, no lo olvidemos, el mayor símbolo de un poder impuesto desde lejos, desde fuera – se convierte en la principal herramienta de los esclavos, que encuentran maneras “imaginativas” de mantener prácticas culturales comunes pese a su situación subalterna. Por otro lado, Lamming identifica en el Caribe

⁵¹Nettleford, Rex (1998) *Mirror, Mirror. Identity, Race and Protest in Jamaica*. Kingston, LMH Publishing.

una situación de exilio, que se deriva no sólo del hecho de moverse físicamente, sino también de la condición de convivir con la realidad antillana de la época en la que el autor vive:

“Nuestra incompetencia y la poca pertinencia de nuestra función en una sociedad con un pasado que no podemos cambiar y un futuro siempre más allá de nuestro alcance nos provoca una sensación de exilio. La ociosidad puede guiarnos con facilidad a aceptar todo esto como condición. Más tarde o más temprano, en silencio o con retórica, firmamos un contrato con un epitafio que dice: Ser exiliado es estar vivo”⁵²

Si el exilio, la diáspora, ocupan el horizonte de Lamming, es preciso distinguir su práctica narrativa de la de escritores como V.S.Naipaul. Si bien Lamming, interesado por el cosmopolitismo, siempre mantendrá a las comunidades antillanas, a su identidad, como objetivo de análisis, Naipaul apostará por una universalidad más ajena de apellidos identitarios. Lamming, además, destacará la naturaleza antillana con respecto a la africana, señalando la originalidad de la experiencia caribeña:

“Pero entre Baldwin y un antillano con el que pueda comparársele hay una gran diferencia. Ningún antillano negro, en su propio entorno indígena, tendría ese sentimiento tan opresivo de ser negro. Esto puede ser muy para bien, pero existen para ello razones terminantes que guardan relación con la situación social y racial de las Antillas inglesas. El antillano, no importa cuán negro y desposeído, nunca pudo tener la experiencia de ser parte de una minoría, porque los rostros negros son mucho más que los blancos o los blancos expatriados. Esta superioridad numérica ha dado al antillano algo de reposo, una experiencia dada de relajamiento entre los expatriados blancos, porque el antillano ha aprendido, por puro hábito, a dar por sentada la presencia blanca. Y éste es, precisamente, su problema.”⁵³

La posición de Lamming, por tanto, ocupará un lugar de excepción dentro de aquellos discursos que distinguen la realidad caribeña de cualquier

⁵² Lamming, George (2010) *Los placeres del exilio*. La Habana, Casa de las Américas, p47.

⁵³ *Ibidem*, p.61.

otra del globo—incluyendo la latinoamericana, la de las comunidades negras estadounidenses, la de África. La sinceridad del autor, el tono cercano empleado, generan un relato vigoroso y lúcido, en primera persona, que constituye un ejemplo de la voluntad del pensamiento caribeño por encontrar un lugar propio ante la arbitrariedad de las relaciones de poder políticas.

III.5-Stuart Hall (Jamaica, 1932)

De todos los pensadores procedentes del Caribe Anglófono, quizá sea Stuart Hall la figura más influyente a nivel internacional. Padre de los *Cultural Studies*, Hall forma parte del núcleo de la Universidad de Birmingham que en los sesenta promovió un cambio en los paradigmas de los estudios humanísticos. Formado en Londres, pronto dedicaría su atención a la relación entre el poder y los medios de comunicación, a la cultura material ligada a la diáspora o a las industrias culturales de comunidades negras transnacionales. Hall será clave en la definición y análisis de conceptos como identidad, raza o diáspora, por lo que constituirá una referencia obligada en la literatura, el arte, los estudios poscoloniales o los estudios culturales. Dada la amplitud de su producción, que abarca una enorme variedad de temáticas y que se extiende por más de cuatro décadas, y la inclusión de un análisis detallado de su pensamiento relacionado con el Caribe en el capítulo sobre la diáspora del bloque tercero de este trabajo, remitiremos aquí a dicho capítulo para una visión más detallada.

III.6-Paul Gilroy (Londres, 1956)

A mediados de los noventa Paul Gilroy produciría una de las visiones del Caribe y del espacio atlántico con mayor repercusión en el mundo de la cultura y del arte. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, se

convertiría pronto en una obra de referencia que, dada su condición de *work in progress*, de metodología de trabajo más que de resultado cerrado, conocería una enorme aplicabilidad en múltiples ámbitos. Fruto de ello resultaría, por ejemplo, la exposición *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*, originada por Tate Modern y responsable de uno de los acercamientos más completos a las relaciones artísticas en el ámbito de una atlanticidad negra.

En efecto, Gilroy desplaza el punto de interés de los territorios continentales, e incluso insulares, al propio océano. El Atlántico de Gilroy es un espacio poblado de valores culturales resultantes del tráfico tricontinental y del desplazamiento de las comunidades negras. Se trata, pues, de un área marcada por la diáspora y el transnacionalismo, en el que resulta posible establecer lazos que subyacen tras la visión eurocéntrica oficial. El traslado de poblaciones africanas a América y, desde allí, mediante los distintos procesos de diáspora, al resto del mundo, genera una doble consciencia marcada por la pertenencia a una unidad racial y a una realidad, digamos, europea o norteamericana. Las comunidades *Black British* o *Afro-American* plantean, entonces, un doble cuestionamiento a dos realidades que se pretenden estables como son la de un África incontaminada y la de unas pertenencias raramente vistas desde una posición multirracial.

Para Gilroy, el potencial de las culturas negras supone, además, una revisión de la nación de nacionalismo y de localismo. El *Black Atlantic* es el territorio de la criollización, del mestizaje y de la evolución constante, algo que plantea una seria revisión de lo que el autor llama “cultural insiderism”⁵⁴.

Mediante este posicionamiento, Gilroy plantea la construcción de una rama de los *Cultural Studies* centrada en ese Atlántico Negro, capaz de analizar fenómenos intercontinentales como la exclusión racial, la construcción de estereotipos o la expansión de prácticas creativas. Para Gilroy, todas esas

⁵⁴ Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press, p.3.

facetas entran dentro de un ámbito capital en el marco de la historia y la evolución de las sociedades africanas, americanas y europeas. No se trata, por tanto, de un apéndice, de un elemento más a incorporar siguiendo los criterios de la diferencia. En palabras del autor:

*"It is part of my argument that this inside/outside relationship should be recognized as a more powerful, more complex, and more contested element in the historical, social and cultural memory of our glorious nation than has previously been supposed."*⁵⁵

Las implicaciones de la argumentación de Gilroy, que se extienden más allá de *The Black Atlantic* a través de títulos como *After Empire: Multiculture or Postcolonial Melancholia* o *Darker than Blue. On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*, han sido numerosas y resulta complejo resumirlas aquí. Baste señalar cómo su lectura de las relaciones tricontinentales, basada en el mar y en el barco, y no tanto en las entidades fijas, terrestres, que pueblan ese espacio, ha generado un marco de análisis novedoso, si bien quizá algo centrado en el ámbito anglófono.

⁵⁵ *Ibidem*, p.11.

Capítulo IV. El Caribe Francófono.

IV.1-Aimé Césaire (Martinica, 1913-2008)

Alcalde de Fort-de-France, padre de la *Négritude* junto a Senghor y responsable de la política cultural martiniquesa a través del cabildo de la capital insular desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta 2001, la historia y el pensamiento de Césaire están estrechamente unidos a la evolución del Caribe francófono. La poesía de Césaire entroncará con el surrealismo – André Breton escribirá, tras su viaje por el Caribe, el prólogo del *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire – pero también con la lucha anticolonial, movimiento que le ocupará durante toda su vida. Próximo al comunismo durante los cincuenta, pronto se separará desencantado de los modelos europeos, por considerar que la negritud requería de un espacio propio que no cabía en las teorizaciones universalistas de la izquierda europea.

En *Discours sur le colonialisme. Lettre à Maurice Thorez. Culture et colonisation* encontramos al Césaire maduro, que poco después fundará en el Primer Congreso de Artistas y Escritores Negros el movimiento de la *Négritude*. Tras valorar la impronta del colonialismo en las culturas de los colonizados, Césaire señala la posibilidad de construir una nueva civilización como única manera de superar el trauma de la dominación colonial. No resulta válido, señala el autor, un retorno a los modelos de los imperios africanos del pasado; es preciso un nuevo comienzo:

“Y entonces, me dirán, el verdadero problema es volver a ellas. No, lo repito. Nosotros nos somos los hombres del “esto o aquello”. Para nosotros, el problema no es el de una utópica y estéril tentativa de reduplicación, sino el de una superación. No queremos hacer revivir una sociedad muerta. Dejamos esto para los amantes del exotismo. Tampoco queremos prolongar la sociedad colonial actual, la más malvada que

*jamás se haya podrido bajo el sol. Precisamos crear una sociedad nueva, con la ayuda de todos nuestros hermanos esclavos, enriquecida por toda la potencia productiva moderna, cálida por toda la fraternidad antigua.”*⁵⁶

La situación colonial unifica, pues, territorios ubicados en diferentes continentes, y lo hace no sólo a partir de un pasado compartido, sino de una problemática común en el presente: la descolonización. Para Césaire, la nación y la unión de las culturas de la negritud aparecen como el camino a seguir⁵⁷. De hecho, hablará de dos solidaridades: *“una solidaridad horizontal, producida por la situación colonial o semicolonial o paracolonial que les ha sido impuesta del exterior. Y por otra parte, una solidaridad, vertical ésta, en el tiempo, que proviene de que a partir de una unidad primera, la unidad de la civilización africana, se diferencié toda una serie de culturas, deudoras todas en grados diversos de esta civilización.”*⁵⁸

Para Césaire, la vía de reforma del colonialismo y la esclavitud estará, pues, en la unión pan-africana y en la política. Como veremos a continuación, no será éste el único camino esbozado entre los cincuenta y los sesenta.

IV.2-Franz Fanon (Martinica, 1925-1961)

La trayectoria de Fanon y la de Césaire son hasta cierto punto coincidentes. Apenas diez años más joven que el alcalde de Fort-de-France, también oriundo de Martinica, Fanon nos legará una de las reflexiones más completas y vivas sobre los peligros del colonialismo. Sin embargo, si Césaire optó por la política, Fanon reconocerá, junto a esta, la vía armada como una opción viable frente al control extranjero. Tras la Segunda Guerra Mundial, mientras Césaire abogaba por la departamentalización, Fanon marcha a Algeria

⁵⁶Césaire, Aimé (2006) *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal, p.25.

⁵⁷Ibidem, p.46.

⁵⁸Ibid., p.48.

y se une al Frente de Liberación Nacional argelino. A partir de entonces, el pensamiento y la trayectoria de Fanon ocuparán un lugar central en el panorama africano de los cincuenta y sesenta, así como en cualquier movimiento anticolonial nacido a partir de ese momento en cualquier parte del globo.

Dos obras condensan el pensamiento fanoniano: *Peau noire, masques blancs*, publicada en 1952, y *Les damnés de la terre*, que vería la luz en 1961. La voz de Fanon sería esencial para entender las relaciones entre colonizador y colonizado, y especialmente su transposición al ámbito de la psicología y el deseo. Su experiencia como psicólogo en Argelia, que le llevaría a interrogar a presos torturados, policías,..., constituiría un testimonio de primera mano de los traumas que causa la dominación colonial en la población colonizada, anticipando al Foucault de *Surveiller et Punir*, así como de la continuidad de dichos traumas una vez superada la etapa de control externo. Fanon contribuirá, en ese sentido, a una mayor integración de las consecuencias personales y políticas de un proceso que a menudo ha adolecido de un enfoque demasiado economicista o político. La descolonización – para la que, de nuevo, la violencia constituiría una respuesta eficaz y válida – supone el primer paso para modificar ese estado del ser marcado por la asunción de un complejo de inferioridad, por el miedo y por el desprecio de valores propios.

La influencia de Fanon sería decisiva en el pensamiento radical posterior a los sesenta. Sin embargo, la vía del nacionalismo y la negritud planteada por Césaire y, posteriormente, las posiciones de la *creolité*, definida por Glissant, serían predominante en el Caribe.

IV.3-Édouard Glissant (Martinica, 1928-2011)

El discurso antillano, la obra central de Édouard Glissant, comienza con una aseveración contundente: "Martinica no es una isla de la Polinesia."⁵⁹ Esta afirmación, que a primera vista pudiera parecer arbitraria, encabeza un enorme movimiento intelectual encaminado a establecer el lugar que ocupa el Caribe en el mundo. Glissant, poeta y ensayista a un mismo tiempo, en todos sus textos, articula una de las gamas de conceptos más ricas y abundantes del pensamiento caribeño para definir cómo las comunidades del Caribe dan forma al lugar que habitan y se relacionan entre sí.

La relación aparece, así, como el principal motor de su visión del mundo. Se trata de una manera de ver las relaciones entre sociedades que implica un enriquecimiento mutuo y que excluye la estandarización y el control que propone la globalización. La relación sería, entonces, una nueva manera de entender los vínculos entre seres humanos: implica la multiplicidad, la variación, la creatividad, pero no la otredad, el rechazo. Busca la negociación, el establecimiento de lazos oblicuos: "*Exigimos el derecho a la opacidad, con el cual nuestro empeño en existir con reciedumbre tiene el alcance del drama planetario de la Relación: el impulso de los pueblos anulados que hoy oponen a lo universal de la transparencia, impuesto por occidente, una multiplicidad sorda de lo Diverso.*"⁶⁰

El concepto de Relación estará emparentado con el de *Tout-Monde*⁶¹. A través de esta noción, Glissant reelabora el concepto de lo universal, adaptando la mirada de Césaire que veía en dicho término un extremo peligroso. Césaire había escrito a Thorez lo siguiente: "*¿Provincialismo? En absoluto. No me entierro en un particularismo estrecho. Pero tampoco quiero perderme en un universalismo descarnado. Hay dos maneras de perderse: por segregación amurallada en lo particular o por disolución en lo "universal"*"⁶². Glissant, por el contrario, aboga por una

⁵⁹ Glissant, Édouard (2010) *El discurso antillano*. La Habana, Casa de las Américas, p.9.

⁶⁰ *Ibidem.*, p.9. Al llegar a la palabra "Occidente", Glissant aclara: "*El Occidente no está al oeste. No es un lugar, es un proyecto.*"

⁶¹ Véase Glissant, Édouard (2006) *Tratado del todo-mundo*. Barcelona, El Cobre.

⁶² Césaire, Aimé (2006) *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal, p.84

integración cultural más que política, que no se deja aprehender por el nacionalismo. La antillanidad surge, en ese momento, como respuesta capaz de vertebrar soluciones conjuntas y diluir la unicidad de las relaciones colonia-metrópoli. Frente a los lazos únicos, Glissant opone un conjunto de vínculos múltiples e interrelacionados que tergiversan constantemente el discurso único de la historia⁶³. El texto de Glissant se dirige al ser humano, al individuo, y a la comunidad, orillando las pretensiones de gobiernos y poderes políticos.

Sin embargo, si hay una noción del pensamiento de Glissant que ha encontrado eco en todas las manifestaciones creativas de la región, esa ha sido la de *Créolization*⁶⁴. La experiencia *créol* no sólo implica una lengua, sino una manera de entender el mundo basada en el entrecruzamiento y el diálogo. Posteriormente, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé y Raphael Confiant terminarán por definir la idea de *creolité* y por convertirla en un manifiesto.

IV.4-Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphael Confiant (Martinica)

Patrick Chamoiseau alcanzaría una enorme visibilidad internacional al ganar en 1992 el Prix Goncourt con la novela *Texaco*. Desde entonces, Chamoiseau será autor de una amplia lista de títulos que incluyen poesía, novela y ensayo, y desempeñará un papel central en la escena cultural antillana. Poco antes, en 1989, había sintetizado junto a Jean Bernabé y Raphael Confiant la posición de la *creolité* en un manifiesto que comienza con una rotunda declaración de intenciones:

⁶³ Una reflexión sobre la memoria y su relación con el Uno, como denomina el autor al discurso único, en Glissant, Édouard (2007) *Mémoires des Esclavages*. París, Gallimard.

⁶⁴ Sobre el impacto de la *créolization*, véase Lionnet, Françoise y Shih, Shu-mei (Eds.) (2011) *The Creolization of Theory*. Durham, Duke University Press. Véase también Enwezor, Okwui (ed.) (2003) *Creolité and Creolization*. Kassel, Documenta XI.

*“Ni Européens, ni Africains, ni Asiatiques, nous nous proclamons Créoles. Cela sera pour nous une attitude intérieure, mieux : une vigilance, ou mieux encore, une sorte d’enveloppe mentale au mitan de laquelle se bâtira notre monde en pleine conscience u monde. Ces paroles que nous vous transmettons ne relèvent pas de la théorie, ni de principes savants. Elles branchent au témoignage. Elles procèdent d’une expérience stérile que nous avons connue avant de nous attacher à réenclencher notre potentiel créatif, et de mettre en branle l’expression de ce que nous sommes.”*⁶⁵

Para los tres autores, esa proclamación antecede a un proceso de construcción y definición cultural que pasa por desafiar la exterioridad que ha dominado la mirada posada en los procesos culturales del archipiélago⁶⁶. En ese contexto, la negritud de Césaire aparece como un primer paso necesario, pero no como el único⁶⁷. Siguiendo a Glissant, se declaran cercanos a la Antillanidad, superación de la Negritud. El elemento central en la visión del Caribe del *Éloge* será, entonces, la *creolité*. Señalada como un agregado de culturas, como una especificidad abierta o, finalmente, como *“une question à vivre”*⁶⁸, se trata de un principio fundador y renovador, capaz de generar nuevas sociedades en territorios donde la población ha sido trasplantada desde múltiples lugares.

⁶⁵Chamoiseau, Patrick; Bernabe, Jean y Confiant, Raphael (1989) *Éloge de la Creolité*. París, Gallimard, p.13.

⁶⁶ *Ibidem*, p.14

⁶⁷ *“Césaire, un anticréole? Non point, mais un anté-créole” ; “Nous sommes à jamais fils d’Aimé Césaire”* *Ibid.*, p.18.

⁶⁸ *Ibid.*, pp.26-27.

BLOQUE II. POLÍTICAS

Integran este bloque cuatro apartados que analizan el funcionamiento de las políticas culturales llevadas a cabo por los principales agentes relacionados con el arte contemporáneo. El contenido de cada capítulo supone, pues, un complemento de, y un marco necesario para, las indagaciones artísticas que se plantean en el bloque siguiente. Hablar de arte caribeño implica forzosamente prestar atención a los museos, universidades y centros especializados, oficiales o alternativos, creados; a la evolución de los conceptos críticos que se encuentran detrás de la curaduría; a la búsqueda de lazos de unión y a la creación de redes con otros países; o, finalmente, a la implementación de medidas de difusión adecuadas, susceptibles de ser controladas desde la propia región. Los cuatro puntos que siguen aluden, respectivamente, a esos cuatro elementos: en primer lugar se examina el funcionamiento de las instituciones artísticas; a continuación, siguen dos capítulos centrados en los panoramas curatoriales insulares y regional; finalmente, un cuarto apartado analiza el sistema editorial, prestando especial atención a las revistas especializadas y al ámbito digital.

CAPÍTULO V. INSTITUCIONALIZACIÓN

El proceso de exposición y expansión del arte caribeño vino aparejado en la década de los noventa de otro, no menos importante, de creación y consolidación institucional. Las instituciones de arte caribeñas tendrán entre sus objetivos la promoción artística en cada país, así como la definición de un espacio expositivo capaz de dar respuesta al desarrollo creativo nacional. No siempre, por otro lado, será fácil responder al contexto local; en muchos casos, la evolución artística precederá a la institucional⁶⁹.

Desde luego, no se trata de un proceso uniforme ni cualitativa ni cuantitativamente. Las diferencias existentes en la región derivarán, además, en cronologías diversas. En primer lugar, la creación de museos nacionales jugará un papel destacado en todos los territorios caribeños, si bien no siempre la institución traerá aparejada las mismas funciones. Además, encontramos una enorme disparidad en lo que respecta al número de instituciones, tanto públicas como privadas, lo que hará que algunas regiones caribeñas accedan en menor medida, y más tardíamente, a la expansión que conoce la producción artística del Caribe en los noventa. Por otro lado, la fundación de instituciones no puede reducirse a los noventa. En el caso del Caribe hispanófono contamos con una amplia trayectoria, que se remonta siglos atrás; por su parte, el sistema de *National Galleries* del Caribe anglófono se implementará de forma paralela a la

⁶⁹ Si bien nos centraremos aquí en el funcionamiento de los espacios expositivos, académicos y gestores del arte contemporáneo, es preciso señalar la posibilidad de establecer otras lecturas, correspondientes, por ejemplo, a ámbitos vitales para entender la evolución artística regional como son la conservación del patrimonio contemporáneo o la promoción del arte público. Respecto al primer nivel, véase el estudio de Danny González Cueto relativo a las colecciones fotográficas en el Caribe colombiano: González Cueto, Danny (2005) "Una memoria visual para el futuro: la situación de los archivos fotográficos en el Caribe colombiano" número especial de la revista *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, 1. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/855/85510106.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]. González Cueto ha sido responsable de múltiples programas de investigación que han tratado de articular, desde la Universidad del Atlántico, ubicada en la costa caribeña de Colombia, un registro y un análisis crítico sobre la producción fotográfica y de videoarte del país.

consecución de las independencias; en el caso del Caribe francés, encontraremos un panorama doble, marcado por las instituciones dependientes de la metrópoli y aquéllas que se vinculan al contexto caribeño. Haití, por su parte, será uno de los principales centros históricos de desarrollo artístico, ejerciendo una influencia decisiva en las relaciones entre el Caribe y la Modernidad artística europeo en la primera mitad del siglo XX. Finalmente, el Caribe holandés tendrá un desarrollo mucho más lento, debido a la fecha tardía con que los territorios neerlandófonos consiguen cierta independencia con respecto a Holanda.

Si se quisiera abordar el análisis del papel que han tenido las instituciones relacionadas con el arte contemporáneo en la promoción de valores culturales durante los últimos veinte años sería necesario partir de la existencia de notables diferencias regionales. La situación de cada territorio hace que el mismo concepto de institución esté sujeto a revisión, no aparezca como algo claro. De entrada, nos encontramos con entidades políticas harto diversas, algo que suele olvidarse en las visiones generales del arte caribeño basadas en lo expositivo. Esas diferencias llevan a que el rango de políticas culturales que puede observarse en la región sea amplio, y comprenda la afirmación de lo nacional y el deseo de integración internacional—en menos casos regional—, la promoción continua de propuestas rompedoras o el más absoluto conservadurismo⁷⁰.

En contadas ocasiones se ha tratado de establecer el vínculo entre prácticas creativas, instituciones y políticas culturales. Las miradas al arte caribeño han oscilado entre la crítica de los discursos desde una perspectiva temática a la revisión histórica, basada en la conceptualización generacional y

⁷⁰ El ejemplo más claro de ello aparece en las exposiciones nacionales anuales de muchas islas, donde se pone de manifiesto la disparidad entre las propuestas existentes a partir de selecciones en las que conviven artistas con una carrera internacional, alumnos de enseñanza universitaria y *amateurs*, algo que dificulta la labor de aquellos que basan el análisis artístico en la creación de generaciones. El sistema de elección, sin embargo, está siendo depurado en muchos territorios para generar un producto más restrictivo y de mayor calidad.

evolutiva del fenómeno artístico. Sin embargo, las maniobras y los diálogos entre arte e instituciones pocas veces han sido objeto de una revisión; si tenemos en cuenta el Caribe como una totalidad, esa carencia es aún mayor. Como consecuencia de ello, el arte caribeño ha sido abordado en función de los discursos, de las temáticas o de las técnicas, pero pocas veces como producto cultural⁷¹.

Precisamente, los condicionantes culturales y políticos que marcaron los años noventa hicieron del arte un elemento imprescindible en el desarrollo de las culturas nacionales caribeñas⁷². En el momento en que estaban siendo repensadas las relaciones de poder y la geografía de dichas relaciones a través del pensamiento poscolonial y de las teorías del subalterno, en que se reactiva el debate sobre los sistemas de dominación y su influjo en los productos culturales a partir del Quinto Centenario del Descubrimiento, el Caribe se convierte en un centro al que se dirigen las miradas del resto del mundo **[FIG.1]**. Referentes de la cultura caribeña como Derek Walcott, Patrick Chamoiseau, Édouard Glissant, Stuart Hall, Naipaul, Antonio Benítez Rojo o Edward Lucie Smith permean la cultura europea y norteamericana obligando a situar, a localizar, el discurso de la cultura, incidiendo en que el lugar desde donde se habla, el devenir histórico y la posición ocupada por el pensador, suponen el primer elemento definitorio del discurso de éste.

El arte contemporáneo ocupa una posición principal dentro de este proceso. En el momento en que el Caribe vuelve a centrar el mundo –a partir

⁷¹ Es absolutamente necesario relacionar prácticas, políticas institucionales y posicionamientos teóricos, constituyen caminos que son transitados en varias direcciones. Así, por ejemplo, la actividad independiente de colectivos artísticos puede ser acogida por el museo, que a su vez implicará a nuevos actores en el proceso. Por el contrario, la realización de una exposición internacional por un centro de arte servirá de plataforma para la aparición de múltiples proyectos paralelos.

⁷² Hay casos en que la construcción cultural de la nación va de la mano de las artes; en otras ocasiones, como en el caso de la Bienal de La Habana, se crean nuevas cartografías, nuevos lazos de unión con regiones que comparten unos intereses cercanos.

de elementos culturales, pero también mediante las pulsiones políticas que desafían la lógica de los sistemas neocoloniales, poscoloniales o simplemente, aunque pudiera parecer anacrónico, coloniales — las artes visuales se convierten en un elemento impulsor de las culturas nacionales, en el emblema de la imagen y la realidad que los territorios del Caribe quieren construir a partir de su situación más próxima. En ese contexto, la creación y recuperación de instituciones desempeñará un papel fundamental: al tiempo que gestionan la relación entre lo local y lo global, en un proceso identitario efectivo, llevado a la práctica, servirán de transmisor entre la producción artística y las comunidades⁷³. De este modo, la creatividad artística adquiere un carácter social, al insertarse en el marco de procesos de producción de referentes culturales nacionales y regionales.

Todo ello, como no podría ser de otro modo, no ocurre sino en convivencia con contradicciones. La situación política y económica de los territorios caribeños supondrá un condicionante para la eficacia de las medidas tomadas por las instituciones, y una limitación en las posibilidades de los artistas a la hora de lograr su inserción en un marco internacional. Existen, pues, discontinuidades, que intervienen de manera desigual en los diferentes países. Los resultados de esa situación pueden observarse con claridad en dos ámbitos: el primero tiene que ver con la inestabilidad del sistema institucional: los recuentos del arte caribeño en la época de las grandes exposiciones a menudo olvidan las galerías cerradas, los espacios desaparecidos, las interrupciones en la celebración de eventos o las iniciativas colectivas que sobrevivieron a duras penas gracias al empuje de unos pocos⁷⁴. A esos pocos

⁷³Pueden citarse muchos ejemplos a ese respecto. El gran reto vendrá, por otro lado, de la definición de las comunidades con las que se quiere conectar; así, la ampliación del público de arte en cada país será un desafío constante, como lo será la incorporación de los artistas de la diáspora.

⁷⁴ Además de las iniciativas locales, ese muestrario de tropiezos incluye unas pocas que desde su principio se orientan a un ámbito regional. Estas se revelarán mucho más frágiles, al depender de una infraestructura mayor. El cierre del proyecto *Cariforo* debido al cese de los fondos de la Unión Europea que lo financiaban puede servir de ejemplo.

deben otros muchos la fluidez y la voracidad con que el arte caribeño fue recibido por el mercado y los centros culturales del *mainstream*. Para el final de la década de los noventa, cuando la euforia que dominaba al fenómeno de masas caribeño en el público artístico internacional había disminuido, esas personas siguieron trabajando ajenas a toda moda y gracias a una resistencia que podría interpretarse tanto como falta de realismo o como mera hazaña.

El segundo implica la dificultad en la comunicación e inserción del artista en el *Mainstream* [FIG.2]. Flirteo, rechazo, asimilación, entusiasmo son algunas de las respuestas de un entorno heterogéneo que a menudo ha homogeneizado las propuestas que le llegan sin demora y de manera continua desde la periferia. En el tiempo en que el arte caribeño era objeto de grandes muestras y despertaba el interés de la crítica internacional, los procesos de selección e integración estuvieron sujetos a una relación de tira y afloja entre la posición del curador extranjero y los problemas de los organismos locales de la cultura para lograr la adecuada representación de sus artistas en el extranjero, hecho éste que también tiende a olvidarse y que pervive hasta nuestros días. Se crea entonces un contexto en el que la información aparece como un recurso elemental y mal gestionado, y en el que la participación en un evento internacional puede depender de la llegada oportuna de un correo electrónico o de la palabra de un amigo. Consecuencia de ello son los extremos del localismo autosuficiente y de un internacionalismo vacío de personalidad, polos que tanto el artista como la institución han de esquivar.

En definitiva, hemos de reconocer que el contexto del arte caribeño a partir de los noventa se muestra poroso: en ese sentido, contrasta la magnitud de las iniciativas con las dificultades a la hora de llevarlas a la práctica. La historia del arte caribeño en los noventa y dos mil está llena de vacíos y de voces entrecortadas que se aluden sin llegar a alcanzarse. Podría, incluso, afirmarse que dicha historia no es otra cosa que las iniciativas que artistas, instituciones y organismos culturales llevan a cabo para llenar ese vacío, para hablar entre sí. Entender el papel de las instituciones de arte resultará fundamental, no sólo para aproximarnos al medio artístico, sino también para

comprender el funcionamiento de las sociedades caribeñas contemporáneas en el marco complejo en el que se desarrollan.

De entrada, nos encontramos con el problema de que resulta extremadamente difícil establecer los límites de lo que entendemos por institución y precisar sus funciones. Hablar de las instituciones del arte caribeño en los últimos veinte años pasa por plantear lo que une y lo que separa a museos, galerías, talleres de creación, lugares de encuentro, centros de arte, centros culturales, fundaciones privadas o viviendas de artistas reconvertidas en taller⁷⁵. La diferencia entre lo público y lo privado, que en ocasiones puede ser evidente, en otras no lo es tanto, sobre todo a efectos de establecer las funciones de cada centro. En ese sentido, mirando hacia atrás puede verse un pragmatismo en el que instituciones y artistas han tratado de responder a lo necesario en cada momento, desdibujando su posición, algo que ha dado excelentes resultados, ofreciendo una solución contra todo pronóstico a situaciones condenadas al fracaso.

Empezando por la propia institución, un primer elemento que llama la atención tiene que ver con que lo expositivo, la distancia entre el que muestra y el que mira, ha perdido gran parte de su preponderancia: al tiempo que ha aumentado la presencia en los medios y en el ámbito público, la institución de arte ha incorporado a sus programas lo educativo, ha buscado trascender el sector reducido de los consumidores del fenómeno artístico para alcanzar capas más amplias de la población, dialogando con ellas e insertándose en los medios sociales más dispares.

Recuperar la memoria, dar nombre a lo que no lo tenía, han sido otras de las preocupaciones de las instituciones del arte caribeño. La creación del museo nacional y regional ha supuesto la adopción de discursos identitarios que han llevado aparejados el consiguiente debate en torno a la inclusión y el grado de

⁷⁵ Debido a que un capítulo del siguiente bloque de este trabajo aborda el estudio de los colectivos artísticos y las acciones de gestión iniciadas por artistas, hemos decidido ubicar el análisis de las instituciones auspiciadas por artistas en dicho apartado.

exposición de las propuestas creativas. En ese sentido, la recuperación de procesos que habían pasado desapercibidos convive con la falta de espacios de representación para propuestas—que no necesariamente tienen que ser las de los artistas más jóvenes.

Otro elemento a revisar es la proyección digital de la institución de arte contemporáneo. Es preciso señalar que la versión digital del espacio físico del centro de arte no es un equivalente de éste, una réplica, sino una ampliación que puede funcionar con notable independencia del centro original—incluso puede existir sin que éste exista—y que brinda una amplia gama de posibilidades. Hemos, sin embargo, de ser cautos, y atender no sólo a la información existente en el espacio virtual sino también al número y a la procedencia de sus receptores y a las condiciones con que éstos acceden a la información y la utilizan.

En tercer lugar, encontramos un interés por definir lo local, por intervenir en el entorno social en el que la institución se inserta. El barrio se convierte, así, en una primera referencia obligada, incluso en los casos en que la labor del centro se enmarque en el más puro internacionalismo. El dar respuesta a los condicionantes del entorno ha supuesto un verdadero reto para unos centros culturales tradicionalmente orientados a una audiencia mínima y deslocalizada⁷⁶. Lo que en algunos casos ha sido un fracaso absoluto, en otros ha abierto brechas por las que están siendo retomados debates relacionados con la el grado de inserción cultural vinculado a la raza, el género o la clase social.

Si la institución ha visto alterado su papel tradicional, expandiéndose hasta alcanzar competencias de lo público que quedaban fuera de su ámbito, el artista ha modificado también la manera como se relaciona con aquella. Colectivos de arte, talleres creativos, iniciativas de intervención y proyectos de

⁷⁶ Como se verá a continuación, encontraremos centros dotados de una imponente apariencia y de un alto presupuesto que se refugian en ambos y que no consiguen conectar con su entorno más inmediato. La diferencia entre el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC) y el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) puede servir de ejemplo.

arte público han hecho que las fronteras entre la institución y el artista queden desdibujadas. En ese sentido, resulta interesante analizar las estrategias que adopta el artista para proyectarse en el medio social a través de la institución. En todo caso, hemos de partir de que las respuestas son ambiguas, hay una negociación. Se ha roto la primacía del viejo modelo en el que el artista acudía a la galería o al museo en busca de un espacio para exponer, o era requerido por las instancias curatoriales para formar parte de un proyecto. Esta opción existe, y se sigue dando, pero es una entre varias otras. Igual ocurre con la resistencia y el desafío absoluto a la institución, precisamente porque el juego de dentro y fuera de ésta se ha complicado y ampliado con propuestas que van desde la incorporación del desafío, más o menos desactivado, en el espacio expositivo, a la utilización de la institución como plataforma creativa en proyectos colaborativos, dentro del marco de evento como bienales,...

Paralelamente, el artista se convierte en institución, tomando los roles del curador y del gestor cultural, y fomentando la generación de espacios en los que otros artistas puedan desarrollar procesos creativos. Hay en esa "usurpación" de las funciones del centro un intento por establecer un diálogo más cercano con el público, eliminando los intermediarios, una necesidad de redefinir la labor del artista en un momento en que lo investigativo adquiere un papel fundamental en la creación, y también una censura al papel omnipotente que instituciones y curadores se habían otorgado en algunos casos sobre la obra.

Tampoco aquí faltan algunas contradicciones: el choque entre la afirmación de políticas culturales y curatoriales y propuestas que escapan a dichas posiciones; el aunar en un mismo discurso visiones harto diversas, la cuestión de las cuotas de representación, las limitaciones económicas o la resistencia a abordar, desde el plano del reconocimiento institucional, ciertos temas con una carga política o social fuerte. En todo caso, esa producción de espacios en los huecos de un sistema artístico que en ocasiones ha dejado parcelas a la intemperie abre puertas y ofrece posibilidades para reformular la

producción de arte; igualmente, obliga a la institución a actualizarse, a seguir el paso de lo más reciente.

Un amplio muestrario de vías – con sus respectivos atajos y posibilidades de conexión – se plantea ante cada centro. Encontramos, en primer lugar, el camino tradicional del gran centro como organizador de todo y de todos (si bien, en este caso, los responsables de dichas instituciones parecen ser los últimos en enterarse de que el barco hace mucho que está hundiéndose y que los tripulantes han remado cada uno para su lado); otra posibilidad, no lejana de la anterior, es la del centro de arte como representante de la cultura nacional (habría que plantear, en este caso, de cuál cultura nacional). Una tercera, no se olvide, es la que parte del turismo como fuente última – primera – de la articulación del territorio. En este caso sobran las advertencias.

Una vía, difícil, sí, pero posible, es la del diálogo, la de restañar las fisuras que se producen como consecuencia de los fenómenos de expansión/contracción que caracterizan al mundo actual. Diálogo, sí, pero también integración, o lo que es lo mismo, negociación y encuentro, algo que ha llevado a expandir las fronteras del mapa a Internet y a Twitter, pero también a los barrios y a las comunidades a menudo ocultas por la imagen “oficial” y clínicamente higienizada de las ciudades caribeñas. Por fortuna, los casos en esta línea son cada vez más frecuentes. Como se ve, las alternativas son muchas, los actores llamados a tomar partido también. A continuación se examinan las respuestas a dicha problemática en cada territorio

V.1-Guadalupe

El desarrollo artístico de Guadalupe estará condicionado por la falta de instituciones locales. Desde que el archipiélago consiguiera el estatus de Departamento de Ultramar, se encontrará supeditado a la centralización

institucional en Martinica. Ello hará que la formación de los artistas de Guadalupe se produzca en el exterior, y que gran parte de los creadores que emigran entre los noventa y los dos mil permanezcan fuera del archipiélago, desarrollando su carrera, bien en Europa, bien en otras islas del Caribe⁷⁷, lo cual dificultará la creación de iniciativas institucionales.

Lo referente a la educación se extiende, asimismo, a lo expositivo. En efecto, la ausencia de un museo o de un centro de arte hará que las experiencias artísticas tengan lugar en espacios alternativos⁷⁸; la falta de galerías de arte hará que los artistas del archipiélago tengan que buscar representación artística fuera del país. Una de las principales consecuencias derivadas de este panorama es la existencia de dinámicas autónomas, que tratarán de llenar el vacío institucional con acciones personales [FIGS 3 y 4]. Ante a esta situación, Fred Deshayes ha planteado la búsqueda de profesionalización como la meta última de todos los creadores:

“Si l’on considère la situation des artistes en Guadeloupe, on découvre par exemple que, en dehors des qualités indéniables dont ils font preuve dans leurs réalisations, la professionnalisation est pour eux une question cruciale sous un double aspect. D’abord, l’aspect de la formation qui est nécessaire car elle contribue à l’augmentation de la qualité des productions. [...] En second lieu, dans tous les arts, il manque des professionnels de l’accompagnement artistique.”⁷⁹

La imagen ofrecida por Deshayes, marcada por una doble necesidad de profesionalización, que intervenga en el proceso educativo, en la formación de nuevos creadores, así como en la estructuración de un sistema artístico cohesionado como alternativa al “pluriempleo” al que muchos artistas se ven

⁷⁷ Hablar del arte contemporáneo de Guadalupe ha sido, hasta una fecha harto reciente, hablar de los artistas que viven fuera del país. Sólo a partir de 2007-2008 el panorama comenzará a cambiar ligeramente.

⁷⁸ Muchos de los espacios alternativos están gestionados por artistas que han regresado al archipiélago después de formarse en el extranjero.

⁷⁹ Deshayes, Fred (2010) “Politique et culture en Guadeloupe”, en Guizome, Karole y Lescott, Anne (Eds.) *La Guide de la Caraïbe Culturelle*. París, Vents D’Ailleurs, p.86.

abogados⁸⁰, no deja de aproximarse notablemente a la realidad. Hemos, sin embargo, de añadir un elemento que resulta crucial en lo que a las artes visuales respecta: el amateurismo frecuente en el ámbito artístico puede encontrarse también en el público y en el coleccionismo, algo que puede considerarse a un tiempo causa y consecuencia del panorama institucional del Departamento [FIG.5].

Por último, la dispersión poblacional y la geografía de Guadalupe (la demarcación territorial que responde a ese nombre está formada por un archipiélago formado por cinco islas habitadas: *Guadeloupe* propiamente dicha, *Marie-Galante*, *La Désirade* y *Les Saintes*⁸¹) influirá en la ausencia de elementos centralizadores [FIG.6]. Si bien Pointe-à-Pitre actuará como capitalidad del archipiélago en lo cultural⁸² [FIG.7], no conseguirá vertebrar, de la misma manera en que lo hace Fort-de-France en Martinica, la vida artística del archipiélago. Así, la aparición de instituciones a finales del dos mil responderá a un patrón notablemente singular en lo que se refiere al Caribe, abarcando toda la extensión de la isla de Guadalupe y ocupando tanto la Basse Terre como la Grande Terre. Se creará, entonces, el hábito de reunir al público interesado en las exposiciones y en los eventos organizados en los diferentes centros dispersos por toda la isla⁸³.

⁸⁰ Son contados los casos en que un creador de Guadalupe vive gracias a su arte. Lo normal será el compaginar la producción de obra con la actividad en instituciones de enseñanza básica o media.

⁸¹ Saint Barthélemy y la parte francesa de Saint-Martin pertenecieron a la prefectura de Basse Terre hasta 2007, fecha en que consiguieron su separación del archipiélago mediante un referéndum.

⁸² Basse Terre ostenta la capitalidad del archipiélago, con Pointe-à-Pitre como centro gubernamental. Villa histórica por excelencia del territorio guadalupano, la vida cultural en Pointe-à-Pitre se concentra en algunos museos situados en las calles de la ciudad histórica que llevan al Place de la Victoire y al *waterfront* de la ciudad.

⁸³ La ubicación de los artistas resultará igualmente dispersa, lo que supeditará los intercambios a los escasos eventos organizados por las instituciones recién creadas. Esa dispersión hará más acuciante aún la labor institucional, sirviendo al mismo tiempo de organismo impulsor de la creación y de "esfera pública" de debate.

La dependencia institucional a nivel gubernamental con respecto a Francia y a Martinica hará que los principales proyectos de los últimos años surjan del sector privado, principalmente por iniciativas de artistas originarios de las islas formados en el extranjero, que a su vuelta decidieron impulsar el desarrollo artístico en Guadalupe. La relativa efervescencia que encontraremos a partir de 2007-2008 se debe, además, a la consolidación de un sector de clases medias que busca definir su posición, entre otras medidas, mediante el consumo de arte⁸⁴. Una de las primeras iniciativas surge en 2002 de la mano del coleccionismo privado, mediante la creación de una fundación privada bajo el nombre de *Art Public* [FIG.8]. La idea surge como un intento de generar un interés por el arte de Guadalupe mediante la creación de una colección que reuniera obras de los principales creadores de la isla⁸⁵. *Art Public* surge, entonces, como asociación privada, dedicada principalmente al coleccionismo, pero también a la exposición⁸⁶. Supone una iniciativa conjunta del artista Michel Rovelas⁸⁷ y del Prefecto de la Región guadalupana, encaminada a generar una primera visión general del desarrollo del arte contemporáneo guadalupano, que

⁸⁴ Agradecemos en este punto las conversaciones con Joëlle Ferly. Entrevista inédita con la artista, Le Moule, Guadalupe, 20 de mayo de 2011.

⁸⁵ El predominio de la pintura será notable hasta finales del dos mil. Tanto las corrientes ligadas al amateurismo, como los nombres de artistas que alcanzarán un reconocimiento internacional fuera del archipiélago—Thierry Alet, Bruno Pedurand, entre ellos—tendrán una fuerte conexión con el medio pictórico, elemento que dará fama a las islas. En los últimos años, sin embargo, algunas propuestas han desafiado esa primacía. En este punto, los nombres de Eddy Firmin “Ano”, Cynthia Phibel, Henry Tauliaut o Joëlle Ferly introducirán una apertura de medios que se extenderá a la manera de entender la práctica artística desde una posición más cercana al devenir internacional, planteando una relación diferente con respecto al mercado.

⁸⁶ La publicación del primer volumen sobre la colección *Art Public* destaca la voluntad de aunar propuestas pertenecientes a diferentes medios expresivos y generaciones artísticas como base de la iniciativa. Véase AA.VV. (2010) *Art Public. Une collection d'art contemporain en Guadeloupe*. Pointe-à-Pitre, Art Public.

⁸⁷ El artista recibirá el título de presidente honorario de *Art Public*.

ha evolucionado en mayor medida que el panorama institucional del archipiélago⁸⁸.

Desde 1998 funciona *Artawak*, una iniciativa creada por Klodi Cancelier, el impulsor del Festival *Indigo*, que constituye una asociación dedicada a la promoción del arte de Guadalupe en la red, mediante la creación de una plataforma web [FIG. 9]. *L'Artawak*, que funciona como asociación⁸⁹, acoge a todos aquellos artistas interesados en colaborar con la iniciativa, aluja información visual y textual sobre los artistas miembros y difunde noticias de exposiciones, eventos y notas de prensa.

El panorama de Pointe-à-Pitre ha contado con instituciones museísticas que ocasionalmente han acogido propuestas de arte contemporáneo, pese a no ser esa su función, siempre aunando exposición y venta. Así, el *Musée Schoelcher* ha acogido recientemente una colectiva de cuatro artistas guadalupanos, y ha comisionado un gigantesco mural de Thierry Alet. Una de las iniciativas más singulares, sin embargo, se debe a la reciente creación de un *squad* o centro ocupado de arte en el centro de la ciudad. El proyecto, que utiliza un edificio histórico de Pointe-à-Pitre, ha supuesto por vez primera en la capital la creación de un espacio para la producción artística desvinculado del mercado. El *squad* funciona como una unidad independiente que invita a cualquier artista interesado a sumarse a los talleres y a ocupar el espacio expositivo, sirviendo de lugar de reunión y proponiendo a los viandantes de la capital que paseen por el centro una alternativa a las instituciones museísticas de la ciudad⁹⁰.

⁸⁸ En palabras de Naomi Beckwith, "*Le public auquel est destiné Art Public pourrait être entièrement imaginaire, du moins aujourd'hui.*" Beckwith, Naomi (2010) "Un air de famille", en AA.VV. (2010) *Art Public. Une collection d'art contemporain en Guadeloupe*. Pointe-à-Pitre, Art Public, p.25.

⁸⁹ El procedimiento de constitución de asociaciones sin fines de lucro estará detrás de muchos de los proyectos surgidos a partir del 2000 en Guadalupe.

⁹⁰ La elección de un lugar de tránsito frecuente, y de un edificio histórico, destaca aún más la originalidad del proyecto en el ámbito local.

Precisamente, el reconocimiento de esta situación por parte de algunos artistas, junto a la voluntad de establecer un compromiso con el entorno local, estará detrás de algunas instituciones creadas o impulsadas por artistas en los últimos cinco años. En efecto, tres proyectos de diferente naturaleza, dirigidos por los artistas Thierry Alet, Jean-Marc Hunt y Joëlle Ferly, han protagonizado la vida artística de Guadalupe en torno al 2010: la galería *T&T*, *Art Bemao* y *L'Artocarpe* [FIGS. 10, 11 y 12]. La primera constituye una iniciativa de galería de arte contemporáneo bicéfala, con representación en la Basse Terre y en Nueva York, que bajo el impulso de Alet ha celebrado exposiciones con cierta regularidad y se ha orientado a la venta del arte de Guadalupe en el ámbito internacional. Además de concentrar la actividad artística de Alet, *T&T* se ha proyectado en ferias de arte en Estados Unidos, creando por vez primera una salida al exterior para la producción del archipiélago, salida que, sin embargo, ha quedado supeditada a las limitaciones de la selección de artistas por parte de la galería.

T&T representa una de las vías mediante las cuales la creación de instituciones de arte en Guadalupe se ha orientado hacia la profesionalización artística. *Art Bemao* y, sobre todo *L'Artocarpe*, ofrecen otra posibilidad, vinculada en mayor medida a la cooperación y al desarrollo gremial que al mercado⁹¹. De *Art Bemao* se hablará en el apartado correspondiente a las exposiciones, por considerar el evento como una plataforma de promoción artística basada en la exposición. El proyecto de *L'Artocarpe* merece un mayor detenimiento por su singularidad en todo el marco del Caribe, así como por su aportación a la cohesión artística en el ámbito de Guadalupe. *L'Artocarpe* surge en el municipio costero de *Le Moule* como iniciativa de Joëlle Ferly, artista formada en el ámbito anglosajón. La trayectoria de la artista, que ha sido testigo tanto de la evolución del sistema artístico francés como del movimiento del *Black Art* en Londres,

⁹¹ A primera vista puede resultar extraño hablar en estos términos de *Art Bemao*, a la sazón una feria de arte. Sin embargo, el carácter inclusivo de la selección, la inserción en el medio de Baie Mahaut, la periodicidad del evento y la inclusión de artistas caribeños en éste introducen la función del desarrollo artístico local junto a la de la venta.

aporta ya desde un principio un elemento novedoso en el panorama del Caribe francés, fuertemente apegado a la metrópolis. Después de desarrollar una fecunda carrera en el medio caribeño e internacional, Ferly decide instalarse en Guadalupe, dando origen a *L'Artocarpe*.

La idea principal de la institución se encuentra implícita en su nombre, *L'Artocarpe*, palabra derivada del latín *Artocarpus*, nombre científico del árbol del pan⁹². El fruto verde y de gran tamaño del árbol del pan fue utilizado a lo largo de la historia del Caribe para abastecer a la población esclava traída de África por sus altas propiedades alimenticias, por su abundancia y por la economía de su producción. El árbol del pan ofrecía, pues, alimento barato y abundante en época de dificultades. La institución, constituida como fundación bajo la *Loi 1901*⁹³, pretende trasladar al ámbito artístico dicha experiencia de supervivencia, así como las constantes culturales derivadas de la práctica de alimentación y convivencia compartidas.

Orientado, pues, a la cohesión del arte guadalupano, *L'Artocarpe* ha desarrollado múltiples funciones: ha funcionado como espacio de residencia, heredando la tradición de *workshops* que durante el dos mil se extendieron por el Caribe⁹⁴, y estableciéndose como lugar de producción y exposición. Al mismo tiempo, ha aglutinado a la sociedad artística de Guadalupe, incluyendo a una treintena de miembros entre sus filas. Los miembros de *L'Artocarpe* participan de las exposiciones, presentan su producción a través del sitio web del centro, que los “representa”, toman parte de las reuniones y eventos celebrados en

⁹² Un gigantesco árbol del pan preside la sede de *L'Artocarpe*.

⁹³ Bajo esta figura jurídica se enmarcan en el ámbito francés las asociaciones no lucrativas. La Ley, bastante parca en su definición, regula un amplio rango de asociaciones, entre ellas numerosas iniciativas culturales.

⁹⁴ Ciertas conexiones pueden observarse con el proyecto del Instituto Buena Vista de Curaçao o con *Galvanize* de Trinidad& Tobago. Resulta significativo que el primer artista en residencia en *L'Artocarpe* fuera Mario Lewis, miembro de *Galvanize*.

Moule. La celebración de conferencias⁹⁵ y el encuentro entre los artistas locales y personalidades vinculadas al ámbito caribeño e internacional ha supuesto otra de las facetas de la institución. La producción y el diálogo, en todo caso, resulta preponderante con respecto a la exposición, invirtiendo la tradición de la isla y presentando una alternativa al individualismo del medio artístico guadalupano⁹⁶. Al invitar a artistas y expertos del exterior a desarrollar su obra en el espacio de *L'Artocarpe*, se ha generado una dinámica de intercambio que, pese a la desigualdad de los artistas que integran la asociación⁹⁷, ha propiciado el intercambio de experiencias entre los artistas invitados y los creadores locales, algo que ha derivado en otras iniciativas⁹⁸. Una de las principales virtudes de *L'Artocarpe* deriva, pues, de su flexibilidad, elemento que ha conseguido generar una plataforma amplia para el desarrollo artístico al eludir la relación exclusiva con el mercado de las galerías de arte. La creación de un lugar de encuentro, algo inexistente en el panorama fragmentado de Guadalupe, y la periodicidad de los eventos, abre una perspectiva novedosa de desarrollo en el panorama artístico del archipiélago que continúa en el momento presente ofreciendo alternativas a las limitaciones del sistema local.

V.2-Martinica

⁹⁵ Hasta el momento, Yolanda Wood, directora de la Cátedra de Estudios del Caribe de la Universidad de La Habana, André Rouillé, director de *Paris-art.com* y Claire Tancons, crítica natural de Guadalupe y residente en Nueva York, han visitado el centro.

⁹⁶La pauta que han definido la evolución del arte de Guadalupe en las últimas dos décadas puede ser conceptualizada como una búsqueda individual de profesionalización, algo que a menudo ha pasado por la salida, temporal o definitiva, de la isla. Dicha dinámica no ha favorecido la creación de estructuras en el territorio guadalupano. Véase Ferly, Joëlle (2011) "L'Artocarpe à ce jour" [online], http://www.artocarpe.net/L-Artocarpe-a-ce-jour-L-Artocarpe-to-date_a22.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁹⁷ Entre los más de treinta miembros de *L'Artocarpe* se encuentran artistas profesionales, artistas amateurs, artistas residentes fuera del país y artistas de otras nacionalidades.

⁹⁸ Los miembros de *Galvanize* participaron en *Art Bemao 10* después de que Lewis estuviera en residencia en *L'Artocarpe*.

La actividad cultural de Martinica aparece protagonizada por la adopción del estatus de *Département d'Outre Mer* (DOM), que regula la vinculación de las antiguas colonias francesas al estado francés posterior a la Segunda Guerra Mundial⁹⁹. De acuerdo con la Ley 46-2385 de 27 de octubre de 1946, los territorios de Guadalupe, Guyana Francesa, Reunión¹⁰⁰, Martinica y Mayotte¹⁰¹, pasaban a constituir parte del territorio de *L'Union Française*, realidad jurídica que venía a sustituir la antigua estructura imperial¹⁰² y que sería a su vez reemplazada por la *Communauté Française* que establecía la Quinta

⁹⁹La participación de soldados de los territorios departamentales en el conflicto sería el detonante para la aparición de un sentimiento de reivindicación que planteaba la necesidad de introducir modificaciones en el estatus colonial de dichos territorios. El conflicto surgía en relación a la obligación de luchar por una patria que excluía como ciudadanos a los no metropolitanos. Una visión detallada al respecto en Dumont, Jacques (2010) *L'Amère Patrie. Histoire des Antilles Françaises au XXe siècle*. París, Fayard. Especialmente interesantes resultan los apartados entre las páginas 21y 55.

¹⁰⁰ La situación político-administrativa establecida en 1946 ha creado vínculos culturales que todavía hoy perviven. Así, suele ser frecuente encontrar exposiciones que combinan la producción de los DOM del Pacífico y del Caribe. Encontramos, así, una cartografía artística única, diferenciada de los itinerarios y las conexiones que se establecen entre otros territorios caribeños y el resto del globo.

¹⁰¹ Mayotte es una pequeña isla situada al norte de Madagascar, en el Océano Índico, que forma parte del Archipiélago de Comores. Actualmente ostenta, junto a San Pedro y Miquelón, el estatus de Colectividad Territorial, diferente al de Martinica, Guadalupe, Guyana Francesa y Reunión, que siguen adscritos al aparato jurídico-administrativo de los DOMs.

¹⁰²L'Union Française abolía la situación colonial al tiempo que establecía la igualdad jurídica en el territorio republicano. La división administrativa establecida en 1946 y ratificada por la Constitución de 1948 comprendía dos realidades diferenciadas: la *République Française*, que integraba a su vez el territorio metropolitano, los *Départements D'Outre Mer* (los cinco espacios anteriormente reseñados más Argelia) y los *Territoires D'Outre Mer*, en los que se encontraban la mayoría de posesiones coloniales francesas en África y en el Pacífico (Costa de Marfil, Senegal, Nueva Caledonia o Mauritania formaban parte de este grupo); y los *Territoires Associés*, estatus que era asignado a estados que mantenían una relación de protectorado con *L'Union*, como era el caso de Vietnam, Camboya, Laos en Asia o Togo, Marruecos o Túnez en África. Serán estos últimos territorios asociados los que primero alcancen la independencia. En el caso de los DOM, únicamente Argelia conseguiría la independencia en 1962. La realidad administrativa francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial explica en gran medida los lazos culturales que se establecieron en torno al movimiento de descolonización en los cincuenta y sesenta, y que tendrían en la implicación del martiniqueño Fanon en la causa argelina su máximo exponente.

República, fundada en 1958. Ello implicaba la obtención de la ciudadanía francesa en virtud de la *Loi Lamine Guèye* de 7 de mayo de 1946, que concedía previamente a la creación de *L'Union* el estatus de ciudadano a todos los habitantes de los *Territoires d'Outre Mer* (TOM) [FIG. 13].

A partir de ese momento temprano de mediados de siglo, las Antillas se verán sometidas a un régimen jurídico y administrativo complejo, resultante de la aplicación de modelos territoriales franceses al terreno americano. Martinica ostentará, así, una situación excepcional que se deriva del hecho de ser a un tiempo región monodepartamental, Departamento de Ultramar y Región Ultraperiférica de la Unión Europea. Ello implicará, por tanto, el tener como principal gestor cultural a organismos directamente vinculados con el poder metropolitano, lo cual será un fuerte condicionante a la hora de determinar el grado de intensidad que cualquier propuesta creativa puede presentar.¹⁰³ La inclusión de los DOM en el territorio francés implicará, pues, la adopción de la división en regiones y departamentos existente en la metrópoli¹⁰⁴. A efectos prácticos, la situación legal de Martinica, que constituye una región con un único departamento, llevará aparejada la existencia de dos organismos políticos con atribuciones culturales: un *Conseil Régional*, correspondiente a la posición de *región*, y un *Conseil Général* formado a partir de los representantes de los cantones que integran el departamento, según el modelo instituido por la Revolución Francesa. Ligado a la dinámica electoral republicana, que establecía

¹⁰³ Ese condicionante, sin embargo, no será óbice para la existencia de vías de actuación diversas, ni para la existencia de una voluntad de afirmación de la identidad antillana. Existirá, por tanto, una posibilidad para la crítica que se manifestará sobre todo en lo temático, si bien se revelará mucho menos eficaz en lo relativo a las políticas culturales. La huelga que agitó el Caribe francés a finales del 2000 puede constituir un buen ejemplo de ello. Si bien es posible encontrar algunos trabajos que aluden a los conflictos sociales que tendrían lugar en esos años, la escasa repercusión del conflicto en el ámbito artístico puede servir de ejemplo de la complejidad de las relaciones entre artistas, personas implicadas en la gestión cultural y organismos oficiales.

¹⁰⁴ En la actualidad dicho estatus está siendo revisado en el caso de Martinica y Guyana; ambos territorios alcanzarán a finales de 2012 la posición de colectividades, lo que les permitirá disponer de ciertos órganos de gobierno dotados de una mayor autonomía.

la necesidad de vincular a todo ciudadano de manera directa y cercana a sus representantes en las asambleas nacionales, se elige cada seis años. El *Conseil Régional*, presidido por vez primera por Aimé Césaire, sería el resultado de un largo proceso de búsqueda de una presencia efectiva en la vida política francesa, así como de unos mayores reconocimientos y autonomía.

El Estado, por tanto, no es únicamente la primera “institución” impulsora de la actividad artística; también es en muchos casos el encargado de la financiación de proyectos, de su distribución, del mantenimiento de espacios o de la organización de exposiciones. Esa presencia de distintos organismos vinculados al poder central que coexisten hará que resulte difícil concebir una dinámica cultural fuera del esquema departamental, al tiempo que implicará que ambos Consejos dupliquen sus esfuerzos en los mismos sectores (actualmente se plantea la unificación de ambos como intento de eliminar esa duplicidad de funciones.)

A los dos Consejos hemos de unir un tercer agente cultural también presente en el resto del Estado francés: la *Direction Régionale d’Affaires Culturelles* (DRAC), una dependencia directa del *Ministère de la Culture et de la Communication*. Lo que diferencia a la DRAC de los Consejos es su conexión inmediata con el gobierno central, lo que implicará la asunción de unas directrices comunes acordes con las políticas adoptadas a nivel nacional. Desde los años 90 la DRAC de Martinica, bajo el impulso de Dominique Brébion, ha llevado a cabo una labor particularmente activa en el ámbito artístico, impulsando múltiples iniciativas de difusión y promoción del arte contemporáneo del ámbito antillano¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Además de Consejera Regional de Artes Plásticas, Brébion será una de las creadoras – así como la actual directora – de AICA Caribe Sur, división que desde su creación ha tratado de generar una mayor visibilidad para las Antillas Menores. Desde principios de la última década del siglo ha sido responsable de la mayor parte de iniciativas que han planteado la colaboración de Martinica, Guadalupe y Guyana con el resto de islas, así como de gran parte de las participaciones de artistas antillanos en bienales internacionales.

Paralelamente a las divisiones administrativas vinculadas al estatus departamental existe una línea de actuación que supone una plasmación de las aspiraciones políticas de autonomía e independencia. El *Service Municipal d'action Culturelle* (SERMAC), creado por Aimé Césaire durante su gobierno, en 1971, es el mejor ejemplo de ello. El SERMAC ha mantenido una conexión estrecha con las comunidades y los barrios de Fort-de-France, lo que le ha llevado a servir de plataforma para múltiples manifestaciones de la cultura popular martiniquesa. El abigarrado tejido institucional que se deriva de la situación política de Martinica contrasta con la falta de espacios disponibles para la exposición y la creación artística. Al contrario de lo que ocurre en Guadalupe, donde encontramos una mayor dispersión a lo largo de la isla principal del archipiélago, en Martinica casi toda la actividad se concentra en Fort-de-France. A la acción del SERMAC hemos de sumar los programas organizados por dos instituciones que comparten dirección física pero que son independientes entre sí: l'Atrium y el Centre Martiniquais d'action culturelle (CMAC). Ambos han desarrollado programas expositivos frecuentes, supliendo la función difusora de un museo inexistente hasta un momento tardío.

Será, en este caso, una institución privada la que llene ese vacío. La Fondation Clément se convertiría tras su creación en el primer centro que dedica su labor cultural principal y únicamente a las artes visuales¹⁰⁶ [FIG. 14]. Bajo la dirección de Bernard Hayot, la Fondation abre sus puertas en la década del 2000 con el objetivo de servir de plataforma para los artistas antillanos. Desde un primer momento, sus programas tratarán igualmente de establecer una conexión con el resto del Caribe, con el objetivo de atenuar la dependencia existente en términos de exposición con respecto a la metrópoli. La Fondation se instala en la antigua Habitation Clément, una antigua plantación situada en

¹⁰⁶ La actividad del SERMAC y la del Centre Culturel de Fond Saint Jacques, el único espacio de residencia artística disponible en la isla, así como la de los organismos dependientes de la administración departamental y regional, se encuentra ligada a la necesidad de acoger distintas facetas creativas, obligadas a coexistir en los programas anuales. Véase Brébion, Dominique (2011) *Les arts plastiques à Martinique*. Informe inédito cedido por la autora.

L'Acajou, a pocos kilómetros de Fort-de-France, haciendo uso de un conjunto arquitectónico previamente recuperado por el grupo financiero GBH [FIG. 15]. Así, uno de los elementos más singulares del espacio será la conexión con el entorno de la plantación y con el funcionamiento industrial de la actual fábrica de ron Clément; ambos entornos se incorporarán con frecuencia a las exposiciones, conferencias y talleres organizadas por el centro.

En el ámbito educativo la institución más activa será L'Institut régional d'art visuel (L'IRAVM), un centro de enseñanza de bellas artes a nivel universitario situada en una de las colinas de Fort-de-France. L'IRAVM se crea en 1984, si bien se convierte en institución pública en 1997. Su actividad será vital para la formación de nuevos talentos, ya que, como principal centro de enseñanza artística del Caribe francés, aglutinará a alumnos de Guadalupe, el resto de Antillas Menores, y en menor medida de Guyana.

V.3-Haití

La relación entre producción artística e institucionalización tiene en Haití, al igual que en muchos otros puntos de la región, el condicionante de la política y de las intromisiones de potencias extranjeras en la dinámica nacional. La etapa dorada del arte haitiano, que coincide con la fundación del Centre d'Art, con la atención de Breton y de los Surrealistas¹⁰⁷, y con la proximidad al arte caribeño (hablamos, aquí, de la visita de artistas como Carlos Enríquez y

¹⁰⁷ Sobre las visitas de Breton a Haití, véase Richardson, Michael (Ed.) (1996) *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*. Londres, Verso.

Wifredo Lam), que resultaría vital tanto para el desarrollo de la producción local como para la de los visitantes¹⁰⁸, coincide con un intervalo entre la dominación estadounidense y las dictaduras de los Duvalier [FIGS. 15 y 16]. La expresión de una conciencia nacional, la búsqueda de un reforzamiento de los lazos con África, y el rechazo de las intromisiones políticas, serán una constante no sólo en la producción artística o literaria, sino también en las políticas culturales desarrolladas a lo largo del siglo XX.

A ello hemos de añadir un segundo condicionante, que viene determinado por la consideración del arte haitiano como “primitivo”, “naïf”, “maravilloso”¹⁰⁹, o “intemporal”¹¹⁰ [FIG. 18]. Así, mientras que en otros países caribeños la experimentación formal y la búsqueda de lenguajes “de

¹⁰⁸ Nos referimos aquí a la exposición *Peintres Modernes Cubains*, que llevaría al Centre d'Art en 1943 a Carlos Enríquez y Wifredo Lam. Véase Walmsley y Greaves, *Art in the Caribbean. An Introduction*, Londres, New Beacon Books, pp.137-141. Un análisis original y exhaustivo en Sklodowska, Elzbieta (2009) *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*. Madrid, Iberoamericana.

¹⁰⁹ En la formulación clásica de Jacques Stephen Alexis de un *Réalisme Merveilleux*, sin embargo, dicha posición no excluye un cuestionamiento constante de los problemas y los conflictos sociales, económicos y políticos que afectan a la comunidad haitiana. En su intervención en el primer congreso de escritores y artistas negros, Alexis habla del Realismo Maravilloso en los siguientes términos:

“Les artistes haïtiens ont utilisé le Merveilleux dans un sens dynamique avant de se rendre compte qu'ils faisaient du Réalisme Merveilleux. Peu à peu nous, nous sommes devenus conscients du fait. Faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à se mettre à parler la même langue que leur peuple. Le Réalisme Merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations.” Alexis, Jacques Stephen (1956) “Du réalisme merveilleux des Haïtiens”, en *Le Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noires. Presence Africaine*, número especial, p.268. En el mismo texto, Alexis habla de la existencia en los países subdesarrollados de una mezcla entre “civilisation mécanique” y “vie naturelle”, algo que explica la tendencia a la formación de leyendas y el papel de éstas en la transmisión del conocimiento y la cultura. *Ibidem.*, p.265.

¹¹⁰ André Malraux incluirá un capítulo sobre Haití y el movimiento de Saint Soleil en *L'Intemporel*, el tercer volumen de *La Metamorfosis de los dioses* publicado en 1976. Para Malraux, las manifestaciones artísticas haitianas están condenadas a un pasado eterno, a la expresión de valores elegidos al azar, imposibles de ser descifrados racionalmente. Dicho lazo entre tradición, arte haitiano y principios sobrenaturales estará presente a lo largo de toda la década, llegando al momento actual. Una revisión en Prezeau, Barbara (2010) *La richesse culturelle d'Haïti, mythes ou réalités?* París, Collectif 4. Sobre las ideas estéticas de Malraux, véase Chérel, Albert Henry (1977) *Las ideas de André Malraux sobre arte*. Granada, Universidad.

vanguardia” se considera una constante, Haití quedaría relegada al mantenimiento de un arte ligado a la tradición y a la expresión de lo sagrado, incapaz de aproximarse a lo contemporáneo. La persistencia, e incluso la potenciación, de dicha visión estereotipada en muchos eventos internacionales sobre arte haitiano será un obstáculo constante en la producción local.

El Centre d’Art surge en 1944 de la mano de Dewitt Peters, un artista norteamericano que había arribado a la isla un año antes¹¹¹. En su origen el Centre d’Art se vincula a un conjunto de artistas haitianos, algunos autodidactas, otros formados en el extranjero, entre los que se encuentran Pétion Savain, Georges Remponeau o Gerald Bloncourt. Poco después, un segundo grupo de artistas, ligados a una estética naïf, entre los que se cuentan algunos de los nombres más destacados de la historia del arte haitiano, entran en la órbita del Centre d’Art¹¹². La actividad del centro estará marcada por la exposición, venta y promoción de las nuevas tendencias (más cercanas al segundo grupo de artistas que al primero¹¹³), así como por el desarrollo de una labor formativa que permitiría la aparición de nuevas generaciones de artistas.

Además de potenciar la experimentación artística contemporánea, el Centre d’Art será responsable de varios acercamientos a la región caribeña; así, numerosos artistas e intelectuales del momento, incluyendo a Aimé Césaire, a André Breton o a Wifredo Lam, visitarían la institución y ofrecerían talleres y charlas. El Lam que llega a Port-au-Prince en 1943 es el que dos años antes

¹¹¹ La Webster University posee una nutrida base de datos sobre asuntos culturales haitianos. Puede consultarse en: <http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/history/history.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]. Sobre la dinámica cultural haitiana en los cuarenta, véase Cué Cedeño, Dayami (2012) “Cultura haitiana y nacionalismo en la década del cuarenta del siglo XX” *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, junio 2012 [Online]. Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/cccs/20/dcc.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹¹² En este caso hablamos de Rigaud Benoit, Philomé Obin, Wilson Bigaud o Hector Hyppolite. Obin dirigiría un espacio satélite del Centre d’Art en la localidad costera de Cap Haitien.

¹¹³ Entre las iniciativas llevadas a cabo por esta segunda rama se encuentra la decoración de los murales de la Catedral de la Santísima Trinidad en 1950, que daría lugar a uno de los conjuntos más destacados del arte haitiano.

había realizado La Jungla. La estancia en Haití de Lam tendría lugar en un momento decisivo en la biografía de este, en el que entra en contacto con Masson, Breton y Levi-Strauss. La visita al Centre d'Art resultaría, por tanto, una influencia central en la producción de esa etapa de madurez que tiene lugar a lo largo de los cuarenta. A ese momento pertenece el texto "La nuit en Haiti" de Breton, en el que el líder surrealista combina el paisaje de la Jungla con el de la capital haitiana:

*"At night in Haiti, lines of black enchantresses carry, three inches above their eyes, canoes from the Zambezi, the synchronized fires on the mornes, belfries topped with cockfights and the dreams of Paradise which shamelessly flutter around atomic disintegration. It is at their feet that Wifredo Lam sets his "vèvè", in other words that marvelous and ever-changing gleam that falls from the improbably wrought stained-glass windows of tropical nature onto a mind freed from all influence and predestined to bring forth from this gleam images of the gods. In times like ours, no one will be surprised to see the loa Carrefour (Elegguà in Cuba), here adorned with horns, spare no effort in blowing on the wings of doors. A unique and ever-trembling testimony, as if weighed out on scales and leaves, egrets taking wing from the brow of the pool wheretoday's myth is being cast, Wifredo Lam's art spreads from that point where the vital source reflects the arbre-mystère, I mean this race's resolute soul, to shower with stars the BECOMING that must be human well-being."*¹¹⁴

Pese al buen funcionamiento del Centre d'Art, para finales de la década del cuarenta se hizo evidente que la división entre las propuestas "primitivas" y las "académicas", próximas al arte europeo, resultaba difícil de conciliar¹¹⁵. El Centre iría apostando paulatinamente por las primeras, identificándolas con el

¹¹⁴ Recogido en Richardson, Michael (Ed.) (1996) *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*. Londres, Verso, p.213.

¹¹⁵ En realidad no se trataba de dos "tendencias" únicas y contrapuestas. Por un lado, la inclusión de los *naïves* había supuesto en su momento una apuesta por la creatividad contemporánea; sin embargo, la promoción internacional de estas propuestas dejaría poco espacio al resto de artistas que se habían formado en centros extranjeros. A ello hemos de unir la existencia de otras manifestaciones creativas, como la escultura en metal de bidones de aceite, ya presente por entonces.

lenguaje artístico nacional haitiano. Como consecuencia, un grupo de artistas con formación universitaria decidirían en 1950 separarse del Centre d'Art y crear el Foyer des Arts Plastiques, un centro de reunión basado en la búsqueda de un lenguaje contemporáneo que trascendiera la división entre arte naïf-arte académico¹¹⁶.

A finales de la década de los cincuenta el panorama cultural haitiano decrecerá notablemente su actividad de la mano de la instauración de la dictadura de Papa Doc Duvalier; no obstante, todavía surgirán algunas iniciativas de importancia, como la Academia de Bellas Artes, creada en 1959, "Brochette", o el Kalfou Centre d'Art. Ya cerca de los setenta, encontramos el Poto-Mitan Centre d'Art, un espacio fundado por Tiga y Patrick Vilaire que conjugaba la enseñanza artística en comunidades rurales y la expresión del vudú. Ambos elementos estarán presentes en Saint-Soleil, la siguiente iniciativa encabezada por Tiga en los setenta, una iniciativa que haría del arte una expresión comunitaria, integrando a personas que nunca se habían aproximado a la creación artística¹¹⁷.

Una vez superado el periodo de las dictaduras, la evolución institucional se encuentra asociada a una mezcla de organismos públicos y fundaciones privadas. En Noailles se sitúa el centro cultural Croix des Bouquets, cercano a la ciudad de dicho nombre. La historia del centro está asociada a Georges Liataud, un artesano que realizaba cruces de hierro y que fue descubierto en 1953 por Dewitt Peters cuando este funda el Centre d'Art. A partir de entonces se crea una asociación orientada al arte, que invita a creadores jóvenes a experimentar con el medio expresivo de la forja. En la actualidad, Croix des Bouquets agrupa varios talleres que realizan exposiciones, al tiempo que llevan a cabo una labor activa entre las comunidades del barrio.

¹¹⁶ Entre los artistas que integran el Foyer se encuentran Lucien Price o Maurice Borno.

¹¹⁷ Véase Walmsley y Greaves, *Art in the Caribbean. An Introduction*. Londres, New Beacon Books, p.139; Poupeye, Veerle (1997) *Caribbean Art*. Londres, Thames & Hudson, p. 89. Poupeye destaca cómo cada uno de estos movimientos servirá de caldo de cultivo para nuevos artistas haitianos.

Hacia el 2000, encontramos en Haití una de las tres sedes de la fundación AfricAméricA [FIG. 19]. Nacida entre Dakar, Montreal y Port-au-Prince, AfricAméricA dedicará su actividad al desarrollo y la difusión del arte contemporáneo en los escenarios africanos. Esa orientación hacia la contemporaneidad, así como su concepción transcontinental, la convierten en uno de los escenarios con mayor movilidad del panorama artístico del Caribe francófono. Bajo el impulso de Barbara Prezeau, AfricAméricA se convertirá en un centro cultural en el corazón de la capital haitiana, dando lugar a un espacio que cuenta con salas de exposición, un taller y un centro documental. AfricAméricA llevará a cabo, además, el Forum Transculturel d'art contemporain, un evento periódico que reúne artistas y especialistas de las diferentes regiones implicadas en la fundación¹¹⁸.

Otra iniciativa de interés vendrá de la mano de la Fondasyon konesans ak libète (FOKAL), creada en 1995¹¹⁹. FOKAL funciona como fundación cultural y como institución educativa, estableciendo un lazo de unión directo con diversos segmentos de la sociedad haitiana. FOKAL financiará asimismo la producción de obras de artistas locales, al tiempo que colaborará activamente con el resto de instituciones del país¹²⁰.

A dicho panorama hemos de añadir la labor de instituciones como la Alliance Française, implicadas en el desarrollo de las artes, o los organismos vinculados al Ministère de la Culture haitiano, entre ellos la École National d'Art (ENART) o el Musée du Pantheon National Haitien (MUPANAH).

El terremoto que sacudió Haití en 2010 supuso una seria dificultad para la continuidad de las instituciones culturales del país, que vieron reducida su

¹¹⁸ Más información en <http://www.africamerica.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹¹⁹ Más información en <http://www.fokal.org/fr/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

¹²⁰ En Jacmel encontraremos el FOSAJ, una institución igualmente orientada a la educación.

actividad¹²¹; por fortuna, los pasos para la recuperación de una actividad normal ya han comenzado a darse.

V.4-Jamaica

El panorama institucional de Jamaica, su evolución, se encuentran estrechamente ligadas a la consecución de la Independencia en 1962 y al debate político posterior a esa fecha [FIG. 20]. Se trata, por tanto, de un proceso que se extiende por espacio de varias décadas, y que no presentará un carácter uniforme, sino que responderá a una evolución paralela a los intereses sociales y políticos de la nación. Esto, que bien pudiera aplicarse a cualquier otro país, a cualquier otro caso de estudio, resulta especialmente evidente en Jamaica por el papel que la cultura adquirió en el proceso de independencia, así como por la intensidad que presidió la búsqueda identitaria posterior a 1962.

Nos encontramos, por tanto, ante un caso singular, en el que, si bien el armazón a partir del que surgirán las instituciones postcoloniales jamaicanas existía desde el siglo XIX¹²², la función y la identidad de éstas no correspondía con la nueva misión del recién creado Estado: así, junto a un proceso de creación se produce un proceso de reformulación y de definición de funciones y

¹²¹ Barbara Prezeau ejemplifica lo que supuso el terremoto con la reducción del número de exposiciones que tanto las galerías comerciales como los centros culturales desarrollaban cada año. Conversación personal con la autora, septiembre de 2012.

¹²² El *Institute of Jamaica*, órgano del que se irían desmembrando algunas de las principales instituciones del país –la National Gallery of Art, la West Indies Reference Library, el Natural History Museum of Jamaica o el recién creado Jamaica Music Museum surgirían como divisiones del IOJ, obteniendo mayor independencia institucional con el tiempo –data de una fecha tan temprana como 1879.

objetivos, algo que llevará a que el funcionamiento institucional sea definido por Rex Nettleford como una amalgama de procedimientos e iniciativas¹²³.

Dentro de ese marco, la pregunta que podría centrar ese proceso es esta: ¿cómo implementar un elenco de instituciones que garanticen una política cultural inclusiva, que abarque a la totalidad de la población jamaicana, y no sólo a una clase media urbana instruida? La identificación de la actuación de las instituciones jamaicanas con esa cuestión llevará a definir, en primer término, la Nación como una pluralidad de intereses y, por tanto, como una realidad compleja y en ocasiones conflictiva. Ese debate se planteará tanto en el pasado como en el presente. En lo que respecta al pasado, uno de los elementos a rescatar será la influencia africana, tradicionalmente relegada a un segundo plano al primar las instituciones coloniales el elemento británico¹²⁴. Desde el momento en que se produce la Independencia, la realidad de la calle, la efervescencia cultural que ha acompañado a la historia de Jamaica en todo momento, será un referente obligado con el cual la institución deberá emprender diálogo¹²⁵.

¹²³ "By 1977 Jamaica could genuinely refer to a cultural policy that has an identifiable mechanism of implementation (in practice an aggregation of interlocking institutions and procedures)" Nettleford, Rex (1978) *Caribbean Cultural Identity. The Case of Jamaica. An Essay in Cultural Dynamics*. Kingston, Institute of Jamaica, p.94. El subrayado es nuestro.

¹²⁴ La incorporación de lo africano y de las tradiciones jamaicanas al repertorio nacional será una inspiración de todas las instituciones jamaicanas que se prolongará hasta el momento presente. La labor de Rex Nettleford, sin duda la principal referencia en el estudio de la cultura jamaicana en el periodo post-independencia, creador del National Dance Theatre, jugó un papel destacado en ese marco. Con motivo de la muerte de Nettleford se celebró un funeral de Estado que tomó la forma de actuación de la Compañía Nacional de Danza, un evento multitudinario y colorido en el que el movimiento y lo festivo acompañaron al duelo.

¹²⁵ Rex Nettleford, sin duda la principal referencia en el estudio de la cultura jamaicana en el periodo post-independencia, ha aludido al ejemplo de la música como paradigma en este sentido. Nettleford señala la distancia entre una Jamaican School of Music orientada en época colonial y en las primeras décadas del momento postcolonial al desarrollo de un virtuosismo clasicista, y la escena musical de Kingston, en la que habían surgido fenómenos como el *ska* y en la que el *reggae* ya había alcanzado éxito internacional a las puertas (la obra de Nettleford, no se olvide, surge del contexto de la Jamaica de los setenta). Véase Nettleford, Rex (1978) *Caribbean Cultural Identity...*Op.cit.

El propio Nettleford señala algo importante al aludir a otra de las características que definirán el panorama institucional de Jamaica: su carácter abarcador. En efecto, lejos de constituir elementos separados, cada órgano se concibe como parte de un todo encaminado a ofrecer al conjunto de la sociedad una formación total, que incluya todos los aspectos de la educación académica o técnica, pero también los aspectos sociales y morales. Si bien sería durante las primeras legislaturas de Michael Manley¹²⁶ cuando, bajo la óptica de la social democracia, se implementara esta idea de manera más clara—el *Cultural Training Centre*, del que hablaremos a continuación, surgirá en 1976—, Nettleford alude a ese carácter totalizador como una singularidad jamaicana, derivada de la evolución histórica de la isla, y que se adelanta a directrices similares adoptadas por algunos organismos internacionales:

*“Jamaica, in anticipation of the spirit evident in the many declarations and conventions emanating from such international cultural bodies as UNESCO [...] long ago adopted the official view that there is a cultural mission of the State in the stimulation and promotion of the creative arts and intellectual creativity as well as in the exercise of tutelage and curatorship over the cultural inheritance and historical interests of the nation”*¹²⁷

El *Institute of Jamaica* surgirá en 1879 como iniciativa del Gobierno Colonial encaminada a mejorar la educación en la isla [FIG. 21]. Ubicado en el centro del *Downtown Kingston*, en *East Street*, dirección que mantendrá hasta la actualidad, el IOJ irá aglutinando funciones, asumiendo la misión de organismos que desaparecían e improvisando respuestas para los nuevos objetivos que iban surgiendo. Bernard Lewis ha explicado adecuadamente su origen y funcionamiento. En un primer momento se configura una biblioteca,

¹²⁶ Después de una década de hegemonía del Jamaica Labour Party (JLP), Michael Manley subió al poder en 1972, representando al People’s National Party (PNP). Su gobierno, que se extendió entre 1972 y 1980 (posteriormente sería reelegido en 1989) se caracterizó por un giro a la izquierda, por la implementación de amplias reformas sociales y por el desarrollo de una ola de violencia que protagonizó toda la década.

¹²⁷Nettleford, Rex (1978) *Caribbean Cultural Identity...*Op.cit., p.93.

formada a partir de los fondos de la *House of Assembly* y del *Legislative Council*; seguirá un museo, conformado mediante la incorporación de las colecciones de la *Royal Society of Arts and Agriculture*, a la que se irán sumando nuevas adquisiciones¹²⁸. Ambos elementos servirán para desarrollar una labor de formación integral, funcionando el Instituto como un gabinete científico – Lewis alude a una comparación con el *Smithsonian*¹²⁹ – que incluirá las ciencias naturales, la historia, la música y el arte. El IOJ será el hogar de eruditos y personas de ciencia en el tránsito del XIX al XX; así, la labor arqueológica de Frank Cundall o la investigación botánica de Bernard Lewis serán acogidas en el Instituto, dando forma a los posteriores departamentos. A medida que nuevas instituciones vayan surgiendo, el IOJ irá delegando algunas de sus funciones, concentrándose en otras. En todo caso, hasta el momento presente conservará ese carácter pionero, que le llevará a afrontar las necesidades de la sociedad de manera previa a la aparición de una respuesta institucional organizada.

Pese a esa faceta abarcadora, tras la Independencia la labor del IOJ afrontará la necesidad de reestructurar su funcionamiento, transformando su carácter colonial, su aura erudita, en un modelo más flexible y directo. Así, las secciones existentes serán reformadas, al tiempo que surgirán otras. Una de las iniciativas recicladas será la de los *Junior Centres*, experiencias de educación y apoyo al desarrollo de la juventud en zonas periféricas que se transformará en un programa de integración de la cultura en los barrios. Además, el *Institute of Jamaica* postcolonial se hará eco de la voluntad social de la era Manley. En sintonía con las políticas de inclusión nacional se creará el *African Caribbean Institute of Jamaica* (ACIJ), institución encargada de preservar, investigar y difundir la herencia africana y afrocaribeña presente en la cultura jamaicana. En sus inicios, el ACIJ se encaminó a la creación de una colección de objetos y documentos pertenecientes a ese patrimonio; poco a poco, sin embargo, el ACIJ

¹²⁸ Lewis, Bernard (1967) "The Institute of Jamaica", *Jamaica Journal*, 1 (1), pp.4-9.

¹²⁹ *Ibidem.*, p.4.

irá asumiendo una labor cada vez más antropológica, desarrollando amplias investigaciones en torno a la memoria local, la realidad de las comunidades jamaicanas y las manifestaciones culturales de la población afro-jamaicana, incluyendo todos los aspectos de la cultura: la música, la religión, el folklore, la cultura visual o la arquitectura serán objeto de interés del Instituto. Recientemente el ACIJ ha iniciado algunos proyectos de gran envergadura, entre ellos un registro audiovisual de entrevistas, varias exposiciones sobre la herencia africana—en 2010-2011 se organizó la mayor muestra hasta la fecha sobre el *obeah*, principal culto afrocaribeño en Jamaica—, varios coloquios y un archivo fotográfico.

La labor de Lewis tendrá continuidad en la creación de un museo de historia natural, que vendrá a sumarse a la media decena de museos que comprenderían la colección del *Institute of Jamaica*¹³⁰. Junto con el elenco de museos dispersos por Kingston, algunos de los cuales serán analizados a continuación, el Institute of Jamaica es responsable del Taino Museum, creado en 1965, situado en el *parish* de St. Catherine y dedicado a la difusión del patrimonio indígena de la isla¹³¹, y del *Museum of Folk Art and Technology*, ubicado en Spanish Town. En ese marco se sitúa asimismo el Museo de Historia y Etnografía, situado también en *East Street*¹³², que cobró un renovado interés en los sesenta con las campañas de excavación y preservación de Port Royal¹³³ y

¹³⁰ Una completa revisión de los museos jamaicanos en Tortello, Rebecca (2007) "Museums in Jamaica", en Tortello, Rebecca (Ed.) *Pieces of the Past. A Stroll Down Jamaica's "Memory Line"*, Kingston, UWI Press, pp.87-90.

¹³¹ Una visión de la puesta en valor del patrimonio arawak en Agorsah, Kofi E. (Ed.) *Maroon Heritage. Archaeological, Ethnographic and Historical Perspectives*. Kingston, Canoe Press, 1994.

¹³² Muchas de las divisiones del Institute of Jamaica se asentarán en Downtown Kingston, un área especialmente asociada a la violencia en los disturbios de la década del setenta. Podemos ver en estas medidas del IOJ el inicio de un intento, que se perpetuará hasta la actualidad, de convertir *Downtown* en un centro cultural. La ubicación de las dos últimas divisiones del IOJ, el Marcus Garvey Museum en *Liberty Hall* y el Jamaican Music Museum (JAMM) en dicha zona apuntan en este sentido.

¹³³ En el asentamiento de la ciudad costera se encuentra en la actualidad un centro de interpretación que ofrece una visión de la singular historia de Port Royal. El patrimonio de la ciudad pirata por antonomasia del Caribe y asentamiento inglés ha sido restaurado y se ofrece

que ha organizado alguna exposición artística. Por las mismas fechas se configura la *National Trust Commission*¹³⁴, encargada de la gestión del patrimonio histórico jamaicano. Uno de los mayores proyectos de la época será la configuración de una biblioteca nacional. Así, la *West India Reference Library* acogerá un buen número de documentos históricos, material de archivo y prensa nacional, al tiempo que iniciará una política de publicaciones sobre temas jamaicanos. Poco después, la *West India Reference Library* se transformaría en la *National Library of Jamaica*, funcionando como biblioteca central del país. En 1967 se edita el primer número de *Jamaica Journal*, publicación periódica que pretende llenar el vacío en torno a temas jamaicanos y servir de portavoz de las investigaciones emprendidas bajo el prisma post-independencia.

Recientemente, en 2003, el ACIJ creó un nuevo espacio cultural y museístico en el *Liberty Hall* de Kingston, el centro fundado como espacio de actuación por Marcus Garvey para la promoción de la unidad afroamericana. *Liberty Hall: The Legacy of Marcus Garvey*, es un proyecto de museo interactivo que cuenta con una exposición plenamente interactiva, formada a partir de audiovisuales, que se cuenta entre las exposiciones más interesantes de todo el

hoy en día al espectador para su visita, en un intento de recuperar la vida de la ciudad interrumpida por el terremoto que enterró buena parte de la ciudad bajo el mar. Varios proyectos de investigación e intervención han terminado por configurar uno de los centros patrimoniales más destacados de Jamaica, si bien ciertos problemas con los escasos habitantes que siguen viviendo en Port Royal—durante mi visita al asentamiento pude hablar sobre el impacto de los proyectos patrimoniales con uno de los escasos habitantes de la ciudad, algunos de cuyos antepasados habitaron el asentamiento histórico. En dicha conversación pude comprobar cómo el turismo y la transformación de lo que a lo largo del siglo XX había sido una villa pesquera de unos dos mil habitantes habían alterado la vida de los “Port Royalists”. Una revisión en Waters, Anita M. (2006) *Planning the Past: Heritage Tourism and Post-colonial Politics at Port Royal*. Landham, Maryland, Lexington Books.

¹³⁴ La puesta en valor del patrimonio histórico jamaicano como alternativa o complemento al turismo ha dado lugar a uno de los proyectos más singulares de la política cultural del país posteriormente a la Independencia. Núcleos como Nueva Sevilla, Spanish Town o Morant Bay han recibido la atención del Jamaican National Heritage Trust, configurando en pocas décadas un nutrido mapa de sitios protegidos, que será comentado en el apartado correspondiente a la patrimonialización del pasado caribeño. Más información en la web del Jamaican National Heritage Trust: <http://www.jnht.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

Caribe. *Liberty Hall*, además, acoge una bien nutrida biblioteca centrada en la figura de Garvey¹³⁵.

Por otro lado, todavía en 2010 el Jamaican Music Museum (JAMM), iniciativa desarrollada por Herbie Miller, estaba en proceso de búsqueda de un local donde asentar su colección permanente¹³⁶. Pese a no disponer de sede, muchos elementos del museo aparecen ya configurados, entre ellos su vocación interactiva, su voluntad de trascender lo objetual y su compromiso con Downtown. En palabras de Miller: "*It is about social history, technology and specifically about music history*"¹³⁷. El museo, al igual que ocurre con la colección de la National Gallery, abarcará el patrimonio musical de la isla incluyendo todas las etapas de su historia, desde la cultura taína al fenómeno *dancehall*.

En lo que respecta al arte, el *Institute of Jamaica* se hará eco de la importancia de establecer un programa coherente de educación artística. Con ese fin surgirá en 1937 la *Jamaican School of Art*, impulsada por Edna Manley¹³⁸. Junto con el Department of Extra Mural Studies de la University of the West Indies, creado en 1947 como un órgano de intervención en el espacio insular, que desarrollará amplios programas de creación y difusión artística, la *Jamaica School of Art* será la primera de las cuatro instituciones que en los setenta darán lugar al Cultural Training Centre (CTC), principal organismo educativo del país en lo referente a las artes. Durante los setenta, asimismo, se creará la National Gallery of Jamaica con el objetivo de configurar un museo nacional.

¹³⁵El museo contiene un amplio programa educativo plenamente interactivo. Más información en: <http://libertyhall-ioj.org.jm/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹³⁶ Algunos elementos del proyecto pueden observarse en la web del museo: http://jamm-ioj.org.jm/?page_id=255 [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹³⁷ Miller, Herbie (2010) "Jamaica Music Museum - a sample of what can be." *Jamaican Gleaner*, 17 de enero de 2010, <http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20100117/ent/ent1.html>

¹³⁸ La llegada de Edna Manley a la isla supone el inicio de la contemporaneidad artística jamaicana. Véase el capítulo de revisión histórica del siguiente bloque de este trabajo.

El marco en el que se desarrolla la modernidad artística en la época post-independencia coincide con la actividad de la National Gallery of Jamaica¹³⁹. Fundada en 1974 a partir de la iniciativa del Institute of Jamaica, dentro de las iniciativas del gobierno de Michael Manley, la National Gallery pasó a ocupar la antigua mansión colonial de Devon House, situada cerca de la zona de Halfway Tree. En 1982 fue trasladada al *Waterfront* de Downtown Kingston, pasando a desempeñar una labor destacada en las acciones encaminadas a lograr la rehabilitación del barrio marítimo de la capital jamaicana. Aunque el traslado se concibió como algo temporal, en la actualidad la National Gallery sigue ubicada en el Downtown [FIG. 22, 23]. Al año de su fundación, en 1975, David Boxer volvía al país para hacerse cargo de la curaduría y la dirección de la National Gallery. Desde el momento de su fundación, uno de los principales objetivos de la National Gallery coincidiera con la definición de una identidad artística nacional. En un panorama marcado por la necesidad de articular una visión de la historia nacional acorde a los imperativos de la nueva nación, la National Gallery encaminó sus actuaciones a generar unos criterios reguladores que sirvieran de base a dicha visión. Veerle Poupeye ha explicado esa unión entre identidad nacional y funcionamiento de la institución refiriéndose a cómo ésta contribuyó decisivamente a la definición del gusto por los Intuitivos:

“This articulation process was a necessary part of the early work of the National Gallery, which opened in 1974 and was mandated to document a national (and nationalist) Jamaican art history”¹⁴⁰

A partir de 1974, por tanto, la identidad y el gusto artístico pasan a centrar las preocupaciones presentes en la gestión patrimonial de la creatividad visual jamaicana. Esa unión de arte y gusto nacional dará lugar, no obstante, a importantes tensiones en las décadas siguientes, tensiones que se recrudecerán en momentos en los que la gestión pública de la cultura adquiere mayor

¹³⁹ Una perspectiva amplia sobre la NGJ en Escoffery, Gloria (1983) “The National Gallery of Jamaica” *Jamaica Journal*, 16 (4), pp.29-36.

¹⁴⁰ Poupeye, Veerle (2007) “Intuitive Art as Canon.” *Small Axe*, 24, 2007, p. 74.

visibilidad a nivel social, como ocurre en el caso de las exposiciones nacionales, o bien en los procesos de comisión de un público. Volviendo a la National Gallery, es preciso señalar que la implementación de los objetivos institucionales contó con el desarrollo de un amplio programa público que tiene en el Departamento de Educación su brazo ejecutor; así, al tiempo que se establecía una fuerte conexión con los medios a partir de la frecuente participación en la prensa local y en las publicaciones especializadas y, más recientemente, a través del activo blog de la institución, se intentaba trasladar el arte a las masas en un país donde la visión tradicional hacía de la plástica, a diferencia de la música o incluso en contraposición con ésta, un patrimonio reducido a una elite socio-cultural. Precisamente, la necesidad de ampliar el número de receptores a los que se dirigía el recién instituido museo que, no ha de olvidarse, representaba a la nueva nación, llevó a sus directores a trascender las limitaciones temporales marcadas por la fecha de la Independencia para trasladar el análisis del arte de la isla a periodos más tempranos.

Así, mediante la adquisición de obras, la reubicación del patrimonio artístico del *Institute of Jamaica*, institución a partir de la que nacía la *National Gallery*, se conseguía dar forma a la configuración de un sistema de exposición capaz de abarcar el arte precolombino, la producción cultural de los esclavos negros y el arte colonial. La *National Gallery* establecía una visión postcolonial del museo identitario jamaicano, visión que obligaba al público visitante a remontarse a los procesos históricos resultantes del encuentro entre africanos, europeos y americanos, y a la configuración de sociedades criollas. Quedaba articulada de este modo la exposición permanente del museo, que incluía los restos de las primeras ciudades españolas, los resultados de la curiosidad de los primeros artistas viajeros, el reflejo del universo colonial británico y las primeras imágenes del proceso de independencia.

Se trata, por tanto, de un discurso postcolonial de tono antropológico, que busca contextualizar la obra de arte no sólo a partir de su relación con elementos de la economía y la sociedad del momento en que fue producida,

sino también con los silencios, con los elementos subalternos de esos periodos. Así, por ejemplo, en la exposición actual pueden observarse elementos de tortura, utilizados por los dueños de las haciendas como medio de castigo de los esclavos insumisos, colocados al lado de visiones idílicas del paisaje cotidiano de la plantación. ¿Cuáles fueron las herramientas que permitieron que una institución pública, gubernamental, diera respuesta a las cuestiones identitarias de un país plural y recién creado como Jamaica? ¿Quedó algún elemento fuera del imaginario museístico nacional?

Uno de los elementos más significativos en la configuración del discurso expositivo de la *National Gallery* tuvo que ver con la inclusión del periodo español, tradicionalmente escindido del relato histórico nacional, en el que a la dominación colonial británica siguió la Independencia. Mediante la integración del patrimonio español la *National Gallery* apostaba por insertar la historia del arte jamaicano en un contexto más amplio, de resonancia caribeña y americana, poniendo de relieve el papel de Jamaica en la configuración de una realidad americana.

Asimismo, el apartado colonial se renovarían a partir de una exposición compleja, compuesta por una combinación de obras pictóricas, material arqueológico, mapas y material didáctico creado exclusivamente para completar el discurso expositivo. La oposición de grabados sobre las torturas infringidas a los esclavos con la presentación de instrumentos de tortura introducirá un factor de realismo. Sigue una valoración de la aparición de una conciencia artística propia en época colonial, desde Isaac Mendes Belisario a Edna Manley. El arte contemporáneo, finalmente, ocupará más de la mitad del museo, evidenciando el interés por el momento actual y por la cultura jamaicana. Lejos de ser un museo histórico, pues, la *National Gallery* se presenta como un organismo que responde a la evolución cultural de la Nación.

Si el desarrollo de la actividad llevada a cabo por la *National Gallery* serviría para dar forma al “museo nacional”, su labor se complementaría con la de la *Jamaica School of Arts*, reformulada en 1995 como *Edna Manley School of*

Visual & Performing Arts o popularmente como *Edna Manley College*. La *Jamaica School of Arts* se concibe como la primera pata de un proyecto cuadripartito de desarrollo artístico integral, que persigue la potenciación de la creatividad personal en un contexto de búsqueda de la identidad colectiva. Junto con la *Jamaica School of Music*, creada en 1962, la *Jamaica School of Dance* y la *Jamaica School of Drama* configurarán el *Cultural Training Centre*, fundado en 1976 como traducción al medio educativo de la política de Michael Manley. El CTC se dispondrá en un único campus, favoreciendo el intercambio entre los alumnos de las diferentes áreas, así como la cooperación entre profesores y alumnos de sus cuatro secciones.

Fundada en una fecha temprana, la escuela será un factor clave en la democratización del arte jamaicano a finales del siglo XX; además, brindará un espacio para el debate, ya que muchos de los principales artistas del país—Petrona Morrison, Margaret Chen, Omari Ra, Winston Campbell, Stanford Watson, Khalfani Ra—, así como un buen número de artistas jóvenes con una carrera sólida—Kericee Fletcher, Paula Daley—y de críticos e historiadores del arte—Petrina Dacres—serán profesores de la escuela. Se trata, por tanto, del único centro universitario destinado a la enseñanza artística en el país, algo que lo convertirá en una institución clave para entender la irrupción de propuestas harto personales por parte de artistas jóvenes en los noventa. Por otro lado, la concepción de la escuela, en la que conviven estudiantes de música, artes escénicas, danza y estudios patrimoniales en un mismo recinto, concebido arquitectónicamente para fomentar los intercambios, supondrá un gran aliciente a la creatividad. La creación de *The Cage*, una galería de arte incorporada a la escuela, ofrecerá un espacio para la exposición a los artistas recién egresados y a los profesores.

Pese a su significación histórica y a la labor del Department of Extra Mural Studies, la *University of the West Indies* ha dejado en manos del Edna Manley College el desarrollo artístico, si bien merece ser mencionada aquí por su trascendencia como eje de una corriente de pensamiento social que tendrá

amplias repercusiones en el mundo artístico. Si bien la relación entre UWI y EMC no es fluida, personas como Rex Nettleford o, más recientemente, Annie Paul, han tendido un más que necesario puente entre las artes y el debate teórico y crítico de que es sede la universidad.

En lo que respecta a museos privados, existen algunas iniciativas privadas que mantienen ciertas conexiones con el ámbito visual. Es el caso del Bob Marley Museum, cuyo funcionamiento, sin embargo, se ve limitado por su orientación al ámbito turístico¹⁴¹. Además del *Edna Manley College* y de la *National Gallery*, apenas encontramos otras instituciones que lleven a cabo políticas expositivas coherentes y continuadas. Así, si bien en los ochenta aparece un buen número de galerías, ninguna sobrevivirá a los noventa¹⁴². Existe, no obstante, una notable excepción: la *Mutual Life Gallery*, creada en 1975 por la *Mutual Life Insurance Company*. La galería, asociada a la gran compañía aseguradora, desarrollará en sus primeros diez años una actividad orientada mayoritariamente a la venta, si bien a finales de los ochenta, coincidiendo con la dirección de Gilou Bauer, se convertirá en uno de los espacios de exposición para artistas jóvenes más deseados del país, así como en el segundo centro expositivo del país por detrás de la *National Gallery*. Desde ese momento, las exposiciones de la *Mutual Life Gallery* suelen atraer records de público, incluir la publicación de catálogos en color, y gozar de una amplia difusión en el ámbito nacional y en los circuitos del arte del Caribe inglés¹⁴³. Existen otras galerías, si

¹⁴¹ El ACIJ y el JAMM, y en cierta medida la National Gallery, han concentrado las reflexiones sobre el reggae. Los altos precios de entrada —diferentes para jamaicanos y extranjeros— y una museografía que cae con frecuencia en lo anecdótico reduce las posibilidades de una institución que, sin embargo, no ha perdido su público.

¹⁴² Robinson, Kim (1991) "New Art Galleries" *Jamaica Journal*, 24 (1), pp. 38-49.

¹⁴³ En una entrevista, la actual directora, Gilou Bauer, nos explicaba el proceso de fundación de la galería en los siguientes términos: "They had given that space to artists to have exhibitions. At first they wanted to give it to the Guild of Artists but they did not do a good job of it, so eventually they got somebody else to work in the gallery, actually was somebody very commercial, that being commercial she made a lot of sales increasing the interest in the arts, not so much in terms of the type of art, she was not so interested in why the artists are working, but she was interested in sales." Entrevista inédita con Gilou Bauer. Kingston, febrero de 2010.

bien la intermitencia en su funcionamiento o la reducción de su ámbito a la venta de arte como recurso turístico las sitúa en otro espacio.

V.5-Trinidad

La dinámica artística de Trinidad constituye un caso único en todo el Caribe. A pesar de no contar con un museo nacional dedicado a las artes, los artistas trinitarios no han dejado de estar presentes en los grandes eventos que se han sucedido desde los noventa a nivel regional. La dinámica artística estará marcada, pues, por sucesivos intentos por parte de los propios artistas encaminados a generar espacios que suplan la falta de instituciones oficiales. La necesidad de operar en un espacio propio, alejado de las políticas culturales nacionales, pero también de un público local acostumbrado a la exposición de “cultura” artística¹⁴⁴, puede considerarse el elemento que conecta las iniciativas de las sucesivas generaciones de artistas trinitarios. Nombres como los de Chris Cozier, Steve Ouditt, Che Lovelace o Marlon Griffith pueden ejemplificar los resultados de una evolución que se prolonga desde finales de los ochenta hasta el momento presente. Los cuatro, además, han estado implicados, en mayor o

¹⁴⁴ El término ha sido empleado por Chris Cozier en varias entrevistas y textos críticos. Pretende aludir a la elección de temas decorativos y bucólicos, como escenas de mercado, paisajes, ubicaciones pintorescas de Port of Spain o retratos antropológicos de la población local, así como a la sustitución de la originalidad y la innovación creativas por valores conservadores y tradicionales ligados a la venta. El término ejemplifica un contexto marcado por las disputas entre nuevas generaciones formadas durante los ochenta en el extranjero y sensibles a la evolución artística internacional, y las primeras generaciones que surgen tras la independencia de Trinidad, ligadas a la búsqueda de una expresión de la identidad nacional.

menor medida, con los tres proyectos que han jalonado la dinámica local desde los noventa.

CCA7 puede considerarse el inicio de un modelo de gestión alternativo en el país. Compuesto en 1997 por un grupo de artistas y gestores culturales trinitarios regresados a la isla entre los ochenta y noventa, entre los que se encontraban Charlotte Elias, directora del proyecto, y Chris Cozier o Peter Doig, CCA ofreció un espacio de residencia y exposición y una plataforma para el desarrollo de proyectos por parte de artistas locales e internacionales. Durante sus seis años de funcionamiento, CCA7 facilitó la presencia de Trinidad en la escena artística caribeña e internacional, atrayendo la atención de un público amplio. Asimismo, a través de la colaboración con el programa Triangle, CCA desarrollará una iniciativa de taller, el Big River Workshop, que acogerá en sus dos ediciones a varios artistas caribeños. Gracias a varias subvenciones, entre ellas un Premio de la Fundación Prince Klaus, CCA se mantendrá hasta mediados del 2000, momento en que desaparece debido a problemas en la gestión de los recursos disponibles y a la disparidad de posiciones de los miembros fundadores. La herencia de CCA será, sin embargo, de vital importancia en los años sucesivos.

Alice Yard y Galvanize surgen en 2006 con motivo del colapso de CCA [FIG. 24]. Ambos casos comparten, además, el interés por mantener un funcionamiento sostenible con el objetivo de evitar los inconvenientes que llevaron a la desaparición de CCA, así como la voluntad de funcionar a través de pequeños esfuerzos que faciliten la integración y la creación de redes. Galvanize surge de la colaboración de Mario Lewis con y Steve Ouditt con varios de los integrantes del proyecto liderado por Elias (Cozier, Doig y la propia Elias serán parte del equipo directivo.) El programa expositivo, que se prolongaría por varias semanas cada año, incluyó arte urbano, música, danza, performance, artes visuales y creación experimental; asimismo, la adopción de una unidad permitiría la participación de *Galvanize* en foros internacionales. Galvanize abrió la posibilidad de disponer de una plataforma que permitiera la

visibilidad de trabajos locales en un ámbito amplio: a través de una estructura basada en la recepción, valoración, discusión, ejecución y difusión de propuestas a través de convocatoria abierta, Galvanize compartirá con Alice Yard el hecho de estar presentes en gran parte de los currícula de artistas trinitarios que comienzan su actividad a partir del 2000. Pese a la voluntad de generar una dinámica permanente, Galvanize desaparecería a los pocos años de su fundación.

La trayectoria de Alice Yard presenta una línea mucho más continua y constante [FIG. 25]. El proyecto está directamente relacionado con un espacio situado en Robert Street, en el barrio de Woodbrock, propiedad del arquitecto Sean Leonard. En 2006, éste decide incorporar a Nicholas Laughlin y a Chris Cozier para inaugurar un espacio de reunión, exposición y residencia que recibiría el nombre de la antigua propietaria del patio que da forma a la vivienda. Una de las prioridades de Alice Yard consiste en originar una dinámica de encuentro en torno a la creatividad y las artes en Trinidad, tratando de romper con las limitaciones del público local. Además de funcionar como espacio de residencia de artistas, escritores y curadores, Alice Yard fomenta el intercambio entre medios expresivos—el lugar constituye el principal espacio de ensayo de conjuntos musicales y artistas de performance locales—así como la discusión continua entre los residentes y los artistas locales. Gracias a la labor crítica de Laughlin, y crítica y curatorial de Cozier, el espacio permite el acercamiento a las escenas artísticas de un buen número de las islas pequeñas que no constituyen grandes centros de arte, pero que presentan panoramas emergentes en los últimos años.

Precisamente, la labor de Alice Yard ofrece una pista de uno de los factores más interesantes del panorama institucional trinitario: su proyección en el espacio digital. La actividad de blogs y perfiles en redes sociales y la presencia de una actividad editorial constante, que a menudo transita entre la publicación física y la dimensión online, completan una escena que a pesar de las dificultades mantiene un tono vibrante. En lo que respecta a las galerías de

arte, si bien podemos encontrar una oscilación continua de iniciativas que aparecen y desaparecen, la nota predominante vendrá determinada por el fomento, en la mayoría de las ocasiones, de una obra comercial, sin pretensiones estéticas. Serán pocas las galerías que busquen escapar a dicha dinámica; uno de los ejemplos en ese sentido podría ser Aquarella Gallery, posteriormente Medulla Art Gallery, dirigidas por Geoffrey McLean.

V.6-Barbados

El desarrollo artístico de Barbados arranca en un momento tardío, de la mano de la creación del Barbados Museum and Historical Society, y sobre todo de una National Gallery como ocurre en el modelo jamaicano. Sin embargo, el devenir cultural y económico de la isla, de menor tamaño, con una composición social diferente y más orientada al turismo, condicionará el funcionamiento institucional. Fundada en 1998, de la mano de la exposición *Art in Barbados. What Kind of Mirror Image?*, la NAGC ha constituido el principal foco artístico del país, promoviendo acciones de conservación, investigación y promoción del arte nacional. La labor de Alissandra Cummins y Allison Thompson conectará el funcionamiento del museo con el desarrollo de la crítica, generando varios simposios y contribuyendo al desarrollo de AICA Caraïbes Sud. Además de la National Gallery, apenas encontramos algunas galerías que deciden abandonar la promoción de arte comercial orientado al turismo para apostar por una obra más contemporánea. Queens Park Gallery y Zemicon Gallery sobresalen en esa línea.

Respecto al ámbito educativo, hasta el momento la formación—y con frecuencia la residencia—en el exterior era la norma. En los últimos diez años, sin embargo, es posible encontrar un creciente grupo de artistas formados en el Barbados Community College (BCC), organismo que viene ejerciendo la labor de centro académico universitario de bellas artes. La inexistencia de un

programa de educación artística en la University of the West Indies (UWI) ha convertido al BCC en el mayor referente educativo nacional en lo relativo a las artes¹⁴⁵.

V.7-Bahamas

Nassau centra la vida artística del archipiélago de Bahamas. Creada en 2003, la National Gallery of Bahamas responde al surgimiento de una generación de jóvenes artistas bahameños, así como a la buena situación del archipiélago, mucho menos afectada por los problemas económicos y sociales del resto de países caribeños. Originalmente bajo la dirección de Erica James, la NAGB ha generado una colección nacional y un programa de exposiciones que mezcla muestras de carácter histórico con oportunidades para los artistas contemporáneos del archipiélago. En una ubicación donde el turismo determina en gran medida el devenir de gran parte de la producción artística, la National Gallery trata de abordar el fenómeno artístico desde una perspectiva que armonice las inquietudes de los artistas contemporáneos con la heterogeneidad del público bahameño.

V.8-Bermuda

¹⁴⁵ Algo similar ocurre en el caso de Jamaica, donde no existe un programa de licenciatura en Bellas Artes, y en Trinidad, donde el programa adolece de una orientación demasiado academicista y formal. En el caso jamaicano, el Edna Manley College suple dichas funciones; en el ámbito de Trinidad, la formación de las nuevas generaciones suele incluir periodos en el extranjero, o bien la adopción de una posición autodidacta. En este último caso, sin embargo, es posible documentar un interés por mantener una mirada actualizada a la evolución del arte actual. Por el contrario, el pensum de UWI ofrece, en los tres países, una amplia formación en teoría y crítica cultural y en ciencias sociales que, en ocasiones, integra a profesionales que de alguna u otra manera se relacionan con las escenas artísticas regionales.

Una galería nacional determina igualmente el ritmo de la vida artística en Bermuda. La Bermuda National Gallery fue creada en 1992; una de las características que distinguen su funcionamiento tiene que ver con la frecuencia con que sus programas expositivos han incluido artistas, curadores y críticos internacionales, procedentes de América, África y Europa. La creación de una bienal nacional patrocinada por Bacardi ha otorgado a los artistas locales un marco de exposición permanente.

V.9-República Dominicana

Dos elementos marcarán el panorama institucional dominicano: la tradición cultural de la región y la existencia de múltiples focos de desarrollo. Ambos factores llevarán a que el proceso de conformación del arte dominicano adquiera una notable complejidad, al prolongarse durante más de un siglo y al diversificar sus iniciativas. De la preponderancia histórica del panorama artístico dominicano da buena fe el hecho de que para 1942, en plena Guerra Mundial, se constituya la primera Bienal Nacional de Artes Visuales, o que en 1964 se establezca la primera edición del Concurso León Jimenes¹⁴⁶, que llegará hasta nuestros días y que constituirá en el presente uno de los hitos de la actividad expositiva dominicana. Salvo en el caso de Cuba o Puerto Rico, estas fechas se encontrarán completamente alejadas de la evolución histórico-artística del archipiélago. La consecución de la Independencia en una fecha temprana con respecto al panorama caribeño como es 1844 ayudó a generar un sentimiento nacionalista que serviría de impulso al desarrollo artístico.

No ha de olvidarse, por otro lado, la importancia de la herencia artística del periodo español, que llevó a la isla a multitud de artesanos y artistas en un

¹⁴⁶ Guerrero, Myrna (2009) "La promoción de los pintores emergentes: Concursos finiseculares y "novomilenarios", en Ginebra, Freddy (ed.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, p.13.

proceso de intercambio artístico que se prolongaría incluso después de que el país consiguiera su independencia. En el contexto de las relaciones artísticas entre el territorio metropolitano y la isla, Andalucía jugaría un papel determinante¹⁴⁷, como ya pusiera de manifiesto Angulo en su *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*¹⁴⁸. En efecto, con la llegada de los españoles al continente americano se inicia un fenómeno de comercio artístico y de intercambio cultural que tendría notables consecuencias no sólo en la conformación de la realidad de La Española sino en el resto del continente. Así, Gutiérrez Escudero alude al carácter de laboratorio de la isla, al señalar que “durante un corto pero intenso espacio de tiempo Santo Domingo fue el único centro de irradiación del descubrimiento, conquista y colonización de América. Ello le confirió cualidad de laboratorio donde se experimentaron buena parte de las medidas que más tarde se aplicarán al resto de las regiones indianas.”¹⁴⁹

A la prontitud con que se inicia el desarrollo artístico de la isla se sumará el empuje del nacionalismo y la voluntad de constituir una identidad propia, capaz de integrar la tradición de la cultura española y al mismo tiempo de sustentar una posición personal. Ha de tenerse en cuenta, en ese sentido, la relación política y cultural con Haití, país del que República Dominicana se independiza con respecto a Haití y con el que comparte la isla¹⁵⁰. Gran parte del nacionalismo dominicano decimonónico estará basado en la necesidad de

¹⁴⁷ Las relaciones artísticas y culturales entre Andalucía y República Dominicana fueron analizadas en un texto que examinaba los bienes patrimoniales de procedencia andaluza existentes en suelo dominicano. Véase Garrido Castellano, Carlos (2011) “Andalucía en el imaginario histórico y patrimonial de República Dominicana. Arquitectura, pintura y escultura, siglos XV y XX. En: López Guzmán, R. (Ed.) *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada, Atrio, pp.247-280.

¹⁴⁸Angulo Íñiguez, Diego (1947) *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1947.

¹⁴⁹ Gutiérrez Escudero, Antonio (2007) “Las primeras obras públicas en el nuevo mundo y su financiación: Santo Domingo, 1494-1572”, en Gutiérrez Escudero, Antonio (ed.) *Santo Domingo Colonial: estudios históricos. Siglos XVI al XVIII*. Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia, p.157.

¹⁵⁰La Independencia de República Dominicana se produce en 1844. Anteriormente, el territorio del Santo Domingo español había sido dominado por la vecina Haití.

buscar unos referentes propios, diferenciadores, que pudieran servir de referencia frente a la inestabilidad política provocada por el carácter turbulento de la evolución de la isla desde finales del siglo XVIII. Danilo de los Santos recupera la quintilla del Cura Vásquez como símbolo de lo que el primero llama “un trauma de proyección indescifrable que sobre todo es síntoma del drama de la élite colonial”¹⁵¹. La quintilla reza así:

*“Ayer español nací, /a la tarde fui francés, /a la noche etíope fui /hoy soy inglés;/no sé qué será de mí!”*¹⁵²

La realidad decimonónica previa a la Restauración estará determinada por la presencia de pintores que laboran de manera independiente y que acogen discípulos de manera individual¹⁵³, sin que su actividad derive en la conformación de instituciones educativas o expositivas. Tradicionalmente la etapa anterior a 1844 ha sido descrita como un momento de crisis cultural, como una interrupción en el panorama creativo nacional¹⁵⁴. No será, pues, hasta la conformación de la República restaurada que asistamos a un desarrollo de iniciativas institucionales hacia finales del siglo XIX. La evolución institucional de República Dominicana arrancará, pues, en los últimos decenios del Ochocientos, una vez superada la Restauración de 1865. En los últimos veinte años del siglo se configura una sociedad de academias y salones que atraerá la atención de la burguesía local y el interés de artistas viajeros¹⁵⁵, y que servirá de

¹⁵¹ De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura Dominicana*. Santiago, Grupo León Jimenes, Tomo I, p.134.

¹⁵² Recogida en De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura Dominicana*. Santiago, Grupo León Jimenes, Tomo I, p.134.

¹⁵³ El artista León Cordero, por ejemplo, acogerá a Luis Desangles. Se trata de una práctica frecuente en el panorama local, que se verá continuada a la llegada de los exiliados españoles.

¹⁵⁴ Una revisión exhaustiva en Moya Pons, Frank (Coord.) (2010) *Historia de la República Dominicana*. Madrid, CSIC.

¹⁵⁵ Miller, Jeanette (2001) *1844-2000: arte dominicano: pintura, dibujo, gráfica y mural*. Santo Domingo, CODETEL.

referente a las nuevas generaciones de artistas. Ya entrado el siglo, esa dinámica se complementará con la actividad del Museo Nacional, creado en 1927.

En 1942, en pleno Trujillismo, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes, y con ella se instaura la primera Bienal Nacional. Se trata de una época de fervor constructivo, que pretendía sentar los cimientos del nuevo régimen. Surgen ahora, además de la Escuela de Bellas Artes, la Galería Nacional, el Conservatorio Nacional de Música, el Teatro Escuela y la Orquesta Sinfónica Nacional.¹⁵⁶ Pese al elevado número de iniciativas que se crean en este momento, el funcionamiento cultural de la dictadura de Trujillo estará marcado por la falta de vías de expresión y por la adopción de un monolitismo estético¹⁵⁷. Será entonces, por otro lado, cuando aparezcan instituciones que siguen desempeñando en el momento actual un rol activo, como es el caso del Palacio de Bellas Artes fundado en 1956.

Los setenta estarán marcados por dos grandes proyectos que cimentan la evolución contemporánea de las instituciones artísticas dominicanas: la creación del Colegio Dominicano de Artistas Plásticos y la conformación de la Plaza de la Cultura. En 1977 se crea el CODAP (Colegio Dominicano de Artistas Plásticos, institución que desde entonces intentará aglutinar a la comunidad artística nacional mediante la realización de programas educativos, expositivos y de fomento de la creatividad. El Colegio integraría entre su nómina de colaboradores y responsables a artistas como Guillo Pérez, Silvano Lora, Gaspar Mario Cruz, Fernando Ureña Rib o Elsa Núñez¹⁵⁸, y funcionará de manera participativa y democrática, mediante una Asamblea General y una Junta

¹⁵⁶ Gil, Laura (2005) "Historia de la Bienal", en *XXIII Bienal Nacional de Artes Visuales*. Catálogo de Exposición. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, p.15.

¹⁵⁷La mejor referencia es, de nuevo, la completa obra coordinada por Danilo de los Santos. Véase De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura Dominicana*. Santiago: Grupo León Jimenes.

¹⁵⁸ "Colegio de Artistas Plásticos; un espacio para el talento y la creatividad" *El Nacional*, 4 de abril de 2009. Versión digital. <http://www.elnacional.com.do/deportes/2009/4/4/12270/aaaa> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

Directiva¹⁵⁹. Desde un primer momento, además, el Colegio luchará por la consecución de un objetivo primordial: velar por la situación de todos los artistas del país, para lo cual creará sucursales en varias regiones. El CODAP pretende asociar a los artistas dominicanos en función de su actividad, relegando a un segundo plano sus posicionamientos políticos, su ubicación y su estatus económico, algo que se revelará imposible: la dificultad, por un lado, de escapar a la orientación política de los dirigentes, y la imposibilidad de regular el ingente movimiento artístico del país, llevarán a valoraciones como la siguiente:

“La extrema carencia de relaciones abiertas ha determinado, regularmente, que cuando algún pintor de provincia acude a la sede capitalina del Colegio buscando exponer en sus espacios o matricularse como miembro, el desdén o el burocratismo deja la impresión de una impenetrable logia, de una elevada y vacía torre de marfil, de un club exclusivo para los socios con residencia en la ciudad capital.”¹⁶⁰

La otra gran iniciativa emprendida bajo el primer gobierno de Balaguer será la creación de la Plaza de la Cultura, centro que incluiría un conjunto de instituciones entre las que se cuenta el Museo del Hombre Dominicano, el Museo de Historia Natural, el Museo de Historia y Geografía, la Biblioteca Nacional y la Galería de Arte Moderno, inaugurada en diciembre de 1976, que se crea ahora para acoger la colección artística albergada en el Museo Nacional **[FIG. 26]**. Entre los objetivos del nuevo museo figuraban el dar continuidad a las bienales nacionales y el generar una colección artística pública que se pudiera identificar con la nación dominicana. Desde su inauguración, la Galería contará con un edificio concebido expresamente por José Miniño¹⁶¹ para cumplir la función de exhibir obras de arte, contando con pocos vanos y con un

¹⁵⁹ De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura...* op. Cit., T.6, p.65. De los Santos ofrece, en la obra citada, una perspectiva amplia sobre el funcionamiento del CODAP; remitimos a ella para mayor información.

¹⁶⁰ *Ibidem.*, p.65.

¹⁶¹ La Galería será la primera obra del arquitecto.

aprovechamiento integral del espacio murario, e integrando a la naturaleza, pieza clave en la plaza auspiciada por Balaguer¹⁶².

La elección del título y la inclusión de la palabra “galería” en lugar de “museo” obedece, según Marianne de Tolentino, a la necesidad de otorgar dinamismo al quehacer artístico nacional, así como a la separación del centro museístico entendido como gran panteón de la nación¹⁶³. El discurso expositivo, dispuesto en los tres niveles superiores del edificio, ofrecerá una perspectiva de la evolución artística nacional, con una notable capacidad de renovación merced a su atención a artistas jóvenes. Nos encontramos, pues, con uno de los pocos museos exclusivamente dedicados al arte contemporáneo en el Caribe. La planta baja contendrá exposiciones temporales, la tienda y los espacios administrativos; la primera planta expondrá un recorrido por el desarrollo de la modernidad artística en el país, y la segunda estará dedicada a las expresiones contemporáneas.

En los ochenta comienza una etapa marcada por la llegada de la democracia y la apertura al mercado internacional del arte dominicano que influirá de manera decisiva en el funcionamiento de las instituciones, así como en la relación de los artistas con aquéllas. Danilo de los Santos establece una relación de veinticuatro elementos que configuraron la realidad cultural dominicana durante los ochenta y que, por su precisión y carácter abarcador, merecen ser citados en su totalidad:

“El auge de las artes nacionales, debido al crecimiento del mercado y al desarrollo de los medios de comunicación; La rivalidad entre las principales figuras críticas del momento, que se manifiesta en los periódicos nacionales; la conformación de la Sección Dominicana de AICA; la continuidad en la labor de la Galería de Arte Moderno; la atención hacia el arte dominicano de críticos extranjeros como Marta Traba, Carlos Arean o Adelaida de Juan; la celebración en el país del Primer Simposio

¹⁶² De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura...* op.Cit., Tomo 6, pp.77-80.

¹⁶³ Tolentino, Marianne de (2006) “2006: Un año brillante para el Museo de Arte Moderno” *Hoy*, 30 de diciembre de 2006. <http://www.hoy.com.do/rostros/2006/12/30/234081/print> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

*Iberoamericano de Escultura; el desarrollo del cine; el auge de la cerámica en núcleos como Moca; la incorporación de la arquitectura a los certámenes artísticos; el inicio de la crítica de arquitectura y la inclusión del diseño en cuestiones arquitectónicas; la recuperación del Concurso León Jimenes en 1982; La creación del Diario Hoy; la fundación de la Escuela de Altos de Chavón en 1983; el auge de los festivales de cultura; la celebración de antológicas y retrospectivas de los grandes nombres del arte dominicano; la implicación empresarial en el impulso del arte dominicano; el desarrollo de iniciativas institucionales privadas relacionadas con el arte; el impulso de las publicaciones vinculadas a exposiciones; el auge de la música folklórica; el desarrollo de la llamada "crisis de la pintura dominicana"; la irrupción de la informática y de la televisión por cable; la mezcla generacional en el panorama artístico; la incorporación de artistas que habían llegado al país; el desarrollo del Colectivo del 80; la creación de la generación de los 80 en literatura."*¹⁶⁴

La cantidad de elementos reseñados es un buen indicador de la complejidad y apertura que alcanzó el arte dominicano durante los ochenta. Institucionalmente, la creación de la Escuela de Altos de Chavón vendría a ofrecer nuevas perspectivas al desarrollo artístico nacional, conectando la creación dominicana con lo que sucedía en el resto del mundo¹⁶⁵ [FIG. 27]. Chavón surge en 1983 como una división de la *Parsons School of Design de Nueva York*. Chavón incidiría en el diseño, en el acabado del producto, oponiéndose así a los planteamientos educativos de la Escuela de Bellas Artes, pautados por un desarrollo curricular más tradicional. Chavón generó, en pocos años, un nutrido grupo de artistas capaces de exportar su trabajo con facilidad y de integrarse, con mayor o menor fortuna, en circuitos internacionales y regionales amplios. Jorge Pineda, uno de los artistas que durante la década de los ochenta estudia en Chavón, incide en el carácter práctico de la educación en la Escuela,

¹⁶⁴ De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura...op.Cit.*, Tomo VII, pp. 26-40.

¹⁶⁵ Durante una reunión con el director de la Escuela, pudimos comprobar de primera mano la ejecución del programa educativo. La escuela, situada en un paraje idílico y aislado de La Romana, junto al río donde se rodó parte del viaje en balsa de *Apocalypse Now*, forma una villa de inspiración italiana que ha servido en más ocasiones de decorado cinematográfico. Además de los centros educativos y los espacios de residencia, consta de una galería propia.

señalando la importancia de ésta en la difusión internacional del arte dominicano, y haciendo hincapié en la diferencia con respecto a Bellas Artes:

“Sucedió un hecho particular cuando se creó la escuela de Altos de Chavón. De ahí surgió un grupo de estudiantes que en cierta medida tenían una mayor libertad que los estudiantes de Bellas Artes. Los estudiantes de Chavón tenían una visión más abierta a unos lenguajes que eran más nuevos, aunque fueran de los setenta y ochenta, pero que fueron fundamentales. De hecho, si haces una revisión del arte dominicano, te das cuenta de que los artistas que han entrado con claridad en el mundo del arte actual no fueron a Bellas Artes, y salieron de Chavón. Te das cuenta de eso. Yo vengo de la Generación del 80, que fue un grupo que libró muchas batallas, sobre todo gremiales, porque hubo un momento en que por el alza del precio del azúcar nos convertimos en un país rico por unos doce años; lamentablemente de eso no quedó mucho...Se creó una clase media, y había un poder adquisitivo, surgió una nueva burguesía que tenía una necesidad de comprar los títulos nobiliarios, y la mejor manera era a través del arte.”¹⁶⁶

Como señala Pineda, la adaptación a la realidad del momento se convertiría en un símbolo de la educación en Chavón, basada en la resolución de problemas en lugar de en el aprendizaje de técnicas, algo que el alumnado incorporaba de la mano de especialistas extranjeros que aportaban nuevas influencias¹⁶⁷. El desarrollo del mercado sería fundamental en ese aspecto, así como la paulatina incorporación de artistas dominicanos al sistema de bienales y de exposiciones internacionales que iría cimentándose durante la década.

Los noventa y dos mil estarán protagonizados por la restructuración asociada al Quinto Centenario y por la creación de nuevas estructuras de la mano de la Secretaría de Estado de Cultura. El desarrollo artístico de la década se manifestaría en la realidad urbana de Santo Domingo. En efecto, hacia el

¹⁶⁶Entrevista con el Colectivo Quintapata. Santo Domingo, junio de 2010.

¹⁶⁷ En palabras de Pascal Meccariello: *“Esa apertura que tenía Chavón era debido a que traía profesores de otros sitios, por temporadas, y muchas veces tocaba que uno de esos artistas tenía una visión bastante amplia, porque la escuela está inclinada hacia el diseño, de moda, gráfico, que en sí a la carrera artística como tal. Pero el hecho de que trajeran profesores de otros lugares, con diferentes criterios, hacía que hubiera esa libertad de escoger.”* Entrevista con Pascal Meccariello, 20 de mayo de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

inicio de los noventa la ciudad se muestra como un espacio poblado de multitud de iniciativas que irán configurando un ambiente propicio para el desarrollo artístico. Esto, sin embargo, no impedirá que uno de los motores de la creación artística sea a lo largo de estas dos últimas décadas la configuración de espacios por parte de los artistas, la creación de alternativas a las opciones que ofrecen las instituciones oficiales y privadas.

En lo educativo encontramos una amplia variedad institucional, presidida por Bellas Artes, que conserva su prestigio, y que competirá con Chavón. Paralelamente surgen en las principales universidades de la ciudad programas de enseñanza vinculados con la historia del arte. Es el caso de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, donde se implementan programas de estudios de historia y crítica del arte que generarán una hornada de gestores culturales y críticos, si bien muchos de los nombres que conformarán la sección dominicana de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte tendrán una formación externa¹⁶⁸. APEC organizará, asimismo, eventos relacionados con las artes visuales, así como la Universidad Católica de Santo Domingo o la Universidad Pedro Henríquez Ureña.

En lo expositivo, el Museo de Arte Moderno será el eje de la evolución artística en el país. A él corresponderá la realización de monográficas y retrospectivas, la conformación de una colección de arte contemporáneo de carácter público y la promoción de la creatividad mediante las Bienales Nacionales, las Bienales del Caribe y las Bienales de Arquitectura. Fundamental será la transformación que sufra la institución en 1992, cuando la antigua *Galería de Arte Moderno* se convierte en "Museo", coincidiendo con los actos del Quinto Centenario y con la instauración de la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica. Asimismo, el MAM incentivará el debate teórico sobre el arte de la región caribeña, tanto a través de la conformación de jurados internacionales, como mediante la celebración de conferencias y la presentación de exposiciones de arte de otros países.

¹⁶⁸ Sara Hermann, quien será directora del Museo de Arte Moderno, se forma en La Habana; Danilo de los Santos, en Santiago; María Elena Ditrén, la actual directora del MAM, en Valencia.

Dos elementos harán que el Museo juegue un papel esencial en la práctica artística dominicana: su promoción de artistas jóvenes y la adopción de una posición de equilibrio entre las distintas tendencias y generaciones. En efecto, los actos auspiciados por el MAM funcionarán como eventos abiertos y participativos, en los que se incidirá en el encuentro. Será tradicional, pues, encontrar en los certámenes nacionales disputas entre grupos y animados intercambio de opiniones, algo que trascenderá a la crítica¹⁶⁹. No ha de olvidarse, en ese sentido, que tanto la Bienal Nacional como la caribeña son eventos competitivos, en los que se convoca un concurso y se conceden premios.

En cierta manera, el MAM representará la voluntad de las políticas culturales emprendidas desde el Estado por consolidar los vínculos con la región caribeña. Al tratarse de un organismo dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura, estará, sin embargo, vinculado a los vaivenes de la política dominicana, siendo este factor, junto con los problemas económicos que atravesarán las instituciones del país en torno al cambio de siglo, uno de los principales condicionantes del funcionamiento del centro.

Junto al MAM, encontraremos otros museos estatales que paulatinamente acogerán eventos artísticos o que integrarán en su exposición elementos relativos a la creatividad artística. Es el caso del Museo del Hombre Dominicano, dedicado a la arqueología y a la antropología que, si bien no incursionará de manera directa en el arte contemporáneo, desarrollará una museología en torno a la identidad nacional que generará elementos compartidos con el elemento artístico. Igual ocurrirá con el Museo de Casa de Tostado, dedicado a la Familia Dominicana, que incluirá, dentro de las contextualizaciones que componen la museología, algunos lienzos. El Museo de

¹⁶⁹ Los periódicos servirían, hasta hace unos cinco-ocho años, de vehículo de expresión de la crítica dominicana. Resultaba frecuente encontrar en los principales diarios nacionales suplementos dedicados a arte y cultura, en los que se manifestaban las diversas opiniones respecto a exposiciones, grupos, certámenes,...; paulatinamente dichos suplementos irán desapareciendo, al tiempo que el papel de la crítica en la prensa se reducía hasta convertirse en un mero documento testimonial, una noticia de actualidad.

las Casas Reales y el Alcázar de Colón, situados en la Zona Colonial, centrarán su discurso en la reconstrucción histórica de la herencia española en la isla, si bien incluirán elementos de arte de la Edad Moderna. El Faro Colón, que se concibió como símbolo del Quinto Centenario, presenta un discurso museográfico que, junto al templo, incorpora un conjunto pictórico mariano, así como un buen número de objetos de artesanía de los países americanos.

El panorama museístico se verá ampliado, asimismo, por instituciones privadas. Así, en 1999 Juan José Bellapart, comerciante catalán emigrado a República Dominicana durante el Franquismo, crea el Museo Bellapart, centro que periódicamente exhibirá la obra de los maestros del arte dominicano y la de los artistas del exilio español [FIG. 28]. Si bien cronológicamente la colección Bellapart se circunscribe a lo producido en el país hasta 1980, el desarrollo de una política cultural activa, que incluye actividades destinadas a público escolar, simposios, etc., situará al Museo como el segundo centro de arte contemporáneo de la ciudad. La difusión del arte dominicano mediante la exposición de la Colección en España será otra de las notas que definan el funcionamiento del centro. El propietario del centro define su función de este modo:

“El museo recoge la historia de la pintura dominicana, desde los inicios de la vida republicana hasta la década de los 90. Es un museo de arte moderno, donde en visitante puede seguir el desarrollo de la pintura y escultura dominicana. En el museo se encuentran obras principalmente de artistas fallecidos, con algunos de los cuales tuve una relación de amistad [...]”¹⁷⁰

El Museo del Dibujo, por su parte, surge durante los noventa a partir de la Fundación Arte Arawak, bajo la iniciativa de Mildred Canahuate. Arawak, creada en 1993, es un espacio de galería comercial que periódicamente celebraba exposiciones en las que el dibujo tenía gran protagonismo. De ahí que se decida convertir la parte superior en museo y en organizar un programa de

¹⁷⁰Ossaye, María del Carmen (2011) “Impacto del Museo Bellapart en las artes plásticas dominicanas” *ArtesSD*, [online], <http://artessd.com/impacto-del-museo-bellapart-en-las-artes-plasticas-dominicanas> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

actividades que funciona de manera independiente a la galería. Durante los noventa se plantearán colaboraciones con otras instituciones internacionales y del país¹⁷¹ y se intentará aglutinar la producción de dibujo de la región¹⁷². Uno de los objetivos del museo será promocionar la obra en papel, generando interés entre el coleccionismo local por un mercado de no tan elevado coste como el de la obra en lienzo¹⁷³. Finalmente, la Fundación Silvano Lora abrió hacia finales de la década del dos mil un espacio en Zona Colonial, al lado de Casa de Teatro, dedicado a la obra del polifacético artista. La Fundación pretende funcionar como centro expositivo y como espacio de investigación al mismo tiempo.

Junto a los museos, las galerías protagonizarán la vida artística del país desde los ochenta. La consolidación de la democracia y la apertura económica del país llevarían a la consolidación de un mercado de arte. La creación de espacios de exposición y venta ha de verse, por tanto, como un fenómeno, que se prolonga hasta el momento actual, asociado a la promoción de la cultura nacional, a la instauración de la cultura de consumo y a la necesidad existente en la comunidad artística dominicana de generar espacios de diálogo con la sociedad. A ello hay que añadir como factor preponderante en todo el proceso la internacionalización del arte dominicano, para la que la comunidad artística se apoyará en la galería como vía de salida ante la incapacidad del sector público de asumir el total control de los mecanismos que llevarían a varios artistas dominicanos a integrar el sistema de bienales y eventos artísticos internacional.

¹⁷¹ Es el caso, por ejemplo, del Museo de Arte Moderno o de la Escuela Altos de Chavón.

¹⁷²El Museo del Dibujo surge con clara vocación caribeña. En las muestras organizadas se invita a participar a creadores de varios países de la zona, sistema que permitirá la adquisición de un buen número de obra y la conformación de una amplia colección de obra en papel.

¹⁷³ En palabras de la directora: *“Por ese lado, creo que lo bueno del papel es que siempre el coleccionista que no tiene muchos medios para comprar una pintura puede comprar un original a un precio muy por debajo del de la pintura.”* Entrevista inédita con Mildred Canahuate. Santo Domingo, mayo de 2010.

Hay, pues, en la conformación de galerías una mirada hacia afuera que determinará la evolución de algunos espacios. Así, el establecimiento de conexiones en la región del Caribe, mediante los intercambios con espacios de otros países o la representación de artistas caribeños, y la participación en ferias y encuentros, principalmente en Estados Unidos, servirían a muchos artistas de vías de expansión. La respuesta del coleccionismo local, en cierta medida temeroso de los vaivenes del mercado, condicionó la evolución de las galerías dominicanas y deseoso de encontrar inversiones seguras, acentuaría el interés por buscar oportunidades fuera del país¹⁷⁴.

Las galerías dominicanas irán apareciendo y desapareciendo a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX; no obstante, pueden rastrearse algunas experiencias duraderas. La Galería Lyle O'Reitzel comienza su andadura en 1995 con una apuesta por una pintura nueva, que rompiera con las tradiciones y con las escuelas que se venían sucediendo en el país. En palabras del galerista:

*“Empecé hace quince años, cuando tenía alrededor de 25, tengo ahora 46, en el negocio familiar de mi madre, que se llamaba Atelier Gazcue, donde dentro de ese negocio se hacían marcos para cuadros, se vendían pinturas, lienzos, pinceles, y dentro de ese espacio cree una especie de project room para artistas contemporáneos no tradicionales y en una onda no comercial, de ruptura con lo que visualmente se conocía más comúnmente aquí en Santo Domingo. Arranqué con García Cordero, hice la primera exposición de él allá en el espacio. Tuvo tanto éxito, y fue como una especie de huracán, porque las galerías que presentaban cosas aquí generalmente, como sigue siendo hoy, cuelgan cuadros, mezclan cosas de diferentes tendencias...”*¹⁷⁵

Pronto la galería comenzará a participar con frecuencia en ferias de arte como ARCO y Art Basel. La nómina de artistas incluidos presentará a un grupo

¹⁷⁴ A ello hemos de unir la predilección, bastante frecuente hasta una fecha cercana, de los coleccionistas dominicanos por el arte de otras latitudes caribeñas y americanas. La apuesta por creadores jóvenes del país supone un riesgo económico mucho mayor del que puede implicar la compra, por ejemplo, de uno de los miembros de la generación de los ochenta y noventa en Cuba.

¹⁷⁵ Entrevista con Lyle O'Reitzel. Santo Domingo, 5 de junio de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

selecto de creadores caribeños que hablan con comodidad en escenarios internacionales, entre los que se encuentran Duval-Carrié, Cruz Azaceta o Bedia, así como a un núcleo de artistas dominicanos entre ellos Raquel Paiewonski o García Cordero.

Lo novedoso de la iniciativa de Lyle vendrá derivado de su ruptura con los lenguajes tradicionales, si bien se achacará a la galería su apego casi exclusivo a la pintura y a la escultura, así como por su voluntad de proyectarse en el ámbito internacional. Así, en 2005 la galería abre un nuevo espacio en Miami, y comienza a funcionar como un centro con dos cabezas. La celebración de exposiciones dominicanas en Miami, y viceversa, de artistas latinoamericanos y caribeños residentes en Estados Unidos en Santo Domingo, supondrá la plasmación definitiva de ese empeño. La galería, asimismo, supondrá el mayor apoyo a una serie de pintores, casi todos educados en Chavón, que buscan romper con el referente identitario¹⁷⁶

Como sucede en el caso de Lyle, la Galería District & Co ha servido de espacio de expresión para artistas jóvenes. Pascal Meccariello, Fernando Varela o Mario Dávalos integran la nómina de una galería que trasciende un poco más que en el caso anterior las fronteras de la pintura y que se mantiene más próxima al arte dominicano. Además de organizar monográficas de los artistas que representa, *District & Co* ha realizado en los últimos años exposiciones colectivas de cierto interés. La Galería de Arte Náder¹⁷⁷, *Mesa Fine Arts*¹⁷⁸, la *Casa Rodrigo de Bastidas*, *Nouveau*¹⁷⁹ o la Galería de Arte San Ramón¹⁸⁰ o la Galería Guillo Pérez completarán el panorama de la ciudad.

¹⁷⁶ Se trata de la generación de Hulda Guzmán, Gustavo Peña o Gerard Ellis, que hemos situado en el bloque III de este trabajo dentro del fenómeno de la “nueva pintura” caribeña.

¹⁷⁷ Dirigida por Francisco Náder, combina en su nómina a artistas jóvenes con nombres reconocidos de la pintura dominicana.

¹⁷⁸ Dirigida por Juan José Mesa, surge en 1993, en pleno movimiento Quinto Centenario, encaminada a la exposición y venta de la obra de un grupo de pintores consagrados, entre los que se encuentra Oviedo, Ada Balcárcel o Cándido Bidó. Mesa Fine Arts desarrolla asimismo una labor editorial a través de la publicación del boletín *Mirada al Arte*.

¹⁷⁹ Espacio creado por Porfirio Herrera, quien fuera director del Museo de Arte Moderno.

Junto a las galerías, encontraremos un conjunto de espacios que acogen la creación artística y el desarrollo de propuestas expositivas, comisionando proyectos. Es el caso de Casa de Teatro, uno de los órganos más activos de la cultura del país, surgido a partir de la iniciativa de Freddy Ginebra. Casa de Teatro, en pleno centro de la Zona Colonial, surge de los empeños de un grupo de jóvenes actores teatrales que inicia un movimiento de resistencia contra la cultura oficial de los setenta. Lo que arranca como una iniciativa de defensa de la libertad expresiva y la experimentación artística llegará a nuestros días como una institución polifacética, abierta y espontánea, sin perder nada de la fuerza y la originalidad que se encuentran en su fundación. Casa de Teatro apostará por la presentación de autores noveles, así como por la celebración periódica de muestras y concursos de pintura, fotografía y escultura.

Desde 1990 funciona en Santo Domingo el Centro Cultural de España. A través de sus veinte años de existencia, el CCE ha desarrollado una amplia labor expositiva, asociada a la producción sistemática de catálogos. La difusión de sus actividades, la estrecha relación con la comunidad artística del país, la inclusión de eventos internacionales en su programa y la riqueza de éste lo convierten en uno de los referentes de la cultura artística dominicana actual. Con menor frecuencia y regularidad, *Casa de Francia* también ha acogido programas artísticos.

Finalmente, el mapa institucional del arte en Santo Domingo se completa con algunas iniciativas que parten de los propios artistas y que intentan abrir el elenco de espacios disponibles para la creación y la exposición. Es el caso de *Laboratorio Evolutivo de Arte Contemporáneo*, galería/taller creado por Iris Pérez y Rosalba Hernández en pleno Parque Colón, frente a la Catedral. *Laboratorio Evolutivo* funcionará como escenario a ocupar por todos aquellos artistas que deseen utilizarlo para mostrar su producción o para generar obra. En palabras de las directoras: “*buscábamos que sea un sitio de integración y de fusión, por eso hay*

¹⁸⁰ Espacio que arranca en 1962 y que combina el enmarcado de obras de arte con la venta y exposición de obras de arte, apostando por un grupo heterogéneo de pintores dominicanos.

*muchos artistas que vienen, se reúnen y conversan, esto es un espacio abierto. Si tienen, por ejemplo, que desarrollar alguna actividad, nos solicitan el espacio.”*¹⁸¹

Como señalábamos al principio de este apartado, la realidad artística dominicana se caracteriza por la vitalidad de varios focos del país que complementan el inventario institucional de la capital. Así, La Romana, mediante el establecimiento de Chavón; Santiago, Bonaó, Puerto Plata o la Vega serán, en mayor o menor medida, referentes a tener en cuenta. Es preciso señalar, sin embargo, la existencia de discontinuidades entre el panorama artístico de la capital y el de las provincias, algo que algunas instituciones como el Centro León o algunas iniciativas como *Chocopop* han tratado de paliar¹⁸².

Desde los sesenta Santiago aparece como un escenario artístico ineludible merced a la labor desarrollada por la familia León Jimenes. La creación en 2003 del Centro Cultural Eduardo León Jimenes marcará un hito en el arte dominicano, funcionando desde entonces como el principal museo de arte del país junto con el MAM de Santo Domingo [FIG.29]. En sus años de funcionamiento, el Centro León ha desarrollado una política cultural basada en tres elementos: identidad, creatividad, habitabilidad¹⁸³. A partir de esta posición, su actuación se ha materializado en la gestación de un programa de intervención minuciosamente diseñado mensualmente, que incluye un intercambio constante con las comunidades santiagueras mediante actividades

¹⁸¹ Entrevista inédita con Iris Pérez y Rosalba Hernández. Santo Domingo, junio de 2010.

¹⁸² Una de las notas críticas que con mayor frecuencia hemos encontrado en las entrevistas realizadas fuera de Santo Domingo se debe a la preponderancia de la comunidad artística capitalina con respecto al resto del país, algo que se manifiesta, según señalan las entrevistas, en la adopción de un gusto internacionalizado que no se corresponde con lo que se produce en otras regiones.

¹⁸³Garrido Castellano, Carlos (2011) “Entrevista con José Fernández Pequeño” AACAA Digital [Online], 16. ISSN: 1988-5180. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=535> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

educativas, la participación en la vida cultural de Santo Domingo y de otras ciudades del país¹⁸⁴, y la realización periódica de exposiciones y conferencias.

José Fernández Pequeño, gerente del Centro, resume bien el vínculo con Santiago:

“El Centro León se concibe como un comunicador y eso es lo que hace: tratar de mantener una comunicación pertinente y continua con sus públicos. Hacemos lo que cualquier comunicador común y corriente hace todo el tiempo. Usamos los objetos culturales y las obras de arte no para exponerlas simplemente y que la gente las vea, sino más bien como signos para proponer discursos que parten de necesidades detectadas en las comunidades y que las invitan a intercambiar, a proponer sentidos de respuesta que son parte (quizás la parte más importante) de nuestro trabajo. Ese diálogo es de doble vía: proponemos, escuchamos, aprendemos y vamos construyendo nuestras respuestas como institución a partir de ese diálogo. Así surgen y se desarrollan los programas expositivos, de investigación, educativos o de animación sociocultural.”¹⁸⁵

En lo que respecta al ámbito expositivo, los sucesivos Concursos León Jimenes han dado origen a una abundante colección de arte dominicano, que apuesta por artistas jóvenes. El patrimonio de la institución se completa mediante un amplio fondo bibliográfico y hemerográfico que constituye la principal referencia para el estudio del arte contemporáneo dominicano¹⁸⁶, un conjunto de edificios industriales, asociados a la fabricación de la cerveza, el tabaco y el ron, un espacio dedicado a la botánica y un amplio elenco de material arqueológico y antropológico que completa la visita a la colección del Centro. Además de la exposición permanente, el Centro León ha organizado un

¹⁸⁴ A través de un programa llamado, por ejemplo, “El Centro León en Moca”, se trasladan muchas de las iniciativas—conferencias, exposiciones, talleres, visitas—auspiciadas por la institución a otros escenarios.

¹⁸⁵ Garrido Castellano, Carlos (2011) “Entrevista con José Fernández Pequeño...Op.cit.”

¹⁸⁶ Cuando visitamos dicho fondo en 2010, este estaba siendo ampliado para abarcar un rango más amplio de artistas y países.

buen número de exposiciones colectivas, que serán comentadas en el apartado correspondiente.

Uno de los elementos más significativos del funcionamiento del Centro León es su posicionamiento como institución caribeña y latinoamericana¹⁸⁷. A través de las múltiples conferencias que tienen lugar en el Centro, así como a partir de la selección de los jurados de los Concursos, numerosos especialistas del arte y la cultura del continente han participado en eventos del Centro¹⁸⁸, entrando en contacto con la realidad artística dominicana. Se genera, entonces, una dualidad en la mirada de la institución, que la ubica en distintos niveles. De nuevo Fernández Pequeño:

“El caso del Centro León es distinto. Podría decirse que el proyecto del Centro León fue para Santiago de los Caballeros como un ir más allá. Enraizado como institución en la tradición cultural comunitaria de Santiago, el Centro León dialoga como todo el país y ha desarrollado una fuerte vocación caribeña; es decir, está en Santiago de los Caballeros, pero se proyecta desde ahí para establecer un intercambio internacional muy intenso. La gran virtud está en saber hablar con el mundo a través de propuestas que están diseñadas desde las comunidades que forman el entorno natural y primario de la institución. Es eso lo que te permite hacer propuestas que pueden interesar en Barcelona, Nueva York o Tokio, pero que son auténticamente dominicanas, santiagueras.”¹⁸⁹

La realidad cultural de Santiago no acaba con el Centro León. Instituciones como *Casa de Arte*¹⁹⁰ o *La 37 por las Tablas*¹⁹¹, anteriores

¹⁸⁷ Algo que pudimos comprobar durante nuestra estancia en el Centro, a través de la dirección de un coloquio, auspiciado por el Centro, de título “Préstamos, modificaciones y negociaciones de las prácticas artísticas contemporáneas”, que tuvo lugar el 1 de julio de 2010.

¹⁸⁸ Entre ellos se incluyen, por citar sólo algunos nombres, Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Yolanda Wood o Frederico Morais.

¹⁸⁹ Garrido Castellano, Carlos (2011) “Entrevista con José Fernández Pequeño...Op.cit.

¹⁹⁰ Casa de Arte funciona como centro cultural, y combina escritura, teatro, música y artes plásticas.

cronológicamente a la fundación del Centro León, completan el elenco institucional de la ciudad.

En Bona0, por su parte, se encuentra el Museo Cándido Bidó, que desarrollará una labor de colección artística y que acogerá la Bienal “Paleta de Níquel” dedicada a la pintura. Entre el 2000 y el 2006 Puerto Plata se convierte en centro de atención del arte nacional a partir de la instalación del Colectivo Chocopop, dedicado al performance, en La Chocolatera Sánchez, un espacio industrial que pertenecía a Trujillo. La instalación del grupo de artistas dirigidos por Eliú Almonte coincidirá con la creación de la Secretaría de Estado de Cultura, organismo que decide ceder la nave para la conformación de un centro cultural.¹⁹² Las condiciones del edificio una vez perdida su función de taller del performance centrarán el debate en torno a su rehabilitación¹⁹³.

V.10-Puerto Rico

Quizá sea en Puerto Rico donde encontremos el mayor desarrollo institucional de toda la región¹⁹⁴. A la abundancia de museos, galerías e instituciones educativas especializadas en las artes visuales se une la temprana dedicación de organismos de carácter gubernamental, como es el caso del

¹⁹¹ Asociado a las artes escénicas, *La 37* surge en 1999 como una iniciativa que trasladaría a Santiago una labor similar a la de *Casa de Teatro* en Santo Domingo. Libertad en los programas e inclusión de todas las disciplinas creativas serán las notas que marquen su funcionamiento.

¹⁹² “La Chocolatera pasa a manos de los artistas”, *El Caribe*, 7 de julio de 2004. El mismo artículo compara la magnitud del proyecto para la rehabilitación de la ciudad con el del Guggenheim en Bilbao [sic.]

¹⁹³ Actualmente La Chocolatera se encuentra en estado de ruina, siendo utilizadas algunas partes del edificio como corral de animales. Agradecemos a Caryana Castillo, integrante de Chocopop y artista del performance en República Dominicana, por la información visual y oral al respecto.

¹⁹⁴ Una revisión pormenorizada en Badía Rivera, Luz Elena (2011) *Museos de arte de Puerto Rico: Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Granada, Trabajo inédito presentado como Trabajo Fin de Máster. Agradecemos a la autora y a la directora del trabajo, Dra. María Luisa Bellido Gant, la información al respecto.

Instituto de Cultura Puertorriqueña, lo cual ha generado históricamente un clima de actividad constante¹⁹⁵.

Si bien desde finales del siglo XIX se documentan varias escuelas de pintura¹⁹⁶, no será hasta entrado el nuevo siglo cuando encontremos un desarrollo artístico a nivel insular. La actividad artística de la primera mitad del siglo XX estará menos organizada si la comparamos con la cubana, y se encontrará protagonizada por la actividad del Ateneo Puertorriqueño. En un periodo tradicionalmente considerado de transición entre la figura de Francisco Oller y la emergencia de la generación de los cincuenta, el Ateneo funcionaría como lugar de encuentro y espacio de debate para la intelectualidad puertorriqueña de la época.

Dicha posición está siendo revisada en la actualidad, de modo que la obra de artistas como Ramón Frade pueda ser valorada no únicamente como antecedente del boom de la gráfica que haría emerger a los Tufiño u Homar, sino también a partir de sus propuestas. El caso de Frade resulta especialmente interesante. Considerado durante largo tiempo como un pintor “europeizante” y cercano a la alta burguesía del momento, su mirada al Caribe y su profundo conocimiento de la región lo convierten en un interesante precursor de los intercambios regionales que tendrán lugar a finales del siglo XX¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Una revisión sobre el panorama museístico en la isla antes de 1980 en De Montebello, Philippe (1981) “La tradición del museo”, *Plástica*, 7, pp.31-39. A partir de los años ochenta la escena institucional se verá renovada a partir de la creación de dos museos (uno fundado en 1984 y otro en el año 2000) de carácter nacional en San Juan. Una revisión crítica, centrada en los centros dependientes del ICP, en Benítez, Marimar (1987) “Los museos de Puerto Rico, 1. Nacimiento, agonía y muerte de los museos del Instituto de Cultura Puertorriqueña” *Plástica*, 17, pp.72-75.

¹⁹⁶Delgado, Osiris (1979) “San Juan en la historia de la pintura puertorriqueña.” *Revista del ICP*, 85, pp.21-25.

¹⁹⁷ Para una revisión de la figura de Frade, véanse las publicaciones y catálogos del Museo Universitario de Cayey: AA.VV. (2003) *Ramón Frade: conservación, restauración y proyección del legado*. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez; AA.VV. (2008) *Frade arquitecto: la*

El panorama institucional puertorriqueño contemporáneo está directamente ligado a las transformaciones políticas que sufre la isla a lo largo del siglo XX. La creación del Estado Libre Asociado en 1952¹⁹⁸, fórmula que seguiría a la Ley Jones, adoptada en 1917¹⁹⁹, por la que los puertorriqueños conseguían la ciudadanía estadounidense, plantearía un panorama en el que resultaba necesaria la implementación de mecanismos que garantizaran la difusión de una cultura nacional como respuesta a la asimilación política norteamericana. Durante el mandato de Luis Muñoz Marín como primer gobernador de la isla se creará en 1949 la DIVEDCO (División de Educación de la Comunidad), que jugará un gran papel en el proyecto educativo del nuevo gobierno muñocista²⁰⁰. La DIVEDCO desarrollará su programa a través del cine, la música y el cartel, integrando a artistas como Jack e Irene Delano, Tufiño u Homar²⁰¹. Precisamente, éste último, junto a Julio Rosado del Valle,

práctica de una arquitectura práctica. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez; AA.VV. (2001) *Correspondencias. Un diálogo con Ramón Frade*. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez. El precedente de esa renovación se encuentra, como en otros casos, en el trabajo de Osiris Delgado. Véase Delgado, Osiris (1989) *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1954)*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, ICP.

¹⁹⁸ La fórmula de Estado Libre Asociado implica la pertenencia de Puerto Rico al territorio y la concesión del pasaporte estadounidense a todos los ciudadanos puertorriqueños. Sin embargo, también lleva consigo una serie de restricciones, como la del voto a las elecciones norteamericanas. La relación con Estados Unidos será el elemento a partir del cual se definirán los principales partidos políticos puertorriqueños. Así, el Partido Popular Democrático (PPD) opta por el mantenimiento del estatus asociado; el Partido Nuevo Progresista (PNP) defiende la estadidad, esto es, la necesidad de convertir a Puerto Rico en un estado norteamericano más; finalmente, el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) aboga por la supresión de los lazos políticos con Estados Unidos.

¹⁹⁹ La Ley Jones establecía también un primer régimen jurídico caracterizado por el amplio margen de maniobra que conservaba el gobierno de Washington sobre la dinámica puertorriqueña.

²⁰⁰La Fundación Luis Muñoz Marín ha inventariado y publicado la mayor parte del pensamiento del literato y estadista. Remitimos a las publicaciones de dicho centro para una mayor información al respecto.

²⁰¹ Sobre la relación entre la producción artística de la DIVEDCO y el proyecto desarrollista puertorriqueño, véase Martínez San Miguel, Yolanda (1996) "Puerto Rico mío: mitificación y crisis del proyecto desarrollista en las fotografías de Jack Delano" *Postdata*, 12, pp. 42-51.

José Antonio Torres Martinó y Félix Rodríguez Báez, inaugurarían en 1950 el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), una agrupación encaminada a la promoción de un arte nacional que detendría su actividad en 1953.

En los cincuenta surge también el que será hasta el momento el principal agente cultural en las políticas insulares. El Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) fue creado en 1955 de la mano de Ricardo Alegría²⁰² [FIG. 30]. Se trataba de un organismo dependiente del gobierno insular encargado de regular la acción cultural. Además de contar con un buen número de museos a su cargo, el ICP sería el responsable del funcionamiento de la Bienal de Grabado. Igualmente, en 1957 dará origen la actividad del Taller de Artes Gráficas, dirigido en primer lugar por Homar²⁰³.

El momento estaría protagonizado por un agudo debate centrado en torno a la definición de la cultura nacional y a la demarcación de ésta con respecto al elemento extranjero²⁰⁴. Lo que tradicionalmente se vio como una

²⁰² La figura de Alegría sería vital en el inicio de la andadura cultural del Estado Libre Asociado. Interesado en la arqueología y en el patrimonio, fue el impulsor de la conservación y restauración del Viejo San Juan y de la zona histórica de Ponce, así como del descubrimiento de numerosos conjuntos arqueológicos taínos. Alegría es autor de una pluralidad de libros, entre los que destacan *La población aborigen antillana y su relación con otras áreas de América*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1948; *La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1974; o la edición de una colección de textos bajo el nombre de *Documentos históricos de Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, varias fechas. Además del ICP, del que fue primer director, Alegría crearía el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe o el Museo de la Universidad.

²⁰³ Teresa Tió es autora de varios trabajos que analizan el movimiento gráfico puertorriqueño en detalle. Véase Tió, Teresa (2003) *El cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Educación; Tió, Teresa (1996) *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*. San Juan, ICP.

²⁰⁴ Ese debate se prolonga en algunos aspectos en la crítica insular hasta un momento bastante tardío. En 1992, Osiris Delgado afirmaba: "*Quiérase que no, los artistas están inmersos en esta problemática existencial del terruño, están adaptados a la vida isleña e incentivados por un peculiar comportamiento colectivo de actividad emocional, técnica y especulativa.*" Recogido en Ríos Rigau, Adlín (ed.) (1992) *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*. San Juan, ICP, p. 86. Los posicionamientos que los propios artistas adoptarían en la época, sin embargo, buscarían decididamente la huida de dicho debate.

pugna entre “resistencia vs vanguardia”²⁰⁵, implicó la creación de un corpus cultural cerrado, en el que quedaron fuera todas aquellas propuestas que no cabían en el ideal atávico de identidad que se buscaba construir entonces.²⁰⁶ Ricardo Alegría lo expresa así en relación a la actividad del ICP:

*“No han faltado problemas, ni la incompreensión de unos pocos. El complejo de inferioridad que el coloniaje y otros factores han producido en nosotros aún no han desaparecido del todo en muchos de nuestros compatriotas, pero no constituye ya una barrera en el desarrollo de nuestra personalidad colectiva la inmensa mayoría de nuestro pueblo siente el orgullo de su nacionalidad, y ello puede apreciarse fácilmente en innumerables manifestaciones de la vida diaria.”*²⁰⁷

La posición que se evidencia en el texto de Alegría tiene que ver con una defensa frente al elemento extranjero, “colonizador”, en un momento decisivo para la historia puertorriqueña; no en vano, el Instituto surge de la mano de la creación del Estado Libre Asociado. Se trataba, entonces, de fundamentar las políticas culturales del nuevo gobierno en la búsqueda de “nuestra cultura nacional”²⁰⁸, un elemento que pudiera diferenciarse de forma clara de la cultura estadounidense a la que Puerto Rico iba a estar vinculada desde entonces.

²⁰⁵ El concepto de resistencia se haría popular de la mano de la crítica de Marta Traba. Una revisión de dicho debate se ofrece en el bloque introductorio. Véase al respecto Traba, Marta (1971) *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras, Librería Internacional.

²⁰⁶ López, Teresa (2000) “Una remirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta.” *Orificio*, 4. Disponible online en <http://www.el-status.com/knowledge.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]. López reivindica la supresión de dicho antagonismo, teniendo en cuenta la existencia, en ese momento temprano de los cuarenta y cincuenta, de un nutrido grupo de artistas que no se refugió en el costumbrismo y el realismo, sino que apostó por la renovación formal y creó un primer movimiento vanguardista. López cita, entre otros, a Narciso Dobal, Félix Bonilla Norat, José Oliver, Santos René Irizarry, Carlos Osorio, Rafael Arroyo Gely, Luisina Ordóñez, Rafael Ferrer o Luisa Géigel. Asimismo, remarca la importancia de los artistas exiliados de la Guerra Civil Española y de las Guerras Mundiales.

²⁰⁷ Alegría, Ricardo (1978) “Puerto Rico y su cultura nacional” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 78, p.11.

²⁰⁸ Alegría, Ricardo (1978) *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña. Reproducido

Ricardo Alegría fundaría en 1951 una de las instituciones museísticas más antiguas del país es el de Museo de Antropología, Historia y Arte de la Universidad de Puerto Rico²⁰⁹. Pese a la amplitud temática abarcada, el Museo de la Universidad fue desde su creación un recurso frecuente en la carrera de artistas jóvenes formados en el ambiente de la UPR. Ubicado dentro del recinto de Río Piedras²¹⁰, en un edificio de Henry Klumb²¹¹, el Museo de la Universidad dispone de una colección compuesta de objetos arqueológicos, artísticos, y documentales en la que sobresale *El Velorio* de Francisco Oller, una de las obras clave del arte puertorriqueño²¹². Además de por su efervescente actividad²¹³, el museo contiene el más completo archivo sobre arte puertorriqueño existente en la isla, compuesto a partir de una recopilación exhaustiva de catálogos de exposiciones y de material informativo que cubren un periodo de más de cincuenta años.

Esa misma década se inaugurará el Museo de Arte de Ponce. Surgido a partir de la colección de Luis A. Ferré, futuro gobernador de la isla, el Museo de Ponce abre sus puertas en 1959. Desde su fundación, la colección se orientará a

en: <http://www.icp.gobierno.pr/quiene-somos/historia/45-historia-history> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

²⁰⁹ Una revisión de la actividad del museo en Belavall del Toro, Francisco (1979) "Museos de Puerto Rico: El Museo de la Universidad", *Plástica*, 4, pp.2-4.

²¹⁰ El campus universitario de Río Piedras constituye uno de los conjuntos arquitectónicos de mayor interés de la isla. Una visión exhaustiva en Moreno, María Luisa (2000) *La arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras*. San Juan, Universidad. Una perspectiva comparada en López, Adolfo R. (2001) *Los grandes monumentos históricos: Tesoros de la historia y de la cultura puertorriqueña*. San Juan, Editorial Cordillera.

²¹¹ Las obras que dotaron de un tren urbano a Puerto Rico en 2004 inundaron un ala del Museo, obligando a éste a clausurar el espacio donde se mostraba la colección permanente. En la actualidad únicamente el patio, el archivo, las oficinas y la sala donde se expone *El Velorio* se encuentran operativas.

²¹² Las curadurías del Museo de la Universidad incluyen con frecuencia *El Velorio*, de tal modo que el lienzo de Oller dialoga en el espacio expositivo con múltiples propuestas.

²¹³ La lista de exposiciones comisionadas por el Museo de la Universidad, que supera las dos centenas, desde su fundación ocupa un espacio amplio del vasto archivo de que dispone el centro.

conseguir una de las mejores colecciones de arte europeo presentes en el continente americano²¹⁴. En las últimas dos décadas, el museo ha incluido en su programa de actividades y en su colección a artistas jóvenes de la isla. En su funcionamiento, el Museo de Ponce es el más cercano a instituciones “europeas”: consta de una colección sólida y diversificada, de expertos en conservación, museología y coleccionismo²¹⁵, tiene un amplio programa educativo y establece con frecuencia lazos de unión con otros museos europeos y norteamericanos para desarrollar exposiciones colectivas.

Durante los sesenta surgirán dos iniciativas que jugarán un gran papel en la ampliación de los discursos en el arte puertorriqueño. La Escuela de Artes Plásticas surge en 1966 ligada a los talleres del ICP como institución educativa de nivel universitario. Junto con la UPR, la EAP integrará a artistas que ejercen docencia al tiempo que desarrollan su obra, y será la encargada de la formación de las sucesivas generaciones que se suceden desde los 60. Por su parte, la Liga de Estudiantes de Arte, creada en 1968, apostará por la renovación formal, impulsando el desarrollo de la abstracción²¹⁶. La Liga será fundamental en el apartado crítico mediante la publicación de la revista *Plástica*; asimismo, llevará a cabo una labor educativa dedicada a públicos amplios, no necesariamente relacionados con el arte²¹⁷.

²¹⁴ Una visión de la colección en AA.VV. (2008) *Masterpieces of European painting from Museo de Arte de Ponce*. Ponce, Museo de Arte de Ponce.

²¹⁵ El Museo de Ponce será pionero en el desarrollo de un centro de conservación patrimonial en la isla.

²¹⁶ A partir de los setenta se establece un debate en torno a la abstracción y la identidad nacional. La cuestión radicaba en decidir si el arte abstracto podía ser puertorriqueño, o bien suponía una herencia estadounidense, opuesta a la tradición de la gráfica, ligada a la expresión del ser puertorriqueño. Una revisión pormenorizada en Rivera, Nelson (2009) “La abstracción y las estéticas nacionales: El conflicto entre el arte puertorriqueño y el arte estadounidense.” Y “Puerto Rico: Arte abstracto e identidad nacional”, en Rivera, Nelson. *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. Río Piedras, Editorial de la Universidad, pp.19-29 y 31-43.

²¹⁷ Véase García Segovia, J.M. (1980) “Breve historia de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan” *Plástica*, 25, pp.10-13.

Durante los setenta aparecen en San Juan tres galerías claves para el impulso de la renovación artística y la experimentación formal en la isla. El espacio popularmente conocido como Casa Aboy, formalmente Galería Fotográfica PL 900, se convertiría tras su fundación en 1976 en el primer centro expositivo para la fotografía puertorriqueña²¹⁸. Casa Aboy pronto se convertiría en un lugar de reunión en el barrio de Miramar, donde un grupo de fotógrafos interesados en desarrollar lenguajes que trascendieran la fotografía documental pudieron mostrar su obra con frecuencia²¹⁹. A partir de los ochenta, Casa Aboy integra a varias asociaciones culturales, pasando a funcionar como un centro cultural en Miramar. Tras un paréntesis de diez años, en el que la ubicación de la galería cierra para ser reformadas, Casa Aboy recupera su actividad en 1995, tras ser llevado a cabo un ambicioso programa de restauración²²⁰.

La segunda iniciativa de la década tendrá que ver con la creación de la Galería Botello 1975. Instalada en 1979 en Plaza las Américas, Botello llevará a cabo un programa de exposiciones colectivas e individuales, al tiempo que organizará festivales de las artes²²¹. Finalmente, en 1977 se inicia la andadura de la Galería Manos, un espacio dedicado a la escultura y a la cerámica originado por Maribel Toro y Jaime Suárez²²². Manos servirá de escenario de múltiples propuestas que utilizaron la cerámica para generar propuestas ligadas a lo

²¹⁸ Un recuento reciente sobre la fotografía en Puerto Rico en el catálogo de la Muestra nacional puertorriqueña de 2011, dedicada a la fotografía: AA.VV. (2011) *Arte en el medio: 35 años de fotografía artística en Puerto Rico*. San Juan, ICP.

²¹⁹ Entre los artistas que integrarían en un momento u otro el círculo de Casa Aboy podemos mencionar a John Betancourt, Héctor Méndez Caratini, Nydia Cabrera o Pablo Cambó.

²²⁰ Para más información véase http://www.casaaboy.org/mision_historia.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

²²¹ Bellido, María Luisa (2003) "Arte contemporáneo entre dos banderas: museos y espacios de exhibición en San Juan de Puerto Rico" en *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 375-388. Véase también la reflexión de la autora acerca del funcionamiento institucional de los museos latinoamericanos. Bellido, María Luisa (2007) *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Gijón, Trea.

²²² Sobre Manos, véase Benítez, Marimar (1979) "Manos viaja a Estados Unidos" *Plástica*, 1, pp.17-20.

contemporáneo²²³. El grupo de artistas vinculados a Manos²²⁴, participará en la creación en 1980 de Casa Candina, una iniciativa de galería, espacio educativo y taller que continúa su actividad hasta nuestros días. El panorama de galerías estará protagonizado desde entonces por una actividad constante pese a la apertura y cierre de espacios. Junto con Botello, la galería Luigi Marozzini será una de las más vitales durante los noventa. Durante el 2000 la escena se hace más compleja, con varios espacios autogestionados que generan programas de exposiciones anuales.

La década de los ochenta estará protagonizada por la fundación en 1984 del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (MAC)²²⁵ [FIG.31]. La creación del MAC coincide con un momento de efervescencia artística y de cambio en los paradigmas estéticos; prueba de ello será la celebración, en el mismo año en que se origina el museo, del Primer Congreso de Artistas Abstractos en Puerto Rico. Marianne Ramírez vincula ambas búsquedas, la estética y la gestora, al señalar cómo el principal objetivo del museo sería el crear un espacio donde los artistas pudieran trascender las propuestas más oficiales y abordar a públicos más amplios; Ramírez conecta igualmente el nacimiento del MAC con un momento de efervescencia artística, en el que el número de creadores aumentó enormemente debido a la labor de las instituciones educativas insulares:

²²³ Artistas como Bernardo Hogan, Toni Hambleton, Sylvia Blanco o Susana Espinosa formarán parte del movimiento creado por Manos.

²²⁴ Ambos conjuntos tendrían un papel destacado en la promoción del arte en espacios públicos. Suárez, por ejemplo, es autor, entre otras muchas obras, del tótem construido con ocasión del Quinto Centenario que preside la plaza situada frente al Cuartel de Ballajá en el Viejo San Juan. Una visión sobre la relación entre arquitectura y cerámica de interés, si bien perteneciente a un periodo temprano, en Bothwell del Toro, Francisco (1979) "De murales y muros: la cerámica y la arquitectura" *Plástica*, 1, pp.7-9.

²²⁵ Una revisión crítica actualizada del origen y funcionamiento del MAC y del MAPR en Bellido, María Luisa (2003) "Arte contemporáneo entre dos banderas: museos y espacios de exhibición en San Juan de Puerto Rico" en *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 375-388.

*“El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico surge, pues, en un momento “de auge productivo, cuando nunca antes hubo tantos artistas...” Surge también como resultado de un momento de inestabilidad en lo que a la institucionalización del arte en Puerto Rico se refiere, si tomamos en cuenta las circunstancias económicas y políticas que afectaron la labor de los organismos de promoción cultural para la década del setenta y la difícil escena del arte en lo que a la insuficiencia de espacios de exhibición y de crítica profesional se refiere”*²²⁶

El funcionamiento del MAC vendrá determinado por el hecho de tratarse de un museo originado por los propios artistas. En efecto, será una iniciativa colectiva, impulsada a través de sucesivas reuniones, la que llevara a la creación del museo²²⁷. De hecho, la colaboración de los artistas será fundamental en el momento inmediatamente posterior a la fundación del MAC. Muchos de los principales nombres de la escena artística del momento donarán su obra a lo largo de la década, contribuyendo a conformar una colección permanente que se fija el límite temporal para la colección en 1945.²²⁸ El MAC conocerá dos sedes: entre 1988 y 2002 se ubicará en la Universidad de Sagrado Corazón; entonces pasa a ocupar el Edificio Labra, una antigua escuela pública.

Además de disponer del impulso de los propios artistas como fuerza originadora, el MAC caracterizará su actividad, sobre todo en el momento reciente²²⁹, por tres premisas: la apertura al ámbito internacional, la apuesta por

²²⁶ Ramírez, Marianne. (2010) “El Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico: un museo coyuntural”, en Ramírez, Marianne (Coord.) *Careos/Relevos. 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico*. San Juan, MAC, p.27.

²²⁷ La primera de esas reuniones tendría lugar en la sede de la Liga de Estudiantes de Arte el 24 de abril de 1984.

²²⁸ La renovación de la colección y el objetivo de seguir funcionando como museo de arte “contemporáneo” llevará a definir a lo largo de la historia de la institución un interés por equilibrar la atención a las últimas propuestas del arte de la isla y a las sucesivas etapas históricas que recogía la colección del centro. Significativamente, el límite temporal de la colección irá avanzando para acercarse al presente.

²²⁹ El MAC ha tenido únicamente dos direcciones hasta el momento presente. entre 1988 y 2008 la dirección estará a cargo de la Dra. María Emilia Somoza; a partir de esa fecha, Marianne Ramírez Aponte será la nueva directora. El cambio estará protagonizado por un momento de crítica a la dinámica esclerótica del museo, a la necesidad de una renovación, y a la voluntad

la educación y el proceso artístico, y la inclusión de programas de pensamiento crítico y de análisis teórico en la agenda institucional²³⁰. Respecto al primer elemento, desde los inicios de la andadura del museo se observa un interés por incluir exposiciones de artistas de otros países, así como de establecer un diálogo regional y continental, que vinculara activamente a los artistas puertorriqueños con las propuestas que en ese momento se producían en América y Europa. Exposiciones de arte chileno, mexicano, japonés, centroamericano, venezolano o español testimonian ese interés²³¹.

Por su parte, el aspecto educativo se irá desarrollando de manera paralela a la propia evolución del museo y al desplazamiento de su colección. Una vez que esta se establece en el Edificio Labra, la conexión con el barrio de Santurce se refuerza, al tiempo que se articula un complejo programa educativo. Las iniciativas de Taller Vivo, por ejemplo, resumen ese interés. Se trata de proyectos que suman la creación y la difusión, en los que un artista es invitado a producir in situ una exposición al tiempo que invita al público visitante a participar en la creación de las piezas. El resultado se materializará en murales, instalaciones, cortometrajes,..., que pasarán a formar parte de la colección del centro y que tendrán en todos los casos un carácter de obra de arte pública. Finalmente, una tercera dimensión vendrá dada por la realización de simposios, conferencias o congresos que acercarán al museo a curadores, críticos y académicos especialistas en arte contemporáneo.

El panorama de museos en San Juan se completará en el año 2000 con el Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) [FIG.32]. Creado como iniciativa estatal²³², el MAPR se ubicará cerca del Edificio Labra, en esta ocasión en un

de generar una apertura que incluyera a un número mayor de artistas. Véase al respecto la entrevista con Liliana Ramos.

²³⁰ Una revisión sobre el funcionamiento del museo en AA.VV. (2005) "El MAC en la cartografía de nuestro tiempo" *Art Premium*, 1, pp. 36-40.

²³¹ Para un recuento completo de estas iniciativas, véase Ramírez, Marianne (2010) *Careos/Relevos...* Op.cit.; así como la web de la institución.

²³² Resulta complicado establecer una distinción drástica entre público y privado en lo que se refiere a los museos puertorriqueños. La relación entre el MAC y el MAPR así lo demuestra. El

edificio creado expresamente para ello²³³. Otra diferencia entre ambas instituciones vendrá en la atención exclusiva al arte puertorriqueño por parte del MAPR, algo que determina el contenido de la colección permanente²³⁴.

María Luisa Bellido explica las diferencias entre ambas instituciones:

*“En primer lugar, debemos indicar que no estamos ante una institución dedicada exclusivamente a las manifestaciones contemporáneas, sino que intenta presentar una visión global del arte puertorriqueño desde la época colonial hasta la actualidad; en segundo lugar se trata de un proyecto muy ambicioso que no surgió, exclusivamente, del interés de las clases intelectuales y artísticas de la isla, sino que contó, desde un primer momento, con el respaldo institucional y gubernamental. Por último, se evidencia que el diseño museográfico está supeditado al edificio y los servicios que éste puede ofrecer a la comunidad, evidentemente de un valor considerable, pero que adolece de una colección permanente significativa y suficientemente amplia; no olvidemos que un museo es, por encima de todo, un contenido y no un contenedor.”*²³⁵

En esta encontramos un gran número de obras creadas entre 1990 y 2010; precisamente, la apuesta por el arte reciente y la constante renovación de la colección mediante adquisiciones y préstamos será otra constante en la actividad del MAPR. El aspecto educativo y difusor jugará asimismo un papel importante; prueba de ello es el programa PROA, una base de datos de artistas puertorriqueños que incluye información sobre las obras de la colección, pero

primero constituía una iniciativa privada, pues fue un grupo de artistas los que impulsaron su creación, si bien pronto el museo pasaría a ser una fundación cultural dependiente del gobierno insular. En el caso del MAPR, si bien su origen es público, la colección permanente estará formada a partir de préstamos de coleccionistas privados, galerías, ... Algo similar ocurre con el Museo de Arte de Ponce, una de las instituciones ligadas al arte más antiguas de la isla, que fue creado a partir de la colección de Luis A. Ferré en 1959. Pese a ser una institución privada, el Museo constituye uno de los pocos centros que cumple con los requisitos del ICOM.

²³³ La monumentalidad del edificio y la suntuosidad del mármol contrastan con la simpleza del ladrillo que domina el Edificio Labra.

²³⁴ Una revisión sobre la actividad del MAPR en AA.VV. (2006) “MAPR construye su legado”, *Art Premium*, 2, pp.38-40.

²³⁵ Bellido, María Luisa (2003) “Arte contemporáneo entre dos banderas...Op.cit., p.380.

también sobre un alto porcentaje de los creadores boricuas, residentes o no en la isla²³⁶.

En el ámbito educativo, a la labor de la Escuela de Artes Plásticas se une la de la Universidad de Puerto Rico, donde encontramos programas de enseñanza artística en varios de sus recintos²³⁷, así como la de la Universidad del Sagrado Corazón, también en San Juan, que históricamente desempeñó un rol activo en el ámbito artístico –recuérdese que ésta sería la primera ubicación del MAC.

Precisamente, la dispersión de las unidades académicas de la UPR refleja la que será una característica central del panorama institucional puertorriqueño en lo que a las artes se refiere. Si bien la escena aparece capitaneada por San Juan y Ponce, encontramos en la isla otras muchas localidades con museos y galerías activos. Así, por ejemplo, en Cayey se encuentra el museo Universitario Dr. Pío López Martínez, ligado a la figura de Frade, así como el Archivo Antonio Martorell²³⁸; en Caguas encontramos un museo con una colección propia y con un programa expositivo y educativo de enorme interés; en el Turabo, ligado a la universidad de dicha localidad, existe otro museo. Ubicaciones como Mayagüez o Utuado constituyen, en fin, otros centros de interés.

No hemos de olvidar, por último, que nos encontramos ante lo que algunos han denominado “isla entre dos islas”²³⁹. En efecto, desde una fecha

²³⁶ El programa PROA puede utilizarse gratuitamente en la siguiente dirección web: <http://mapr.org/Para-el-Artista.aspx> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

²³⁷ La UPR posee recintos en diez localidades de la isla: Aguadilla, Arecibo, Utuado, Mayagüez, Ponce, Cayey, Humacao, Río Piedras, Carolina y Bayamón.

²³⁸ Martorell figura, por otro lado, como uno de los artistas de la región que con más fuerza ha buscado la redefinición continua de su práctica, considerada más una “celebración” activa que una “profesión”. Véase al respecto Martorell, Antonio (1993) “Razones y sinrazones de por qué hago lo que hago” *Atlántica*, 5, pp.27-33.

²³⁹ Barradas, Efraín (1985) “Isla entre dos islas: Nota sobre la estructura narrativa de *Down These Mean Streets*.” *Revista del ICP*, N°88, 1985, pp.47-51. En su ensayo sobre la literatura de Piro Thomas, Barradas sitúa a este como el origen de una literatura nuyorrican que se cuestiona su posición. Encuentra una construcción espacial en el relato autobiográfico de Thomas, en la que la madre equivale a un Puerto Rico idealizado y el padre a la lucha por la supervivencia en

temprana encontraremos instituciones culturales norteamericanas que prestarán atención a artistas puertorriqueños tanto de la diáspora como de la isla. El Taller Alma Boricua²⁴⁰, el espacio Exit Art²⁴¹ o el Museo del Barrio²⁴² pueden servir de ejemplo de una relación duradera que no siempre encontraría la visibilidad adecuada en Puerto Rico.

V.11-Cuba

El funcionamiento institucional cubano en lo referente a las artes vendrá determinado por la especificidad de las relaciones entre poder político y políticas culturales. Desde que a comienzos de la Revolución uno y otras ataran sus caminos²⁴³, la principal institución del Estado revolucionario será el propio Estado. Ello implica la subordinación de todos los niveles institucionales a un organismo único, que en 1976 toma la forma del Ministerio de Cultura.

El MINCULT tenía entre sus finalidades la sustitución de los presupuestos culturales de los setenta, marcadas por una férrea adhesión al

Long Island. Fuera del análisis sobre la experiencia nuyorrican en la obra de Thomas, lo interesante de la visión de Barradas tiene que ver con su capacidad para aludir a las interacciones entre los procesos culturales que tienen lugar en la isla y en el espacio neoyorquino.

²⁴⁰ Sobre Alma Boricua, véase AA.VV. (1990) *Taller Alma Boricua. Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989*. Nueva York. El Museo del Barrio.

²⁴¹ Exit Art es una galería alternativa originada por el artista nuyorrican Papo Colo y de Jeanette Ingberman ligado a la escena neoyorquina y al arte internacional que surge en Manhattan en 1982. Su nombre estará asociado a muchos de los nombres más destacados de los ochenta y noventa.

²⁴² El Museo es el primer y principal museo dedicado al arte latinoamericano existente en Estados Unidos, creado en 1969 por Ralph Montañez Ortíz. Si bien en sus orígenes se vincula a las premisas del Movimiento Nuyorican, en la actualidad se especializa en el arte de todo el continente, a partir de un ambicioso programa educativo y expositivo que ha abarcado algunas de las principales iniciativas colectivas de arte caribeño. El Museo constituye, además, uno de los principales centros de investigación para el estudio de las comunidades caribeñas residentes en Estados Unidos.

²⁴³ Véase el capítulo siguiente, en especial el apartado sobre *PM* y Palabras a los intelectuales.

sectarismo comunista, por las delaciones culturales, la falta de libertad de expresión y por la “funcionarización” de la producción creativa²⁴⁴, por un panorama más abierto en el que fuera posible una mayor crítica intelectual ligada a la vida pública. Como se verá en el capítulo dedicado al panorama expositivo cubano, numerosos autores han reconocido la creación del Ministerio como el inicio de un proceso de cambio²⁴⁵, que llevaría a la creación de un espacio autónomo que utiliza las instituciones culturales estatales, pero que, al mismo tiempo, goza de la suficiente libertad para hacer crítica de sus premisas²⁴⁶.

El juego entre arte e institución se presentará, pues, bajo unas premisas que aparecen influidas por la complejidad de la política cultural cubana posterior a 1959, y que Desiderio Navarro, en su ensayo sobre la posición de la intelectualidad cubana en el marco revolucionario, ha cifrado en las siguientes características:

[...] Una orientación, nunca antes vista, hacia lo no institucional y lo anti-institucional. [...]

-Irrupción imprevista y apropiación efímera, “deconstructiva”, de espacios culturales institucionales (repentinos performances programados en medio de vernissages o conferencias ajenas);

-Creación de espacios culturales no institucionales (exhibiciones de obras plásticas y representaciones teatrales en casas particulaes, un periódico cultural

²⁴⁴ 1968 y la no repulsa de la ocupación soviética de Checoslovaquia por Castro suele fijarse como el inicio de dicho periodo.

²⁴⁵La cuestión del cambio o la continuidad viene reforzada por la especificidad señalada por Rafael Rojas de que, en el caso cubano, el fundador de la Revolución y su impulsor es, tras cuarenta años, el director de la misma. Véase Rojas, Rafael (1997) “Entre la revolución y la reforma”, *Encuentro de la Cultura cubana*, 4-5, pp.122-136. Una visión amplia e interesante al respecto en Pérez, Louis (2006) *Cuba between reform and revolution*. Nueva York, Oxford University Press.

²⁴⁶ Una visión exhaustiva de dicho cambio en Martín Sevilla, Ana Belén (2008) *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)* Madrid, Verbum.

samizdat), algunos de los cuales tenderían a devenir una especie de instituciones no institucionales (galerías en casas o en un céntrico parque);

*-Irrupción y apropiación más o menos efímera de espacios públicos (graffitti, murales y performances en las calles de la ciudad, un juego de base-ball por artistas y críticos en un estadio de base-ball)."*²⁴⁷

Las claves que ofrece Navarro resultan oportunas para caracterizar el panorama artístico, pues aciertan a distinguir entre la forma, esto es, el esqueleto institucional derivado de las políticas culturales estatales; y los usos, esto es, los juegos de apropiación, usurpación, modificación o creación que se sirven de la anterior. Teniendo presente lo anterior, servirá trazar, a partir del Ministerio de Cultura, el árbol institucional cubano. Del MINCULT se desgranar varios centros reguladores de cada una de las disciplinas creativas: el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), el más antiguo, data de 1959; el Instituto de la Música; el Consejo de las Artes Escénicas; el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural; y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, creado en 1989. Dentro de éste encontraremos tres instituciones que dedican su funcionamiento a las artes visuales: el Centro de arte Wifredo Lam [FIG.35], el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, y la Fototeca de Cuba.

El Centro Wifredo Lam surge en 1983, en el marco de la efervescencia artística de principios de los ochenta, con el objetivo de desarrollar una bienal que conectara el arte cubano con la escena artística del Tercer Mundo. Junto con la celebración de la Bienal²⁴⁸ [FIG.33], el Centro funciona como espacio expositivo en el corazón de la Habana Vieja, al tiempo que acoge un potente centro de investigación especializado en arte latinoamericano, africano y

²⁴⁷ Navarro, Desiderio (2001) "In Media Res Publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana", en Hernández y Rojas (Comps.) (2002) *Ensayo cubano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, p.695.

²⁴⁸ La Bienal no será la única exposición periódica asociada al Consejo Nacional de Artes Plásticas. Los Salones de Arte Cubano organizados por el CDAV, los salones de fotografía auspiciados por la Fototeca de Cuba, o la Feria internacional sobre las artesanías (FIART) completan el programa cultural de la institución.

caribeño. Por su parte, el Centro de Desarrollo se ocupará de la promoción y la difusión de las artes emergentes en la isla, así como del establecimiento de conexiones entre las escenas artísticas provinciales. A tal fin lleva a cabo los Salones de Arte Cubano, exposiciones con premiación existentes en todas las provincias que sirven de plataforma para el salón anual. La Fototeca, por su parte, se crea en el año 1986, y desde entonces ejerce como centro museístico, archivo y espacio expositivo dedicado a la fotografía cubana. A ello hemos de añadir la actividad del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), situado en Centro Habana, herencia del periodo republicano que integrará la producción revolucionaria con la colección anterior; o la de Galería Habana, un espacio creado durante los sesenta que a finales del siglo XX presentará con frecuencia muestras de nuevas generaciones de artistas.

Precisamente, la aparición de galerías y de espacios de exposición alternativos constituirá una de las mayores transformaciones en la década de los noventa. Coincidiendo con la irrupción del mercado del arte en Cuba, comienzan a desarrollarse iniciativas de galería que, de manera más o menos oficial, amplían el número de lugares donde los artistas pueden presentar su trabajo. Dada la estrecha implicación de los creadores en la configuración de estos espacios, el mapa de centros alternativos se analizará en el capítulo siguiente, correspondiente al panorama expositivo.

Al margen de los centros anteriores, Casa de las Américas aparece como uno de los núcleos culturales más sólidos en el ambiente habanero. Fundada en 1959, Casa de las Américas se convertirá en un centro intelectual de primer orden, implicado en la investigación y la difusión de las artes y la cultura [FIG.34]. En el aspecto artístico, será responsable de un buen número de exposiciones y estudios sobre arte cubano y caribeño. Precisamente, la conexión con el Caribe será una de las máximas del centro desde su creación, máxima que se manifestará en la constitución de un abigarrado programa de simposios,

conferencias, así como en la gestación de proyectos de gestión cultural orientados al arte contemporáneo²⁴⁹.

En lo referente a educación, el Instituto Superior de Arte (ISA) actuará como el principal motor responsable de la formación de nuevas generaciones [FIG.36]. El ISA trascenderá las funciones de una escuela de arte, convirtiéndose en un centro de encuentro en el que muchos de los principales artistas del país enseñan y generan grupos y proyectos²⁵⁰.

²⁴⁹ Recientemente el centro ha coordinado una plataforma digital centrada en el estudio de la participación caribeña en la Bienal de La Habana.

²⁵⁰ Véase el apartado correspondiente a los colectivos artísticos.

CAPÍTULO VI. PANORAMAS CURATORIALES NACIONALES

Pese al desarrollo institucional que acabamos de observar, el resultado del recuento de exposiciones en cada territorio del Caribe sigue siendo uno de los elementos más heterogéneos del sistema artístico. Así, frente a territorios donde los cambios en los panoramas curatoriales estarán reforzados por la existencia de bienales y por la realización de exposiciones colectivas que se plantean bien como una visión retrospectiva de determinadas épocas, bien como un cambio de paradigma, en otros casos la actividad expositiva se limitará a muestras individuales. La fuerza y el carácter de las instituciones nacionales tendrá mucho que ver en esa variedad. Además, no en todos los casos encontraremos un aparato crítico cohesionado, capaz de introducir cambios y otorgar un lugar en el panorama cultural local al arte contemporáneo.

La regionalización; es decir, la participación en exposiciones colectivas de arte caribeño, o la internacionalización de un reducido grupo de artistas serán el sustituto en muchas islas a esa dinámica curatorial. Por otro lado, la fragmentación de las escenas locales hará que cada vez prime más la búsqueda de un sistema de promoción individual, basado en la colaboración con una galería, local o externa.

Los apartados que siguen reflejan esa disparidad. Al tiempo que resulta necesario entender en detalle el funcionamiento de la dinámica curatorial cubana, una de las más interesantes de todo el continente americano en los últimos treinta años, de la puertorriqueña o de la jamaicana, en otras ocasiones un análisis de la producción artística o de los centros de arte existentes será más revelador.

VI.1-Guadalupe

El escaso desarrollo y la juventud de las instituciones de arte en el archipiélago de Guadalupe, la falta de estructuras que impulsen la creación y la exposición, la escasa población de la isla y la propia geografía del territorio guadalupano impidieron la realización de exposiciones de arte contemporáneo en el departamento hasta una fecha harto reciente. No será hasta un momento tardío cuando encontremos un cierto movimiento artístico, organizado en torno a las escasas iniciativas personales que desde 2007-2008 vienen sucediéndose en la región.

El arte contemporáneo es algo reciente en Guadalupe. No hay constancia de que durante el dominio francés se desarrollaran iniciativas artísticas de gran entidad; tras la declaración del estatus de *département d'outre-mer* en 1946 la herencia académica francesa supondrá una traba que impedirá el desarrollo de una estética propia. Desde esa fecha hasta los años sesenta encontraremos paisajes de factura preciosista y representaciones locales, además de algunos retratos²⁵¹. A partir de esa década la emergencia de una fuerte conciencia nacionalista y las protestas que demandan mayor independencia y mejores condiciones sociales llevarán aparejadas una búsqueda formal que supondrá un acercamiento al mundo de lo mágico, así como una aproximación a una estética más libre, cercana al arte africano²⁵².

El arte de Guadalupe conocerá un desarrollo a partir de los setenta y ochenta. Lo hará, sin embargo, a base de exposiciones individuales. En ocasiones, dichas exposiciones tendrán lugar en espacios no cualificados para el arte contemporáneo. Pese a ello, existieron ciertos nombres que alcanzaron

²⁵¹ Cancelier, Simone (1992) "La Guadeloupe dans l'espace plastique caribéen", en Bocquet, Pierre (Ed.) 1492-1992. *Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Creolarts, p.81.

²⁵² La influencia del pensamiento de la *Négritude* se verá reflejado en la obra de algunos creadores que abogan por una mayor independencia con respecto a Francia.

reconocimiento en la región y que ocuparon desde un momento temprano una posición destacada en las muestras colectivas de arte caribeño y americano. El caso de Michel Rovelas, considerado el primer pintor moderno de Guadalupe, resulta paradigmático desde la década de los ochenta en ese sentido²⁵³. Junto a Rovelas, Klodi Cancelier, responsable de *Indigo*, Rico Roberto o Michelle Chomereau-Lamotte serán los protagonistas de un movimiento orientado a la búsqueda de nuevos temas ligados a la identidad nacionalista y a la vinculación con África. En lo formal, la pintura seguirá siendo el referente predominante²⁵⁴. La influencia de la Vanguardia europea constituirá, además, un fardo harto pesado para el arte de Guadalupe, cuyos experimentos con la modernidad artística se limitarán a la combinación en formas diferentes de motivos y técnicas del cubismo, el expresionismo o el surrealismo.

Ya en los años ochenta aparecerán figuras como Joel Nankin, artista y músico comprometido que durante años llevó a cabo una resistencia activa frente al poder metropolitano, lo cual le llevó a estar encarcelado entre 1983 y 1989. Será entonces cuando desarrolle su afición por el dibujo y la pintura, pasando a ser una figura pública a principios de los noventa²⁵⁵. Nankin creará algunas iniciativas, sobre todo en el ámbito de la música, que pondrán en contacto a varios creadores del archipiélago. Posteriormente, hacia el dos mil, artistas como Bruno Pédurand, Hervé Beuze, Thierry Alet o Joëlle Ferly formarán parte con frecuencia de las exposiciones internacionales del nuevo siglo, si bien supondrán fenómenos individuales—todos ellos completan su formación fuera de Guadalupe—que no tendrán un reflejo en la cohesión del arte local hasta el momento en que se configuren las primeras instituciones

²⁵³ Para una visión completa de la obra de Rovelas, véase el monográfico AA.VV. (1996) *Michel Rovelas*. París, Editions Garnier Nocera.

²⁵⁴ Ese predominio de la pintura se mantendrá hasta nuestros días en lo que respecta a lo expositivo. Rara vez encontraremos hasta el momento presente, salvo en el caso de muestras de fotografía, la combinación de medios expresivos en las colectivas de arte de Guadalupe.

²⁵⁵ Nankin ha aparecido, incluso, en varias campañas publicitarias de productos como Coca-Cola.

puramente orientadas al arte contemporáneo en la segunda mitad de la década. Nos encontramos, pues, con un panorama marcado por dos momentos: uno representado por la búsqueda individual de profesionalización y la persecución de lenguajes de la modernidad que no se traduce en la organización de un sistema expositivo colectivo, pero que transcurre dentro de la isla; y una segunda etapa donde varios artistas se hacen hueco en el sistema expositivo caribeño, e incluso en el americano o europeo, sin que ese proceso transcurra necesariamente ante los ojos del público de las islas²⁵⁶.

Hay, sin embargo, una excepción notable. El Festival Indigo, surgido en 1992 de la mano de los artistas Klodi Kancelier, Rolph Sambale y Lucien Léogane, se concebía como una celebración regional de las artes y la creatividad; también aparecía como un espacio de convivencia donde varios creadores de diversas disciplinas podrían intercambiar experiencias y trabajar en comunidad. En rigor, pues, *Indigo* no se plantea como una exposición; más bien se trata de un acto celebratorio, originado a partir de las ideas pan-caribeñas que estuvieron presentes a lo largo de los noventa en las primeras exposiciones originadas en la región y en acontecimientos como *Carifesta*.

Indigo arrancó en 1992, y se prolongó durante tres ediciones. En su primera versión, que contó con un presupuesto casi inexistente, reunió a artistas de varios países caribeños, especialmente del ámbito francófono. Desde un primer momento, la financiación y la gestión del festival estuvo ligada a la iniciativa del grupo de artistas guadalupeños. Fueron los propios artistas los que establecieron los contactos, los que organizaron las actividades y propiciaron el encuentro de creadores de nacionalidades diferentes.

²⁵⁶ Algo que resulta especialmente evidente en los casos en que la obra se produce en medios expresivos diferentes a la pintura, la escultura o la fotografía. El performance, la intervención urbana y el videoarte rara vez han sido mostrados en Guadalupe, lo cual lleva a hablar necesariamente de varias escenas artísticas y varios públicos. La actuación de instituciones como *T&T* o *L'Artocarpe* y de iniciativas como *Art Bemao*, no obstante, están acercando paulatinamente ambos elementos, si bien se trata de un fenómeno novedoso, que no podemos situar antes de 2008-2009.

Posteriormente, la falta de presupuesto, unida a tensiones internas dentro de la organización²⁵⁷, llevaría a la disolución del festival.

Indigo partía de varios supuestos, entre ellos el carácter festivo y celebratorio de las culturas caribeñas. Era durante los festivales, mediante la convivencia y la convergencia de artistas, músicos y escritores del Caribe, cuando mejor se manifestaba la creatividad regional. *Indigo* conecta, pues, con la reivindicación del encuentro y la celebración como el principal evento performático y artístico de la región caribeña. Por otro lado, planteaba la existencia de temáticas y problemáticas cercanas. Existían en los pueblos del Caribe una mentalidad común que se manifestaba en la creolitud, en la diferencia respecto a otras regiones del globo.

La trascendencia de *Indigo* se deriva del hecho de que, en una fecha relativamente temprana, el festival supuso el primer intento logrado con éxito de gestionar un programa de exposición y de creación pancaribeña independiente de iniciativas exteriores. *Indigo* planteaba la fuerza de la creatividad caribeña, la existencia de todo un panorama artístico—la distancia entre disciplinas quedaba subsumida por el espíritu general del programa—ajeno a los discursos externos. Su carácter celebratorio, de fiesta, consiguió articular un primer intento de configuración de una red de artistas y creadores caribeños, red no jerarquizada que funcionaría en muchos casos a través de contactos personales y que definiría buena parte de las iniciativas regionales de la década de los noventa.

Indigo sirvió, además, para articular relaciones en una región donde el sistema artístico, entendido como un conjunto de elementos relacionados en torno a la producción, exposición y consumo de arte, era casi inexistente. Al mismo tiempo que atrajo a un público amplio, perteneciente a varios sectores sociales, *Indigo* funcionó como una plataforma para los artistas de Guadalupe,

²⁵⁷ Cancelier abandonará la dirección del Festival en su última edición.

un elemento que les permitía salir de las restricciones del medio local y de la gran exposición internacional.

Será a partir de 2007-2008, de manera paralela al desarrollo institucional, cuando el arte de Guadalupe comience a ser exhibido con una profundidad mayor. En este movimiento destaca *Art Bemao*, un programa de feria de arte contemporáneo y exposición que tiene lugar en Baie-Mahault, un núcleo situado a siete kilómetros de Pointe-à-Pitre, en la intersección de las dos mitades de la isla. *Art Bemao* se plantea como una plataforma para dar a conocer a los artistas de Guadalupe; como una herramienta para generar un mercado y un público atento al arte contemporáneo; y, finalmente, como una iniciativa encaminada a reunir las propuestas de los artistas del archipiélago y las de los creadores de Guadalupe que viven fuera (en la primera muestra participaron nombres como Cinthia y Audrey Phibel, Bruno Pedurand o Jean-François Manicom). La primera edición incluyó instalaciones de Pierre Chadru, un video de Joëlle Ferly²⁵⁸; la segunda presentó, junto a un desarrollo teórico que incluía a críticos del ámbito francófono como Christian Bracy, Claire Tancons o André Rouillé²⁵⁹, un mayor número de artistas, incluyendo una instalación con video de Jean-Yves Adelo, un proyecto de experiencia artística de los trinitadianos Galvanize, un performance de Sanmyel o varios productos de Malain's Factory, una iniciativa de diseño de interiores.

Una de las características más estimulantes de *Art Bemao* consiste, pues, en su apertura a integrar experiencias que tradicionalmente no habían encontrado cabida en el ámbito artístico de Guadalupe. Si bien es cierto que se mantuvieron algunas propuestas más "clásicas", ligadas a la pintura, la experimentación ha dominado las dos primeras ediciones de *Art Bemao*, augurando un panorama positivo para los próximos años. Además, en las dos

²⁵⁸ Hunt, Jean-Marc (2009) *Art Bemao. Edition 2009*. Baie-Mahault, Fundación Art Bemao.

²⁵⁹ Hunt, Jean-Marc (2010) *Art Bemao. Edition 2010*. Baie-Mahault, Fundación Art Bemao.

ediciones celebradas hasta el momento se ha invitado a artistas del resto de la región y de otras latitudes²⁶⁰.

Dicha efervescencia fue recogida en una exposición que reunía algunas de las propuestas de varios artistas jóvenes del archipiélago. La Fondation Clément de Martinica²⁶¹ sirvió de base a dicha exposición, que pretendía hacerse eco del desarrollo de un buen número de nuevas propuestas que definen el arte contemporáneo en la región. Curada por Michel Rovélas, la muestra perdió algo del potencial que el título implicaba al incluir únicamente a artistas residentes en Guadalupe²⁶², que trabajan en su totalidad la pintura, y cuya fecha de nacimiento se enmarca entre el 68 y el 75. Si bien los nombres escogidos han desempeñado un papel importante en el panorama guadalupano—ya se ha aludido a la labor gestora de Jean-Marc Hunt, cuya obra estuvo representada en *Latitudes* [FIG.37], a quien hay que añadir a Stonko Lewis, a Thierry Lima o a Goody en el ámbito pictórico—lo cierto es que la exposición, que hubiera supuesto una magnífica ocasión para presentar el desarrollo en video, performance o instalación que vienen desarrollando artistas del archipiélago en los últimos cinco años, obvió ese desarrollo. En lo conceptual, la exposición no consiguió desprenderse de la búsqueda identitaria y de la definición de lo que es el arte contemporáneo, camino que muchos artistas de Guadalupe anduvieron hace largo tiempo. El siguiente fragmento de la presentación curatorial puede resumir esa postura:

“Les artistes guadeloupéens eux, doivent, outre les questions soulevées précédemment, faire face à une interrogation singulière que je qualifierai d’équivoque :

²⁶⁰ En la segunda edición se invitó a creadores de Costa de Marfil, Haití, Trinidad y Martinica.

²⁶¹ El desarrollo artístico de Guadalupe ha estado fuertemente vinculado a Martinica, no sólo en lo que respecta al ámbito educativo. En 1991 tuvo lugar una exposición en la Bibliothèque Schoelcher que reunió a varios artistas del archipiélago vecino bajo el título de “10 plasticiens guadeloupéens”.

²⁶² L’IRAVM ha sido y es en la actualidad una cantera fecunda de artistas de Guadalupe que se desplazan con motivo de realizar estudios artísticos de nivel universitario; la escena artística de Guadalupe, por tanto, siempre ha estado dividida: ha tenido un pie en la isla vecina, otro en Francia, y otro en la sociedad local de la isla de Guadalupe.

*Comment cette culture guadeloupéenne enracinée dans une ambivalence sans égale, ressemblant à une décalcomanie périodiquement secouée par des soubresauts pleins de "bruits et de fureur", va-t-elle agir sur les outils conceptuels de l'art contemporain?"*²⁶³

VI.2-Martinica

La división de los artistas de Martinica entre los que viven en la isla y los que habitan fuera, así como las características de las instituciones insulares, harán que la dinámica expositiva esté más asociada a la actividad de colectivos artísticos y muestras individuales que a exposiciones colectivas. No encontramos, por tanto, apenas iniciativas de exposiciones colectivas insulares, ni tampoco un sistema de bienal o certamen que regule la producción local. Frente a ello, los artistas de Martinica participarán con frecuencia en exposiciones de arte caribeño y, a partir del 2000, organizarán muchas de ellas, lo que hace que sea a través de dichas muestras, de la evolución histórico-artística martiniqueña y de los procesos de artistas individuales, como mejor puedan reconstruirse los presupuestos curatoriales locales²⁶⁴.

VI.3-Jamaica

VI.3.1-De la Independencia a los noventa

²⁶³ Rovélas, Michel (2011) "Le talent en six temps", en AA.VV. (Ed.) *Jeunes Plasticiens de Guadeloupe*. Fort-de-France, Fondation Clément, p.2.

²⁶⁴Remitimos al siguiente bloque de este trabajo, así como al capítulo anterior sobre instituciones, para un mayor conocimiento al respecto.

El arte jamaicano que encontraremos a partir de la década de los noventa es el producto de la culminación de propuestas artísticas que se remontan a un momento anterior a la Independencia del país. Esa tradición presenta dos líneas contrapuestas: una, que enlaza con un sistema de educación artística clásica establecido por el gobierno inglés, tiene a Isaac Mendes Belisario y a Edna Manley como principales referentes [FIGS.38 y 39]; la otra es la que definen los Intuitivos. En segundo lugar, las influencias externas de un sistema artístico que pese a estar orientado hacia una sociedad nacional, presenta claras conexiones con lo que sucede en la región caribeña y en el resto del mundo. Quizá el ejemplo más claro de esa vinculación con el ámbito artístico internacional sea el caso de David Boxer, quien llegó incluso a trabajar conjuntamente con Francis Bacon [FIG.40]. La influencia del maestro irlandés será un motivo recurrente en la obra de Boxer, que, como la de aquél, pero mostrando al mismo tiempo una personalidad arrolladora, aparece cargada de reminiscencias clasicistas vinculadas con un expresionismo consciente de la posición desde la que habla el artista²⁶⁵. Sin embargo, el caso de Boxer destaca por lo excepcional. Aunque existen otros casos –Poupeye menciona los de Karl Parboolsingh, formado con Fernand Léger y David Siqueiros, y Gloria Escoffery²⁶⁶--la evolución del arte jamaicano seguirá los dos caminos anteriormente señalados. Edna Manley, cuya llegada al país se hace coincidir con el inicio de la modernidad artística en Jamaica²⁶⁷, pronto creará una fecunda escuela de pintores y escultores en la que es posible incluir a Albert Huie, David Pottinger o Alvin Marriot²⁶⁸. *Negro Aroused*, la escultura que se convertirá en el

²⁶⁵ Boxer es quizá el artista jamaicano de todos los tiempos con una trayectoria más interesante, además de una figura clave en la institucionalización del arte jamaicano, algo que pudimos comprobar mediante una entrevista con el artista y curador. Sobre su obra véase AA.VV. (1995) *In Tribute to David Boxer*. Kingston, National Gallery of Jamaica; AA.VV. (2006) *Boxer at 60's*. Kingston, Seaview Art Gallery.

²⁶⁶ Poupeye, Veerle (1992) "Voix et visions: les arts plastiques en Jamaïque" en Bocquet, Pierre (Ed.) 1492-1992. *Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Creolarts, p.114.

²⁶⁷ Boxer, David y Poupeye, Veerle (1982) *Jamaican Art 1922-1982*. Kingston, National Gallery of Jamaica y Smithsonian Institution, p.10.

²⁶⁸ Poupeye, Veerle (1992) "Voix et visions: les arts plastiques en Jamaïque" en Bocquet, Pierre (Ed.) 1492-1992. *Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Creolarts p.111.

símbolo del arte jamaicano y de la reivindicación de los derechos de la población negra a un tiempo, generó una amplia gama de apoyos y complicidades, sirviendo como estímulo para la creación de un buen número de artistas y escritores jóvenes²⁶⁹.

Quizá el caso más claro de la voluntad de la *National Gallery* de articular la visión del arte jamaicano, formada a partir de dos vías principales, que mencionábamos al principio de este apartado, sea el de las políticas expositivas de los Intuitivos²⁷⁰. Ya desde un primer momento la definición de qué es un artista intuitivo se presenta problemática. Un artista intuitivo será el que carezca del lastre de una formación artística, el que sea autodidacta. El concepto, sin embargo, va mucho más allá, al incluir una fuerte carga ideológica²⁷¹. En efecto, reemplazará a las ideas de Arte Naïf o Arte Primitivo, que en ese momento aparecían dominadas por una valoración negativa. Desde el primer momento, así, existe en el análisis y la exposición del arte Intuitivo un interés por vincular dicha manifestación con una consideración positiva, con una imagen que superara la del artista primitivo. Podría decirse, incluso, que el arte intuitivo nace, al menos como movimiento, asociado a la necesidad de definir lo que es un artista intuitivo²⁷² [FIG.41].

²⁶⁹ *Negro Aroused* constituye el primer hito de la historia del arte público en Jamaica. Las cuestiones relacionadas con la representación y la gestión del espacio urbano han ocupado el interés de la crítica en la última década, generando un clima de debate basado en la definición de la identidad nacional y en la negociación entre la "alta cultura" y lo popular. Véase al respecto los trabajos de Petrina Dacres: Dacres, Petrina (2004) "Monument and Meaning" *Small Axe*, 16, pp. 137-153; Dacres, Petrina (2009) "'But Bogle Was a Bold Man': Vision, History, and Power for a New Jamaica" *Small Axe*, 28, pp. 112-134.

²⁷⁰ Desde la Independencia ha habido tres exposiciones de arte intuitivo: *The Intuitive Eye* (1979), *Fifteen Intuitives* (1987) e *Intuitives III* (2006). Los textos que acompañaron a los catálogos de las muestras permiten observar cómo tanto la definición teórica del concepto "Intuitivo" como su aplicación práctica responde a una evolución vinculada a los criterios expositivos de la National Gallery. Véanse catálogos.

²⁷¹ Poupeye, Veerle (2007) "Intuitive Art as Canon" *Small Axe*, 24, pp.73-82.

²⁷² Se trata, como es evidente, de una preocupación que escapa al ámbito jamaicano y caribeño. una aportación interesante al debate en Perniola, Mario (1992) "Más allá del neoclasicismo y el primitivismo" *Atlántica*, 4, pp.29-34. Perniola, además de revisar los estereotipos que hacían a ambos términos tendencias contrarias, aportaba un nuevo registro conceptual en el que aparecían categorías como "neo-étnico" o "neo-antiguo".

Ahora bien; no sólo el Arte Intuitivo queda vinculado, adquiere su razón de ser en la historia del arte jamaicano, a través de su exposición. La valoración que incluye su término lleva implícito una voluntad de definir los contornos de la posición que éste ocupa en el canon artístico nacional. Así, a través de las sucesivas exposiciones de Arte Intuitivo, así como de la participación de artistas considerados como tales en las muestras nacionales, lo Intuitivo pasará de ser algo marginal, apartado del camino del arte jamaicano, a constituir el ejemplo más representativo del mismo, a convertirse en icono nacional. El primer eslabón en este proceso aparece en un momento temprano. En 1979 David Boxer, curador jefe de la *National Gallery*, organiza la que será la primera muestra de Arte Intuitivo bajo el título de *Intuitive Eye*. El origen de la muestra es narrado por el propio Boxer en el catálogo de ésta:

*"This exhibition grows out of a passionate interest on my part in the work of our Jamaican "Primitives" – an interest which began when, still a schoolboy, I saw a carving of an Angel by Kapo in the window of the Hills Galleries. I remember a hollowed-out torso and a feeling of mystery that it generated in me – that this was something very special – something from another place – another time.[...] Returning to live in Jamaica, new discoveries awaited me. Dunkley was the first. I had long admired his works, but I had only known the three paintings in the collection of the Institute of Jamaica. [...] In the years since, my personal pantheon of Jamaican "Primitives" has grown."*²⁷³

El relato de Boxer está lleno de elementos susceptibles de ser analizados. En primer lugar, sorprende lo personal del tono que da pie a la muestra. Es el descubrimiento personal, el interés indagador del curador lo que desemboca en la revalorización de los Intuitivos, algo que resulta cuanto menos curioso si se tiene en cuenta que ya en la década siguiente el Arte Intuitivo ocupará el papel central en la identidad artística jamaicana. A la hora de realizar una primera

²⁷³ Boxer, David. (1979) *The Intuitive Eye*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.2. El subrayado es nuestro. Nótese cómo todavía en este primer momento aparece el término "*Primitive*", algo que ha sido apuntado también por Veerle Poupeye. Véase Poupeye, Veerle (2007) "Intuitive Art as Canon" *Small Axe*, 24, pp.73-82.

cartografía del inventario que formará el museo nacional, encontramos que el centro de dicho mapa se muestra esquivo. La labor iniciada por Boxer y la *National Gallery* en 1979 puede entenderse, entonces, como una misión arqueológica, en la que la interpretación habrá de correr paralela a otro proceso no menos importante: el de la búsqueda y la recuperación de “la cultura material” intuitiva. En todo caso, pese a encontrar elementos que confluyen en una visión del arte común, en la que la espiritualidad, la originalidad o la separación con respecto al mercado se muestran como motivos comunes, no encontramos una definición del Arte Intuitivo; más bien, se nos ofrece una visión aproximada en la que pueden ser incluidas realidades harto diversas.²⁷⁴

La autenticidad aparece, además, como un requisito en la creación intuitiva, sin que se explique claramente en qué consiste ni cuáles son los requisitos para conseguirla. Boxer distingue, así, entre el Arte Intuitivo, que parte de una espiritualidad sincera, y el “*airport art*” presente en todo el Caribe²⁷⁵. Sea como fuere, la realidad es que la evolución del Arte Intuitivo resulta inseparable de su exposición. No en vano, en *Intuitives III*, la última exposición celebrada hasta la fecha, el interés por encontrar una definición adecuada ha dado paso a una relación centrada en cómo el arte intuitivo ha sido expuesto con enorme éxito tanto dentro como fuera del país, alcanzando una amplia y favorable acogida entre el público²⁷⁶. Dicho de otro modo: si en 1979 lo Intuitivo era todavía un territorio por descubrir, que sólo algunos pocos alcanzaban a atisbar y aun menos a comprender, para 2006 el Arte Intuitivo se

²⁷⁴“These artists paint, or sculpt, intuitively. They are not guided by fashion. Their vision is pure and sincere, untarnished by art theories and philosophies, principles and movements. They are for the most part, self-taught. Their visions (and many are true visionaries) as released through paint or wood, are unmediated expressions of their individual relationships with the world around them – and the worlds within. Some of them – Kapo, Everal Brown, William Joseph in particular – reveal as well a capacity for reaching into the depths of the subconscious to rekindle century old traditions, and to pluck out images as elemental and vital as those of their African fathers.” Boxer, David. (1979) *The Intuitive Eye*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.2.

²⁷⁵ “It is a school of authentic creators whose works have nothing to do with the pseudo-primitive, or more specifically, the pseudo-African that approaches Kitsch, the so-called “*airport art*” which we find, not only in Jamaica, but in every island across the Caribbean.” Ibid., p.2.

²⁷⁶ Greenland, Jonathan (2006) “Foreword”, en Boxer, David. *Intuitives III*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.3.

había convertido en una industria cultural. El Director Ejecutivo de la exposición, J. Greenland, reconocerá, sin embargo, que “*The subject is not without debate*”²⁷⁷, algo que retomaría Veerle Poupeye un año después en los siguientes términos:

*“The notion of Intuitive art is therefore best understood as a canon that holds a special and highly contested position in the broader artistic and cultural canons that are being negotiated in Jamaica and not just as a politically correct synonym for Primitive, Naïve, or Outsider.[...] The status of the Intuitive artists thus remains ambivalent, located in a no-man’s land between high and low culture, in which they are not empowered to take control of their representation which remains dependent on the artistic establishment.”*²⁷⁸

Ahora bien; no todo el arte jamaicano que encontró acogida en el espacio expositivo de la *National Gallery* durante los setenta y ochenta se redujo al Arte Intuitivo o al arte académico, moderno, traído por Edna Manley. A comienzos de los sesenta los artistas comienzan a experimentar—siempre de manera controlada—con los lenguajes de la Modernidad. El surrealismo, de la mano de creadores como Colin Garland y bajo la influencia siempre presente de John Dunkley, hará acto de presencia²⁷⁹. De la multiplicidad de propuestas—es necesario reiterar: siempre dentro del abanico de posibilidades ofrecido bien por la Modernidad, bien por el lenguaje Intuitivo—, así como de la voluntad integradora de la institución pública, dan constancia la serie de exposiciones que bajo el nombre de *Aspects I, II y III*—ésta última celebrada ya en los noventa—unieron bajo un mismo tema a artistas de varias generaciones, medios expresivos y posicionamientos artísticos²⁸⁰.

²⁷⁷ Greenland, Jonathan (2006) “Foreword”, en Boxer, David. *Intuitives III*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.3.

²⁷⁸ Poupeye, Veerle (2007) “Intuitive Art as Canon” *Small Axe*, 24, pp. 79-80.

²⁷⁹Una visión panorámica del arte jamaicano post-independencia en Archer-Straw, Petrine (ed.) (2000) *Fifty Years, Fifty Artists, 1950-2000: The School of Visual Arts*. Kingston, Ian Randle Publishers y Edna Manley School of Visual & Performing Arts.

²⁸⁰ Véanse catálogos de las exposiciones.

Igualmente, la instauración de un sistema de exposiciones nacionales estará cimentado bajo el mismo interés plural. Al igual que ocurrirá en otros países, el sistema de selección y de premiación de la *Annual Exhibition* sentará las bases para la estabilización de la actividad artística en un país donde existían notables problemas en torno a la producción y la recepción artística. Las exposiciones anuales, por tanto, se convertían en un instrumento imprescindible en la articulación del sistema artístico nacional, como prueba la alta participación en todas las ediciones. Desde un primer momento se reconocerán como seleccionables los principales medios y lenguajes expresivos; asimismo, las muestras incluirán con frecuencia la obra de artistas residentes fuera del país. En 2002, por último, se producirá un cambio sustancial al adoptarse un formato de bienal acorde con los estándares artísticos internacionales²⁸¹.

El periodo anterior a los noventa, momento de la gran expansión del arte jamaicano y caribeño, se cierra con dos acontecimientos de enorme trascendencia: la exposición *Six Options: Gallery Spaces Transformed*, celebrada en 1985, y la muestra itinerante *Jamaican Art: 1922-1988*. La primera suponía la irrupción de la instalación como medio expresivo y la superación de lo moderno en el arte jamaicano. Dentro de la exposición se encontraba la obra de Dawn Scott, *A Cultural Object*, que iba a romper el estatismo del sistema expositivo nacional con una propuesta totalmente novedosa [FIG.42]. La radicalidad de la obra de Scott consiste en que aquélla consigue hacer que irrumpieran bruscamente la marginación y la pobreza de las zonas más pobres del país en el santuario de la cultura de elite, rompiendo así el espejismo representacional desarrollado por el museo. El visitante era adentrado – a la entrada figuraba la siguiente leyenda: “*Culture zone, enter at your own risk*” – en un universo sobrecargado de mensajes que aludían a la realidad urbana de Kingston, y que dejaban traslucir la magnitud de la conflictividad social

²⁸¹ National Gallery of Jamaica (2002) *Jamaica National Biennial.2002*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

presente en la ciudad. Situándose en la frontera entre la provocación y la documentación de la realidad, *A Cultural Object* planteaba un reto notable a los preceptos establecidos en la fundación de la *National Gallery*; la obra, pese a encontrar respuestas negativas y a dar lugar a previsibles escándalos, pronto adquirió un aura especial, convirtiéndose en uno de los espacios más populares del museo. Al mismo tiempo se iniciaba un proceso de reapropiación más que singular:

*“While A Cultural Object obviously resonates with Jamaican audiences, the public response has always had a sensationalist, anarchic edge. Visitors almost immediately started adding their own graffiti to the walls and while the artist initially accepted this de facto interactivity, the results have been unexpected and often disturbing. Most of the graffiti are simply juvenile – of the “Kilroy was here” variety – but many others are obscene or politically partisan and illustrate exactly those cultural attitudes Scott sought to critique. Even the “street person” sculpture has been vandalized [...] and the at times unpleasant smell illustrates that some even urinate inside the installation.”*²⁸²

La otra gran exposición de los ochenta fue *Jamaican Art:1922-1982*, una muestra conmemorativa coorganizada por la *National Gallery* y el *Smithsonian Institute*. Pese a que se habían llevado a cabo retrospectivas individuales, era la primera vez en que se desarrollaba una revisión general del arte jamaicano. La muestra sirvió, además, para recuperar y poner en valor una gran cantidad de obras que habían permanecido hasta el momento desconocidas. Por otro lado, era la primera vez que el arte jamaicano, concebido como el producto de una evolución, salía fuera de las fronteras de la isla. Si bien habían existido precedentes, hasta el momento el arte jamaicano apenas existía más allá del país. *Jamaican Art* entroncaba, así, con una realidad que por entonces se atisbaba

²⁸²Poupeye, Veerle (2009) “Dawn Scott’s A Cultural Object” Entrada en el blog de la National Gallery of Jamaica [Online].

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2009/12/07/dawn-scotts-a-cultural-object/>
[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

y que terminaría por centrar las preocupaciones—no sólo artísticas—del pensamiento jamaicano; a saber: que las comunidades existentes fuera del país, y el tráfico de ideas y de imágenes entre lo interior y lo exterior alcanzarían un protagonismo más que notable. *Jamaican Art*, así, elaboraba una visión que empezaba, contradiciendo a las fechas que señalaba el título, por la llegada de los españoles a la isla, y que culminaba con los últimos Intuitivos y las generaciones que despuntaron a principios de los ochenta.

VI.3.2-La década de los 90 y del 2000

Durante las décadas de los noventa y dos mil las industrias culturales de Jamaica completan su inserción en el panorama global, pasando a generar un diálogo más fluido con audiencias situadas en las vías de expansión de la diáspora jamaicana, pero también en geografías que hasta el momento no habían mantenido un contacto tan estrecho con la isla caribeña.

La expansión del arte jamaicano contemporáneo se enmarca, además, en un contexto marcado por una realidad doble. En primer lugar, puede considerarse el fruto de la maduración de los sistemas culturales nacionales que, arrancando del periodo último de dominación inglesa, quedan configurados a partir de la independencia de Jamaica en 1962. En ese sentido, la creación de la *National Gallery of Jamaica* en 1974, como parte de las acciones desarrolladas por el *Institute of Jamaica*, servirá de base para la articulación del museo nacional jamaicano, algo que llevará a definir un discurso canónico de la historia del arte jamaicano, estableciendo los criterios de inclusión y exclusión en dicho discurso.

Sin embargo, la coyuntura internacional, marcada por el eco de acontecimientos como el Quinto Centenario y la Caída del Muro de Berlín, a lo que hay que sumar el auge de la teoría postcolonial, supondrá un condicionante

que se sumará a las premisas del desarrollo interno. Si en los noventa el arte caribeño pasa de la isla al mundo, pasando a ocupar un centro apenas definido, susceptible de malinterpretaciones y eficaz a la hora de generar políticas culturales y cosmovisiones por parte de los grandes centros de la cultura occidental, el caso de Jamaica destacará por su singularidad, por el hecho de ser el resultado de la confluencia—y en ocasiones de la confrontación—entre las necesidades, las políticas y las retóricas de la evolución local—incluso localista, en algunos casos—y de las grandes exposiciones de arte internacional.

A principios de 1990, coincidiendo con el desarrollo de las grandes exposiciones pan-caribeñas a nivel internacional, el arte jamaicano se encontraba en un momento de cambio. La irrupción de recursos culturales globales y el crecimiento urbano, la intensificación de la parcelación de la ciudad y de las consecuencias del narcoestado, y el funcionamiento de las industrias culturales del país harán que el arte conozca un momento de expansión, algo que correrá paralelo al crecimiento de la importancia de la diáspora artística jamaicana, especialmente evidente en las generaciones más jóvenes.

Uno de los principales problemas que surge en este momento es el de cómo dar cabida a un gran número de artistas, con una formación artística adquirida en el *Edna Manley College*—única institución de educación universitaria en arte de la isla—y, en ocasiones, completada mediante la realización de estudios en el extranjero, en el espacio expositivo de la *National Gallery*. Salvo el caso de “los africanos”, grupo dirigido por Omari Ra y que busca un retorno a la memoria ancestral procedente de África, en los noventa no encontramos ningún grupo artístico, ninguna iniciativa colectiva. En cambio, el número de propuestas que, mediante el desarrollo de un lenguaje propio, y sin perder de vista ni la realidad, ni la evolución artística local, se acercan a las reflexiones del arte internacional de aquel momento, aumenta significativamente. Encontramos, pues, que el espacio expositivo, ya de por sí reducido en décadas anteriores, difícilmente puede dar cabida a la producción

artística jamaicana, lo cual dará lugar a continuas tensiones entre artistas, coleccionistas y curadores.

Si atendemos al funcionamiento de la *National Gallery* en los noventa y dos mil, veremos cómo, en primer lugar, se ha producido un incremento en el número de exposiciones y una extraordinaria diversificación en éstas, medida que puede entenderse en varias líneas: como una consecuencia del crecimiento y la maduración de la institución; como una respuesta a algunos de los problemas anteriormente señalados; como un incentivo para la reconversión de Kingston en un destino turístico; o como el resultado de políticas de gestión patrimonial que alcanzan el ámbito del arte contemporáneo, y que buscan generar una audiencia mayor ante el desarrollo de los medios de comunicación. No ha de olvidarse que el sistema expositivo de la última década del siglo XX y de los primeros diez años del XXI ha estado marcado por el predominio institucional de la *National Gallery*. Ante el colapso de la economía jamaicana, las contadas iniciativas privadas que habían dado lugar a la formación de galerías desaparecen, quedando un panorama marcado por los problemas económicos²⁸³.

Así, es posible distinguir cuatro grupos o cuatro tendencias expositivas, que se dan, por supuesto, en estrecha relación entre sí: exposiciones conmemorativas; exposiciones impulsoras de nuevas propuestas; exposiciones que abordan aspectos y temas que conciernen a la sociedad jamaicana actual, en ocasiones de manera reivindicativa, en ocasiones de manera documental; y, por último, exposiciones de artistas y creadores de la diáspora y de arte de otros países.

Durante los años noventa tendrá lugar la celebración de una serie de exposiciones conmemorativas que sentarán las bases para la consolidación de los objetivos identitarios programados en las décadas anteriores. La *National Gallery*, mediante la recuperación de la obra de algunos de los principales

²⁸³ Robinson, Kim (1991) "New Art Galleries", *Jamaica Journal*, 24 (1), pp. 38-49.

artistas anteriores y posteriores a la Independencia, generará un clima adecuado para la sistematización y el estudio del arte jamaicano. Así, la celebración de muestras conmemorativas será una constante a lo largo de la década, y permitirá la recuperación de obras desconocidas y la exhibición de otras cuyo carácter privado hacía pasar desapercibidas hasta el momento²⁸⁴. Cada exposición, por tanto, sirvió de base para un proyecto de investigación, a cargo del equipo de la *National Gallery*, que incluía el contacto con coleccionistas, con museos y con galeristas. Las muestras conmemorativas posibilitarán, además, la producción de una cantidad considerable de textos críticos sobre el artista, en los se encuentra con frecuencia una periodización y una valoración crítica contextualizada, elementos que habrían brillado por su ausencia en las primeras décadas de la andadura como nación de Jamaica²⁸⁵.

En el conjunto de exposiciones conmemorativas destaca su carácter aglutinador y contextualizador. El caso de Everaldo Brown puede considerarse un ejemplo perfecto de todo lo señalado: la figura de Brown, ligada a la espiritualidad del movimiento Rastafari, le llevó a trascender las fronteras de lo artístico para confundir creatividad artística y religiosidad. La exposición celebrada contó con obras traídas de museos y colecciones norteamericanas; además de la producción dibujística y pictórica del artista, se incluyeron los conocidos instrumentos decorados que caracterizan la obra de Brown. Asimismo, documentos manuscritos, correspondencia y fotografías de algunos de los principales fotógrafos del país completaron la exposición²⁸⁶. El catálogo,

²⁸⁴ Así ocurrió, por ejemplo, con la obra del artista intuitivo Everaldo Brown. Véase AA.VV. (2004) *Everaldo Brown in Retrospective*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

²⁸⁵ Algo que fue reseñado por Poupeye, Veerle (1995) "A Concise Guide to Publications on Jamaican Art", en: AA.VV. *In Tribute to David Boxer*. Kingston, National Gallery of Jamaica, pp.26-38.

²⁸⁶ En este punto es necesario mencionar la labor fotográfica de María LaYacona, quizá la principal representante de la fotografía jamaicana, como documentalista de varias generaciones de artistas. Para un resumen de su trayectoria, véase Layacona, María (1998) *Jamaica: Portraits, 1955-1998*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

por su parte, comprendía textos críticos de Veerle Poupeye, David Boxer e Irina Leyva, así como una bibliografía crítica²⁸⁷.

Algo similar ocurrió con las exposiciones de Albert Huie, Karl Parboosingh o Carl Abrahams. Si se hace mención aquí a estas iniciativas es porque su importancia sobrepasó la mera recuperación de la obra de un artista particular, para dar lugar a un posicionamiento firme por parte de la principal institución artística nacional²⁸⁸. La *National Gallery*, mediante la revalorización de artistas vinculados al movimiento de los artistas intuitivos, creaba una línea en parte separada de la trazada por Edna Manley y la enseñanza artística británica²⁸⁹. Se mantienen, así, dos alternativas no excluyentes, sino afincadas en momentos temporales diferentes: una tradición académica pre-independencia, y una apuesta por la creatividad intuitiva—presentada, eso sí, bajo formas diversas—que, aun arrancando de un momento anterior a 1962, encontrará su momento álgido en las décadas posteriores a esta fecha. Ambas líneas configuran, en fin, una tradición generadora de valores identitarios nacionales. Las exposiciones conmemorativas, así, han de verse como una de las principales herramientas del sistema artístico público utilizada a la hora de crear un “museo nacional”.

Ese proyecto se completaría con la revisión de los pilares del arte jamaicano anteriores a la Independencia. Así, figuras como John Dunkley, Isaac Mendes Belisario o, muy especialmente, Edna Manley en 1990²⁹⁰, tuvieron su muestra retrospectiva, lo que sirvió para la edición de algunos de los

²⁸⁷ AA.VV. (2004) *Everald Brown in Retrospective*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

²⁸⁸ Entrevista personal con David Boxer, director de la National Gallery of Jamaica, febrero de 2010.

²⁸⁹ Un análisis de la problemática asociada a los Intuitivos en Poupeye, Veerle (2007) “Intuitive Art as Canon” *Small Axe*, 24, pp.73-82.

²⁹⁰ No en vano, David Boxer está considerado como el principal estudioso de la obra de la artista, a la que se ha acercado en numerosas publicaciones.

principales textos críticos del arte jamaicano²⁹¹. También la labor de David Boxer fue reconocida mediante dos exposiciones en la que se mostró un resumen de su obra, al tiempo que se reflexionaba sobre aspectos críticos de la producción del artista. *Boxer at 60's*, celebrada en 2006 con motivo del sesenta cumpleaños del artista, vino precedida por *In Tribute to David Boxer. Twenty Years at the National Gallery of Jamaica. 1975-1995*, muestra que se acompañó de una colección de ensayos de la mano de los principales teóricos del país, centrados no sólo en la figura del artista, sino también en su labor como gestor y difusor del arte jamaicano²⁹².

Además de las exposiciones conmemorativas individuales, algunas iniciativas colectivas fueron llevadas a cabo. Entre ellas se cuenta *Recent Acquisitions: Including Gifts in Honour of the Twentieth Anniversary of the National Gallery of Jamaica*, celebrada en 1994 con motivo del veinte aniversario del museo. En ella, al tiempo que se exponían las últimas obras que habían sido incorporadas a la colección permanente de la *National Gallery*, se hacía balance de veinte años de funcionamiento, poniendo especial énfasis en cómo se había construido la identidad visual de la institución²⁹³.

Sin embargo, ese mismo año tenía lugar otra exposición mucho más trascendente en lo que a su posicionamiento respecta. *Arawak Vibrations: Homage to the Jamaican Taino* se presentaba como una revisión de la cultura material de la población indígena taína, que había sido aniquilada en los primeros años de la conquista española de la isla. Si bien hasta ese momento la impronta de la civilización taína en la configuración de la cultura jamaicana contemporánea había sido considerada como casi inexistente, la

²⁹¹ Cfr. Boxer, David y Poupeye, Veerle (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers; Archer-Straw, Petrine y Poupeye, Veerle (1995) *New World Imagery: Contemporary Jamaican Art*. Londres, South Bank Centre.

²⁹² Cfr. AA.VV. (1995) *In Tribute to David Boxer*. Kingston, National Gallery of Jamaica,; AA.VV. (2006) *Boxer at 60's*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

²⁹³ AA.VV. (1994) *Recent Acquisitions. Including Gifts in Honour of the Twentieth Anniversary of the National Gallery of Jamaica*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

conmemoración del Quinto Centenario de la llegada de Colón a la isla (que ocurre en 1494, y no en 1492) dio lugar a un movimiento de revisión que trataba de resignificar la presencia nativa, llevando a cabo una lectura muy crítica de las consecuencias del Descubrimiento:

*Our exhibition, Arawak Vibrations is not about Christopher Columbus, nor is it a commemoration of his arrival in the “New” World, and his landing in Jamaica exactly five hundred years ago. Rather, it seeks to commemorate in the form of a simple homage the people Columbus met here, the Jamaican Taino, popularly known as Arawaks, a people who within decades of the encounter with Columbus, were virtually made extinct.*²⁹⁴

La visión que propugnaba la exposición significaba una respuesta totalmente original a los acontecimientos que tuvieron lugar en todo el Caribe con motivo del Quinto Centenario. Al trasladar el interés del momento del “Descubrimiento” al análisis antropológico de las culturas que desaparecerían poco después, *Arawak Vibrations* llevaba a cabo un acto de resistencia contra las lecturas positivas del acontecimiento; sin embargo, lejos de quedarse en elaborar una visión totalmente negativa del encuentro entre Colón y los taínos, la exposición utilizaba la memoria desaparecida de las comunidades indígenas para incluirlas en el imaginario histórico nacional. De este modo, pese al desconocimiento existente, los Arawaks se convertían en el primer eslabón de una cadena que terminaría con la Independencia; con ello se daba respuesta no sólo a las lecturas “europeístas” del Quinto Centenario, sino también a aquellas propuestas, ampliamente difundidas en la Jamaica del momento, que buscaban cimentar la nación de manera exclusiva en lo africano y en la resistencia frente al sistema de plantación.

Los medios empleados por la curadoría de la muestra –llevada a cabo por Boxer– para conseguir tal fin fueron desarrollado tanto a nivel textual como a nivel expositivo. El primer elemento tiene que ver con la disputa que,

²⁹⁴ Boxer, David (1994) *Arawak Vibrations*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.3.

pocos años antes de la exposición, se había desatado sobre el escudo de armas jamaicano. Desde su modificación a principios del siglo XX, el escudo incluía dos figuras tenantes arawaks. Lo completaba una cruz griega de gules con piñas de oro, un yelmo de oro coronado por la figura del cocodrilo jamaicano, y una cinta con el lema de la nación: “*Out of Many, One People*”. En torno a 1994 hubo un intento de eliminar a los indígenas del escudo para sustituirlos por población africana; sin embargo, la oposición popular evidenció cómo, pese a su carácter remoto, el pasado taíno no era rechazado, sino que se consideraba un elemento imprescindible en el proceso histórico nacional²⁹⁵.

Arawak Vibrations supuso una toma de partida decidida por esta última postura; en efecto, el catálogo de la muestra contiene una detallada disquisición sobre el asunto del escudo. Esa toma de posición pudo verse, asimismo, en el conjunto de objetos que formaban la exposición. Así, se incluyeron, junto a piezas originales, obras de artistas contemporáneos como Margaret Chen, Susan Alexander, Carl Abrahams, Everal Brown o el propio Boxer que habían recibido su inspiración de motivos taínos. Con ello se señalaba que, pese a su casi completa desaparición física, lo taíno no era meramente un elemento arqueológico, sino que estaba presente en el universo creativo jamaicano.

Recientemente, en 2007, tuvo lugar una exposición que puso en práctica de nuevo el recurso de combinar obras contemporáneas con material arqueológico. En *Materialising Slavery: Art, Artefact, Memory and Identity*, muestra coproducida por la *National Gallery* y el *Museum of History and Ethnography*, vinculado al *Institute of Jamaica*, en la que se incluyó una instalación de Fred Wilson, bajo el significativo título de “*An Account of a Voyage to the Island JAMAICA with the UN-NATURAL HISTORY of that Place.*”²⁹⁶

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Desgraciadamente, ninguna publicación ha dejado constancia de la exposición. A nuestra llegada en febrero de 2010 todavía quedaban algunos restos del montaje expositivo, que pudimos fotografiar. En todo caso, la información sobre la muestra se almacenó en la web del Institute of Jamaica: http://instituteofjamaica.org.jm/museums/ioj_wp/?p=141. La exposición estuvo seguida de una conferencia titulada *Out of Sight: New World Slavery and the Visual Imagination*, coorganizada por Krista A. Thompson y Huey Copeland, profesores de la

Mientras iniciativas como las anteriores trataban de conectar pasado y presente, el segundo bloque de exposiciones que aquí hemos distinguido puede considerarse como un intento de aludir a las principales preocupaciones del presente. La transformación de la exposición anual en una bienal, tal como se ha descrito, ha de verse como una de esas iniciativas. Otra aparece desarrollada mediante la serie *Young Talents*. Aunque la primera edición se celebra en 1985, coincidiendo con la celebración del *JamFest'85*, las exposiciones adquirirán su total desarrollo en la década de los noventa. Su objetivo no es otro que tratar de fomentar la creatividad de los artistas jóvenes más prometedores del momento. Por primera vez, la National Gallery dedicaba su principal espacio expositivo a una muestra colectiva de artistas vivos menores de treinta años. Así, si bien la periodicidad de las colectivas quedaba sin determinar, desde el primer momento se procuró que buena parte del protagonismo expositivo de la institución pasara a los artistas jóvenes, completando así la “disponibilidad” de espacio expositivo que ofrecían, hasta el momento, las exposiciones anuales/bienales²⁹⁷.

Junto a la inclusión de los artistas jóvenes, el proceso de apertura del espacio expositivo se completaba con la serie de exposiciones . Se trataba de ofrecer alternativas a la dirección curatorial del *establishment* del museo mediante la invitación de un curador experimentado residente fuera del país. Las exposiciones, que se celebrarían en los años alternos a las bienales, girarían en torno a un tema perfectamente delimitado. Con ello se perdía el carácter recopilatorio de algunas de las exposiciones anteriores, basadas en la exhibición de un determinado número de obras de uno o varios artistas, poniendo énfasis en el establecimiento de una visión crítica del arte jamaicano, algo que venía a complementar el desarrollo de la bibliografía sobre arte.

University of Northwestern y Wayne Modest, director del Institute of Jamaica, en la que también participó Wilson.

²⁹⁷ Cinco ediciones de la muestra se han celebrado hasta el momento: en 1985, en 1989, en 1995, en 2002 y en 2010.

La primera edición, celebrada en 2004, tuvo como *guest curator* a Lowery Stokes Sims, director del *Studio Museum of Harlem*, quien llevó a cabo una revisión de lo que habían significado el desarrollo de las instalaciones y el *site-specific art* en Jamaica a partir de *Six Options*²⁹⁸. Una segunda edición corrió a cargo del curador jamaicano residente en el Reino Unido Eddie Chambers, y tuvo como tema la relación entre arte, historia, memoria y narratividad en Jamaica²⁹⁹. Finalmente, la última edición celebrada hasta el momento giró en torno al papel de lo ceremonial en el arte contemporáneo jamaicano, corriendo a cargo del artista y curador jamaicano Keith Morrison³⁰⁰.

Curator's Eye trataba de vincular modernidad artística e internacionalismo con las temas claves en la producción cultural jamaicana. Un tercer grupo de exposiciones llevará hasta sus últimas consecuencias dicha intención. Así, las series de *Benefit Auctions* y de *Collector's Series* buscaban enlazar con los coleccionistas y con el público por medio de subastas y de la exposición de obras pertenecientes a colecciones privadas, tratando de superar las limitaciones del sistema artístico jamaicano.

Por su parte, *Black as Colour*, celebrada en 1997, introducía una reflexión sobre el significado de lo negro en la historia y la identidad jamaicana, revisando, a partir de una multiplicidad de elementos entre los que caben pasajes bíblicos, la cerámica grecorromana, los símbolos nacionales, productos del movimiento Rasta y del Garveynismo, las figuras de Nanny of the Maroons o Paul Bogle, y, como no podría ser de otro modo, *Negro Aroused* de Edna Manley, las implicaciones del negro—entendido como color, pero también como realidad cultural—para el arte jamaicano³⁰¹.

²⁹⁸ AA.VV. (2004) *Curator's Eye I*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

²⁹⁹ AA.VV. (2006) *Curator's Eye II*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

³⁰⁰ AA.VV. (2008) *Curator's Eye III*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

³⁰¹ AA.VV. (1997) *Black as Colour*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

Junto con la raza, la religión ha desempeñado un papel destacado en la sociedad jamaicana. La convivencia de cultos de raíz africanas con la fuerte implantación del cristianismo ha llevado a que lo religioso permee todas las instancias de lo público y lo privado. Las exposiciones *Images of Christ in the Collection of the National Gallery of Jamaica*, *Male and Female Created He Them* y *The Passion of Christ* rastreaban la importancia de la religión en el arte jamaicano.

Finalmente, un cuarto grupo de exposiciones incluye propuestas de arte internacional. Las propuestas que se ofrecen están conectadas con la evolución del arte jamaicano mediante el tema (*Four Venezuelan Primitive Artist*), por la región (es el caso de las *Caribbean Invitational*, exposiciones monográficas de artistas caribeños de amplio prestigio internacional), o bien por intereses contemporáneos; así ha ocurrido en los últimos años, cuando han tenido lugar hasta cuatro exposiciones de arte español en el contexto de la intensa actividad cultural desarrollada por la Embajada de España. La obra de los artistas y los teóricos de la diáspora jamaicana (Albert Chong o Edward Lucie-Smith son dos buenos ejemplos de ello) también ha sido integrada en el sistema expositivo de la *National Gallery*.

Sin embargo, como señalábamos, quizá uno de los elementos más significativos de este periodo sea la apertura de nuevos centros de exposición, los cuales han supuesto una ampliación no sólo cuantitativa, sino también cualitativa, en las posibilidades de gestión del panorama curatorial jamaicano. En esa línea ha de entenderse la apertura de *Rocktowa* en pleno *Downtown Kingston*, en una nave industrial situada en una de las áreas más marginalizadas de la ciudad. *Rocktowa* se plantea como un laboratorio de creación, fomentando la residencia de artistas y los intercambios abiertos de ideas, ofreciendo un modelo totalmente interactivo con el entorno, en el que desde el aprovechamiento de materiales a la exposición son negociados a partir de la unidad entre artistas y público. Por su parte, el *Edna Manley College* abrió *The CaGe*, un espacio de exposición en forma de jaula en la que se exhiben con frecuencia la obra de artistas jóvenes, permitiendo a los alumnos de la Escuela

el disponer de una relación permanente con el arte más reciente a través del proceso educativo [FIG.43].

Junto al desarrollo de las instituciones y de los programas curatoriales nacionales, en las décadas de los noventa y dos mil el arte jamaicano conoce un fenómeno de expansión sin precedentes. Dan cuenta de ello las exposiciones *Rastafari Kunst*, que supuso el acercamiento más serio hasta el momento a la relación entre arte y cultura Rastafari³⁰²; *Soon Come: The Art of Contemporary Jamaica* y *New World Imaginary: Contemporary Jamaican Art* llevaron a Estados Unidos una visión crítica del arte jamaicano actual, centrándose en la producción de artistas jóvenes, mientras que *New Possessions: Jamaican Artists in the US*, llenaba el vacío existente en la consideración crítica del arte de la diáspora jamaicana, incluyendo la obra de artistas como Anna Henriques, Peter Wayne Lewis, Karl Jerry Craig, Keith Morrison o Albert Chong³⁰³. A ello hay que sumar la participación frecuente de artistas jamaicanos en los principales eventos expositivos de la región caribeña, así como en iniciativas como *Rockstone and Brootheel: Contemporary West Indian Art*, que generan nuevas cartografías curatoriales³⁰⁴.

La situación descrita, así, da cuenta de la evolución de ciertas tensiones entre lo público y lo privado, así como de las respuestas que los diferentes miembros del sistema artístico ofrecen a dichas tensiones. Hemos visto cómo el sistema expositivo se fragmenta, dando lugar a un panorama dominado por una pluralidad de referentes, lo cual no ha supuesto una disolución del canon nacional. La inserción en el panorama artístico internacional, como se ha visto, se verá igualmente determinada por las condiciones expositivas que existen en el interior del país, si bien el incremento, tanto en lo cuantitativo como en lo

³⁰² Bender, Wolfgang (Ed.) (2005) *Rastafarian Art*. Kingston, Ian Randle Publishers.

³⁰³ AA.VV. (2006) *New Possessions. Jamaican Artists in the US*. Washington, Embajada de Jamaica en Estados Unidos.

³⁰⁴ Newman-Scott, Kristina (2010) *Rockstone and Bootheel. Contemporary West Indian Art*. Hartford, Connecticut, Real Art Ways.

cualitativo, del peso de la diáspora llevará a que los artistas encuentren vías individuales de promoción.

El panorama empezará a cambiar ligeramente a partir del nuevo siglo, cuando surja una nueva ola de galerías. En conversación con el artista Stephan Clarke, éste nos señaló la apertura de tres nuevos centros en los últimos cinco años, y de ocho en los últimos diez (2000-2010); pese a todo, como nos explicó, el aumento de galerías no ha implicado mayor facilidad en el acceso a los principales circuitos expositivos del país, la *National Gallery* y la *Mutual Life Gallery*³⁰⁵. En los últimos años, según el artista, se está produciendo un cambio bastante significativo, aunque lento. La apertura de muchas más galerías se debe al aumento en el número de personas que se dedica al arte. El sistema educativo se ha movido a una posición más comprometida, mezclando teoría y práctica y haciendo que los alumnos se habitúen a la lectura de textos críticos y a la búsqueda de referentes en el contexto regional e internacional, lo cual ha supuesto un primer elemento encaminado a restringir el aislamiento de la comunidad artística.

Al mismo tiempo, están surgiendo iniciativas entre varios talleres, aunque todavía predomina la pintura. Se observa, asimismo, una amplia distancia con la música: mientras que los músicos pueden ser contratados en cualquier parte de la isla, en los muchos bares, teatros y festivales que existen, para los artistas visuales es más difícil el dar salida a su obra. Cuando le preguntamos por el resto del país, Clarke nos señaló que también existen galerías en otros puntos, aunque están mayoritariamente asociadas al turismo. La gente que participa en la formación del sistema artístico está empezando a creer que éste es algo que puede representar a Jamaica, y que puede ser vendido y exportado³⁰⁶. En este punto, en fin, puede afirmarse que el gran reto se encuentra en conseguir que dicha valoración no sea únicamente un fenómeno directamente ligado al mercado, sino que su verdadera utilidad se

³⁰⁵Entrevista personal con Stephan Clarke. Kingston (Jamaica), marzo de 2010.

³⁰⁶ Entrevista personal con Stephan Clarke. Kingston (Jamaica), marzo de 2010

conseguirá en el momento en que se logre adaptar la producción artística a la realidad actual jamaicana, lo cual redundará en un mayor interés del público en general por las artes visuales.

VI.4-Trinidad y Tobago

La falta de instituciones históricas dedicadas a la promoción del arte contemporáneo de Trinidad ha condicionado de varias formas la actividad expositiva del país. En primer lugar, obligaría a muchos artistas a emigrar durante largos periodos de tiempo, lo que dificultaría los encuentros a nivel local. Por otro lado, la dinámica que se establece a partir de finales de los noventa, marcada por la existencia de unas pocas galerías y de iniciativas gestionadas por los propios artistas como CCA7 o Galvanize, hará que sean más frecuentes las exposiciones individuales que las colectivas. En tercer lugar, los desplazamientos que los artistas llevan a cabo los conectarán con otros contextos, lo que desembocará en un interés por propiciar colaboraciones en un ámbito internacional. Encontramos, así, un conjunto amplio de obras de importancia, reproducidas ampliamente en catálogos y revistas de arte, que nunca han sido mostradas en el país.

Como contrapartida, la presencia de artistas de Trinidad en exposiciones de arte caribeño será frecuente desde un momento temprano. Nombres como los de Peter Minshall, Francisco Cabral o Christopher Cozier se convertirían en habituales comparecientes en sucesivas generaciones; más recientemente, las aportaciones se incrementarán hasta incluir a varios creadores de cada generación.

VI.5-Barbados

Al igual que en el caso de Trinidad, la actividad artística de Barbados estará más asociada a exposiciones individuales, fruto de la proliferación de galerías en la isla, que a grandes cambios en la interpretación curatorial de la realidad artística local. No obstante, resulta indudable el impulso derivado de algunos eventos de carácter regional, como Carifesta³⁰⁷. Por otro lado, la apertura de la National Art Collection Exhibition en 1985 supondría una fecha a tener en cuenta, pues serviría de detonante para un incremento en la producción artística local³⁰⁸. Otro elemento remarcable se produciría en 1992 con la exposición *Art Over Sugar*, un encuentro que llevaría a una gran parte de la comunidad artística insular a trabajar en el terreno de una antigua fábrica de azúcar³⁰⁹. Desde ese momento no han faltado iniciativas encauzadas tanto por la National Gallery of Barbados, por el Barbados Museum and Historical Society o por las galerías de la isla, a lo que hay que sumar el peso de los frecuentes seminarios y simposios que han dotado a la dinámica artística barbadense de una inusual conexión con el pensamiento crítico regional.

VI.6-República Dominicana

³⁰⁷ La importancia del festival aparece remarcada en los testimonios de varios artistas desde los ochenta. Véase Cummings, Alissandra; Thompson, Allison y Whittle, Nick (1999) *Art in Barbados. What Kind of Mirror Image?* Bridgetown, Barbados Museum and Historical Society, Ian Randle Publishers, pp.174-194.

³⁰⁸Ibidem., p.196. Con la National Gallery of Barbados vendría aparejada la consolidación de una exposición anual dotada de un premio.

³⁰⁹ De nuevo la información más completa al respecto proviene del volumen editado por Cummins, Thompson y Whittle, quienes califican el evento como “el primer happening” en la historia del arte de Barbados. Véase Ibid., p.238.

Desde los inicios de la modernidad, la evolución del arte dominicano estaría asociada a la sucesión de las bienales nacionales y los concursos que periódicamente protagonizaban el panorama artístico del país, anunciando las novedades y convirtiéndose en espacio de encuentro de diferentes generaciones artísticas y de lenguajes creativos. La actividad artística se encuentra, pues, regulada desde una fecha tan temprana como 1942 por la existencia de un ritmo, de una sucesión de eventos que reúne periódicamente a la comunidad artística del país. Hablar de panorama curatorial en República Dominicana pasa, entonces, por analizar el funcionamiento de estos eventos; pese a la existencia de otros más o menos efímeros, dos, la Bienal Nacional de Artes Plásticas y el Concurso León Jimenes, funcionarán como barómetro dentro de un medio artístico en constante renovación, poblado por una infinidad de tendencias y grupos. Esa multiplicidad hace que resulte difícil documentar todos los eventos que tienen lugar en el país. No comentaremos en este caso, con el objetivo de no prolongar en exceso la narración, la infinidad de muestras retrospectivas de los grandes maestros del arte dominicano; este elemento, no obstante, ha de ser tenido en cuenta para una completa reconstrucción del panorama expositivo del país.

Los concursos introducirán una dinámica característica: la preparación de obras para la ocasión, el encuentro con partidarios y antagonistas, la convivencia artística, la expectación ante el veredicto del jurado, y las inevitables críticas tras éste, serán elementos propios del bagaje artístico dominicano. Se trata, además, de concursos; esto es: de eventos artísticos que llevan consigo una premiación hasta hace poco tiempo en metálico. La obtención del premio supondrá, pues, no sólo la percepción de un incentivo para la creación artística, sino una fuente de reconocimiento. Sin embargo, la multiplicación de eventos y el aumento del número de artistas en el país crearán situaciones que a la larga terminarán siendo problemáticas: en algunos casos, no existirá conexión entre obtención de premios y trayectoria personal. Dicho de otro modo: encontramos casos de artistas premiados sistemáticamente

que, a los propios años, desaparecen del panorama nacional. Myrna Guerrero lo explica muy bien cuando examina los currícula de los artistas del país:

“Nos sorprendió constatar la cantidad de premios y concursos que aparecen reseñados en los Curriculum Vitae de los artistas. Parecería que hay artistas que sólo trabajan para concursos y, cuando logran los primeros lugares, la premiación se revierte en una ilusión desmedida por entrar en el mercado del arte en desmedro de la investigación y la producción trascendente, por lo que muchas promesas se pierden en el olvido. Muchos creadores han sucumbido a esta tentación y hoy son sólo artesanos del arte”³¹⁰

La visión de Guerrero, que quizá pudiera parecer un poco pesimista, incide en un elemento clave: las discontinuidades que presiden la conexión entre creación, exposición e institucionalización del arte dominicano, a lo que hay que unir la dificultad que encuentran los artistas del país para insertarse en el medio internacional³¹¹. Ante esta situación, como hemos visto en el apartado institucional, los creadores han diseñado estrategias de adaptación que permiten la creación de nuevos espacios; se trata de algo que se verá igualmente reflejado en el ámbito expositivo. Muestras como *Curador Curado* (2001), son, precisamente, un reflejo y una respuesta a este contexto.

Ahora bien; es preciso señalar que, paralelamente a la respuesta de los artistas, que a lo largo de las décadas han promovido cambios, también ha existido una actualización constante de la perspectiva curatorial de los concursos. Así, la inclusión de todos los lenguajes artísticos y la renovación de los premios han sido los principales caballos de batalla³¹². Nunca, sin embargo,

³¹⁰ Guerrero, Myrna (2009) “Concursos finiseculares y “novomilenarios””, en Ginebra, Freddy (Ed.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, p.14.

³¹¹ Sirva de ejemplo la experiencia y la perspectiva de Alanna Lockward, curadora y crítica dominicana residente en Alemania. Véase Lockward, Alanna (1997) “Fábulas abiertas, un ejercicio periférico” *Atlántica*, 16, pp.34-37; Lockward, Alanna (2006) *Apremio. Apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Murcia, CENDEAC.

³¹² Las entrevistas realizadas en el país dan buena cuenta de las objeciones existentes al sistema de premiación.

se ha podido eliminar la presencia de éstos: en 1998, la XXI Bienal Nacional erradicará los premios, pero sólo servirá para que, en la edición siguiente, ante petición unánime, fueran restablecidos³¹³.

En cuanto al prestigio, si bien, como hemos señalado, no existe una inmediata correlación entre premiación-éxito profesional, sí es cierto que los principales nombres del arte dominicano contemporáneo han obtenido grandes éxitos en las bienales, y que, en varias ocasiones, han sido esos éxitos los que han lanzado a artistas al ámbito internacional³¹⁴. En la actualidad, sin embargo, este sistema se ha visto ligeramente modificado: se siguen premiando a artistas noveles, pero también encontramos con frecuencia a artistas que se han labrado una carrera en el ámbito caribeño o internacional en los años inmediatamente anteriores y que, posteriormente, resultan premiados.

Marcos Lora, uno de los artistas con una visión más clara del asunto por la singularidad de su formación, responde con agudeza a ambas cuestiones, conectándolas:

“Ese tipo de ayudas que se dan de manera directa a los artistas, como puede ocurrir en las bienales con premiación, hay que comenzar a canalizarlas de alguna manera a través de las galerías, centros de arte, o de los sitios que pueden distribuir el arte, porque en el caso de muchos artistas de aquí con las Bienales hubo problemas, gente que no tenía una formación sólida, que no conocía lo que pasaba fuera, recibía medio millón de pesos y ya pensaban que eran superestrellas y que todo lo que hicieran lo iban a vender a ese precio, y al año no tenían ni siquiera un catálogo, salían fuera de aquí y nadie los conocía, tampoco tenían una producción. Lo que pasaba era que se traumatizaban y entraban en una etapa de no comprender lo que les había sucedido por falta de conocimiento de cómo funciona el arte. Esa institución u organismo del estado, que había tratado de ayudarlos a que se desarrollaran, lo que había hecho era

³¹³ Gil, Laura (2005) “Historia de la Bienal”, en AA.VV. *XXIII Bienal Nacional de Artes Visuales*. Santo Domingo, MAM, p.15.

³¹⁴ Si atendemos al Concurso León Jimenes, por ejemplo, y a la década de los noventa, encontraremos entre los premiados a Tony Capellán, Jorge Pineda, Chiqui Mendoza, Raúl Recio, Polibio Díaz, Miguelina Rivera, Julio Valdez y un largo etcétera.

perjudicarlos, además perjudicar el arte nacional por consiguiente generando un efecto contraproducente, no podría decir yo malgastar el dinero del estado porque todo dinero que se le dé al artista es bueno, pero está claro que se necesita algún tipo de supervisión [...] y es que estamos llenos de artistas de gran premio de bienal que prácticamente sólo hicieron esa pieza en su carrera, y nadie sabe ahora dónde están ni qué paso con ellos.”³¹⁵

La posición de Lora ilustra con notable precisión la complejidad de un panorama en el que se entrecruzan diferentes factores, tanto externos como internos al propio sistema artístico nacional, y en el que se entremezcla lo público y lo privado. Sea como fuere, lo cierto es que tanto la Bienal Nacional como el Concurso León Jimenes han funcionado como una inagotable cantera de artistas que han hecho del panorama nacional un espacio marcado por la diversidad. La Bienal Nacional, uno de los eventos más antiguos de la región, surge en 1942, paralelamente a la creación de Escuela Nacional de Bellas Artes. En las primeras ediciones incluirá artes gráficas, pintura y escultura. Su funcionamiento será regular durante el periodo trujillista, si bien se interrumpirá ante la inestabilidad política en 1963.

No será hasta 1972, en la doceava edición del encuentro, cuando éste se reanude. Poco después, en 1979, la Bienal se renovará, incluyendo la fotografía y la llamada “Categoría libre”, que aglutinaba al resto de manifestaciones artísticas que quedaban fuera de las categorías premiadas con anterioridad. Esta modificación resultará sustancial, pues otorgará un espacio a lenguajes artísticos que renovarán el arte dominicano en los ochenta y los noventa, pues si bien implicaba un distanciamiento entre dichos lenguajes y los medios expresivos “canónicos” de pintura y escultura – algo, por otra parte, que llegará hasta los noventa³¹⁶--suponía asimismo el reconocimiento de la importancia de la renovación formal como base del quehacer artístico, algo que no abandonará

³¹⁵Entrevista personal con Marcos Lora Read. Santo Domingo, 24 de junio de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

³¹⁶ Baste recordar que la primera Bienal del Caribe se presenta como “Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica”

al arte dominicano hasta nuestros días. En 1992, por otro lado, el Gran Premio de la XIX Bienal a la fotografía de Luis Nova servirá para consolidar ese afán integrador de todos los discursos artísticos.

La renovación concluirá en 2003, cuando, en la XXII Edición de la Bienal, se incluyan entre las categorías premiables video, multimedia y performance. Los grandes premios de las últimas ediciones hablan, así, de la diversidad que el encuentro siempre quiso reunir: en la XXII edición obtendrá el premio el mencionado trabajo fotográfico de Luis Nova; en la XXIII, un conjunto de videos de Ignacio Alcántara; en la XXIV, la pintura de Juan Mayí; en la XXV, Pascal Meccariello con una serie gráfica de título “Mundos paralelos”; finalmente, en 2011, Charo Oquet se hará con el premio de la XXVI Bienal con una instalación titulada “En un abrir y cerrar de ojos”³¹⁷ [FIG.44]. El último caso resulta significativo no sólo por lo anteriormente descrito, sino por tratarse de una artista que ha desarrollado su carrera como creadora y curadora en Miami. La otorgación del Gran Premio supone, en sí, un reconocimiento de la porosidad de los lenguajes artísticos, ya que a él concurren todos los participantes en la Bienal; sin embargo, hasta el día de hoy se ha mantenido la premiación por categorías, de tal modo que los videoartistas, los pintores o los escultores compiten entre sí.

Además de la premiación y la muestra, la Bienal se concibe como un espacio de diálogo, que incluye conferencias o talleres artísticos y que genera un aura de actividad que se traslada al resto de instituciones de la capital. Asimismo, cada ocasión servirá para reconocer el trabajo de una figura consagrada de las artes visuales dominicanas (Soucy de Pellerano y Ramón Oviedo fueron homenajeados en la antepenúltima y la penúltima edición, respectivamente).

³¹⁷ Pese a contar con un trabajo de décadas en la producción y gestión de arte, el volumen de textos sobre Oquet es mínimo. Una revisión y una valoración en Farris Thompson, Robert (1999) “Explicación del tiempo por medio del color. El arte de Charo Oquet” *Atlántica*, 24, pp.88-106.

En lo que respecta al Concurso León Jimenes, arrancará en 1964, una fecha igualmente temprana en lo que respecta al Caribe, ligado a las iniciativas culturales auspiciadas por el Grupo Empresarial León Jimenes, ubicado en Santiago de los Caballeros. Las primeras ediciones tendrán lugar en Santiago, en un clima marcado, al igual que ocurrirá con la Bienal Nacional, por la interrupción que sufrirá el Concurso entre 1972 y 1981, cuando se reanude en su IX edición³¹⁸. A partir de entonces, el Concurso toma la frecuencia bienal que mantendrá hasta la actualidad. En lo que respecta a los lenguajes, la inclusión de propuestas fotográficas y de instalaciones tendrá lugar un poco más tarde que en la Bienal, pues sólo en la XVIII Edición, correspondiente al año 2000, se premiarán fotografía e instalación³¹⁹. Dos ediciones más tarde, en la número XX correspondiente a 2004, se adjudica un premio de videoarte que obtiene Pascal Meccariello³²⁰.

Una actualización de vital importancia tendrá lugar en la edición siguiente, en 2006, cuando se cree un Gran Premio, superándose así las limitaciones por medio artístico. Raquel Paiewonski, con una pieza *Sin Título*³²¹ y con *Preámbulo*, ganará en 2006 y 2008 las dos primeras ediciones ideadas con este nuevo formato. Sin embargo, será el XXIII Concurso León Jimenes, celebrado en 2010, el que presente la reformulación más radical en décadas. El objetivo era, en este caso, reformar el certamen de tal modo que permitiera superar los inconvenientes que han sido señalados anteriormente. Para ello, se restringió la participación a una selección de diez artistas, los cuales tendrían que crear, bajo supervisión de algún miembro del jurado, obra inédita. El primer elemento evaluable era, pues, un proyecto y no una pieza terminada. La

³¹⁸ Cándido Bidó y Soucy de Pellerano se encuentran entre los premiados en esta primera edición tras la interrupción de una década.

³¹⁹ Polibio Díaz y Odette Goico y Miguelina Rivera recibirán los primeros galardones de fotografía (los dos primeros) e instalación.

³²⁰ En esta misma edición se incluyen menciones de honor en varias categorías.

³²¹ Se trata del conjunto de seis fotografías que se describe en el apartado correspondiente al cuerpo del tercer volumen de este trabajo.

premiación se planteaba, asimismo, desde una nueva perspectiva: se eliminaban las categorías en función de discursos artísticos y se creaba un sistema en el que los diez artistas participantes optaban a un sistema de premios que incluía una residencia artística y una beca de estudios³²².

Uno de los mayores atractivos del Concurso originado en Santiago es la inclusión de artistas cibaños que no siempre penetran en el sistema artístico de la capital. El Concurso ha dado voz históricamente a un panorama artístico diferente de la escena artística de Santo Domingo, lo cual ha generado una continua revitalización de la creatividad nacional. Artistas como Joan Alberdy, María Román, Evelyn Espaillat o Ernesto Rodríguez, entre muchos otros, han recibido premios o menciones en el Concurso León Jimenes para luego obtener, en mayor o menor grado, reconocimiento en el ámbito artístico dominicano y caribeño³²³. Esta ampliación de la comunidad artística, que abarca a otras provincias y otras escenas diferentes de la capitalina, puede observarse asimismo en cuanto a la edad. El Concurso León Jimenes ha sido uno de los principales foros de presentación de artistas que posteriormente se han hecho con un espacio en el panorama nacional e internacional. Es el caso de Gerard

³²² Se establecieron tres premios de 500.000 pesos cada uno, que recibieron Johnny Bonnelly, Mónica Ferreras y Natalia Ortega. La residencia (la mayor distinción que concedía el concurso) sería para David Pérez, y la beca en Francia para Gustavo Peña. Resulta significativo, asimismo, la selección de diez artistas escogidos, en la que figuraban tres propuestas de performance (Sayuri Guzmán, David Pérez y Raquel Paiewonski, si bien ésta última incluía fotografía), cuatro de pintura (Gerard Ellis, Hulda Guzmán, Gustavo Peña y Mónica Ferreras), una de instalación (Johnny Bonnelly) y una de artes gráficas (Pascal Meccariello). Se comentó, finalmente, la ausencia de artistas procedentes de Santiago de los Caballeros en la selección final, lo cual reactivó la vieja rivalidad capital-Santiago, si bien el resultado del Concurso y de la selección fue recibido como un gran avance por el medio artístico dominicano.

³²³ Un ejemplo de las posibilidades de ese panorama de artistas jóvenes en AA.VV. (2007) *El juego de la diferencia. Penúltima imagen de la fotografía y el video en Santo Domingo*. Caguas, Museo de arte de Caguas.

Ellis³²⁴, Gustavo Peña o Fausto Ortiz, todos ellos premiados en el Concurso en un momento temprano de su trayectoria artística³²⁵.

Finalmente, cada concurso ha sido la excusa perfecta para reunir a un grupo de especialistas en el arte del continente americano, permitiendo a través de los encuentros y charlas organizados conectar el arte actual dominicano con las dinámicas del Caribe y de Iberoamérica³²⁶. Una mirada a la composición de los jurados de los últimos veinte años dará buena cuenta de la ambición del Concurso: Marianne de Tolentino, Danilo de los Santos, Myrna Guerrero, Jeannette Miller, María Ugarte, María Elena Ditrén, Bélgica Rodríguez, Laura Gil, Sara Hermann, Darío Suro o Jorge Pineda destacan en la nómina dominicana; Rafael Squirru, Gerardo Mosquera, Edward Sullivan, Frederico Morais, Ticio Escobar, Yolanda Wood, Gerald Alexis, Shifra Goldman, Ruth Auerbach, Silvia Karman, Rocío Aranda, Rosina Cazali o Gabriel Pérez Barreiro integran el elenco internacional.

La lista de concursos y bienales no se acaba con el encuentro santiaguero y con el certamen nacional. A lo largo de las últimas décadas del siglo XX y de la primera del XXI aparecerán nuevos encuentros que enriquecerán las posibilidades de participación de los artistas. Así, la Bienal de Pintura Paleta de Níquel, los Concursos de Pintura y Fotografía de Casa de Teatro, El Premio María Ugarte, la Trienal Internacional del Tyle Cerámico (Elit-Tile) o el Premio Nacional de Artes Plásticas completarán un panorama regido por el ritmo que

³²⁴ Una visión general de la obra de Ellis en AA.VV. (2009) *Gerard Ellis. Sllleepwalking*. Santo Domingo, Centro Cultural de España en Santo Domingo.

³²⁵ El nombre de Gerard Ellis, que despuntará en la segunda mitad de la década del dos mil, aparece ya en 2004.

³²⁶ A partir del X Concurso, correspondiente a 1983, se seleccionan dos jurados: uno de premiación y otro de selección. El funcionamiento de cada jurado es independiente. Su composición suele compaginar la presencia de críticos y especialistas dominicanos con la de invitados de otros países.

marcan los eventos periódicos³²⁷, algo que ha condensado Marianne de Tolentino:

*“En la República Dominicana, durante casi medio siglo, desde el 1942, fecha de la Primera Bienal oficial hasta el 1992 aproximadamente, los concursos nacionales de arte han tenido una inmensa importancia. Antes de que surgiese un mercado de arte, era a través de los premios, prácticamente el único estímulo económico para los artistas, de cualquier edad. Luego, constituía la única manifestación susceptible de proponer un panorama de la producción artística nacional y una reflexión acerca del momento presente. Finalmente era la oportunidad de expresar un arte experimental y concretar investigaciones a través de formas nuevas.”*³²⁸

El panorama expositivo del país se completará con dos elementos: la participación de artistas en bienales y encuentros internacionales, y la celebración de exposiciones colectivas, a lo que hay que sumar, como señalábamos al principio, la sucesión de exposiciones retrospectivas que alcanzarán en muchos casos un gran impacto de público y crítica³²⁹. En los últimos años, así, han surgido varias iniciativas que están reanalizando la influencia de los artistas emigrados como consecuencia de la Guerra Civil

³²⁷ A la lista anterior hay que sumar el impacto de acontecimientos como las Bienales/Trienal del Caribe, las Bienales de Videoarte latinoamericano organizadas por el Centro León Jimenes o la organización en el mismo Centro de la tercera edición de Landings, la muestra auspiciada por Juan Durán. Se trata, en estos casos, de muestras de carácter internacional o regional que, sin embargo, aparecen estrechamente conectadas con el contexto dominicano, como muestra la conexión entre las políticas culturales del Quinto Centenario y la inauguración de la primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica; la reflexión ecologista y la recuperación del concurso en forma de Trienal, o la creación del Centro León y la voluntad caribeñista-americanista de éste y la acogida del proyecto *Landings*, coordinado por Joan Durán, que a lo largo de sucesivas ediciones reunirá a artistas centroamericanos y caribeños.

³²⁸ Tolentino, Marianne de (1998) “El arte actual en la República Dominicana”, en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular. Exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.287.

³²⁹ Entre ellas se cuenta el rescate para el arte dominicano de Theodore Chasseriau, nacido en el país, cuya obra apenas había sido objeto de análisis en República Dominicana hasta que en 2004 el Centro León organizó una muestra de dibujos del pintor. El propio Centro ha dedicado monográficas en los últimos siete años a artistas como Fernando Peña Delfilló, Yoryi Morel o Eugenio Fernández Granell. Por su parte, el Museo Bellapart ha dedicado exposiciones a Luis Desangles (2000), Jaime Colson (2001), Eligio Pichardo (2003), Josep Gausachs (2005) o Ramón Oviedo (2010).

española³³⁰. Desde una visión reivindicativa, centrada en la recuperación del arte dominicano hecho por mujeres, se concibió la muestra “La mujer en el arte dominicano” auspiciada por el Museo Bellapart y el Banco del Progreso, que contó con la curadoría de Jeanette Miller, de la cual se derivó una extensa publicación³³¹.

En cuanto a la segunda categoría, la de colectivas, muchas muestras surgirán de la necesidad de garantizar una interacción más fluida entre artistas y centros de arte. Es el caso de *Curador Curado*, una exposición organizada por los artistas Fernando Varela, Jorge Pineda y Quisqueya Henríquez que tuvo lugar en el MAM en 2001. La idea surgía de las dificultades personales que los tres artistas habían encontrado a la hora de gestionar los mecanismos de internacionalización de su producción artística³³². En ese contexto, la muestra se concebirá como un proceso de búsqueda de respuestas más que como una crítica, así como en tanto una invitación a repensar la función del curador en un escenario marcado por la flexibilidad institucional. Frente al curador omnipotente, que trabaja en los centros del *Mainstream* y que cuenta a su disposición con multitud de recursos, se plantea la necesidad de concebir un nuevo marco para producir arte desde República Dominicana y el Caribe, en el que los artistas han de desempeñar una responsabilidad social para llenar los huecos que deja el vacío institucional. En palabras de los artistas:

“A través de las dos últimas décadas, esta ausencia ha dejado vacíos inllenables [sic] que afectan todavía la actividad de los creadores contemporáneos que han tratado

³³⁰ Pueden citarse en este capítulo “Ecos de la Vanguardia Europea: artistas españoles en la Colección Bellapart” (Museo Bellapart, 2008) o “Huellas por la mar: deslumbramiento/alumbramiento (Palacio de Bellas Artes, 2010), dos de las muestras que gozaron de mayor repercusión en la crítica del país.

³³¹ Miller, Jeanette (2005) *La mujer en el arte dominicano*. Santo Domingo, Bellapart.

³³² Silvia Karman Cubiñá alude a tres condiciones para caracterizar la situación de la curadoría artística en Latinoamérica a la que responde esta exhibición: la necesidad económica a nivel institucional, gubernamental e individual; la falta de profesionalización de las artes; y la falta de infraestructura en las artes. Karman Cubiñá, Silvia (2001) “Curador-artista-curandero”, en AA.VV. *Curador Curado*. Santo Domingo, MAM, p.14.

de insertarse en el contexto internacional sin llegar a un resultado que los beneficie en el desarrollo de sus carreras”³³³

Asimismo, los integrantes de la muestra señalarán la falta de políticas culturales como otro elemento que incide en la ausencia de posiciones curatoriales firmes, que garanticen vías de expansión para los artistas del país:

“Es indispensable señalar las condiciones políticas y económicas que durante estas dos décadas caracterizaron el apoyo de la cultura en general. Como muestra de esto tenemos las pocas instituciones locales, con fines de lucro, o sin estos, que dedican su labor profesional al arte contemporáneo o a las obras que han planteado rupturas estéticas y transdisciplinarias, por no hablar de la ausencia – otra más – de una política cultural que establezca estrategias, respondiendo crítica o acriticamente, a las demandas que los centros de arte establecieron y establecen hacia las periferias.”³³⁴

Desde esta posición, cada artista afrontó la tarea de realizar la curaduría de los otros dos, suplantando así la posición del centro y del curador. No es, desde luego, la primera vez que encontramos este gesto –Silvia Karman indica como precedentes los casos de Dadá, el Futurismo, el Surrealismo, Fluxus, Andi Warhol o Claes Oldenburg³³⁵--, así como tampoco lo es para el caso dominicano. Desde el ámbito del performance vienen sucediéndose desde finales de los noventa diversas iniciativas en las que los propios artistas ejercen la función del curador³³⁶. Baste mencionar dos de los casos que mayor repercusión han tenido en el panorama artístico dominicano. *Performar* invitó a un conjunto de artistas de la cuenca caribeña con el objetivo de reflexionar acerca de la conexión con el contexto caribeño y con la herencia compartida a

³³³ *Ibidem.*, p.7

³³⁴ *Ibid.* p.9

³³⁵ *Ibid.*,p.11.

³³⁶ El performance ha ejercido una labor renovadora en el contexto artístico dominicano. La participación de obras de performance en bienales y concursos, en un principio asociadas a la “categoría libre”, fue paulatinamente haciendo posible la incorporación de nuevos discursos.

través del mar. Las tres ediciones de Chocopop, por su parte³³⁷, sirvieron como lugar de encuentro de la comunidad performer del país. Las exposiciones de la Chocolatera traerían consigo, además, la influencia de figuras clave en el performance latinoamericano, como es el caso de Pancho López³³⁸.

Tanto en *Curador Curado* como en las experiencias de performance se observa una atención especial hacia la posición del espectador. En otras ocasiones, esa postura se ha traducido en varios intentos de conciliar la relación entre cultura popular y artes plásticas³³⁹, algo que ha constituido un verdadero caballo de batalla a lo largo de las últimas décadas. Desde esta concepción nacen exposiciones como “Nos vemos en el Play”³⁴⁰ (Centro León Jimenes, Santiago de los Caballeros, 2008) o “¡Merengue!: Visual Rhythms” (Museum of Fine Arts, Boston, 2008)³⁴¹, dos atrevidos ejercicios de curaduría que insertaron en el espacio museístico dominicano y estadounidense una reflexión acerca de dos de las bases de la cultura dominicana. En ambos casos se trató de establecer

³³⁷ Se celebraron dos ediciones del Festival de Performance Chocopop, y una tercera versión en forma de festival de performance sonoro.

³³⁸ Una de las notas características del performance dominicano estriba en su conexión con lo que ocurre en el ámbito continental. La presencia de Regina Galindo, poseedora de una mención especial en la Bienal de Venecia, aportará una influencia decisiva. Sayuri Guzmán, una de las figuras clave en el performance dominicano del dos mil, resume lo que supuso la instalación de la guatemalteca en el país de la siguiente manera: “Ella lo cambió todo. Regina llegó al país en el 2005 y luego de unos meses, va a la Bienal de Venecia y gana el León de Oro. Enseguida la performance comienza a tener sentido para las instituciones y el círculo de arte local, a diferencia de las primeras cosas que habíamos hecho antes de ese premio, incluso proyectos donde ella había también participado como es el caso de Fuera de Lugar, en San Cristóbal, ahora iban a ver las acciones, a ver a Regina y a vernos a nosotros.” Entrevista con Sayuri Guzmán. Santo Domingo, 29 de mayo de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

³³⁹ La exposición de reproducciones de obras del Museo del Louvre y del Museo del Prado en el Parque Independencia supusieron uno de los intentos más destacados en esta línea. Se trató de exposiciones que consiguieron atraer a un público más amplio del tradicionalmente asociado a los eventos artísticos del país. Entre los artistas que incluía la muestra figuraban Polibio Díaz, Jaime Colson, Jesús Desangles, Yoryi Morel, Manolo Pascual o Ramón Oviedo. Uno de los atractivos del programa consistía, pues, en mezclar propuestas pertenecientes a diferentes generaciones y medios expresivos, aglutinadas bajo una misma temática.

³⁴⁰ Con este término se designa en República Dominicana a un partido de béisbol, o incluso al deporte en sí, dando lugar a expresiones como “ir al play”, “estar en el play”, etc.

³⁴¹ La muestra contó con el apoyo del Centro León Jimenes, así como con la participación de Junot Díaz o Julia Álvarez.

puentes entre elementos vitales de la sociedad dominicana como son el béisbol y el merengue, examinando cómo existe un interés, que se documenta en los inicios de la modernidad artística del país, por analizar ambos fenómenos. Ambas muestras aportaron, finalmente, una visión esencial que permea muchas de las iniciativas artísticas del país; a saber, la necesidad de encontrar vías que permitan integrar la actividad artística en un contexto social más amplio.

VI.7-Puerto Rico

El panorama expositivo puertorriqueño del cambio de siglo estará marcado por la pujanza que se deriva de la abundancia de museos e instituciones que surgen en ese momento. Si en 1992, con motivo de la Expo sevillana, se presentaba en la ciudad hispalense una muestra comparativa que unía en una línea los principales hitos del arte puertorriqueño (la exposición incluiría a Campeche, Oller y Rodón)³⁴², en los años siguientes se evidenciaría la existencia de múltiples variantes susceptibles de analizar la gran variedad de la historia del arte puertorriqueño y la pujanza del arte emergente. Desde ese momento, pues, se buscan modelos que completen esa línea evolutiva.

Encontraremos dos modelos de exposición: hay un gran número de eventos periódicos (la Bienal de Grabado Latino-Americano, las Exposiciones Nacionales, CIRCA Art Fair...) que jalonan buena parte de las últimas décadas del siglo XX; por otro lado, existe un panorama efervescente de muestras que llenan los espacios oficiales y auto-gestionados con una periodicidad pasmosa. La imagen resultante es una de hiperactividad y efervescencia; la existencia de un público regular en todos los eventos culturales hace de cada inauguración un espacio de intercambio en el que coexisten la contemplación de las obras

³⁴² AA.VV. (1992) *Campeche, Oller, Rodón. Tres siglos de pintura puertorriqueña*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña. El subtítulo de la muestra resulta más que indicativo.

presentadas con la realización de eventos teatrales y performativos, de música y teatro³⁴³. Los espacios creados por los artistas, que se suceden casi sin interrupción desde el 2000—si bien pueden remontarse a un momento temprano, ubicable, al menos, en los ochenta³⁴⁴--servirán de plataforma para la celebración de un número alto de muestras que conseguirán traspasar el espacio del museo. Nos encontramos, así, con una escena flexible, en la que el arte joven establece caminos de ida y vuelta entre la institución “oficial” y el espacio alternativo³⁴⁵.

Respecto a las iniciativas periódicas, su presencia supondrá la multiplicación de eventos y la aceleración de las agendas de todos los espacios de la isla [FIGS.45 y 46]. Los programas paralelos, por tanto, completarán los de la propia actividad, convirtiendo a San Juan en un núcleo lleno de vitalidad³⁴⁶. Otro de los ejes de la dinámica expositiva tendrá que ver con la

³⁴³ Música, cultura visual y debate crítico han ido de la mano en las últimas décadas. Véase por ejemplo, Otero Garabís, Juan (2000) *Nación y Ritmo. “Descargas desde el Caribe*. San Juan, Callejón; Torrecilla, Arturo (2004) *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan, Vértigo; Duchesne Winter, Juan (2001) *Ciudadano Insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, Callejón; Pabón, Carlos (2002) *Nación Postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoponible ambigüedad*. San Juan, Callejón.

³⁴⁴ Sirva de ejemplo el caso del proyecto MSA, que será analizado en el siguiente bloque de este trabajo.

³⁴⁵ Ha de tenerse en cuenta las características del funcionamiento de los museos de arte de Puerto Rico, no determinadas por el carácter público o privado de la institución—el Museo de Ponce, por ejemplo, constituye una institución privada que ofrece un programa educativo y expositivo anual coherente y rico; los museos de arte contemporáneo de San Juan, el MAC y el MAPR, cuentan asimismo con una programación completa. La existencia de programas que incentivan la exposición de artistas emergentes, como es el caso de la Beca Lexus, que conlleva aparejada la posibilidad de presentar una monográfica, enriquecerá aún más el panorama expositivo.

³⁴⁶ La mayoría de las exposiciones tendrá lugar en la capital, y, concretamente, en el área del Viejo San Juan, Río Piedras Santurce, Condado y Miramar. Ponce será el segundo núcleo en importancia, seguido por otras localidades como Caguas, Mayagüez o Arecibo (en los dos últimos casos, la presencia de la UPR será un factor clave para su inclusión en este panorama.) Uno de los grandes temas recurrentes en todas las conversaciones es la necesidad de una mayor coordinación entre instituciones. Así, si bien algunos eventos itineraron por la isla o tuvieron como sede más de una ciudad, lo normal es la elaboración de programas expositivos independientes.

integración del arte internacional. A lo largo de las décadas que cierran el siglo XX y las que comienzan el XXI asistiremos a varios intentos por hacer de la escena puertorriqueña un escenario donde convivan la producción insular y el arte internacional, algo ligado a la naturaleza del coleccionismo en la isla³⁴⁷. Sin embargo, en otras ocasiones asistiremos a una escena local, orientada a un contexto insular. Quizá el mayor ejemplo de esa tensión se encuentre en la Bienal de Grabado y posterior Trienal Poligráfica de San Juan. Como se verá a continuación, el intento de armonizar el desarrollo de la gráfica puertorriqueña con las tendencias que estaban teniendo lugar al mismo tiempo en el continente americano suscitará ciertos problemas no exentos de una carga política relacionada con la situación política de la isla. A partir del 2000 se hace frecuente un mayor intercambio, algo posibilitado por la reactivación de la Bienal, por proyectos como PR y por iniciativas como CIRCA, a lo que hay que añadir la presencia de varias generaciones de artistas que viven a caballo entre San Juan y ciudades como Chicago, Boston, Miami o Nueva York y que exponen con regularidad en ambos contextos.

El desarrollo de la gráfica bajo la mano del DIVEDCO llevará a la creación en 1970 de la Primera Bienal de Grabado Latino-Americano, que tendría lugar durante el mes de enero. Auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y encabezada por la figura de Ricardo Alegría, la muestra valora la gráfica como un lenguaje común al ámbito americano, así como un vehículo eficaz de transmisión de ideas vinculadas a las preocupaciones sociales y políticas de las comunidades³⁴⁸. Mercedes Trelles subraya esa conexión trazada por Alegría, señalando su preeminencia en el contexto del arte latinoamericano en los setenta. El auge de la gráfica, que daría lugar a eventos

³⁴⁷ Las principales colecciones del país contienen un buen número de obras significativas del arte latinoamericano y estadounidense, además de arte puertorriqueño. Existe, por tanto, una tendencia a internacionalizar el coleccionismo que, sin embargo, no deja de lado lo producido en Puerto Rico.

³⁴⁸ Véase al respecto catálogo de la exposición. AA.VV. (1970) *Primera Bienal de Grabado Latino-Americano*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.

repartidos por todo el continente, estaría ligado a la eclosión del arte pop y al peso de lo político en el arte americano posterior a los 50³⁴⁹. Para Trelles, ambos elementos hacían de la gráfica el medio idóneo para aproximar la creatividad del continente a un contexto universal³⁵⁰

El primer encuentro recogería, así, los experimentos en el grabado y el cartel que tuvieron lugar en los sesenta en el continente, al tiempo que serviría de impulsor de otras iniciativas—el Museo del Grabado Latinoamericano se crearía dos años después, en 1972. En las bases de la Bienal, se aceptaba “*toda obra gráfica a color o en blanco y negro, hecha en su totalidad o en su mayor parte mediante procedimiento manual y que corresponda a las técnicas de gráfica en relieve (xilografía, linóleo u otros materiales), infoglio (aguafuerte, aguatinta, barniz blando, mezzotinta, etc.), planografía o a cualquier otro procedimiento mixto o múltiple aceptado.*”³⁵¹ Al mismo tiempo, se extendía la convocatoria a los artistas residentes fuera de sus países de origen³⁵². En esta primera edición, además de la convocatoria abierta y la premiación, que integraron Luis Camnitzer, Liliana Porter, Arthur Luis Piza, Omar Rayo o Marcos Yrizarry, entre otros, se incluyeron dos muestras antológicas, una dedicada a José Clemente Orozco y otra a Lorenzo Homar. Las exhibiciones paralelas de mantendrán a partir de 1970; así, en la tercera edición de la Bienal, por ejemplo, tendría lugar una antológica de Torres García y otra de Rafael Tufiño.

Uno de los elementos más interesantes de la muestra tiene que ver con la apuesta por la renovación de la técnica del grabado y su aproximación a las tendencias más contemporáneas del arte. Esa premisa permanecerá intacta hasta las últimas ediciones del encuentro. Desde la primera edición del evento,

³⁴⁹ Trelles Hernández, Mercedes (2006) “Los rastros del tiempo las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto” *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 12, p.91.

³⁵⁰ *Ibidem*, p.95

³⁵¹ AA.VV. (1970) *Primera Bienal de Grabado Latino-Americano*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, p.9.

³⁵² *Ibidem*, p.10.

además, se concebía el encuentro como una suma de exposiciones, como una agrupación de partes que, posteriormente permitiría abarcar temáticas, cronologías y espacios diferenciados. Para la primera edición se escogería el Convento de Santo Domingo, situado en el Viejo San Juan. La sede se mantendrá en dicho espacio hasta la Sexta Bienal, que comenzará a utilizar el Arsenal de la Marina rehabilitado en 1982. Durante la primera década del evento tendrán lugar, asimismo, algunas protestas relativas a la situación política de Puerto Rico y al desarrollo cultural del ICP, protestas que llevarán a la interrupción de la Bienal a finales de los setenta; la cuarta edición se celebraría en 1979 y la quinta edición, así, no tendría lugar hasta 1981³⁵³.

Entre los problemas que acarrearía la Bienal en su primera década se encuentra la confrontación entre los partidarios de una estética tradicional, partidaria de una expresión identitaria a través de la gráfica, y los partidarios de la apertura al arte universal³⁵⁴. A la suspensión de la Bienal de 1976 hemos de sumar la realización de muestras paralelas en la quinta y sexta edición, integradas por artistas puertorriqueños que denunciaban el plegamiento a una estética internacional de la selección del evento, así como lo inapropiado de los criterios de premiación correspondientes a los artistas del país³⁵⁵. Se establecía, así, un panorama marcado por tres preocupaciones: el funcionamiento

³⁵³ La Bienal de 1976 se suspendería debido a la utilización por parte del ICP de fondos procedentes de la Comisión para la celebración del Bicentenario de la fundación de los Estados Unidos. La inclusión de dicha aportación suscitaría la oposición de los artistas puertorriqueños y la cancelación del evento.

³⁵⁴El debate aparece recogido en la crítica de la época. Véase, por ejemplo, Cherson, Samuel B. (1981) "La Quinta Bienal" *Plástica*, 7, pp. 19-25; Bayón, Damián (1979) "Comentarios a la cuarta Bienal de Grabado", *Plástica*, 4, pp.4-6.

³⁵⁵ Mercedes Trelles resume las condiciones de dicho premio de la siguiente manera: "Había tres diferencias fundamentales en las primeras Bienales en cuanto a la participación puertorriqueña. Un grupo especial de personas, no la comisión consultativa, expedía las invitaciones a los artistas (no queda constancia en los catálogos quiénes eran estas personas). Había un premio especial designado exclusivamente para un artista puertorriqueño y, contrario a los otros premios que se otorgaban individualmente por cada jurado, el del artista puertorriqueño se daba conjuntamente por consenso." Trelles Hernández, Mercedes (2006) "Los rastros del tiempo...op.Cit., p.99.

institucional de la Bienal en relación a la gestión cultural del ICP; el estado del grabado puertorriqueño³⁵⁶; y la atención al arte del continente.

En 2004 la Bienal de Grabado se convierte en la Trienal Poligráfica de San Juan, desarrollando una propuesta más abarcadora formalmente y más acorde con el funcionamiento de las bienales internacionales. La Trienal, además, diversificará los espacios, ocupando el Arsenal de la Marina, pero también la Galería Nacional de Arte y, más recientemente, espacios como el barrio de La Perla o la Casa de los Contrafuertes, sede en la tercera edición del encuentro de un proyecto colaborativo encabezado por Charles Juhasz que remodeló la antigua vivienda, generando “una colmena” en la que se sucedían las presentaciones, obras de teatro, conciertos y performances³⁵⁷.

El segundo evento periódico de mayor antigüedad es la muestra nacional. En 1977 el ICP crea la Muestra Nacional de Pintura y Escultura Puertorriqueña [FIG.47], como un intento de establecer una mirada atenta a lo que se estaba produciendo en ambos medios en la isla. Si bien se intentará mantener cierta periodicidad, lo cierto es que encontraremos años en los que no se celebre ninguna muestra. En 1993, bajo la dirección de Marimar Benítez, la Muestra adoptará el nombre de Muestra de Arte Puertorriqueño³⁵⁸; a partir de entonces acogerá todas las manifestaciones creativas³⁵⁹, al tiempo que se abrirá a artistas jóvenes.

³⁵⁶En particular, la segunda edición de la Trienal llevaría a cabo un recuento detallado de la historia de la gráfica en el país, así como una mirada a las propuestas más recientes. Véase AA.VV. (2004) *Inscritos y proscritos: Desplazamiento de la gráfica puertorriqueña*. San Juan, ICP.

³⁵⁷ El título de la Trienal en 2012 fue “The Hive”, la colmena; de ahí la orientación del proyecto de Juhasz, que incluyó a una docena de artistas, entre ellos Allora&Calzadilla, Teo Freytes, Néstor Otero, Rafael Vargas, Julio Suárez, Ivelisse Jiménez o Scherezade García.

³⁵⁸ El nombre de la exposición sufrirá algunos cambios, si bien el concepto se mantendrá. Así, por ejemplo, la edición de 2003 llevará el título de “Muestra nacional de artes plásticas”, mientras que la anterior, celebrada en 2001, se titularía “Muestra nacional de arte puertorriqueño”.

³⁵⁹ Pese a la declaración de intenciones y a la apertura formal, la Muestra mantendrá una base fuertemente ligada a la pintura hasta entrado el 2000.

Si en 1993 se señala aún la preponderancia de la pintura³⁶⁰, para 2011 el MAC celebrará una muestra monográfica dedicada a la fotografía³⁶¹. La exposición de ese año se componía de una retrospectiva que abordaba los inicios de la fotografía en Puerto Rico a través del recuento de las iniciativas que tuvieron lugar en el Espacio Aboy, así como de una muestra de gran tamaño que incluía a fotógrafos consagrados junto a otros creadores, nacidos incluso en los ochenta, que han utilizado constante u ocasionalmente la fotografía en su actividad creativa. El evento se abría, así, al videoarte, la abstracción fotográfica o la documentación de intervenciones públicas³⁶².

Hacia el 2000 tiene lugar un evento vital para la apertura al extranjero del arte puertorriqueño. Los tres proyectos conocidos como “Puerto Rico en Ruta” (PR 00, PR 02, PR 04) funcionaron a manera de bienal y trajeron a la isla a un nutrido grupo de participantes internacionales de primer nivel³⁶³ [FIG.48]. El encuentro fue organizado por M&M proyectos, una plataforma creada por Michelle Marxuach para la gestión de iniciativas artísticas³⁶⁴. Concebido como una inmersión en el contexto, PR se presentaba como una batería de intervenciones en espacios públicos, actividades de creación y curadorías simultáneas que tuvieron como escenario la ciudad de San Juan o las playas de Rincón.

Lo más importante de PR fue el hecho de llamar la atención de una comunidad internacional especializada hacia lo que sucedía en la isla, al tiempo de promover el intercambio de un grupo de artistas con dichos agentes. Los artistas puertorriqueños participantes en PR, independientemente del momento

³⁶⁰ AA.VV. (1993) *Muestra nacional de artes plásticas*. San Juan, ICP.

³⁶¹ AA.VV. (2011) *Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico*. San Juan, ICP.

³⁶² Ibidem.

³⁶³ Joseph Beuys o Marina Abramovich forman parte del elenco de artistas cuya obra se presentó a lo largo de las tres ediciones de PR.

³⁶⁴ Una revisión sobre la primera edición del proyecto, *Puerto Rico '00*, en Zaya, Antonio (2001) “Puerto Rico '00” *Atlántica*, 28, pp.40-54.

de su carrera en que se encontraran, se beneficiaron de la visibilidad que ofrecía el evento, auspiciando una posibilidad de desarrollar una carrera en Europa o Estados Unidos. Nombres como Jesús “Bubu” Negrón, José “Tony” Cruz, Beatriz Santiago, Carolina Caycedo o Ignacio Lang³⁶⁵ comienzan a estar presentes en la escena artística internacional a partir de PR. En otros casos, como el de Chemi Rosado Seijo, el evento sería el marco para la realización de algunas de sus acciones más celebradas, como fue la pintura de las viviendas del Cerro³⁶⁶.

En general, las experiencias integradas en PR surgirían como una batería de acciones participativas, conscientes de la comunidad en la que se insertan, que se sucederían por espacio de una semana. Durante ese tiempo, tenían lugar talleres, charlas, coloquios y un buen número de actividades distribuidas a lo largo de todo el espacio planteado por cada edición. PR se mantendría durante cinco años; su organización, basada en la recepción de donaciones que eran utilizadas para llevar a cabo los proyectos artísticos y traer a los participantes internacionales, hacía difícil mantener el ritmo bienal en ausencia de aportaciones económicas externas. Finalmente, en 2004 tendría lugar la última edición de PR, tras lo cual M&M Proyectos se disuelve.

El evento que tomaría el relevo en 2007, si bien siguiendo unas premisas totalmente diferentes, sería CIRCA, la primera feria de arte en el territorio insular caribeño. CIRCA serviría, al igual que PR, de escaparate hacia el exterior, así como de plataforma para el intercambio entre las artes insulares y la escena internacional. CIRCA fomentaría, además, un coleccionismo atento a nombres emergentes puertorriqueños, pero también al mercado estadounidense, latinoamericano y europeo. La iniciativa contará, por otro lado,

³⁶⁵ José “Tony” Cruz y Beatriz Santiago formarían parte junto a Michelle Marxuach, a partir de 2004, del equipo fundador de BetaLocal, la iniciativa que sucedió a M&M Proyectos.

³⁶⁶ El proyecto Cerro, llevado a cabo en 2002, implicó a un buen número de artistas y a los habitantes de la comunidad del barrio El Cerro en la decoración de sus viviendas en tonos de verde, mimetizándolas con el color de la montaña que ocupan. Véase Marxuach, Michy (2002) *Puerto Rico 02 (en ruta)* San Juan, M&M Proyectos.

con actividades encaminadas a atraer a un público del arte amplio en la isla, independientemente de su inclusión o no en el ámbito del coleccionismo³⁶⁷. A finales de la década, sin embargo, la feria comenzará a verse afectada por problemas económicos, a lo que hay que sumar la proximidad geográfica de un evento de enorme fuerza, Art Basel Miami. En todo caso, CIRCA serviría para impulsar la actividad de las galerías de la isla³⁶⁸, para generar un clima de actividad que se extendería más allá de la feria, y para proporcionar un acceso al mercado a los artistas locales.

A los eventos anteriores hay que añadir otros certámenes que han mantenido una regularidad más o menos constante a lo largo de las últimas décadas. La Bienal de Fotografía comienza en 1998, ligada al Museo de las Américas y a la dirección de Jorge Ramos Caro. En Casa Candina, por otro lado, se iniciará en 1988 la Bienal de Cerámica Contemporánea Puertorriqueña. Finalmente, la actividad del Museo del Barrio, y en especial su Bienal³⁶⁹, supondrán un escaparate para artistas puertorriqueños jóvenes.

Además de la instauración de exposiciones que se suceden con cierta periodicidad, el panorama curatorial puertorriqueño a partir de los ochenta estará marcado por la cantidad y la calidad de retrospectivas. Nelson Herrera ha señalado la disparidad existente entre la producción artística y la atención crítica y expositiva, puntualizando la importancia de una serie de iniciativas que, a finales de siglo, tratan de paliar esta situación³⁷⁰. Así, estamos ante un

³⁶⁷ Véase entrevista con Celina Nogueras, directora de CIRCA, disponible en el sitio web *Artifacts* <http://www.artifacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4779/lang/3> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

³⁶⁸ La galería Roberto Paradise, dirigida por Tito Rovira, surge tras la interrupción de CIRCA, planteando una continuidad por los medios de la representación artística de lo que supuso la feria.

³⁶⁹ Véase al respecto AA.VV. (2011) *The "S" Files. El Museo's Bienal*. Nueva York, Museo del Barrio.

³⁷⁰ Herrera, Nelson (2009) *Con urgencia. Escritos sobre arte contemporáneo en Puerto Rico*. San Juan, Universidad de Puerto Rico, p.13.

movimiento reflexivo, que mira hacia atrás para analizar las carreras de artistas de generaciones anteriores buscando reconstruir episodios de la historia del arte puertorriqueño que habían quedado menos visibles o que necesitaban esclarecimiento. Entre las retrospectivas colectivas o epocales, que implican una periodización o que se centran en un momento histórico significativo, cabe mencionar *De Oller a los cuarenta: La pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948*³⁷¹ o *100 en la sien: 10 artistas ante el 98*³⁷². Un carácter más amplio tendría *Puerto Rican Painting: Between Past and Present*, curada por Mari Carmen Ramírez en 1987 en Washington, que supondría un intento temprano de sistematización de las aportaciones más recientes en un contexto amplio, sin restricciones generacionales.

El trabajo de Ramírez resultará fundamental para eliminar la distancia entre los artistas residentes en la isla y aquellos, nacidos en Puerto Rico o en la diáspora, que habitan fuera del territorio nacional. La labor curatorial del Museo del Barrio será asimismo importante en ese aspecto: en 2001 tendrá lugar *Here & There: Six Artists from San Juan*, una exposición curada por Deborah Cullen que presentó la obra de artistas que habían despuntado en los noventa y que habían optado por la experimentación con diferentes medios³⁷³. Los seis nombres compartían, además, una manera indirecta, abierta, de referir a asuntos ligados a lo nacional, así como una formación extensa que incluía el contacto prolongado con el exterior de la isla.

Tres años después, en 2004, tendría lugar otro hito en este sentido. *None of the Above. Contemporary Works by Puerto Rican Artists*, presentaba en Real Art

³⁷¹ Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1988. El museo de la universidad será una de las instituciones que con mayor frecuencia ofrezca retrospectivas de calidad.

³⁷² Celebrada en el MAC en 1998.

³⁷³ Los artistas incluidos fueron Nayda Collazo, Charles Juhasz, Freddy Mercado, Ana Rosa Rivera, Carlos Rivera Villafañe y Aarón Salabarrías.

Ways³⁷⁴ un intento de caracterización de la generación de los noventa, un grupo al que se caracterizaba por su alejamiento del debate nacionalismo-internacionalismo y por su capacidad para evitar la expresión temática directa de la identidad nacional³⁷⁵. *None of the Above* incluía por igual a artistas residentes en Puerto Rico, como Ivelisse Jiménez, Charles Juhasz o Chemi Rosado, junto a otros que viven y/o que se han formado íntegramente en Estados Unidos (Dzine, Javier Cambre) y a un gran grupo de artistas que viven a caballo entre la isla y la diáspora (Allora&Calzadilla, Nayda Collazo, Enoc Pérez). En la misma línea se encontraría *Puerto Rico: los 90*, muestra curada por Kevin Power en el Instituto de América de Santa Fe, Granada.

Las bienales y concursos periódicos serán asimismo una ocasión propicia para la celebración de exposiciones temáticas centradas en algún medio expresivo o en la revisión de visiones oficiales. Así, en 2004 tiene lugar *Inscritos y proscritos: desplazamientos de la gráfica puertorriqueña*, una muestra incluida en el programa de la primera edición de la Trienal Poli/Gráfica; igualmente, *Rewind, Rewind. Muestra de videoarte puertorriqueño*, un proyecto clave por la amplitud del periodo analizado, por el número de artistas incluidos y por su capacidad de indagación en el pasado en busca de los orígenes del videoarte en la isla, surgirá asociado a la Muestra Nacional de 2005³⁷⁶.

Por último, es preciso mencionar la renovación frecuente de las colecciones permanentes de los museos de arte contemporáneo. En los tres casos del MAC, MAPR y el Museo de Ponce hemos asistido a remodelaciones

³⁷⁴ El espacio situado en Hartford, Conneticut, expondrá a finales del 2000 una perspectiva amplia de las artes de las West Indies a través de *Rockstone and Bootheel: Contemporary West Indian Art*.

³⁷⁵ Cullen, Deborah (Ed.) (2004) *None of the Above. Contemporary Works by Puerto Rican Artist*. Harford, Conneticut, Real Art Ways.

³⁷⁶ La muestra fue curada por Elvis Fuentes. Fuentes estará detrás de un buen número de iniciativas que presentaron el arte cubano y puertorriqueño en Estados Unidos.

drásticas basadas en presupuestos curatoriales bien definidos³⁷⁷, que han tratado de cambiar la imagen de la institución y de adaptar los recorridos por el espacio museístico a nuevas tendencias críticas y curatoriales o a lecturas alternativas del quehacer artístico nacional. Por otro lado, a partir de los noventa las tres instituciones tratarán de conjugar la exposición de artistas puertorriqueños con la inclusión en sus programas de varias muestras de creadores internacionales de primer nivel³⁷⁸.

VI.8-Cuba

VI.8.1-Los ochenta

“The question of withdrawal is a question of thresholds, and the complexity of the new

³⁷⁷ El MAC presentará en 2010 *Careos/Relevos*, curada por Liliana Ramos, una exposición que confrontaba la obra más contemporánea de la colección del museo con obras paradigmáticas; el MAPR inauguraría en 2007 *Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global*, una exposición menos sujeta a criterios cronológicos, orientada a aspectos temáticos de la sociedad puertorriqueña y con un gran protagonismo del arte reciente. Finalmente el Museo de Arte de Ponce alteró recientemente la presentación de su colección permanente, rompiendo con la agrupación por escuelas y periodos históricos y generando un discurso basado igualmente en el tema. Véase al respecto AA.VV. (2007) *Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global*. San Juan, MAPR; AA.VV. (2010) *Careos/Relevos. 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico*. San Juan, MAC.

³⁷⁸ David LaChapelle, Luis Camnitzer, Antonio Berni o Neo Rauch (programada para 2013) pueden figurar como ejemplos de artistas vivos; la nómina se amplía a Picasso, Goya o el Siglo de Oro español.

Cuban art's withdrawal showed that thresholds were no longer clear – if they ever were."

Rachel Weiss, p.158.

En ningún caso existirá una concordancia mayor entre arte y cultura crítica como en Cuba a partir de los ochenta³⁷⁹. Realizar un inventario de las exposiciones que se suceden en Cuba y que conforman lo que se ha llamado "Nuevo arte cubano" pasa por analizar un proceso cultural que es al mismo tiempo proceso de vida, que está estrechamente relacionado con la calle, con los problemas y el vivir diario de la población en Cuba.

La situación particular del país lleva a que la exposición artística se convierta en vehículo de expresión no sólo artística, sino también política,...El arte se convierte en espacio sustitutivo³⁸⁰, en espacio de expresión. La organización de exposiciones estará marcada por la abundancia de performances y acciones, que en ocasiones tomarán mayor protagonismo que la obra expuesta; cada muestra se concebirá, pues, como un elemento destinado al encuentro y a mover las bases del sistema artístico establecido. El contacto con el público será vital: durante la década, los artistas tratarán de expandir el fenómeno artístico lo más posible, confundiéndolo con la vida. Para ello, la inclusión de artista jóvenes, en muchos casos todavía estudiantes, será una constante que se perpetúe hasta el presente.

En lo que respecta a la curaduría, en muchos casos los artistas usurparán el papel del curador para genera un discurso más inmediato, incontaminado

³⁷⁹ La bibliografía respecto al panorama expositivo de los ochenta en Cuba es inabarcable; dados los objetivos generales de este trabajo, trataremos en este punto de ofrecer una visión lo más sintética posible, sin perder de vista que estamos ante uno de los procesos culturales de mayor trascendencia no sólo del Caribe, sino también de América Latina. Una revisión en Sullivan, Edward J. (1996) *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid, Nerea.

³⁸⁰ El concepto, acuñado por Gerardo Mosquera, aparece en varios textos del autor.

con respecto a la crítica y a la institución —“Críticos, no os tenemos ningún miedo”, firmaba una proclama del colectivo Arte Calle presentada con motivo de una exposición³⁸¹--; habrá que esperar hasta los noventa, no obstante, para encontrar referencias al curador o comisario. La relación en estos años será, pues, de franca cercanía entre críticos y artistas, algo motivado por la existencia de un objetivo común: transformar la práctica artística. El crítico será alguien cercano a las nuevas generaciones, implicado no sólo por el hecho de compartir agenda, sino también experiencias vitales. La producción del momento estará dominada por una frescura nacida de la voluntad de ironizarlo todo. Las referencias al propio hecho de crear serán continuas; las obras tomarán en muchos casos la forma de boceto.

Durante los ochenta se consolida igualmente una constante con la que los artistas tendrán que lidiar en décadas posteriores: el juego entre los desafíos del arte, la censura y el sistema. No obstante, más justo sería hablar de una evolución en esa relación que nunca dejaría de ser compleja. No existe una censura, como tampoco un único nivel de provocación ni una única actitud por parte del gobierno. La situación se mostrará mucho más polifacética, siendo necesario para el observador estar atento a las idas y venidas, a las alusiones que se esconden detrás del lenguaje formal del sistema o de la actitud de los artistas.

Esa ambigüedad marcará todos los aspectos de la actividad artística, desde la producción hasta la exposición. En este último ámbito surgirán estrategias encaminadas a garantizar un mayor control en el juego de lo público y lo privado. Una de las más recurridas, y de las más tempranas, la constituye el hacer de la casa del artista una galería:

“The artists had been trying to stage the show for months without success: ironically, it was due to the intervention of state security that the gallery’s doors were finally opened to the youngsters, in a classic case of the anomalies, parabolic reactions,

³⁸¹ Más información sobre los colectivos de arte cubano en el siguiente bloque de este trabajo.

and paradoxes that typify political life in Cuba. Having been rejected over and over by public galleries (which were universally state-run under the socialist system), the artists decamped to a group member's home in an outlying area of the city and first installed the show there, sans curators, deliberators, or authorizers.”³⁸²

Las palabras de Rachel Weiss resultan especialmente reveladoras; lo son mucho más si tenemos en cuenta que el periodo al que aluden no es el de los caóticos años de finales de los ochenta, sino el del momento fundacional del Nuevo Arte Cubano. Weiss narra el origen de *Volumen I* en 1981. Poco más de diez años después, Sandra Ceballos y Ezequiel Suárez darán una respuesta permanente – y no menos categórica³⁸³, a esas frustraciones al convertir su casa en una galería, fundando *Espacio Aglutinador*, y al presentar el proyecto en los siguientes términos:

“Aglutinador (espacio de arte) se propone mostrar y difundir la obra de artistas cubanos de todas las “sectas” – estén vivos o muertos, residiendo dentro o fuera de Cuba, sean jóvenes o viejos, conocidos o desconocidos, promovidos o casi olvidados, modestos o pedantes – siempre y cuando tengan una calidad incontrastable y, sobre todo, esa necesaria dosis de honestidad y desasosiego ante la creación propia del arte verdadero. Aglutinador es un espacio cultural, no una boutique. No pretende ser elitista ni vanguardista, ni populista, ni pasadista: quiere ser (o llegar a ser) justo. No es una hermosa idea puesta en el papel por una mente altamente organizada. Aglutinador es un hecho; está sucediendo: rápida, naturalmente...Las posibilidades de equivocarse son infinitas. Si hay algo a lo que Aglutinador le huye como la sarna es a la coherencia, esa aburrida y nauseabunda “bondad” de la coherencia.

Charles Baudelaire dijo: “El arte es largo”. Aglutinador (espacio de arte) dice: “¡Qué hombre más lúcido!”

³⁸² Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p.6.

³⁸³ Aglutinador se forma tras la cancelación de *El frente Bauhaus*, una exposición de Suárez, y tras la declaración de éste de que “las instituciones son una mierda.” Más información en el capítulo sobre exposiciones en los años noventa.

*Beuys decía: Cada hombre es un artista... A eso habría que agregarle: Cada casa es una galería.*³⁸⁴

Si algo aporta la declaración que funda Aglutinador es su carácter inconformista, algo que hereda de la práctica de los ochenta. Como declara el texto, el arte de la década era, simplemente, algo “que estaba sucediendo”, que mostraba su propia evolución, y que conseguía motivar una evolución paralela por parte de la sociedad cubana. La asistencia a las exposiciones, y los desafíos planteados al sistema, convertirán al arte en el punto central de la vida cultural cubana de la década.

Finalmente, el mapa de las exposiciones que conformaron el Nuevo Arte Cubano coincide parcialmente con el de La Habana. Los escenarios de las provincias seguirán un ritmo diferente, algo que se paliará con la creación de un sistema de salones en los noventa.

VI.8.1.1-Volumen I

Volumen I ha sido señalada con frecuencia como el inicio de esa época dorada que son los ochenta en el arte de Cuba. Ese carácter fundacional ha hecho que la trascendencia de la exposición haya superado las dimensiones del propio acontecimiento para pasar a ser un hito que marca un antes y un después en la cultura cubana contemporánea. Analizar lo que supuso *Volumen I* pasa, pues, por diseccionar lo que hay detrás de esa aura, algo que, por otro lado, ha hecho una ingente literatura centrada en la Generación de los Ochenta, constituyendo esta sobreabundancia de referencias – que contrasta con lo parco

³⁸⁴ Declaración fundacional de Espacio Aglutinador. Cortesía de Sandra Ceballos.

del catálogo de la exposición, apenas un folio escrito por las dos caras³⁸⁵ — un segundo impedimento a la hora de acercarnos a la exposición.

Finalmente, un tercer elemento a tener en cuenta en los análisis de lo que significó *Volumen I* tiene que ver con la relación que plantea con los setenta. Tradicionalmente vistos como “edad oscura” dentro del panorama cultural de la Revolución por el acercamiento a posiciones soviéticas en lo cultural, por la marca de aspiraciones nacionalistas e identitarias en los discursos artísticos y por el dogmatismo institucional, los setenta aparecen en la historia del arte cubano como una “carga” de la que *Volumen I* consigue escapar³⁸⁶.

Sin embargo, basta observar las palabras que Mosquera dedica a la primera exposición de Rubén Torres Llorca, uno de los integrantes de la exposición de 1981 y una de las figuras clave para entender la primera mitad de la década, para darse cuenta de que *Volumen* será la confirmación de un estado de cosas que comenzó a funcionar antes del comienzo de la década. Destaquemos algunos fragmentos: ya en el primer párrafo, Mosquera señala que “*fue una muestra polémica, a la cual, por lo menos, nadie puede negar el valor de haber refrescado al ambiente habitual en las galerías.*”³⁸⁷ De entrada, la visión de

³⁸⁵ Esa limitación estará relacionada con la propia manera de concebir el hecho artístico de la Generación de los ochenta. Por decirlo de una manera sencilla, se trabajará para modificar el presente, con una clara conciencia ética de pertenecer a un contexto social amplio. No hay, por tanto, intención de perdurar, de legar a un hipotético “museo de la cultura cubana”, sino de transformar de manera efectiva la realidad del momento. Esa actitud hará que, en muchos casos, la producción de catálogos de este periodo sea escasa, algo que contrasta con la abundancia de textos críticos que, tanto en el momento como a posteriori, se aproximan a exposiciones y artistas.

³⁸⁶ El periodo de los setenta aparece como una “etapa oscura” en la evolución del arte cubano, entre el desarrollo de la Generación del 50, la experimentación con la gráfica y el cine de los sesenta y la eclosión vanguardista de los ochenta. Sin embargo, la década, que coincide con el llamado Quinquenio Gris y con un momento de disciplina socialista en la cultura, está siendo revisada. La continuidad entre el movimiento que surge en esta última década y los setenta, sin embargo, aparece como una de las principales aportaciones a un momento que demanda mayor atención. Véase al respecto Fernández, Antonio Eligio “Tonel” (1996) “70, 80, 90...tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba” en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Cuba siglo XX: Modernidad y sincretismo*. Las Palmas, CAAM, pp.281-303.

³⁸⁷ Mosquera, Gerardo (1980) “Como una vieja estampa” *La Gaceta de Cuba*, nº 2, p.16.

Mosquera se dirige hacia la capacidad de los artistas jóvenes de innovar. Sin embargo, detrás de esa afirmación se esconde mucho más: podrían leerse, entonces, varias cosas que quedarían confirmadas en los años siguientes. Una: el arte cubano, o, al menos, lo más interesante de éste, estaría asociado desde entonces a la renovación, a la ruptura constante, a la discusión, a la provocación. Ubicar esa provocación, precisamente, constituiría uno de los elementos más interesantes del discurso del Mosquera de inicios de los ochenta, quien no duda en señalar como inherente al devenir revolucionario³⁸⁸, y, por tanto, parte integrante de un espíritu crítico gestado a partir de un estado de cosas promovido por el poder en lo referente a la educación y la cultura³⁸⁹. El texto sobre Torres Llorca continuará con un análisis de la obra del artista en la que no faltan los referentes a tendencias y nombres del panorama artístico internacional. Precisamente, esa conexión será uno de los fuertes del arte cubano durante toda la década, actuando como nutriente que los artistas

³⁸⁸ Mosquera, Gerardo (1983) "Cuatro que van bien", *La Gaceta de Cuba*, 4, p.6.

³⁸⁹ "A diferencia de Europa del Este, el arte crítico no se ha desenvuelto underground. La política cultural de la Revolución Cubana ha permitido un margen de libertad aprovechado por los artistas con astucia brechtiana, no sin jaques e incidentes de los que conseroan cicatrices. La incógnita que se plantea es hasta dónde llegará la frontera de lo permisible en una sociedad donde la función de la crítica no ha sido definida." Mosquera, Gerardo. (2006) "La plástica cubana en un nuevo siglo", en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, p.59. En el mismo párrafo el crítico señalará que "la plástica cubana de planteo social parte de posiciones socialistas"; hablará de una "eticidad revolucionaria"; y terminará indicando que "la gente en Cuba cree en un reverdecimiento socialista que active las posibilidades de este sistema."

La idea aparece reflejada en varios textos de la época. Lo interesante será la evolución de ese posicionamiento en torno a los noventa, cuando el Periodo Especial y la irrupción del mercado compliquen esa relación. No en vano, resulta útil pensar en el contexto en el que circularon las citas anteriores: formaban parte del catálogo de Kuba O.K., la muestra comprada por Peter Ludwig que iniciaría boom de la exportación del Nuevo Arte Cubano. Tampoco conviene perder de vista que lo que viajaba en esa exposición, finalmente vendida, era un recuento de mucho de lo que había sucedido durante los ochenta. En ese caso, Mosquera aludirá a la pervivencia de ese afán por mejorar la situación social del momento, así como al desarrollo de estrategias de camuflaje que permiten la pervivencia de un factor crítico en las obras.

dirigieron y utilizaron para sus propios fines³⁹⁰, entre ellos, la ironía de ese mismo proceso³⁹¹. Dentro de ese proceso de ubicación de lo que se expuso, Mosquera destacará el carácter renovador del pop³⁹².

¿Dónde estuvo, entonces, el carácter rupturista de la muestra? Tonel dirá, en un texto clave para entender la evolución del arte cubano, que “*Volumen Uno, por ejemplo, es calificada en su momento de “desafío” y acusada por su “formalismo” y por “el abandono de las identificaciones con los valores definitorios de nuestra identidad nacional”. Con todo y su eclecticismo un poco balbuceante, aquella exposición desconcierta a más de uno, deslumbra a otros tantos y le mueve el piso a la pasividad predominante.*”³⁹³ Precisamente, ese “mover el piso”, el introducir un impasse con la cultura cubana del momento, y, aún más, el hacerlo desde presupuestos propios de los artistas, no dirigidos por ninguna institución ni encaminados a marcar ningún cambio³⁹⁴—Mosquera insistirá en que el Nuevo

³⁹⁰ Camnitzer lo explica de manera sintética: “*The intention of the artists was to find a Cuban answer to those movements, not to follow them*” Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, p.14.

³⁹¹ Baste recordar el altar que Lázaro Saavedra dedica a Joseph Beuys. En el trabajo de Saavedra aparecerán con frecuencia referencias al arte europeo y norteamericano, así como a la tradición del arte cubano.

³⁹² Mosquera, Gerardo (1980) “Como una vieja estampa”, en Mosquera, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, p.16. Señala el autor: “*Rubén entra así de nuevo en la corriente de desarrollo del pop a la cual se inclinan un buen número de nuestros más jóvenes artistas plásticos. Esta se encuentra dentro de la línea del pop europeo, cuya característica principal a partir de los años sesenta ha sido el objetivo conciente de estructurar un mensaje complejo, con el consecuente reforzamiento de la participación del autor, cierta aproximación al surrealismo y una presencia más marcada de la subjetividad, todo ello en contraste con el carácter de presentación “no comprometida” propio del pop “ortodoxo”*”*Las palabras del crítico resultan en este punto más que significativas, si tenemos en cuenta que, poco tiempo después, el pop cubano dejará de ser “europeo” para devenir algo propio, más aún, un signo de identidad.*

³⁹³ Fernández, Antonio Eligio “Tonel” (2006) “Arte cubano: la llave del Golfo y cómo usarla”, en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, p.47. El texto apareció por primera vez en el catálogo de la muestra *No Man Is an Island*. Véase AA.VV. (1990) *No Man Is an Island*. Pori, Finlandia, Pori Tadeomuseum.

³⁹⁴La exposición fue precedida por varios intentos frustrados de organizar muestras personales y colectivas, entre ellas “Seis nuevos pintores” (1977), que incluía a José Bedía, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Gustavo Pérez Montón, Ricardo Rodríguez Brey y Rubén Torres Llorca; y “Pintura fresca” (1979), que terminó siendo expuesta en casa de Fors, y que incluía a los

Arte Cubano carece de manifiesto y de guión establecido³⁹⁵ — hace que hoy siga siendo frecuente comenzar todas las antologías sobre arte cubano contemporáneo con la muestra del 81. Lo que inaugura *Volumen I* es, pues, una actitud, basada en la toma de conciencia de que el arte debería jugar un papel central, constituyéndose en interlocutor social válido, y erigiendo el espacio sustitutivo de la política que Mosquera planteara. No obstante, ello no impide que la muestra haya sido calificada de transicional por Tonel o Camnitzer³⁹⁶.

En enero de 1981 once artistas se reunían para mostrar una obra fresca, que parecía romper con todo lo precedente, refugiarse en la experimentación formal y eludir cualquier identificación con motivos de arte patrio. De entrada,

anteriores más Flavio Garcíandía, Rogelio López Marín (Gory), Carlos José Alfonso, Emilio Rodríguez y Tomás Sánchez. Véase Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, pp. 1-2.

No obstante, el propio Tonel señala cómo “tanto la renovación abierta por *Volumen...*, como la polémica apasionada que siguió a dicha apertura, no sucedieron de espaldas o al margen de las instituciones de mayor peso en el panorama cultural cubano de entonces. *Volumen...* fue sobre todo el resultado —tras anteriores intentos similares, siempre fallidos (Camnitzer 1-3)— de la iniciativa y de la tenacidad concertadas de varios individuos, todos comprometidos con una visión renovadora —y por momentos, en aquel contexto, “herética”— del arte. Cuando finalmente el proyecto cristaliza, ello es posible también por la apertura de espacios institucionales —de la galería a los medios de comunicación— que hasta entonces le habían sido vedados, como grupo, a los artistas y al crítico ahora reunidos.” Fernández, Antonio Eligio “Tonel”, “Releer a Mosquera, repensar a *Volumen...*: crítica de arte, ideología y un suceso en la calle San Rafael”, p.5. Texto inédito cedido por el autor.

El mismo autor incidirá en que el propio texto de Mosquera, dominado por la ambigüedad (“*Es, simplemente, la presentación de algunas obras significativas dentro del trabajo más actual de varios artistas jóvenes*”) constituye una estrategia deliberada por parte del crítico encaminada a disfrazar *Volumen* bajo el tono de algo improvisado y espontáneo, y por tanto más inofensivo y realizable a los ojos de la oficialidad. Por lo demás, la muestra, como señala Camnitzer, constituiría todo un ejemplo de organización, en el que los artistas ampararon a los más jóvenes y ejercieron como curadores.

³⁹⁵ Véase Mosquera, Gerardo (2006) “Renovación en los años 80”, en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, pp.17-25. El texto fue publicado originalmente en 1996 en la revista *Revolución y cultura*.

³⁹⁶Las voces de ambos serán fundamentales para comprender este periodo. Véase Fernández, Antonio Eligio “Tonel” (2010) “Luis Camnitzer. La mano que sostiene el horizonte” *Arte por Excelencias*, 7, pp.8-19.

como han señalado, entre otros, Mosquera, Tonel o Camnitzer, *Volumen I* no implica un cambio generacional. Entre los once nombres que integran la muestra se cuentan artistas que habían incursionado en la década anterior en el foto-realismo, como es el caso de Flavio Garcíandía o Tomás Sánchez que, si bien evolucionarían a lo largo de la década hacia posturas cercanas a las preocupaciones y las estrategias de la Generación de los Ochenta, partían de posiciones diversas, con una sólida obra a las espaldas.

Nacidos en la década del cincuenta, poco antes del inicio de la Revolución—la primera generación totalmente formada bajo la Revolución, la llama Camnitzer³⁹⁷, los integrantes de *Volumen I* compartían su deseo de trascender las limitaciones del contexto artístico de la década anterior y de generar una apertura en la vida cultural cubana³⁹⁸. Su factura, por lo demás, revelaba pocos elementos comunes, oscilando entre la abstracción, el arte *povera*, el pop, el fotorrealismo o una indagación en recursos pre-modernos³⁹⁹. La mayoría de los once artistas todavía completaban su educación en el momento en que integraron *Volumen I*, algo que no impidió que tuvieran a sus espaldas un curriculum notable. Ambos hechos pasarían a ser frecuentes en los años siguientes⁴⁰⁰. Por lo demás, como Tonel ha señalado, las elecciones

³⁹⁷ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*Op.cit., p.4.

³⁹⁸ Algo que estará estrechamente relacionado con la creación del Ministerio de Cultura y con la labor al frente de este de Armando Hart Dávalos. Véase Mosquera, Gerardo (2006) “Renovación en los años 80” ...op. Cit., p.17.

³⁹⁹ La experimentación formal incidirá a lo largo de la década en la generación de un arte que privilegia el contenido sobre la factura final; de ahí que muchas obras adquieran forma de boceto, o que se muestren inconclusas. En otras ocasiones, incluso, la obra se presenta voluntariamente como deudora de “malas formas”. Véase De la Fuente, Jorge (2006) “La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción”, en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, p.26. El mismo autor señalará que se trata de “un arte de tesis”.

⁴⁰⁰ No en vano, el arte cubano se ha caracterizado por la presentación de sucesivas generaciones de artistas de enorme calidad y de no menor fortuna en el ámbito internacional. Cada nueva hornada de nombres parece desafiar el ritmo con que la generación anterior consiguió metas que, dentro de la región caribeña, se muestran como una utopía. Si bien, como han señalado, entre otros, Camnitzer o Mosquera, la educación artística cubana juega un gran papel en ello, es

formales constituirían sólo uno de los recursos empleados por esa voluntad renovadora; el otro estaría en la política cultural cubana del momento:

“En buena medida, Volumen... fue el resultado de una conjunción entre las individualidades allí presentes y ciertas nociones esbozadas, con mayor o menor claridad, en la agenda que dominaba la política cultural cubana del momento. La más importante de esas nociones, a los efectos del presente texto, es el modo en que Cuba, a través de los sujetos a cargo de sus instituciones culturales, reclama en la época su pertenencia inequívoca a la cultura Occidental.”⁴⁰¹

La incorporación a Occidente vendría de la mano de la política cultural desarrollada en Cuba tras la creación del Ministerio de Cultura en 1976, puesto ocupado por Armando Hart Dávalos. La ubicación de la isla en el mapa occidental venía a suponer una respuesta a la política exterior del gobierno Reagan, así como un intento de conectar el devenir de la cultura cubana con la del continente americano y, por extensión, con la del resto del Mundo⁴⁰². Como ha sido señalado en numerosas ocasiones, la postura de Hart, abierta en lo tocante a las artes plásticas, haría posible *Volumen*⁴⁰³. El mapa del Ministro quedaría delineado con claridad en esos años, como muestran sus discursos. En el III Congreso de la UNEAC, Hart señalaría:

“Existe a escala internacional una poderosa comunicación cultural, un gran intercambio de ideas entre los sectores intelectuales. El sistema de relaciones

importante también tener en cuenta la atención prestada por el sistema artístico internacional a Cuba, tradicionalmente considerada una cantera de jóvenes talentos.

⁴⁰¹ Fernández, Antonio Eligio “Tonel”, “Releer a Mosquera, repensar a Volumen...: crítica de arte, ideología y un suceso en la calle San Rafael” Texto inédito facilitado por el autor.

⁴⁰² La creación de la Bienal de La Habana, que hará de Cuba el centro del Tercer Mundo, irá encaminada en el mismo sentido. Ha de verse en ambos gestos, por tanto, no sólo una respuesta a lo que pasaba en el exterior de la isla en términos de arte, sino también un interés por hacer inteligible lo que sucedía dentro frente al resto del mundo.

⁴⁰³ Rachel Weiss recoge varios testimonios de Hart en la que este ubica claramente el devenir cultural cubano en Occidente. Véase Weiss, Rachel (2011) *To and From...* op.Cit., especialmente pp. 7-30.

*internacionales en el ámbito cultural los comunica a ustedes con los intelectuales de América Latina y el Caribe, de los países socialistas, de Asia y de África, de América del Norte, y del mundo entero. Esta puede y debe ser una vía importante para el desarrollo de una lucha consecuente por los ideales del progreso social y cultural de los pueblos y un arma moral de combate contra los guerreristas, que ponga en guardia a la conciencia universal acerca de los peligros de la actual política norteamericana; un arma que denuncie el camino de crímenes que ha emprendido el imperialismo norteamericano [...]"*⁴⁰⁴

Volviendo a la exposición, es preciso señalar el rotundo éxito de público que encontraría⁴⁰⁵. Igualmente, recibiría una atención inusitada por parte de la crítica, incluyendo no pocas alabanzas y furibundas críticas. Camintzer traza un paralelo entre la visión negativa de Ángel Tomás, principal vocero en contra de *Volumen*, y los ideales de los setenta, reproduciendo un fragmento en el que éste acusa a los artistas de la muestra de un excesivo “formalismo”:

*“The exhibited work...promotes the cult of a creative activity primarily based on formalism and, therefore, a reduction of communicative signs with conceptual references to an immediate reality...At the same time, the exhibit leans mainly toward the abandonment of our national identity, to fall into the false homogeneity of a cosmopolitan art which simulates the ignorance of geographic and ideological borders. This aesthetic attitude may imply the danger of taking routes designed by the “avant-gardes” promoted and manipulated in the metropolis”*⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ Recogido en Bianchi Ross, Ciro (1982) “III Congreso de la UNEAC. Por un arte culto y popular.” *La Gaceta de Cuba*, 8, p. 3.

⁴⁰⁵ Se ha coincidido en señalar la apertura a un público mayor como uno de los logros del arte de los ochenta en Cuba. Las exposiciones han de verse, pues, como un espacio de encuentro que buscará aproximar al máximo las posiciones del arte y de la vida cotidiana. En palabras de Nelson Herrera Ysla: “[El arte de los ochenta] *ayudó mucho a que la gente fuera por primera vez a galerías, a museos. Y fue muy interesante para el arte cubano el encuentro con el público de esa manera, porque la gente aquí no estaba acostumbrada a ir a los museos como pasa en cualquier parte.*” Entrevista personal con el curador. Entrevista con Nelson Herrera Ysla. *La Habana*, 2 de marzo de 2011, recogida en los apéndices de este trabajo.

⁴⁰⁶ Tomás, en Camintzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...Op.cit.*, p.4.

Fuera de la pertinencia de la afirmación que establece Camnitzer, las palabras de Tomás resultan interesantes puesto que evidencian, desde una perspectiva tradicionalista, algunas de las paradojas que enfrentaría el nuevo movimiento a los ojos de sus detractores. La primera: el arte que dará la forma a la cultura cubana, hasta el punto de originar un Renacimiento⁴⁰⁷ que figura entre los puntos más sobresalientes de la producción del país, buscará sin descanso la incorporación de cuantas más referencias mejor, vinieran éstas de donde vinieran. Mosquera solucionará pronto el problema, explicando que la apropiación y la subversión de los códigos del mundo del arte internacional no implicaba un plegamiento al *Mainstream*, sino que, más bien, conseguía ubicar al arte cubano en una posición que quedaba dentro de Occidente y del Tercer Mundo a un tiempo. Junto a ello, Mosquera plantearía la necesidad de utilizar los códigos del ámbito internacional como única manera de hacerse oír en un mundo, por lo demás, modelado en su evolución histórica por la expansión de Occidente:

“A estas alturas la cultura occidental ha adquirido el carácter de una lingua franca, no sólo por tratarse de la cultura impuesta al resto de la humanidad por el capitalismo colonial y neocolonial, sino además porque resulta imposible rechazar muchos de sus componentes estructurales, por ser los correspondientes a la contemporaneidad, o sea, a un grado de evolución social. Lo anterior quiere decir que es impostergable para nosotros tomar parte activa en la evolución de tales estructuras, moviéndolas de acuerdo con nuestros intereses, en lugar de someternos a modelos ya hechos. Pero también haciéndolo según nuestra personalidad, nuestra idiosincrasia, nuestros acentos, nuestros propios valores, nuestras ideas, nuestros intereses.

Hoy, si queremos actuar en el mundo, no podemos cantar nuestra canción en kikongo –aunque continuemos, por otro lado, cantando, hablando, escribiendo, enseñando y desarrollando el kikongo. Pero no basta tampoco con cantar nuestra canción en francés. Tenemos que hacer nosotros el francés. O por lo menos participar creadoramente en su habla para que la lengua evolucione también en nuestro sentido. La

⁴⁰⁷ El término es, de nuevo, de Camnitzer.

cultura occidental fue impuesta por unos pocos a unos muchos, al orbe entero. Pero ahora toca a los muchos hacerla evolucionar de acuerdo con sus propias exigencias. Somos los africanos, los asiáticos y los latinoamericanos quienes tenemos que hacer la cultura occidental, como los bárbaros hicieron el cristianismo. Y no se asusten: estoy seguro de que el resultado no se va a parecer demasiado a la cultura occidental.”⁴⁰⁸

Si contraponemos la visión de Tomás, que pondría más hincapié en denunciar los plegamientos a lo que consideraba una estética internacional y el abandono de presupuestos nacionalistas e identitarios que en plantear la novedad de la muestra, con la de Mosquera, principal valedor de la nueva generación, encontraremos los principales argumentos a favor y en contra del movimiento que empezaría a desarrollarse a partir de *Volumen I*. Ahí surge, precisamente, la segunda contradicción: un arte que pretende acercarse a la vida y transformar la realidad de su tiempo recurrirá a un lenguaje difícilmente asimilable por la mayor parte de la población.

Una de las aproximaciones más interesantes a la exposición se produce cuando contemplamos la evolución de los once artistas que integraban *Volumen I*, algo que ya hiciera en su momento Camnitzer en su *New Art of Cuba*⁴⁰⁹. Si tradicionalmente se ha caracterizado la producción de los ochenta en Cuba a partir de dos ejes: la indagación antropológica en torno a la religiosidad afrocubana y la apropiación simbólica con finalidad crítica, sorprende ver cómo el plantel de *Volumen I* ya presenta, en una fecha tan temprana como 1981, a los que serán los principales encargados de andar ambos caminos. La selección de una hornada de artistas jóvenes, todavía en algunos casos ligados a las aulas, abriría otra constante en el arte cubano de la década⁴¹⁰, si bien algunos habían

⁴⁰⁸Mosquera, Gerardo (1989) “Tercer Mundo y cultura occidental”, *Lápiz*, 82-83, pp.35-37.

⁴⁰⁹ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*Op.cit.

⁴¹⁰ “Casi todo lo que exhibían en ese momento tenía la doble condición de obra y de trabajo de clase.” Fernández, Antonio Eligio “Tonel” (1992) “Acotaciones al relevo” *Temas*, N°22, p.81

expuesto con anterioridad⁴¹¹. *Volumen I* venía, así, a inaugurar otra constante, según la cual, paradójicamente, un arte de vanguardia, de ruptura con la tradición, serviría para producir un acercamiento entre arte y sociedad.

VI.8.1.2-Continuación e Influencia de *Volumen I*

Volumen I no fue un hecho aislado; ni siquiera fue, como ha sido señalado, la exposición más rompedora de la época. Los años siguientes a 1981 profundizarían en la brecha abierta por la exposición, incrementando la radicalidad de las propuestas visuales y afinando los presupuestos teóricos. En estos años el gesto de ruptura de *Volumen* fue adquiriendo un rostro reconocible tanto dentro como fuera de la isla: para 1985, una muestra de tres de los artistas integrados en *Volumen*, Bedia, Garciandía y Brey, se titularía significativamente *New Art of Cuba*⁴¹². Ese mismo año, sin ir más lejos, tuvieron lugar varias muestras de interés. Una de ellas evidenciaba cómo, ya desde entonces, aunque a mucha menor escala de la que alcanzaría posteriormente, despertaba el interés del resto del mundo por los últimos logros de la Cuba revolucionaria: En Nueva York, en noviembre, coincidieron Bedia o Garciandía en *First Look: 10 Young Artists from Today's Cuba*, una exposición auspiciada por un selecto grupo de artistas entre los que se encontraban Christo, Romare Bearden, Dore Ashton o Jasper Johns⁴¹³.

Otras profundizaron en la vía de provocación abierta por *Volumen*: en *Sano y Sabroso*, los artistas crearon el espacio de una casa, encargándose cada

⁴¹¹ Bedia tendría en 1980 una monográfica titulada *Crónicas Americanas*; ese mismo año, Ricardo Rodríguez Brey y Gustavo Pérez Monzón presentaban *Luna llena*.

⁴¹² La exposición tendría lugar en la Amelie Wallace Gallery y en la State University de Nueva York. Cfr. Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) (2006) *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Santa Monica, Perceval Press.

⁴¹³ La información aparece recogida en Craven, David (2006) *Art and Revolution, 1910-1990*. Yale, Yale University Press, p.210.

uno de edificar una parte de ésta; *Trece Artistas Jóvenes* serviría, a su vez, para cimentar la evolución estética iniciada por cada uno de los creadores a principios de la década, permitiéndoles desarrollar los rasgos que constituirían el elemento definitorio de su evolución personal⁴¹⁴, algo que se verá, por ejemplo, en la figura de Flavio Garciandía. Éste, un año después, presentaría *Vereda Tropical*, una muestra personal que ya desde el título, extraído de una canción popular⁴¹⁵, mostrará los derroteros que había tomado su obra, inmersa en rescatar las cualidades estéticas de la multitud de objetos que rodeaban al artista procedentes de la cultura popular. Esos objetos servirán a Garciandía más de motivo de reflexión que de resultado. En la exposición de 1982, encontraremos todo un universo que remite a la búsqueda en torno al kitsch que el artista llevaría a cabo en esos años, presentada bajo una apariencia paradisiaca que ponía en tensión el origen “popular”, comunitario, de las piezas, su mala factura y su función en el espacio expositivo. Esa búsqueda llegaría a un punto álgido en 1984, cuando Garciandía presenta *El lago de los cisnes*, una instalación expuesta en la Primera Bienal de La Habana⁴¹⁶. La obra postulaba una interrogación definitiva a la pregunta de si se trataba de “buen o mal arte”. Dos años después, en la segunda edición de la Bienal, Garciandía seguiría profundizando en esa interrogante a través de *El síndrome de Marco Polo*, en este caso tensando la frontera entre lo propio y lo ajeno, y planteando “los problemas de la comunicación intercultural”⁴¹⁷, todo ello de la mano de un héroe de cómic cubano.

Tres exposiciones más mostrarían hasta qué punto los experimentos de *Volumen* habían dado paso a la construcción de un lenguaje perfectamente

⁴¹⁴Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*Op.cit., p.17.

⁴¹⁵Weiss, Rachel (2011) *To and From...*op. Cit., p.33.

⁴¹⁶ Una valoración sobre el impacto de las bienales en Weiss, Rachel (2007) “Visions, Valves and Vestiges: The Curdled Victories of the Havana Bienal”, *Art Journal*, 66 (1), pp. 10-28.

⁴¹⁷Mosquera, Gerardo (2010) “El síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial.”, en Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit Books, p.15.

articulado. También en 1982, Juan Francisco Elso presentaba *Tierra, maíz, vida*, en la que se incluyó un conjunto de obras que evidenciaban el interés del artista por acercarse de manera espiritual a la esencia del continente americano [FIG. 49]:

“En los principios de la década del ochenta, el trabajo de Elso se caracterizaba por instalaciones hechas, más que nada, en cerámica, donde los elementos reales estaban mezclados con reproducciones. El tema era el maíz y su papel en algunas de las culturas amerindias. Cargadas de antemano con significación simbólica, las referencias se dirigían a las costumbres y a los mitos, conectando el maíz con las pirámides y los candelarios. [...] Fue con esta muestra [Tierra, maíz, vida] que Elso sintió que se había liberado de su educación artística y que logró investigar su propio lenguaje. La muestra fue acompañada por textos y una banda de sonido con canciones de los indios Bari.”⁴¹⁸

El uso de materiales pobres, el simbolismo concentrado, la sencillez en la composición y la espiritualidad honda que veamos en las últimas obras de Elso se encontraba ya presente en esta fecha. En segundo lugar, en 1984 Bedia presentará en el Museo Nacional de Bellas Artes *La Persistencia del Uso*, donde se observa ya la experimentación con diferentes códigos y lenguajes expresivos en instalaciones que condensan múltiples significados y que se vinculan al ritual.

Finalmente, en el caso de Tonel, en 1983 expuso de manera conjunta con Chago, uno de los pioneros en el uso del humor en el arte cubano, dueño de una estética próxima a lo escatológico, a la desilusión y a la expresión brutal del escepticismo y del desengaño, algo que sería la causa de numerosos problemas durante los setenta⁴¹⁹ [FIG.50]. Tonel, asimismo, formará en 1982 junto a Humberto Castro y Sebastián Elizondo el Grupo Hexágono, que presentará al

⁴¹⁸ Camnitzer, Luis (1990) *Juan Francisco Elso. Por América*. México, Museo de Arte Alvar, p.8. Palabras al catálogo.

⁴¹⁹ Tonel ha sido uno de los que más se ha acercado a la producción de Chago, con quien reconoce un vínculo estético. Para mayor información, consúltense los textos del artista.

año siguiente una muestra con el mismo nombre en la que presentarían sus experimentos con el paisaje⁴²⁰.

Las exposiciones celebradas hasta este momento habían dejado claro el rumbo que desarrollaría el arte cubano a lo largo de la década. Visitas a talleres, conversaciones frecuentes, improvisaciones, provocaciones, encuentros entre amigos, intervenciones de espacios, confusión, humor, ironía, harían de cada evento una ocasión para el debate y para la crítica. La relación con las instituciones se mostraba, todavía, cercana: en 1983 se convocaría a los artistas a ingresar el sistema de producción en el proyecto *Arte en la Fábrica*, algo que muchos de los jóvenes hicieron no sin aprovechar la ocasión para introducir la burla dentro del encargo.

Dos hitos más pueden añadirse a esta relación, por lo demás forzosamente incompleta: el primero tuvo lugar en 1983: la presentación en el Museo Nacional de Bellas Artes de *Geo-Imago*, la primera exposición en el país de Ana Mendieta; el segundo, que corresponde a 1984, será la creación de la Bienal de La Habana [FIG.51]. La trayectoria de Mendieta constituye un caso excepcional en el arte cubano, y no sólo por el hecho de que fuera la primera artista residente en Estados Unidos a la que se permitió la vuelta y la presentación de su obra en el país. Su presencia en La Habana es señalada por muchos de los artistas del momento como una influencia vital para el desarrollo del arte en los años siguientes. En ello contribuirá la propia actividad de Mendieta, capaz de integrarse en el sistema artístico neoyorkino sin perder por ello una referencia constante, casi primigenia, con la isla y con su propia

⁴²⁰ El trabajo de Hexágono quedaría definido en esas primeras experiencias: “El rasgo más característico [de estas obras] estaba dado en que se efectuó sobre el paisaje mismo, en una locación seleccionada por el equipo. En obras posteriores se ha reiterado ésta como una de las intenciones primordiales: trabajar sobre el paisaje, sobre un entorno previamente escogido, transformándolo mediante la reorganización físico-visual de sus componentes o por la adición de objetos de por sí ajenos a ese paisaje” Recogido en AA.VV. (1983) *Hexágono. Equipo de Creación Colectiva. Instalaciones y documentos*. La Habana, Galería Habana. En este caso, entre los integrantes del grupo figuran los tres citados más Consuelo Castañeda, Abigail García y María Elena Morera, esposas de los artistas.

trayectoria artística y personal. Tonel conecta la repercusión de la presencia de la artista en Cuba a partir de finales de los setenta con la de Camnitzer, cuyo enfoque crítico y cuya obra serán igualmente claves en el diálogo con las generaciones jóvenes:

“Ambos deben mencionarse en el mismo párrafo, no sólo porque arriban en el mismo período, provenientes de Nueva York, sino además porque contribuyen a crear puentes duraderos entre La Habana y la escena artística de esa metrópolis estadounidense. También comparten su afinidad con una generación de artistas jóvenes quienes, desde fines de los setenta, comienzan a impulsar un cambio decisivo para todo el arte cubano posterior.”⁴²¹

De la Bienal y su impacto en el arte del Caribe se hablará con detalle en el siguiente capítulo. Baste mencionar aquí que, entre otros cometidos, cumplirá el de abrir la puerta a esferas internacionales a nuevas generaciones de artistas de la región⁴²². En lo que respecta a Cuba, desde esta primera edición servirá de medidor del estado del arte en la isla, así como de espacio donde se volcaron las principales propuestas de los artistas. Pronto el evento se convertiría en un terreno donde practicar los nuevos discursos, donde consolidar posiciones, donde promover encuentros. La Bienal condensará las obras que mayor impacto tendrán en la evolución del arte cubano, e irá adaptándose a la coyuntura cultural y política de la isla. Esta primera edición servirá, además, como catapulta para este primer grupo de artistas de la Generación de los Ochenta. En las ediciones siguientes, el espíritu reivindicativo (la cuarta edición, celebrada en 1991, será bautizada como “El desafío a la colonización”), irá dejando paso a la incorporación de grandes nombres del panorama artístico

⁴²¹Fernández, Antonio Eligio “Tonel”(2005) “Algunos encuentros en La Habana: el factor latinoamericano y la escena del arte en Cuba después de 1959” Texto cedido por Magaly Espinosa.

⁴²² De ahí que José Manuel Noceda haya utilizado la imagen de Elegguá, la deidad afrocubana que abre puertas y caminos, para caracterizar la producción regional y, en particular, eventos como la Bienal. Véase Noceda, José Manuel (1999) “El arte del Caribe y la alegoría del Elegguá” *Atlántica*, 22, pp.99-103.

internacional en lo que supondría un evento más en el circuito de bienales que jalonan el calendario. El público, significativamente, pasará de ser cubano a primordialmente internacional, y la venta de obras—Rachel Weiss destaca cómo la exposición de Kcho en la Sexta Bienal estaría acompañada de la apertura de una tienda de regalos y souvenirs, situada intencionadamente al lado de la instalación del artista⁴²³--y la función de escaparate del evento ocuparán mucho del espacio reservado en las primeras ediciones a la experimentación y el espíritu crítico.

VI.8.1.3-Los años centrales de la década y el surgimiento de una segunda ¿y tercera? generación de artistas.

Tras la primera edición de la Bienal, nuevos grupos de artistas aparecen, completando el panorama de inicios de la década. De entrada, es necesario tener en cuenta que no hay una ruptura entre ambos grupos, sino que tenderán a mezclarse y a colaborar. De hecho, la clasificación en generaciones de este periodo se presenta problemática. Camnitzer distingue tres grupos: el de *Volumen*, un segundo, que el crítico y artista reconoce como difícil de definir⁴²⁴, en el que sitúa a Gustavo Acosta, Humberto Castro, Consuelo Castañeda, Moisés Finalé, Magdalena Campos, José Franco, Carlos Alberto García, Tonel y Marta María Pérez⁴²⁵; y una tercera, ésta sí fácilmente identificable, que se corresponde con el espíritu del Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas que anticiparía, y respondería, a la Perestroika, y a la que adscribe a los grupos que surgen en la segunda mitad de la década: Grupo

⁴²³ Weiss, Rachel (2011) *To and From...*op.Cit., p. 221.

⁴²⁴ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*op.Cit., p.172.

⁴²⁵ *Ibidem.*, p.173

Provisional, Arte Calle, Grupo Puré, 1.2.3...12, Grupo Imán, el Colectivo ABTV y el dúo Ponjuán-René Francisco. Camnitzer alude a una diferencia radical de esta última generación con respecto a las dos anteriores, algo que documenta extensivamente a partir de la propia imagen de los artistas, y que resume así:

*"The whole of this third generation feels quite separate from the first and second generations. [...] They are not challenging the ideological platform of the Revolution but, instead, that they are profoundly committed to improving and refining it."*⁴²⁶

Además de en la intención, el autor basa esa diferencia en la relación con las instituciones, señalando que muchos de los artistas de la primera y segunda etapa estaban afiliados a la UNEAC, mientras que los terceros romperán con ésta; finalmente, los últimos tenderán a agruparse, primando la obra en colectivo sobre la individual y haciendo frecuentes las acciones y las intervenciones del espacio público.

Tonel, por su parte, hablará de *"una segunda generación de los ochenta"*, que reuniría a las promociones aparecidas desde la mitad [de la década]. En lo particular, no me atrevo a afirmar que se haya producido una ruptura con respecto a las promociones inmediatamente anteriores: *"externamente" las obras son a veces muy parecidas, e "internamente" se mueven según presupuestos también similares. [...] Estos "jóvenes más jóvenes" amplían las relaciones con la cultura popular; manejan con mayor soltura la ironía y el sentido lúdico y traen a primer plano, reiteradamente, las ideas de orden moral, referidas a situaciones concretas de la actualidad social y política del país. Son con frecuencia satíricos, "chapuceros", críticos, panfletarios, adoctrinantes."*⁴²⁷

Sea como fuere, los años centrales de los ochenta, además de por la sucesión de bienales, se caracterizarán por el funcionamiento de colectivos artísticos que situarán al performance y a las acciones de intervención urbana en el centro del panorama artístico, haciendo del arte un acontecimiento del que se busca hacer partícipe a un segmento lo más amplio posible de la población.

⁴²⁶Ibíd., p.190.

⁴²⁷ Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (2006), "Arte cubano: La llave del Golfo..." op.Cit., p.48.

No obstante, durante estos años los solapamientos entre los artistas del primer bloque y los del segundo serían constantes.

Al mismo tiempo, se mantendría la regularidad con que el ámbito artístico internacional, léase, sobre todo, el neoyorkino, se interesaba por lo que pasaba en Cuba: en 1985 tendrían lugar en la ciudad neoyorkina tres muestras de arte cubano: *Crónicas Americanas*, *Cuba: A View from Inside*, y *Encuentro con el Arte Cubano*. Poco después, en 1988, se presentará *Signs of Transition: 80's Art from Cuba*, un primer intento (a comienzos de la década siguiente se harán frecuentes) por analizar la evolución de las generaciones surgidas tras *Volumen I*. Mucho más trascendencia, sin embargo, tendría la participación de tres artistas cubanos en *Art of the Fantastic* [FIG.52], hecho que inauguraba una tradición que se vería continuada con la presencia de otro grupo de creadores en *Les Magiciens de la Terre*.

Al interior de la isla, 1986 se revelará como un año clave. En él se presentará la obra del recién creado Colectivo Puré en *Puré Expone*. Además, ese mismo año tendrían lugar dos muestras que pondrían de relevancia lo importante que resultaba el factor juventud en la evolución del arte de la década. Ante todo, a pocos años de *Volumen I* se había creado una escena que cambiaba con una velocidad inusitada hasta el momento, dejando claro que, de ahora en adelante, los periodos y las etapas serían cada vez más cortos. *10 años del ISA* presentaría la obra de artistas jóvenes, evidenciando la función de la institución educativa en la gestación del Nuevo Arte Cubano. En lo que respecta a la evolución de trayectorias individuales, si tomamos la actividad de Juan Francisco Elso en ese año tendremos un corte transversal de gran utilidad para obtener una visión de lo que sucedía en esos años. En la Segunda Bienal de La Habana Elso obtenía una mención por su *Por América*, una de las piezas clave del arte caribeño contemporáneo [FIG.53]; *Por América* pronto sería considerada a un mismo tiempo, un símbolo de la historia de un pueblo, de un conjunto de creencias, y de una trayectoria personal que pronto quedaría truncada de manera súbita. Ese mismo año, se presentaba en la Casa de la

Cultura *Ensayos sobre América*, la muestra más madura de la obra de Elso y también una de sus últimas exposiciones individuales; también en 1986, el artista era seleccionado para participar en la Bienal de Venecia, donde su obra quedaría algo opacada ante la grandilocuencia del resto de proyectos, perdiendo parte de la fuerza que mostraban las obras habaneras⁴²⁸. El último proyecto de Elso tendría lugar en México, un año después. *La transparencia de Dios*, condensaría, entonces, un grupo de obras deudoras de *Por América*.

VI.8.1.4-El contexto expositivo de finales de los ochenta

Equipo Azul: Nilo Castillo, Aldito Menéndez, Antonio Eligio (Tonel), Eduardo Ponjuan, Luis Gómez, Abdel Hernández, Hubert Moreno (autor), Ermy Taño, Carlos Rodríguez Cárdenas, Eric Gómez, Víctor Manuel, Alejandro Aguilera, Tomas Esson, Nicolás Lara, Pedro Álvarez, Alejandro López, Roaldo Rodríguez, Rubén Mendoza y Ángel Alonso.

Equipo Rojo: Rafael López, Glexis Novoa, Iván de La Nuez, Alejandro Frómeta, Lázaro Saavedra, René Francisco, Pedro Vizcaíno, José Ángel Toirac, Juan Pablo Ballester, Gerardo Mosquera, Llopiz, Flavio Garcíandía, Silveira, David Palacios, Adriano Buergo, Azcano.

⁴²⁸Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* op.Cit., p.58.

El final de la década aparece como uno de los momentos más controvertidos de la historia del nuevo arte cubano. El resultado, la emigración masiva de toda una generación—que, como se ha señalado, no fue homogénea, ni respondía a una única intencionalidad ni a un único objetivo, y que en consecuencia mantendría esa misma heterogeneidad en el exterior⁴²⁹--dejó un vacío que a menudo ha sido utilizado para señalar un punto y aparte en el arte cubano⁴³⁰. El exilio de los artistas de los ochenta, ese supuesto final de la utopía social del arte de los ochenta, no respondió a un único movimiento, sino que fue el resultado de un juego de tira y afloja entre artistas e instituciones en el que ninguna de las dos partes ofreció respuestas únicas⁴³¹. En ese sentido, resulta igualmente infructuoso plantear la salida de la Generación de los ochenta, como en ocasiones se ha hecho, como una deserción—“*Las puertas del Castillo se*

⁴²⁹ Como se verá en el capítulo correspondiente a la diáspora, la fortuna personal de los artistas salidos a fines de los ochenta abriría un muestrario en el que caben la decepción, el éxito, la adaptación, el olvido, la transformación.

⁴³⁰ Esa sensación de ruptura absoluta viene reforzada por el inicio en 1991 del llamado Periodo Especial en tiempos de paz. Sin embargo, ni el Periodo Especial comienza con la década, sino que en cierta manera se ve venir a finales de los ochenta, ni la influencia de los artistas de los ochenta se interrumpe con el cambio de década. Como ha sido señalado en múltiples ocasiones, pese a que las personas se fueran, los artistas, su influencia, siguió estando presente en las nuevas promociones.

⁴³¹ Glexis Novoa, sobre si la salida de los artistas de los ochenta fue en cierto modo incentivada por el gobierno para “aliviar tensiones”: “*¿La salida de los artistas de los 80s en Cuba? Aquello fue programado, como las balsas del `94. Una válvula de escape, fue una época en que la oficialidad de la cultura empezaba a experimentar las “nuevas estrategias” que más tarde cambiarían el escenario artístico. Luego necesitaron “cerrar”, pues “se iban a quedar sin artistas”, como dijo un dirigente mientras explicaba la negación del permiso para viajar fuera de Cuba para mi hija de 3 años de edad, cuando intenté que se reuniera con su madre y conmigo en México. Más tarde todo se resolvió a través de contactos y gestiones personales del más alto nivel oficial. La gente se iba marchando. Y los que se quedaban, seguían bajando los cuadros de las exposiciones progresivamente. Hoy bajaban uno... mañana otro... pasado tapaban otro, etc...*” Ichikawa, Emilio. “Entrevista con Glexis Novoa” [online]. Texto recogido en la web del autor. Disponible en:

http://www.eichikawa.com/entrevistas/entrevista_Glexis_Nova.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

cerraron “por reforma”, y los candidatos a mártires pospusieron el sacrificio urgidos por el llamado “pasajeros al avión”⁴³².

Por otro lado, ni todos los artistas correspondieron a la provocación, ni la respuesta de las instituciones fue homogénea: hemos de pensar, más bien, en actitudes concretas por parte de los artistas que recibieron respuestas concretas por parte, en ocasiones, de funcionarios en concreto. El resultado de los desencuentros que se producen a finales de la década, sea como fuere, llevaría aparejada la ruptura entre arte e institución. Quedaría, entonces, un vacío, y también una necesidad mutua, que pronto serían llenados con la actividad de una nueva generación. El proceso tiene algo de cínico, algo de trágico, mucho de mito. La generación de los noventa planteará una relación traumática con la época dorada de la década anterior, apropiándose de algunos elementos y planteando una continuidad que interesaba en la medida en que permitía establecer una narración ininterrumpida en el Nuevo arte cubano. El vacío dejado por la migración de artistas sería llenado por una nueva hornada salida del ISA y de San Alejandro, que en 1993 recibiría un espaldarazo definitivo a través de la exposición *Las metáforas del templo* [FIG.54]. En el texto de Mosquera que acompañaba el catálogo se hablará de la nueva generación como de la “mala yerba”, capaz de crecer en cualquier lado, en cualquier circunstancia. Entre “la mala yerba” y las propuestas de los grupos y los artistas de los ochenta habría, sin embargo, notables diferencias, como las había igualmente en todas las esferas de la vida en el país.

La generación, o generaciones, de los ochenta no desaparece tras la salida; de entrada, algunos artistas deciden permanecer en el país. Entre ellos encontramos a René Francisco, Eduardo Ponjuán, Lázaro Saavedra, Luis Gómez, Toirac o Ernesto Leal. Rastrear su actividad hasta el momento presente

⁴³² Mena, Abelardo (1993) “Más allá del bien y del mal” *Memorias de la posguerra*, 1, sin paginar. Publicación independiente. Independientemente de la posición del artista y de la mucha o poca eficacia con que consiga expresarla, resulta interesante la visión de “posguerra” que ofreció el magazine de Bruguera en un año en el que paralelamente se estaba afirmando prematuramente la emergencia de una nueva generación.

supone uno de los ejercicios más placenteros que ha deparado este estudio: en todos los casos señalados encontraremos una producción incansable y una capacidad inigualable para mantener una implicación constante con el contexto directo en el que trabajan y viven, adaptándose a nuevos imperativos – véase la obra en la red o en video de Saavedra, el mantenimiento de DUPP por parte de René Francisco, los proyectos colaborativos e “investigativos” de Toirac o la producción en video de Luis Gómez. En todos los casos hay que añadir, además, una labor docente enormemente fructífera – que llevaría, por ejemplo, a Saavedra a dirigir e integrar varios colectivos artísticos, o a René Francisco a desarrollar DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica), proyecto que le supondría el reconocimiento de la UNESCO y el Premio Nacional de Bellas Artes). Más allá de menciones y de la evolución de cada uno de ellos, algo común será el proyectar buena parte de su obra en las aulas, donde todos encontrarán la acogida de multitud de alumnos que crearán verdaderas “escuelas” a partir de sus preferencias. La influencia del movimiento artístico de los ochenta continuaría, además, a través de la enseñanza. El ISA ejercería, al igual que venía ocurriendo desde el principio de la década, una función de laboratorio que no pararía de ofrecer nuevos resultados. Los alumnos encontrarían respaldo en su actividad, comenzando a exponer con frecuencia en los últimos años de carrera, y adscribiéndose emocionalmente a la enseñanza de algunos profesores.

Volviendo a los años finales de la década, es preciso señalar que la intensificación en el desafío a la institución estaba situada en un contexto de crisis protagonizado por el declive del bloque socialista, la crisis económica, que ya preludiaba la situación del llamado Periodo Especial, y por el espíritu crítico del Proceso de Rectificación. Hablar de arte en esos años equivale, pues, a reflexionar sobre los últimos coletazos de la oposición drástica entre artistas e institución, si bien, como viene sucediendo hasta ahora, la situación sería más compleja.

A partir de 1988 se volverá frecuente la censura de exposiciones. A *Tarro partido II*, una individual de Tomás Esson que tuvo lugar ese mismo año, sería clausurada. El motivo: una de las obras más famosas del artista, en la que dos figuras bestiales, elaboradas con la estética impresionista propia de Esson, se revuelcan delante de un retrato del Che. A esa etapa pertenece una bandera de Cuba compuesta a partir de tiras fragmentadas de carne amputada. Ante la negativa del artista a modificar el contenido de la exposición, ésta sería directamente cancelada. La censura tomará en esos años múltiples rostros. Habrá selección de obras, comentarios a posteriori, auto-censura por parte de los artistas. Carlos Cárdenas retirará no exponer un conjunto de cartas que contenían alusiones a los emblemas de la nación⁴³³; posteriormente, su participación en el Proyecto Castillo de la Real Fuerza sería cancelada [FIG. 55]. Tenemos así el caso de un mismo artista que enfrentaría varias caras de la censura en los mismos años; no sería el único. La inauguración de las exposiciones, marcada por el activismo de los grupos, supondrá el momento de mayor “riesgo”: superado ese instante, se haría más fácil la pervivencia de la muestra. En el recuento de las exposiciones censuradas hemos de contar, pues, no sólo las que no se llegaron a realizar, sino también las que tuvieron problemas durante el tiempo que permanecieron visibles.

Entre las experiencias censuradas se encontraba también *Homenaje a Hans Haacke*, una revisión de las sombras de la Revolución ideada a partir del recurso a la historia del artista alemán⁴³⁴. La iniciativa da buena muestra de las aspiraciones de ABTV, el grupo que está detrás de su organización: se trataba, en este caso, de jugar con la historia, planteando un reto al poder mediante la utilización de todos los recursos considerados como válidos. La obra de ABTV manipula la verdad para crear metáforas de una realidad incompleta, o bien para mostrar las lagunas de todo discurso oficial, consciente de la deformación

⁴³³ Cfr. Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*op.Cit., p.236.

⁴³⁴ La exposición tendría lugar dentro del ciclo *El castillo de la Real Fuerza*, que será comentado a continuación.

que implica todo uso y control de la información. En este caso, *Homenaje a Hans Haacke* recurría a las investigaciones sobre el discurso histórico llevadas a cabo por Haacke para hablar de Cuba, de la realidad inmediata que los artistas vivían. La posición del grupo podía quedar resumida en la siguiente declaración, incluida en el texto que los cuatro artistas redactaran tras rechazar las condiciones propuestas por el Presidente del Consejo de Artes Plásticas para mantener la exposición:

*“En nuestro contexto todo fenómeno artístico, tarde o temprano, es absorbido institucionalmente: tanto los que surgen de manera espontánea, fuera de los canales establecidos para la distribución del arte, como los que programáticamente intentan salirse de estos canales. Aun aquellas obras que intentan una crítica a las instituciones- incluyendo la nuestra – están inmersas en el proceso mismo de institucionalización.”*⁴³⁵

El pasaje nos sitúa ante una situación en apariencia sin salida: la crítica al sistema lleva, tarde o temprano, a un plegamiento de la finalidad primera que la motivó ante las exigencias de la coyuntura política y cultural en la que está destinada a integrarse. Conscientes de esa dificultad, los artistas de ABTV tensarían al máximo el nivel de provocación, pero lo harían en la línea opuesta a la de un Tomás Esson: cuanto más polémica podía entrañar una obra, mayor sería su sutileza, mejor iría disfrazada. La exposición “inspirada por Haacke sería clausurada por los propios artistas, una vez reunida toda la documentación. En esa ocasión, el colectivo invitaría a Glexis Novoa a participar en la exposición, saboteando el proceso de selección del propio proyecto y suplantando el rol de la institución con una finalidad reivindicativa: *“Paradoxically, our criticism of the institutional framework can also be registered as institutional self-criticism”*⁴³⁶

Un año después, el grupo camufló su intención en forma de curadoría: en 1989 se planteaba una monográfica de Raúl Martínez en el Museo Nacional de

⁴³⁵ Angulo, Tanya; Ballester, Juan Pablo; Toirac, José Ángel y Villazón, Ileana (1989) “Homenaje a Hans Haacke” catálogo de exposición, sin paginar.

⁴³⁶ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* op.Cit., p.254.

Bellas Artes, en la que quedaban al margen las obras más políticas del artista, y ABTV decidió clonar la exposición del Museo, completando el curriculum del artista. También en este caso, el documento, con su aparente inocencia, se mostraba revelador, llenando el hueco dejado por la censura, que en este caso había tomado la forma de memoria selectiva.

Además de con la historia, la obra de ABTV trabaja con la autoría. Se trata de acercarse a la sociedad—pasada y presente—a través del cuestionamiento de la pertenencia de sus iconos. En otro proyecto titulado *Una imagen recorre el mundo*, también incluido en el ciclo del *Castillo de la Real Fuerza*, se exhibieron multitud de reproducciones de la foto del Che creada por Korda. En este caso, el colectivo recuperaba la historia de la imagen para, a través de ella, problematizar la propia historia de la Revolución y la de sus símbolos. La foto que daría la imagen más reproducida del Che fue difundida por Feltrinelli, sin que Korda percibiera compensación económica alguna.

El Proyecto Castillo de la Real Fuerza condensaría muchas de las experiencias que mayor controversia suscitarían. Concebido como un ciclo de exposiciones que tendrían lugar en el Castillo de la Fuerza, emblema del poder español y de la defensa de la ciudad, el Proyecto renovaba la función de un espacio histórico, identificando la “fuerza” del Castillo con las propuestas de los artistas—poco después de que fuera interrumpido, el Castillo recibió la más tranquila dedicación de museo de la porcelana.

Quedaba claro, en fin, que toda provocación recibiría respuesta, y por otro, que las estrategias de los artistas para introducir su crítica dentro del propio sistema institucional eran inacabables. En un contexto de crisis, ningún elemento quedó sin crítica: dentro del Proyecto Castillo de la Fuerza, Robert Rauschenberg incluyó *Roci Cuba*, una expresión del programa de difusión del arte contemporáneo que el artista norteamericano estaba llevando a cabo por todo el mundo. Considerando la aspiración de Rauschenberg un gesto colonialista, los integrantes de Arte Calle decidieron contraatacar: Aldito Menéndez permaneció sentado delante del artista vestido de indio, sin decir o

hacer nada. Ese mismo año, el grupo Arte Calle llevaría a cabo una exposición bajo el título de Nueve Alquimistas y un ciego, en la que las acciones desarrolladas por los artistas suscitaron duras controversia y críticas. En este punto, como señala Rachel Weiss, la calidad de las obras no era discutido, solamente lo era su contenido en aquellos casos en que se pudiera considerar que atentaba contra los valores que representaban a la nación⁴³⁷.

Al igual que 1988, 1989 fue un año movido ya antes de noviembre, cuando se produjo la caída del Muro de Berlín que implicaría consecuencias de vital importancia en todas las facetas de la vida en Cuba en los años siguientes. Ese año se manifestaron de manera mucho más clara y directa que hasta ese momento los caminos a los que llevaban las posturas más intransigentes por parte de la oficialidad y las provocaciones más desmedidas por parte de los artistas. Quizá sorprendería, por tanto, encontrar dos acontecimientos que, en pleno centro del huracán, se detienen a reflexionar y a hacer autocrítica, si no fuera porque esa capacidad de revisar hasta el infinito los propios presupuestos, de afrontar la creación artística como una parte más de la vida humana, susceptible de ser revisada, modificada y comentada, supone una de las mayores herencias del arte cubano a la cultura americana⁴³⁸.

El año de la Caída del Muro, que implicaría una modificación del mapa de la isla con innumerables revisiones en los próximos años⁴³⁹, coincidió con

⁴³⁷ Weiss, Rachel (2011) *To and From...* op.Cit., p.94.

⁴³⁸ La obra de Lázaro Saavedra, uno de los artistas de la primera exposición que vamos a comentar, ha mantenido hasta el momento presente una posición crítica en torno al arte cubano. La mirada de Lázaro, uno de los artistas más agudos del panorama cubano, se ha posado en casi todos los temas y sujetos posibles—incluyéndose a sí mismo y a su generación—para eliminar cualquier posible reducción o simplificación. No es casual, por tanto, que se haya coincidido en señalar esa posición como la principal aportación de la llamada Generación de los ochenta, tan heterogénea, por otro lado, desde el punto de vista formal o desde los temas que plantea. Una revisión en Weiss, Rachel (2011) “El puño de Lázaro”, *Tercer Texto*, 2 [online]. Disponible en: <http://www.tercertexto.org/revista/numero-2/956>. [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁴³⁹Significativamente, *Bloqueo* de Tonel, una obra que puede tener múltiples lecturas, data de ese año. El interés por los mapas data de finales de los ochenta, y entronca con la revisión de los símbolos nacionales que llevarán a cabo los artistas emergidos en la segunda mitad de la

una ampliación de horizontes por parte de la Bienal, que en su tercera edición se abría al Caribe y ponía de manifiesto su voluntad de erigirse en centro de la creatividad del Tercer Mundo⁴⁴⁰. Mientras tanto, el arte cubano experimentaría la cara más agria de la censura, encontraría los límites de la acción social y se vería abocado a la trágica salida que puso fin a la década.

El primero de los elementos que plantearon esa revisión de la propia labor de los artistas fue *Una mirada retrospectiva*, una exposición ideada por Rubén Torres Llorca y Lázaro Saavedra. Ya el propio planteamiento del origen

década. El propio Tonel analizará, en otro momento vital como es el del cambio del siglo, ese recurso al mapa que arranca de los ochenta, conectándolo con las pulsiones que sitúan a Cuba en relación a Occidente, a América Latina y al Tercer Mundo. En palabras de Tonel: "*Esta cartografía se replanteó los contornos de la isla, quebrando las fronteras de la nación a favor de un conglomero transcultural donde tendrían cabida América Latina y tras ella, Todo el Tercer Mundo; más aún, "Occidente" y "no Occidente"*" Tonel (1999) "La isla, el mapa, los viajeros. Notas sobre procesos recientes en el arte cubano" en *Cuba. Los mapas del deseo*. Viena, KunstHalle Wien, p.13. El fragmento que aparece entrecomillado recupera un texto de Mosquera en el que éste revisa la inclusión de la cultura latinoamericana dentro de la cultura occidental, señalando que "la cultura no occidental es nuestra cultura, pero la cultura occidental es también nuestra cultura." (citado en Tonel (1999) "La isla, el mapa...op.Cit. Interesante resulta la objeción planteada por Kevin Power a esta idea. Véase Power, Kevin (1999) *While Cuba Waits: Art from the Nineties*. Santa Monica, Smart Art Press.

⁴⁴⁰ La Tercera Bienal de La Habana figura entre las exposiciones de mayor trascendencia de los últimos treinta años a nivel mundial. Por primera vez se creaba, en un contexto ajeno a los grandes centros que conformaban el circuito del arte contemporáneo, un foro de debate para el arte de África, Asia y América, foro que anticipaba el encuentro que tradicionalmente se considera en cierto modo como "apertura" del interés del sistema artístico internacional por el "Otro", *Magiciens de la Terre*. La edición tendría entre sus objetivos el aumentar el conocimiento sobre las producciones creativas del llamado Tercer Mundo; el conseguir una mayor representación de esas producciones; y el generar un diálogo fructífero entre las regiones participantes. En palabras de Lillian Llanes, directora del Centro:

"Es conocida la existencia de una amplia bibliografía sobre el arte precolombino, así como sobre las culturas tradicionales africanas, árabes y asiáticas, realizada por eminentes investigadores de todo el mundo. Pero resulta difícil encontrar publicaciones de significación sobre el arte contemporáneo de los países que hoy constituyen su continuidad histórica. Ni nosotros mismos nos ocupamos de hacerlas. Con frecuencia estamos más al corriente de lo que ocurre en el arte en París o Nueva York que sobre lo que sucede en países más cercanos a nosotros cultural, o incluso geográficamente. Sin negar el conocimiento necesario del arte de los países industrializados (que resultaría un error ignorar), desconocer la creación artística actual de aquellos pueblos con los que tantas cosas tenemos en común resultaría imperdonable." Llanes, Lillian (1989), declaración recogida en el catálogo de la III Bienal de La Habana. La Habana, Centro Wifredo Lam.

de la muestra expresa esa intención irónica y crítica que define la producción de ambos creadores: se trata, según los artistas, de una recuperación arqueológica de una exposición de los ochenta que tiene lugar en el siglo XXII. En esa fecha, un grupo de arqueólogos desenterró un conjunto de artefactos de funcionalidad desconocida⁴⁴¹, que se data de manera igualmente ambigua en una época “posterior a los primeros asentamientos del grupo tribal Arte Calle, es decir, donde termina la prehistoria de las artes plásticas en Cuba”⁴⁴². Lo desenterrado por esos supuestos arqueólogos del futuro resultaba igualmente ambiguo y mordaz: junto a las obras de los artistas se dispusieron objetos de uso cotidiano, de tal modo que el espectador no pudiera diferenciar ambas cosas.

Los dos elementos, arte y objetos, aludían a varios contextos y representaban las vías por las que había transitado el arte durante toda la década: en primer lugar, recuperaban el pasado español, a partir de una serie de creaciones que remedaban a la cultura material de la Edad Moderna; también había altares y objetos-fetiché, en alusión a la recuperación de los rituales afrocubanos; finalmente, un tercer grupo recurría al kitsch y a la apropiación de símbolos políticos y nacionales tan frecuente en la segunda mitad de la década⁴⁴³. En el segundo grupo se incluía una pieza que condensaba buena parte de la ironía de la muestra: se trata del altar a San Joseph Beuys, que aparece destacado en el catálogo: “Especial relevancia histórica tiene el ídolo

⁴⁴¹ En palabras de los artistas expresadas en el folleto que acompañó la muestra: “Prácticamente no existían publicaciones o libros de texto especializados en arte o cultura y los artículos que aparecían en los periódicos eran más crónica social que crítica especializada. La escasez de documentación fotográfica también dificulta cualquier posible reconstrucción. Es sintomático que en revistas y periódicos aparecían más las fotos de los artistas mismos que de sus obras. Por todo ello nos sentimos orgullosos de la presente muestra.” Torres Llorca, Rubén y Saavedra, Lázaro (1989), recogido en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (2006) *El Nuevo Arte Cubano...op.Cit.*, p.293.

⁴⁴² Ibidem., p.295. Nótese la carga de significado del comentario que sigue a la acotación cronológica, que alude a lo anterior a los ochenta como “la prehistoria del arte cubano”, y que, en consecuencia, alude irónicamente al proceso que comienza con Volumen I como el inicio de la historia.

⁴⁴³ Sobre la apropiación de símbolos y valores procedentes tanto del imaginario comunista, cubano u occidental, véase Valdés Figueroa, Eugenio (1996) “Reciclando la modernidad” *Atlántica*, 13, pp.32-40.

dedicado al patrono de los artistas, San José Beuys, místico germano que sufrió suplicio en vida para lavar los pecados de sus colegas."⁴⁴⁴. En el tercero, por su parte, figuraba el detector de ideologías, una de las obras clave de la trayectoria de Saavedra en los ochenta que será revisada en varias ocasiones por el artista en la década siguiente.

La exposición, verdadero instrumento de meta-crítica de las luces y sombras que arrojaba el balance de la década, se alejaba del cruce de acusaciones mutuas entre arte e institución y trasladaba con humor el debate al interior de la propia actividad artística, señalando los límites de toda aspiración de cambio. Luis Camnitzer ofrece una clave para entender lo que supuso cuando señala que la idolatría es el verdadero punto central de *Una mirada retrospectiva*: idolatría del pueblo hacia los símbolos patrios y religiosos, idolatría del artista hacia su propia condición de sujeto creador, idolatría de una década respecto a sus logros, idolatría, en fin, como refutación y afirmación a un tiempo del objeto artístico, que como tantas veces se vio a lo largo de la década se encontraba en una posición sin definir entre la alta cultura y el kitsch. En palabras de Camnitzer: "*Most of the pieces deal with idolatry, how individual ideals are betrayed by the followers, how there is an excessive respect for the foreign art stars, how personal ambitions come through in spite of one's wishes.*"⁴⁴⁵

El segundo elemento de crítica hacia la propia tarea de los artistas resulta en apariencia mucho más directo: se trata del partido de béisbol organizado por varios miembros de la Generación de los 80 en el Estadio José A. Echevarría bajo el título "La plástica cubana se dedica al béisbol", una acción espontánea conocida comúnmente como "el juego de pelota"⁴⁴⁶. La acción vendría motivada por el cierre de la exposición *Un artista melodramático* de René Francisco y Ponjuán en el Proyecto Castillo de la Real Fuerza, en la que éstos

⁴⁴⁴ Ibidem., p.295.

⁴⁴⁵ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...*op.Cit., p. 29.

⁴⁴⁶ Durante mi primera estancia en La Habana pude comprobar, al vivir enfrente, que el Echevarría todavía sigue asociándose a dicho acontecimiento.

presentarían un conjunto de obras en las que las referencias a Fidel se hacían demasiado directas: *Suicida* mostraría un retrato del Comandante compuesto a partir de cristales rotos. Arriba, los mismos cristales formaban la palabra que daba título a la obra. En otra pieza, la cabeza de Fidel aparecía fumando un puro dentro del Castillo. La escena, un nocturno dominado por un cielo y un mar grises, se titulaba “La real fuerza del Castillo”. Una tercera obra convertía a Fidel en un faro que, situado sobre el Castillo, emitía un vuelo de palomas azules y blancas, las cuales, situadas sobre fondo rojo, construían la bandera cubana. La otra mitad del espacio pictórico, que incluía una vista de La Habana, quedaba significativamente en penumbra. El título: “Las ideas llegan más lejos que la luz.” Mosquera hablaría de la muestra como sigue:

“Después de tanto bricolage profesional en el arte de las últimas décadas – pobre o de lujo, pero casi siempre con un acabado “de galería”-, estos objetos metaditos, como de uso personal, que no parecen separarse de los que rodean nuestra vida cotidiana, recuperan una franqueza que nos retrotrae a Dadá y al surrealismo temprano.”⁴⁴⁷

La exposición, que, a fin de cuentas, simplemente ahondaba en la ironía y el humor con que el arte de la segunda mitad de los ochenta había mirado los símbolos nacionales, supondría el cese en su función de Marcia Leiseca, en ese momento Viceministra de Cultura. Como respuesta al cierre de exposiciones, los artistas deciden abandonar su actividad y, en lugar de seguir trabajando, celebrar un partido de béisbol en el antiguo Vedado Tennis Club. Una vez allí, la vanguardia formará dos equipos, uno azul y otro rojo, y comenzará el partido, invitando a todos los espectadores a participar. El Juego de Pelota, que posteriormente alcanzaría proporciones míticas⁴⁴⁸, planteaba algo más que la imposibilidad de hacer arte en Cuba sin enfrentar la censura: se trataba de un gesto cargado con toda la ironía de la década, que serviría de canto de cisne de una serie de propuestas dominadas por la idea de que la creación artística puede transformar el sistema expositivo y, con ello, trascender las limitaciones

⁴⁴⁷ Catálogo de la exposición. Documento facilitado por René Francisco.

⁴⁴⁸ El Colectivo Enema, por ejemplo, lo repetiría pasado el dos mil.

de la institución. Al mismo tiempo, el arte tomaba, quizá proféticamente, la apariencia del béisbol, uno de los principales recursos de exportación de Cuba y el Caribe hispano⁴⁴⁹.

A finales de la década, cuando esa relación con la institución se tense hasta el máximo, pudo verse cómo muchas de las experiencias de la década no habían conseguido el objetivo de aproximar el arte al pueblo. Sin embargo, resulta inútil, e imposible, hacer coincidir el fin de la década con el de las aspiraciones del arte de los ochenta; no se trata, tampoco, de andar buscando restos de los ochenta en los noventa (Rachel Weiss plantea ambas cosas señalando que los ochenta pudieron acabar con el encarcelamiento de Ángel Delgado, y aludiendo al valor simbólico que encerrara el hecho de que *Memorias de la Posguerra*, el periódico clandestino de Tania Bruguera, terminara su última edición censurada con una lista de los que se fueron.)

Pronto el panorama crítico se dividiría ante el dilema ruptura-continuidad, eso sin aludir a la división, mucho mayor, que se iría creando entre los artistas que empezarían a trabajar en la isla durante los noventa y aquellos que se fueron. No obstante, frente a ambas lecturas, es posible obtener otra imagen: la que ofrecen iniciativas como las de Abdel Hernández o René Francisco. El primero era responsable de un intento de trasladar el arte a un lugar alejado del movimiento cultural del país como era Pión; en el Proyecto que tomaba el nombre del municipio, los artistas se desplazaron para vivir en Pión, contando con la ayuda y la aprobación de la oficialidad. Se trataba, en este caso, de ocupar espacios diferentes a los de la galería, algo que plantearan Arte Calle y otros colectivos en el entorno habanero. El objetivo era trascender las limitaciones de la creación artística para, simplemente, crear e integrar esa creación en el contexto público. La nómina de integrantes, por ello, incluiría no sólo artistas, sino también toda una serie de profesionales procedentes de

⁴⁴⁹ Una revisión al significado del performance, así como un análisis de la dificultad de establecer fronteras en la periodización del arte cubano, en Rosa, Elvia (2001) "Play Off (también, a propósito de Antonia) *Arte Cubano*, 1, pp. 30-34.

diversos ámbitos. Los participantes perdían, pues, su aura personal, quedando alejados del foco de la crítica y la tensión de la realidad artística habanera, con el objetivo de configurar un contexto más despejado de prejuicios en el que empezar de cero. Comenta Rachel Weiss:

“As long as art had remained within the sphere of Art, it was possible to hold utopian expectations for its transformative power. However, there was a double exit from the precinct of Art: one was into a practice no longer divorced from political activity, and the other was to Pilon, outside the realm of a definable, historically continuous, and recognizable idea of art. One exit led to exile, the other to despair: Saavedra, after living in Pilon for eight months, finally went back to Havana, stopped making art, and joined a construction brigade.”⁴⁵⁰

Más duradero resultaría el proyecto encabezado por René Francisco bajo el título de DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica) [FIG.56]. La sucesión de “pragmáticas”, desde la primera edición que tendría lugar entre 1989 y 1990, permite seguir el rastro del arte cubano entre décadas, saltando las fronteras y las divisiones, y los nombres que figuran entre los alumnos ofrecen un recuento exhaustivo de los itinerarios, cada vez más fragmentados, que seguirá el arte hecho en Cuba a partir de 1990. La producción de DUPP será comentada en el apartado correspondiente a colectivos artísticos del siguiente bloque.

Aun teniendo en cuenta las continuidades y los caminos que no se cortan con la entrada de los noventa, un buen epílogo para la década puede estar en dos exposiciones. La primera llevaría consigo el encarcelamiento de un artista a raíz de la realización de una acción; la segunda, la confirmación de que el mercado, el dólar y la atención internacional cambiarían de manera radical el contexto en el que se desenvolvería el arte cubano. La primera, *El Objeto Esculturado*, se presentaba como una superación de los límites tradicionalmente asociados a la escultura, pero también como algo más. La modificación en el término que centra la exposición implicaba una necesidad de renovar el registro

⁴⁵⁰ Weiss, Rachel (2011) *To and From...op.Cit.*, p.203.

teórico empleado a la hora de categorizar la experiencia artística. En este caso, se haría hincapié en la finalidad epistemológica de la obra, que dominaba su función estética:

“El término objeto esculpado constituye una metáfora que sirve para identificar la finalidad del conocimiento con el artefacto que lo vehiculiza. Comprende aquellas producciones de objetos que funcionan como puentes para indagar y explicar hipotéticamente determinados fenómenos culturales, ideológicos, filosóficos, políticos y psicológicos. La noción de objeto esculpado caracteriza las mediaciones que existen entre lo objetivo y lo subjetivo.”⁴⁵¹

Fuera de los presupuestos teóricos que guiaban la iniciativa, la tensión con el poder iría demasiado lejos cuando Ángel Delgado defecó sobre el Granma en una acción titulada *“la esperanza es lo único que se está perdiendo.”* Poco después se produciría el éxodo masivo de artistas; mientras tanto, se inauguraba un síntoma de los nuevos tiempos, que contaría con el precedente de la segunda exposición, que no es otra que Kuba O.K. Con ésta el arte cubano descubría Europa—y Europa el arte cubano—, también que éste se podía comercializar como cualquier otro bien.

Un año después, Tonel, cuya producción artística y textual puede funcionar como voz en off de las inquietudes generales de un periodo decisivo para la cultura cubana, titulaba una exposición individual *La Felicidad*, señalando, irónicamente, *“yo lo que quiero es ser feliz.”*

VI.8.2-La década de los 90 y del 2000

“El debilitamiento funcional del valor de uso de una obra artística no hace sino confirmar la miseria antropológica de su contexto.”

⁴⁵¹Suazo, Félix y Somoza, Alexis (1990) *El Objeto Esculpado. Catálogo de exposición*. La Habana, CDAV.

ABTV, Homenaje a Hans Haacke.

“El problema estriba en que el movimiento está encontrando dificultades para exponer, publicar y más aún para llevar adelante un trabajo social, fuera de los circuitos. Tal situación, unida al interés que despierta en el extranjero, puede conducirlo a hacer un arte de exportación, basado en fórmulas, desviándolo de las urgencias contextuales que le dieron origen y razón.”

Gerardo Mosquera. “La plástica cubana en un nuevo siglo” Incluido en el catálogo de *Kuba O.K.*

Todavía hoy el arte sigue siendo un atractivo para cualquier tipo de turismo en Cuba. La Habana constituye uno de los pocos lugares del mundo en el que el visitante puede disfrutar por la mañana de los restos del pasado hispano en La Habana Vieja; del devenir de la Revolución a mediodía; y de las glorias del Nuevo Arte Cubano por la tarde. No en vano, los tres han sido musealizados, reducidos a un conjunto de símbolos y de expresiones, atrapados, condensados en un conjunto de fetiches. Rachel Weiss lo ha explicado de manera excelente en su último libro, al señalar la contradicción inherente a la hora de integrar en el discurso histórico del arte cubano un movimiento concebido para transformar el presente, para no perdurar:

“The “New Cuban Art” available at the museum was its own simulacrum, its rebirth as museum display – as history – ascendant over the work done by the original.”⁴⁵²

⁴⁵² Weiss, Rachel (2011) *To and From...* op.Cit., p.171. La autora dedica uno de los tres apartados de su último libro al impacto de la musealización de la cultura en Cuba, y de la propia Cuba en sí, ante la devaluación de la utopía que siguió al Periodo Especial. Weiss indica cómo la propia selección de las obras que representan el arte de los ochenta en el Museo Nacional aparece dominada por la voluntad de ocultar el carácter subversivo de la práctica artística en un discurso políticamente correcto, en el que un conjunto descontextualizado de obras *light* ha

Weiss sigue:

*“What all those new museums were doing, besides drawing tourist dollars, was reversing what had been, since 1959, a utopian discourse pointing forward, with a prophylactic rebuilding of the past. Cuba had never been translated, repeated, so often.”*⁴⁵³

En lo que respecta al arte, sorprende ver cómo las estancias que se prolongan por varios días suelen incluir la visita a algún taller de artista, donde el visitante puede apreciar “lo que significa ser artista en Cuba”: una vez en la casa del artista, mientras disfruta de un ron, podrá contemplar algunas obras en venta, mientras se le explica las dificultades que la creación artística tiene que enfrentar a causa de la carestía económica y de los problemas políticos. De esa visita le quedará la imagen de un arte político, pero no demasiado; crítico, pero no demasiado; contextual, pero fácilmente asimilable por una mirada inexperta que reconocerá rostros, símbolos y mensajes patrios sin comprender cómo éstos han sido utilizados⁴⁵⁴. Los artistas, incluso, disponen de varios registros que aplican según sea el visitante un turista interesado en tener una “experiencia habanera”, un aficionado ocasional al arte cubano, o un experto en la cultura de la región⁴⁵⁵ ya sea éste académico o, preferentemente, coleccionista, y que inciden en la duración, en la complejidad y en la exhaustividad de la visita.

Una manera extremadamente simple de aludir a lo que significó la entrada de Cuba en el Periodo Especial y el impacto del mercado en el arte cubano puede desprenderse de esa sustitución del espacio público, entendido

sustituido a las obras más polémicas y representativas de la década. Véase Weiss, Rachel (2011) *To and From...op.Cit*, pp.165-174.

⁴⁵³ *Ibidem.*, p.173.

⁴⁵⁴ No faltan, sin embargo, visiones más optimistas. Véase, por ejemplo, Herrera Ysla, Nelson (1996) “Desafíos y provocaciones de los artistas jóvenes en Cuba” *Atlántica*, 13, pp.40-47.

⁴⁵⁵ Esos registros pueden ajustarse, igualmente, en función de la posibilidad derive en la venta de alguna obra, o en la atracción de un posible coleccionista.

como lugar de encuentro y proyección, por el taller, entendido, en última estancia, como espacio musealizable, como posible recurso turístico. Sin embargo, con esa imagen sólo tendremos uno de los múltiples elementos que darían forma al arte en Cuba desde los noventa [FIG.57].

En todo caso, algo seguro será el abandono de la utopía de los ochenta: si Tonel caracterizaba la década, todavía en 1992, como *“un momento que afortunadamente, se nos ha estado convirtiendo en historia – y no sólo del arte – en las manos”*⁴⁵⁶, pronto quedará claro que la problemática se había vuelto más compleja al abarcar el mercado y la supervivencia. *“La cuota de utopía ha bajado tanto como la del huevo”*, afirma, categóricamente, el texto que acompañará a la exposición presentada como eje entre una década y otra⁴⁵⁷. Otro ejemplo: en 1994, en Madrid, Aldo Menéndez, una de las figuras más provocadoras de la década anterior, cambiaba el *“Reviva la Revolu...”* por una obra pictórica, que el propio artista describía diciendo que *“al pintar disfruto con la técnica (pretendo dominarla). Para mí, concepto y contenido son lo primero, mis telas por inclinación natural, están imbuidas de una noción barroquizante, cargada de elementos y referencias hasta cierto punto costumbristas. Mantenerme del lado de lo nuevo, renovado y al día, ha sido el mayor anhelo. Y Cuba, el tema predilecto.”*⁴⁵⁸

Cuba (si bien, es justo decirlo, no siempre, no para todos) se había convertido en un tema. A partir de entonces, el arte no volverá a tratar de cambiar la sociedad, estableciéndose en un terreno más preciso, algo ligado, por otra parte, a la recuperación de las *“buenas formas”*, de las artesanías y del *“oficio del arte”*. En los ochenta los artistas se agruparon, crearon colectivos, desarrollaron con frecuencia acciones en las que el nombre del firmante era secundario, llegando al caso de las tergiversaciones lúdicas que propuso ABTV.

⁴⁵⁶ Fernández, Antonio Eligio *“Tonel”* (1992) *“Acotaciones al relevo”*...op.Cit., p.86.

⁴⁵⁷ Mosquera, Gerardo (1993) *“Crece la yerba”*, en AA.VV. *Las Metáforas del Templo*. Catálogo de exposición. La Habana, CDAV, sin paginar.

⁴⁵⁸ Menéndez, Aldo (1995) *Se acabó lo que se daba*. Catálogo de exposición. Coral Gables, Meza Fine Arts.

En los noventa las rutas serán, en su mayoría, individuales, y estarán asociadas a la firma de la obra, al sello del artista: si bien habrá juegos y aplazamientos como los que introduce Fernando Rodríguez, detrás de ellos encontraremos siempre al autor, convertido en “hacedor”⁴⁵⁹ [FIG.58].

Definir la relación con los ochenta se presenta, entonces, como una tarea problemática. Rufo Caballero ha expuesto lo artificial de las propuestas que pretenden romper con los ochenta o hacerse continuadores de la década anterior; Yolanda Wood, por su parte, ha alertado igualmente del riesgo de hacer encajar artificialmente la producción creativa en un sistema marcado por el “decadismo”⁴⁶⁰. Señala el primero:

“En los últimos meses, me he encontrado a varios jóvenes plásticos bajo la incertidumbre – con ribetes traumáticos – de no alcanzar a definir si su arte “representa” verdaderamente a los años noventa; o si en cambio se limita a prolongar los ochenta en forma de prescindible epígono. Otros se preguntan si acaso no han “traicionado” los “principios” de los ochenta; sin que unos ni otros logren resolver en

⁴⁵⁹ De nuevo Glexis Novoa: “El término “ochentoso”, fue creado por una nueva generación que se ha dedicado a temas menos comprometidos, que navegan en una estética de moda, complaciente, con todos los ingredientes “exóticos” que debe tener una obra producida en la isla. A ellos se les da un conflicto que, como dice un amigo, en términos de la psicología que se enseñaba en la Universidad de La Habana en los años 70s se puede llamar de “aproximación-evitación”, pues en el fondo muchos producen una obra derivativa, o reactiva, y admiran la obra producida durante la década en cuestión. Una nueva opción creada por artistas que deben sobrevivir con las mismas estrategias de la vida personal, doble moral y auto represión muy sutil y sofisticada. Hasta autorrepresión de sanas admiraciones. Hay que vivirlo para comprenderlo.” Ichikawa, Emilio. “Entrevista con Glexis Novoa”...op.Cit. La palabra “ochentoso” lleva a una nota, en la que Novoa define: “El término “ochentoso” alude a las obras contemporáneas de artistas cubanos que tratan temas políticos o sociales, con rasgos irreverentes o contestatarios, en referencia directa a una parte de la obra producida durante la década de los ochenta. Funciona como un adjetivo peyorativo, para esta producción, que arriesga oportunidades, mercado y el establecimiento en la oficialidad cultural.”

⁴⁶⁰ Wood, Yolanda (1999) “Periodizar el arte cubano: ¿poliedro o bola de cristal?” en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC, pp.187-196.

definitiva el tipo de relación que ha de establecerse entre ambos decenios: ¿nexos por continuidad, cesuras abruptas; parte y parte?”⁴⁶¹

Fuera de toda duda quedaría, en todo caso, un hecho incontestable: las reglas del juego habían cambiado. Incluso se llegaría a diseñar un juego de mesa en el que el participante podía experimentar algunas de las reacciones que habían marcado la relación arte-institución. En lo que se refiere a las exposiciones, las modificaciones que afectan a Cuba en los noventa se derivarían en una fragmentación del panorama artístico. Pese a la existencia de ciertas “cimas”, el guión del arte cubano ya no podrá ser hilvanado a partir de una lista de muestras; tampoco sería tan fácil rastrear la pista de las respuestas y las ofensas, las adhesiones y las detracciones. De entrada, muchos artistas comienzan a trabajar con galerías en Europa y Norteamérica, pasando a estar “allí y aquí” al mismo tiempo. De ahí que cualquier reconstrucción de, por ejemplo, la obra de un Kcho o de los Carpinteros deba ser reconstruida a partir de esa condición, que no existía en los ochenta⁴⁶². En lo que respecta a los artistas de los ochenta que salieron, las respuestas, y las experiencias, serán múltiples. Expositivamente, si bien será frecuente encontrarlos, junto a artistas residentes en la isla, y a artistas del “exilio de baja intensidad”, en exposiciones celebradas en el extranjero, su presencia en muestras que tuvieran lugar en suelo cubano se reducirá sustancialmente.

Se configura, así, una lista en la que las monográficas toman el relevo de las colectivas; al menos en importancia; al menos en la isla⁴⁶³. No se trata de que no existan exposiciones que marquen tendencias y que reciban la atención de

⁴⁶¹ Caballero, Rufo (1993) “Con la sutil elocuencia del desasosiego. (La institución, la historiografía y el imaginario estético en la tensión del arte cubano entre los ochenta y los noventa.)”, en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles...* op.Cit., p.165.

⁴⁶² En el caso del primero, la monográfica que organiza la Galería Barbara Gladstone en Nueva York en 1996 supondrá la confirmación, de un golpe, del éxito personal del artista, de las nuevas tendencias a “buscarse la vida tanto dentro como fuera” y del interés del medio artístico internacional por consumir “arte cubano del Periodo Especial”.

⁴⁶³ A efectos prácticos, como consecuencia de ello, en este trabajo buena parte del arte de los noventa en Cuba se analizará en el bloque siguiente, correspondiente a “prácticas”.

una audiencia amplia dentro del mundo del arte, sino de que éstas perderán gran parte de la trascendencia que tuvieron en los ochenta. Fuera ocurrirá todo lo contrario: anticipando, y participando, del boom caribeño, el arte cubano saldrá al exterior en grandes exposiciones que maridan contemplación y venta, pero que responden, en igual medida, a un fenómeno diaspórico sin precedentes en lo artístico. No extraña, pues, encontrar un sinfín de revisiones del “arte cubano” a partir de las posiciones más diversas. El resultado será un registro de exposiciones que se multiplica casi hasta el infinito, y que prácticamente asimiló a Cuba casi todos los presupuestos posibles.

Paralelamente, los intereses, y con ello los sistemas artísticos, se fragmentan. Se crea una realidad poliédrica, que parece dar cabida a todos los grupos—cada uno, eso sí, en su lugar—y recuperar todos los estilos, todas las tendencias, todas las décadas. El recurso al pastiche y la apropiación, de las que tanto se han hablado, funcionan, por tanto, también en un nivel superior, generando una estructura destinada a acoger los más variados registros, en modelos de circulación y consumo pensados para abarcar a todos los receptores posibles. No es que desaparezca el contexto, sino que se multiplica, incluso dentro de la isla. Eso hará que sea particularmente difícil seguir el rastro de un único grupo, incluso de varios, a lo largo de la década, lo cual no quiere decir que no se pueda rastrear la evolución de tendencias curatoriales en la Cuba post-80: simplemente, éstas se han vuelto más densas, y requieren mayor atención y constancia en la observación.

Lo anterior, pese a todo, no modificará dos elementos; el primero: pese al incremento de la velocidad con que se producen los relevos generacionales y estéticos, el mundo del arte cubano (léase habanero) seguirá siendo un pueblo, en el que todos se conocen. Segunda: la calidad, y cantidad, en la renovación de propuestas no disminuirá. Lo que sí cambiaría, y en ello han incidido varios autores, es la importancia del evento artístico en Cuba. Podemos afirmar que, una vez que el mercado se convierta en el nuevo interlocutor, ese carácter de “espacio sustitutivo” del arte de la década anterior se diluirá. Nunca más será el

arte ese territorio en el que ubicar las demandas de cambio social; quedará, eso sí, hasta el momento presente como espacio en el que ubicar unas aspiraciones de cambio artístico y de plasmar inquietudes culturales que hacen del arte cubano uno de los más pujantes del mundo.

El descenso en el nivel de provocación estribaba no tanto en el contenido de las obras, sino más bien en la forma, así como en su presentación, y llevaría a muchos a hablar de “estrategias de camuflaje”. En ese marco hay que incluir la vuelta a las artesanías, la recuperación del paradigma estético o del carácter objetual del arte. Se ha pasado de un arte “contenidista” (en este primer registro caben todos los garabatos, las bromas, los papeles mal escritos, los bocetos, las obras sin terminar, las improvisaciones) a un arte “temático” (en este caso, la lista incluiría: mapas, cuerpos, islas, Otros, ciudades,...)

De ahora en adelante, además, los mecanismos de control por parte de la institución cambiarán, orientándose cada vez más hacia la asimilación o hacia el olvido de las protestas. Por su parte, los artistas entenderán que su campo de acción, y por tanto sus objetivos, se han ampliado, y que para orientarse en ese nuevo espacio hace falta utilizar –aunque se rechacen– todos los elementos a mano. Fenómenos como el de Delgado no se volverán a repetir porque no interesarían a ninguna de las dos partes, entre otras cosas debido a la criba de artistas que queda tras la migración masiva de principios de la década y al subsiguiente vacío que resulta.

VI.8.2.1-Metáforas y simulacros del Nuevo Arte Cubano en los noventa.

Las Bienales de La Habana, y una serie de exposiciones, contribuirán a llenar ese vacío. Entre ellas, *Las metáforas del templo* se ha señalado como punto de inflexión al afirmar prematuramente una “generación de los noventa”, configurando una nómina de artistas encargados de “hacer olvidar” a los que se

fueron⁴⁶⁴. Lo cierto es que, pueda o no hablarse de generación, los integrantes de *Las metáforas* serán omnipresentes en las listas de la década, tanto en el interior como sobre todo en el exterior de la isla. *Las Metáforas* llevaría a cabo una estrategia similar a la planteada en *Volumen I*: el texto curatorial, lo suficientemente ambiguo, indica los elementos que permiten considerar el surgimiento de una nueva generación, para luego negar lo antes afirmado. Cuando tienen que definir los objetivos de la muestra, Garaicoa y Segura señalan:

“El proyecto de hecho pretende poner en circulación cada una de estas obras en el Espacio-Institución-Arte, exigiendo el lugar que dentro de éste merecen, al ser obras que están participando del “verdadero” ambiente que ha propiciado lo mejor de la plástica cubana en los últimos años, evidenciándose estas como puntos de continuidad y rupturas con la evolución del proyecto cultural cubano, esto ha dado pie para que algunos afirmen el “surgimiento” de una nueva “generación”. (La de los 90’s).”⁴⁶⁵

A continuación, en el siguiente párrafo, la idea aparece matizada:

“No pretendemos llevar tan lejos algo que creemos es parte de un fenómeno cultural mayor que lo que la palabra “generación” implica. Hablar de plástica de los 90 para nosotros resulta un tanto difícil, sobre todo por ser los 90 una década recién iniciada.”⁴⁶⁶

Sea como fuere, otra similitud con *Volumen I* vendrá de la mano del reconocimiento crítico, que se plasma ya desde el principio con el apoyo de Mosquera a la muestra y la inclusión de su famoso ensayo “Crece la yerba” en el catálogo de ésta. Allí aparecen algunas de las definiciones más conocidas de la nueva generación: “*La plástica cubana actual es como una máquina que sigue*

⁴⁶⁴ Componen la exposición Ernesto García Nodarse, Jorge Luis Marrero, Alberto Casado, Fernando Rodríguez, Dagoberto Rodríguez, Marcos Castillo y Alexandre Arrechea, Osvaldo Yero, Abel Barroso, Douglas Pérez, Estereo Segura y Carlos Garaicoa. Los dos últimos serán, además, los curadores de la muestra, que tuvo lugar en el CDAV en febrero de 1993.

⁴⁶⁵ Mosquera, Gerardo (1993) *Las Metáforas del Templo*. La Habana, CDAV, sin paginar.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

funcionando después que se paró el motor; a pesar de la pérdida del clima cultural de los 80, el éxodo intelectual, la contracción en la enseñanza del arte, el jineteo y la situación extrema en que se encuentra el país, los artistas siguen brotando en Cuba como la mala yerba."⁴⁶⁷

El mensaje estaba claro: la vida seguía en el arte cubano, a pesar de la salida de los artistas de los ochenta y del enrarecimiento del debate artístico. El apoyo a los nuevos artistas por parte de críticos como Mosquera, Lupe Álvarez, Eugenio Valdés o Madelyn Izquierdo será total, y estará encaminado a conectar la producción artística de este grupo de artistas con el contexto político, social y cultural de los noventa, algo de lo que también se encargarán los propios creadores⁴⁶⁸. Por otro lado, al igual que ocurriera en 1981, lo presentado en 1993 no era homogéneo, ni en lo referente a medios expresivos, ni a intenciones, ni a posicionamientos: habría, eso sí, algunas notas comunes: ninguno de los artistas había terminado su formación en el ISA en ese momento (Douglas Pérez, por ejemplo, estaba en segundo curso⁴⁶⁹), todos desarrollaban un trabajo matérico, en el que la manipulación del soporte utilizado tendría gran importancia. Entre lo expuesto encontraremos pintura en lienzo, tallas de madera, obra en yeso, tintas impresas, grabado.

Interesa, asimismo, ver cómo son los propios artistas los que integran a sus colegas, algo propio de los ochenta⁴⁷⁰, componiendo la nómina de la

⁴⁶⁷Ibíd.

⁴⁶⁸ En los años más duros del Periodo Especial y del éxodo de balseros, el panorama artístico cubano se llena de miradas al mar, al Malecón, a la silueta de la isla. Como ocurriría en la década anterior, observar las obras incluidas en las Bienales de La Habana suele ser un buen indicador de esas preocupaciones.

⁴⁶⁹ Mosquera, Gerardo (1993) *Las Metáforas del Templo*. La Habana, CDAV, sin paginar

⁴⁷⁰ Ya hemos visto cómo en *Volumen I* se configura un grupo cronológicamente heterogéneo, en el que los artistas de mayor edad velan por que el trabajo de los más jóvenes goce de una difusión adecuada. Las experiencias de Torres Llorca en muestras como *Estrictamente personal*, en la que condensa el trabajo de un grupo de artistas jóvenes y defiende ese proceso de integración como algo necesario, hablan en el mismo sentido. Luis Camnitzer en su *New Art of Cuba* hace hincapié en torno a esta idea. Véase Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...op.Cit.*, pp.1-67. No hay que olvidar, por otro lado, que el modelo de educación artística promovido –

prematura “generación”, y buscando en todo momento el propiciar la inserción de la obra en el contexto cubano:

*“Estos artistas y sus obras [...] han sufrido un período de contracción en el “espacio-arte”, que paradójicamente han ayudado a marcar la decisiva madurez de sus propuestas y personalidades artísticas.”*⁴⁷¹

El ISA se sumaría a la renovación mediante la frecuente presentación de las obras de los alumnos de ese momento en muestras como *No valen guayabas verdes* (1994), que venía a coincidir con la V Bienal y que incluiría a, entre otros, Lidzie Alvisa, los Carpinteros, Jacqueline Brito, Liset Castillo, Alberto Casado, Saidel Brito, Kadir López o Jorge Luis Marrero, o *Y la nave va* (1996), que en este caso anticipa la subsiguiente edición de la bienal en un año.

En los años siguientes no faltarán ejemplos en la línea abierta por *Las metáforas...* En 1995 una exposición curada por Dannys Montes de Oca ganó el premio de curadoría en el Primer Salón de Arte Contemporáneo [FIG.59]. La muestra, titulada *El oficio del arte*, hablaba de una “recuperación paulatina del panorama artístico cubano”⁴⁷², planteando una visión de la plástica de los noventa orientada a “la búsqueda de un modo de reproducir y salvaguardar la cultura nacional, explorando áreas de acción o espacios de adaptabilidad donde determinado orden o estructura social pudiera ser respetado sin ser asumido y trascendido, sin ser violentado. La voluntad de no abandonar el compromiso con la realidad y la orientación vanguardista, desde las que históricamente se ha proyectado la plástica nacional, produjeron un desplazamiento del comentario irónico, de tono sarcástico, dominante en los ochenta, y su

no únicamente—en instituciones como el ISA fomentará hasta el momento presente esos intercambios; baste mencionar el ejemplo de las Pragmáticas implantadas por René Francisco en DUPP.

⁴⁷¹ Mosquera, Gerardo (1993) “Crece la yerba”...op.Cit.

⁴⁷² Montes de Oca, Dannys (1995) *El oficio del arte*. Texto recogido en el catálogo de la exposición.

sustitución por un protagonismo del valor estético hacia donde inevitablemente.”⁴⁷³

Para la curadora, la recuperación del oficio trascendía lo puramente material, insertando a la obra en una posición doble en la que, al asimilar las “buenas prácticas” de determinados registros artesanales, podía competir con ellos, insertándose, al mismo tiempo, en su área de acción. Al mismo tiempo, la incorporación de lo técnico en lo valorativo aparecía asociada a la comercialización de la obra de arte⁴⁷⁴, pero también al mero hecho de desempeñar una tarea, a la dimensión liberadora del trabajo, entendido no desde una retórica triunfalista sino desde el ámbito de lo mínimo, de lo personal, que lo convierte en única posibilidad de salvación posible⁴⁷⁵.

La recuperación de los “oficios” llevará aparejada el redescubrimiento de medios expresivos cuyas potencialidades se explotarán al máximo. En ese contexto se sitúan muestras como *Vindicación del Grabado* (1994), en cuyo catálogo se lee un alegato que hace de la técnica un aliado, y no un impedimento, para la reflexión intelectual:

“A principios del XIX se lamentaba la ausencia de grabadores en la Isla y el riesgo, no menos irónico, de que una vez sin Báez no hubiera quien ilustrara las famosas cajetillas de Díaz; en los ochenta del XX, se afirmaba que, de tan concentrados los grabadores en el dilema de la composición y el encaje, no podían responder a las

⁴⁷³ *Ibíd.*

⁴⁷⁴ *“Este travestismo de la condición del creador, la preponderancia de los elementos técnicos y el valor autónomo del signo, nos llevan a entender la emergencia del problema de la artisticidad como el resultado de condicionantes económicas impuestas por la relación arte-sociedad, o si se quiere, arte-mercado. Es decir, que estamos ante un proceso que no deberá entenderse únicamente como el camino hacia la recuperación de la autonomía del arte, tampoco como una estrategia ideológica: la validación del aspecto estético se perfila como la más viable alternativa para la comercialización del objeto artístico.” *Ibíd.**

⁴⁷⁵ *“La historia comienza por una carroza de cañas quemadas que, halada por cisnes, habría de dar un último recorrido hacia el cielo. Diríase que el destino le preparaba otras -muchas- salidas, las cuales, alternadas, entremezcladas, hicieron de lo cotidiano un verdadero epílogo de salvación.” *Ibíd.**

exigencias intelectuales del momento. Salvando las diferencias, podíamos inferir que el defecto de unos era el exceso de otros."⁴⁷⁶

En ese marco, la exposición no sólo pretendía reivindicar un modelo de creación tradicionalmente asociado al arte cubano; en un marco más amplio, buscaba generar una apertura que permitiera el tener en cuenta posiciones que escapaban del conceptualismo que, según el autor del catálogo, había dominado el arte de los ochenta, en el que veía una selección de propuestas en función de los medios utilizados⁴⁷⁷. No todo el grabado era tradicional, ni todos los que lo emplearan estaban asociados a postulados arcaizantes, parecía decir la muestra, que, como muchas otras iniciativas de la época, llevaría implícita una relectura de la historia, en la que se recuperaban figuras como Sosabravo o Néelson Domínguez, rastreando su influencia hasta el momento en que eclosionan nombres como Ibrahim Miranda o Belkis Ayón⁴⁷⁸ **[FIG.60]**.

La preeminencia de las rutas individuales, las relecturas de la historia, y la recuperación de lenguajes expresivos, se darían cita con frecuencia en esos años. No debe olvidarse que 1994 es también la fecha de fundación de Espacio Aglutinador, que con tanta frecuencia mezclará a artistas de todas las generaciones y todos los credos⁴⁷⁹ (esa mezcla incluirá la presencia de artistas de la diáspora como Ernesto Pujol o Eduardo Aparicio⁴⁸⁰); tampoco conviene

⁴⁷⁶ Mateo, David (1994) *Vindicación del grabado*. Catálogo de la exposición. La Habana, Galería La Acacia.

⁴⁷⁷ Ibidem.

⁴⁷⁸ Como antecedentes, y precipitantes, de la muestra figuraba una exposición colateral de la IV Bienal, titulada *Grabado cubano contemporáneo*, así como el premio obtenido por Miranda en la Bienal de San Juan de grabado. El catálogo de *Vindicación del Grabado* ofrece un registro mucho más completo que denota el auge del grabado en este momento.

⁴⁷⁹ "La idea era mezclar artistas jóvenes con artistas viejos, porque también había una especie de tendencia por parte de las instituciones de hacer exhibiciones de jóvenes nada más; los viejos como que no eran artistas ya, y nosotros entonces éramos jóvenes, pero estábamos en contra de esa tendencia de desechar a artistas que ya tenían cierta edad." Entrevista con Sandra Ceballos. La Habana, 15 de febrero de 2011. Recogida en los apéndices de este trabajo.

⁴⁸⁰ Hablamos de exposiciones como "Entre Miami y La Habana" (1996) o "Los hijos de Pedro Pan" de Pujol, presentada en Casa de las Américas en 1995.

perder de vista que las relecturas habían empezado años atrás—sirvan de ejemplo las ironías de Torres Llorca en *Estrictamente Personal* (1987), la muestra en la que el artista “se apropia” de la obra de sus colegas, o las vueltas a la obra de Mendive que vienen sucediéndose desde fines de los ochenta—y que continuarán a buen ritmo— puede servir en este caso la imagen del homenaje de Kcho a Lam en *La Jungla* (2001)⁴⁸¹ [FIG.61]. Sin embargo, existirá una distancia entre las propuestas de Torres Llorca o de ABTV y las posteriores, que puede hallarse en el diferente nivel de provocación y de ambigüedad.

Lo individual se manifestará, igualmente, en algunas “colectivas”. *Corriente alterna*, una exposición de 1995 del dúo Ponjuán-René Francisco presentaba un grupo de obras realizadas por los dos artistas, si bien, en este

⁴⁸¹ *La Jungla* será una de las muestras más comentadas del exitoso artista. La exposición incluía una serie de dibujos y una instalación, en la que Kcho leía el paisaje de Lam combinándolo con la espiral de Tatlin. Véase al respecto Noceda, José Manuel (2003) “La jungla de Kcho” *Atlántica*, 35, pp.2-14. Resultaba un gesto altamente expresivo y atractivo en lo visual, pero que contenía igual ambigüedad. Rachel Weiss, por su parte, señala que el homenaje viene a coincidir con la selección de una obra de Kcho para la colección del MOMA, logro en el que seguiría a Lam. Véase Weiss, Rachel (2011) *To and From...op.Cit.*, p. 217-218.

En otro orden de cosas, Noceda, en el catálogo de la muestra, advierte el trasvase de medios expresivos que plantea el conjunto: “Kcho explora con pasión esa libertad sobre pequeños, medianos y grandes formatos bidimensionales, en una obra paralela, como los dibujos anticipatorios de Richard Deacon, que es proyectual y a la vez independiente. En la serie de La jungla, una constelación de espirales aisladas o en conjuntos invade cada una de las superficies. Ahora las expande al campo del grabado. Pero, como ya se ha dicho, no se observa mucha diferencia entre el dibujo y la impresión, al punto de poder hablar de grabados dibujados, o de dibujos grabados, por los bordes difusos entre una y otra manifestación.” Noceda, José Manuel. “Otra jungla en el paisaje cubano. Los desbordamientos de Kcho.” Disponible en: <http://www.lasiemprehabana.com/913-txt-kcho.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

(Como nota al margen, y como contrapunt(e)o útil, merece la pena traer a la mente en este punto dos obras de Luis Gómez, que pueden verse no tanto como réplicas al carácter faraónico de algunas obras de Kcho cuanto como notas irónicas y lúcidas surgidas desde la posición siempre consciente del artista. *Quiet Room* (1998) presentaba un ambiente colapsado, desbordado, agobiante, que puede aludir tanto a la situación del momento como a los excesos de un arte cubano hiper-desarrollado formalmente. *Error y arquetipo*, una obra de 2004, recuperaba la columna de Brancusi para esbozar una situación igualmente saturada, en la que los “experimentos” de la vanguardia (de cualquier vanguardia) podían haber derivado en una cadena de repeticiones sin final aparente. La entrevista realizada con Gómez permite aventurar, pero no confirmar, estas lecturas.

caso, desde espacios separados: cada uno se había refugiado en su taller⁴⁸². Pronto el dúo se disolvería, y los dos artistas iniciarían caminos separados. Ponjuán recuerda los años de la exposición como sigue:

*“Por entonces, en 1994, trabajábamos en un mismo taller. En ese momento yo me caso, René también, empezamos a trabajar en espacios separados, y nos reuníamos para hacer una labor de trabajo de mesa, consensuando las ideas, pero yo hacía mi parte en mi taller, y él hacía la suya en su taller. Después unimos ambas partes, y expusimos, tuvimos que hacer una curaduría. Por eso se llama Corriente alterna: uno entraba por un lado, el otro por el otro, y al final eso se complementa. Fue una exposición algo rara para mí, no me gustó mucho, porque rompió con el estilo de trabajo que teníamos. Ya entonces nos veíamos una vez a la semana, o algo así. Eché en falta el diálogo. La exposición quedó un poco como rocambolesca. Dos años después dejamos de trabajar juntos.”*⁴⁸³

Al relato de Ponjuán habría que añadir un elemento: pronto el sistema de becas aumentaría la competencia para conseguir mayor visibilidad al exterior, lo cual reforzaría el individualismo. *Corriente alterna* es sintomática de un estado de cosas por varios motivos: habla de las dificultades del trabajo en colectivo — René Francisco se encargaría, en los años siguientes, de introducir una nota de optimismo con DUPP —, del reforzamiento del valor de la autoría de la obra, de los últimos coletazos del sueño de juntar el arte con la vida: el año de la exposición, 1995, coincide con el establecimiento de la Fundación Ludwig en La Habana; un año antes, en 1994, en el marco de la V Bienal de La Habana, el dúo Ponjuán-René Francisco presentaba a Peter Ludwig en una habitación de hotel, con el Morro al fondo y el cuerpo de una mulata desnuda, tumbada en la cama, detrás — *Sueño, arte, mercado*, era el título de la obra (como se verá en el apartado correspondiente, las alusiones al mercado y el cambio en la condición social del

⁴⁸² Ibis Hernández y Margarita Sánchez hablan de “un ejercicio caracterizado por un nivel de autonomía sin precedentes en el proceso creativo.” Palabras al catálogo, cortesía de Margarita Sánchez.

⁴⁸³ Entrevista personal con Eduardo Ponjuán. La Habana, 14 de marzo de 2011. Recogida en los apéndices de este trabajo.

artista ocuparían el imaginario del dúo); un año después, en 1996, ambos artistas se encontraban en Aquisgrán, con una beca de la *Ludwig Forum Internacional Kunst*⁴⁸⁴; finalmente, en 1997, decidían tomar caminos separados [FIG.62]. La narración de Ponjuán acerca de la estancia de ambos en Aachen en la entrevista realizada resulta sintomática de toda una época, en muchos sentidos⁴⁸⁵. Merece la pena reproducir el fragmento completo:

“Ludwig viene en el 1991. De Kuba O.K. compra casi todo, pero nosotros no estábamos ahí de manera que no nos compra. Cuando viene a La Habana ve la pieza de los rusos, con cinco paneles, y la compra. Una segunda vez que viene nos propone a mí y a René, en un momento en que la fundación estaba en planes de ser creada. Fuimos a Aachen, paseamos, y estuvimos trabajando. Estuve tres meses trabajando y cuando se acabó la beca volví para acá. Fue una beca de formación. Fue curioso, porque me dieron como treinta metros de nave, y como nunca había tenido taller, siempre había sido de 3x2 metros, cogí, puse papel y me hice un cuarto pequeño en una esquina, y me dijeron, ven acá, si te hemos dado todo esto...Mi problema no era el espacio, necesitaba más espacio mental que físico, siempre había trabajado en un lugar pequeño y no me había molestado. Allí me tuve que encerrar, porque era muy grande...Allí trabajaba y exponía las obras. Había talleres, cualquier cosa que quisieras hacer podías hacerla, yo de hecho me llevé los materiales de aquí para allá, no usé nada de allí. Sí utilicé la biblioteca y la hemeroteca, que eran muy buenas.

C- ¿Qué sacaste de aquello, qué impresión te queda?

E- *Desagradable. Soledad. Sí pude contemplar las obras del museo, no tanto las que están expuestas sino las del depósito, porque yo me quedaba solo en el museo de noche y podía meterme allí y sacar a mi gusto los Andy Warhol, los Jeff Koons, era una cosa privada, tenía un contacto cercano con las obras. Tenía bastante acceso a la colección. Casi todo lo había visto en catálogo antes, no era algo que no conociera, aquí teníamos*

⁴⁸⁴ Durante los noventa, las residencias de artistas cubanos en Alemania se harían frecuentes, permitiendo a los artistas el disponer de nuevas condiciones para la producción de obra, así como el familiarizarse con las colecciones de arte europeas.

⁴⁸⁵ Una visión panorámica sobre dicha época, y sobre el intercambio cubano-alemán, en Becker, Wolfgang (1995) “La Habana-Aachen” *Arte Cubano*, 1, pp.27-37.

bastante información, porque cada vez que llegaba un catálogo todo el mundo se lo leía, incluso yo me dibujaba las reproducciones a mano. A veces la gente cuando tiene más facilidad no memoriza mucho, y en nuestro caso buscábamos cualquier cosa. Eso te permitía apoderarte un poco del conocimiento, lo mismo fuera un texto poético, una entrevista, pasábamos toda la noche sin dormir y por la mañana tenías ese tesoro contigo. Ahora con internet no se valoran las cosas tanto...”⁴⁸⁶

No faltarán, sin embargo, algunos intentos de cohesionar la escena artística, no tanto en lo relativo a propuestas, sino a esfuerzos. En 1996 comenzaba *La Huella Múltiple*, un proyecto en torno al grabado coordinado por Sandra Ramos, Ibrahim Miranda y Abel Barroso. Se trata de una iniciativa de periodicidad trienal que dependerá en lo organizativo del apoyo financiero de instituciones cubanas y extranjeras. *La Huella Múltiple* continuará con esa reivindicación del grabado en un momento, como se ha señalado, en el que el mercado condicionaba, en muchos casos, no sólo la temática sino también el formato y el medio expresivo de la obra producida⁴⁸⁷. En uno de los proyectos más duraderos iniciados en los noventa, *La Huella* plantearía la necesidad no sólo de retomar determinados medios expresivos, sino también de renovarlos, de mezclarlos, algo que se observa, por otro lado, en la obra de los artistas-curadores.

La experimentación formal y la fragmentación del panorama expositivo darían lugar a la creación de un Salón de arte digital a finales de la década, en 1999. Esa dinámica de especialización y diversificación se mantendrá hasta el momento presente.

⁴⁸⁶ Entrevista personal con Ponjuán. La Habana, 14 de marzo de 2011. Recogida en los apéndices de este trabajo.

⁴⁸⁷ Montes de Oca, Dannys (2006) “El grabado ¿antes o después?... Eco y recuento de una Huella.” Documento inédito cedido por la autora.

VI.8.2.2-Los salones de arte contemporáneo

En 1995 se crea el Primer Salón de Arte Contemporáneo en Cuba, auspiciado por el CDAV. Se trata de una iniciativa vital a la hora de incorporar el arte de las provincias, cuya evolución artística siempre había quedado de algún modo desconectada de la habanera. La estructura de salones provinciales generará una dinámica expositiva similar a la de concursos, sirviendo para mantener activo a un sector amplio de artistas cuya relación con el arte internacional no es tan directa como la que mantienen los grandes nombres. La realización de salones en las provincias será clave, asimismo, para la puesta en común de las tendencias existentes en el panorama nacional.

Dannys Montes de Oca remonta la existencia de salones en el país a una fecha tan temprana como 1916, cuando tiene lugar el Primer Salón de Bellas Artes en el Ateneo habanero⁴⁸⁸. Este acontecimiento iniciará un ciclo que llegará hasta los noventa. Celebrado cada tres años desde 1995, ya en sus primeras ediciones el Salón contará con varias exposiciones colectivas e individuales, lo que hará que cada ocasión supere la adscripción temática y epocal para incluir exposiciones de artistas jóvenes, de miembros de generaciones anteriores, homenajes, retrospectivas, y un largo etcétera. En todo caso, el Salón servirá como un sondeo, más amplio que el de la Bienal⁴⁸⁹, que paulatinamente ha ido generando (ahí sí coinciden los dos eventos) un programa cada vez más amplio de exposiciones colaterales y de iniciativas que aprovechan el momento para conseguir mayor visibilidad.

Importante será, igualmente, la concesión de un premio de curadoría. Una mirada a las exposiciones que han obtenido este galardón hace posible el reconstruir algunos de los intereses de la década del noventa y del dos mil, así

⁴⁸⁸ Montes de Oca, Dannys (2007) "De los salones y los espejos II". Texto cedido por la autora.

⁴⁸⁹ Cfr. Sosa, Sandra (2005) "Opinión personal", en *Arte Cubano*, 2005 (1), pp.14-17; así como Rosa, Elvia (2005) "Puras conjeturas", en *Arte Cubano*, 2005 (1), pp.10-14.

como el rastrear a algunos de sus protagonistas. El premio de la primera edición se concedió a la citada exposición *El Oficio del Arte*; el de la segunda, en 1998, a un homenaje de Toirac y Meira Marrero a Antonia Eiriz; el tercero, en 2001, a *El arte no es para entenderlo*, curada por Mabel Llevat, que planteaba una revisión de la abstracción no tanto desde el punto de vista formal, sino desde el temático⁴⁹⁰; en 2008, coincidiendo con el V Salón, el premio Nacional de Curaduría sería obtenido de nuevo por Toirac y Marrero por su *Homenaje a Walker Evans*.

VI.8.2.3-La Habana de las Bienales

Entre 1989 y 2012 tienen lugar nueve ediciones de la Bienal de La Habana [FIGS.63 y 64]. Cada edición lleva consigo una actividad febril en la capital habanera, que sobrepasa con creces lo meramente artístico: las casas de alquiler oficial están llenas desde meses antes que comience el evento, resulta difícil encontrar un hotel, las ofertas para el transporte y la visita de la ciudad se

⁴⁹⁰ "Creemos que la abstracción se mueve en el terreno de la plástica actual de una manera peculiar, que nunca ha dejado de ser subversiva, ni hoy ni en el pasado en tanto el arte necesita refrescarse del peso abrumador de lecturas políticas y sociales más directas. [...] La abstracción en su sentido más amplio no es la ausencia de ideas, al contrario, es un estado en el que se enfoca la idea desde un punto de vista más puro, desde su esencia." Llevat Soy, Mabel (2001) *El arte no es para entenderlo. Catálogo de la exposición*. La Habana, UNEAC.

Resulta interesante rastrear la idea expresada por la curadora de que el arte cubano ha de "refrescarse" de vez en cuando del peso político y social; se trata de un tópico que estará presente en el arte cubano del 2000 en adelante, y que dividirá a la crítica entre aquellos que denuncian una pérdida de interés en un arte sin contenido, y aquellos que abogan por un arte lúdico, desprejuiciado, libre de genealogías con décadas anteriores. El Premio del III Salón nos conecta, así, con el fenómeno de la nueva pintura que tanta fuerza cobrará en la segunda mitad de la década. Conviene, no obstante, mirar hacia atrás, para ver que esos "refrescos" estaban incorporados en la propia práctica del 80 (piénsese en la etapa romántica de Novoa, por ejemplo), que no quedaba exenta de mecanismos de "relajación".

multiplican. Los propios artistas también alteran su actividad, pues no sólo los incluidos en la selección oficial exponen en los meses en que dura la Bienal, sino que en ese periodo proliferan multitud de exposiciones colaterales, proyectos de intervención urbana e iniciativas en los espacios de todas las galerías y centros de exposición de la ciudad, generando un mapa que cada vez se expande más hacia los límites de la ciudad.

La repercusión de la Bienal ha ido creciendo a medida que lo ha hecho su enfoque: en las últimas ediciones, es posible encontrar una amplia programación que incluye conferencias, performances, visita a galerías,...En “temporada de Bienal” La Habana se llena de gente de todas partes del mundo, atrayendo al público del arte internacional que ven en cada edición una oportunidad única para hacer contactos y generar proyectos. La fragmentación y la efervescencia creativas han presidido las bienales, sobre todo a partir del 2000, lo cual no ha dejado de suscitar controversias entre los que opinan que el carácter único del encuentro, lo que lo diferenciaba de otras bienales del “primer mundo”, se ha perdido⁴⁹¹.

Dado que las características del evento serán comentadas en el capítulo siguiente, nos limitaremos aquí a ofrecer una breve síntesis de las temáticas de cada edición de la Bienal, así como de las modificaciones que el encuentro ha sufrido. La Tercera Bienal de La Habana, que tuvo lugar en 1989, está considerada como la edición más lograda del evento, así como una de las más importantes exposiciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX a nivel global. Por primera vez asociada a una temática (“Tradición y contemporaneidad”), la Bienal reunió a creadores de África, Asia y América en

⁴⁹¹ Véase, por ejemplo, el debate sobre la X Bienal recogido en la edición de 2009 de la revista *Arte Cubano* (3-4), pp.22-94.

un encuentro a gran escala, que contó con una reflexión teórica paralela con nombres de primer nivel⁴⁹².

Por su parte, la cuarta Bienal estuvo dedicada a la resistencia frente a los procesos de colonización. Organizada en 1991 como antesala del Quinto Centenario, la IV Bienal coincidió también con la salida masiva de artistas de los ochenta, que se vieron fuera del elenco cubano de la exposición; si bien el relevo se produciría en la edición siguiente, en ésta encontramos ya nombres como Belkis Ayón o Ibrahim Miranda. La IV Bienal llevó, además, el arte a los espacios de La Cabaña y el Morro⁴⁹³.

La quinta edición (1994) estaría marcada por la coyuntura económica del Periodo Especial. Bajo el título de “Arte, sociedad y reflexión”. La mirada al contexto llevó a una revisión de las migraciones y las relaciones interculturales. Tres años después, la Bienal elegía el tema de la memoria individual. Si la cuarta edición se había visto dominada por los mapas y la quinta por las maquetas, en este caso abundarían las referencias al cuerpo.

Ya en el 2000, la Séptima edición estaría dedicada a la comunicación, bajo el título de *Uno más cerca del otro*⁴⁹⁴ – título que suscitó la ironía por parte de los artistas. En el caso de la Octava edición, el tema fue “El arte con la vida”⁴⁹⁵; la Novena Bienal se centraría en el ámbito urbano, llevando a cabo una ampliación de los espacios de la Bienal sin precedentes; finalmente, las dos

⁴⁹² Una extensa mirada retrospectiva sobre el encuentro ha sido publicada en Fusco, Coco; Camnitzer, Luis; Weiss, Rachel y Kapur, Geeta (2012) *Making Art Global, Part I: The Third Havana Biennial 1989*. Londres, Afterall Editions.

⁴⁹³ Una revisión amplia a la IV Bienal en *Tercer Texto*, nº1. [Online]

<http://www.tercertexto.org/category/numero-1> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁴⁹⁴ Una valoración de la Bienal en Muñoz, Clara (2001) “Nelson Herrera Ysla en conversación con Clara Muñoz” *Atlántica*, 28, pp.76-90.

⁴⁹⁵ Una valoración de la presencia caribeña en esta octava edición, en Noceda, José Manuel (2004) “Un texto infinito. El Caribe y Centroamérica en la Octava Bienal de La Habana” *Atlántica*, 37, pp.10-20; Sánchez Prieto, Margarita (2004) “Fragmentos del arte y la vida” *Atlántica*, 37, pp.20-31.

últimas ediciones estarían dedicadas a la globalización, en el caso de la X Bienal, y a los imaginarios sociales.

VI.8.2.4-Arte, contexto, temas. Algunos itinerarios.

La multiplicación del contexto, y su conversión en una zona en la que diferentes sistemas comparten pautas comunes, pero mantienen su autonomía, llevaría a la búsqueda por parte de los artistas de aquellos elementos olvidados en las décadas anteriores. Se plantean ahora itinerarios que han quedado relegados a un segundo plano tanto por la tradición modernista como por los esfuerzos posmodernos de los ochenta. Raza, clase y género serán ahora revisados desde múltiples perspectivas, tratando de llenar los vacíos de momentos anteriores.

En lo que respecta al género, algunas propuestas curatoriales reivindicarán la presencia de mujeres artistas en momentos decisivos de la evolución del arte cubano. Partirán de la evidencia que hace de muchas artistas figuras relegadas al olvido, así como de la pujanza que muestra la producción de mujeres artistas en los últimos veinte años, para reivindicar la necesidad de incluir dichos discursos en el panorama artístico del país desde una posición más visible. Mirando, pues, hacia atrás y hacia el presente, algunas exposiciones subvertirán la situación de subalternidad de la artista, tratando de incorporarla, desde una posición adecuada, al hilo general del arte cubano.

Entre los proyectos que pueden citarse en esta línea destacan *Una brecha entre el cielo y la tierra* (1994), así como uno comisariado por Dannys Montes de Oca, bajo el título de *Labores domésticas* (2003-2004). La exposición, que incluiría tareas de investigación y realización de entrevistas, y que exhibía tanto obras de arte como objetos cotidianos, no sólo se limitaba a poner de manifiesto la desigualdad anteriormente señalada, sino que incidía, además, en la existencia

de condicionantes y estereotipos que dificultan la correcta apreciación de la obra hecha por mujeres.

“No se trata únicamente de detectar una manera de hacer típicamente femenina, ni siquiera una práctica de la feminidad, sino un conjunto de aspectos ideológicos que se potencian en la negociación dentro de un espacio cultural. Porque no habría tanta razón para fomentar ese debate sobre ellas como no fuera el derecho de una voz que se siente subordinada dentro del discurso oficial de las artes.”⁴⁹⁶

Desde una perspectiva más amplia, centrada en los usos del cuerpo, se enmarca una exposición de fotografía que conectará reflexiones acerca de raza, género y política: *Bordes inasibles: diálogos acerca del cuerpo*, curada por Omar Pascual Castillo en 2000. Dentro del panorama de los noventa se encuentran, igualmente, algunas experiencias expositivas que vienen a cuestionar la inclusión de discursos relacionados con la raza en el panorama artístico de la Revolución. Así, uno de los elementos que más visiblemente había quedado claro del proceso triunfante del Nuevo Arte Cubano había sido el de la raza. En efecto, las vías de expansión desarrolladas durante los ochenta y perfeccionadas en los noventa habían planteado la conexión con Occidente, con el Tercer Mundo y con Latinoamérica como principales ejes y preocupaciones del quehacer artístico y crítico. A finales de los noventa surgen varias propuestas que plantean, dentro de la búsqueda de matices y la oblicuidad de la década, la posición de la raza en las artes cubanas. Ya Kevin Power, al final de la década, advertía de la complejidad y de la importancia del tema racial en el arte cubano, y acertaba al situarlo en paralelo a las relaciones con Occidente:

“Hablar de Cuba es hablar de raza. Aunque pocos artistas, sin embargo, lo tratan como tema. [...] También me pregunto cuántos negros en Cuba estarían de acuerdo con que todo lo que ha pasado, ha surgido de una perspectiva blanca. Un punto clave a tener en cuenta aquí es que los discursos sobre la modernidad han sido sacados fuera del ámbito racial y que tanto el uso hispanoamericano y cubano del

⁴⁹⁶ Montes de Oca, Dannys (2000) “El otro que somos, el otro que no somos” Texto cedido por la autora.

posmodernismo como un mecanismo para la relectura del proyecto incompleto de la modernidad les deja fuera. La raza no es algo a añadir de forma fácil a este discurso. Lo que tiene que ser revisado es el marco mismo del rechazo racial."⁴⁹⁷

Desde luego, el cuestionamiento de lo negro había estado presente en la cultura cubana desde mucho antes de los noventa; sin embargo, a menudo dichas visiones habían reducido dicho elemento a uno más en la búsqueda de la identidad cubana. Así ocurre en los discursos sobre el sincretismo cultural cubano, o en los análisis de las connotaciones de resistencia asociadas al complejo ritual afrocubano [FIG.65]. Queloides busca trascender ambas posiciones, alejándose de ambas y planteando el tema racial desde una perspectiva más amplia, que se sitúa de forma tangencial a la búsqueda identitaria nacional y que huye de la identificación directa con elementos mágico-religiosos⁴⁹⁸. En ese sentido, Queloides no sólo hablará de raza, sino también de racismo, al poner el acento en los conflictos raciales y en las desigualdades que subyacen detrás de la voluntad de igualdad establecida por la Revolución, y al ampliar el mapa incluyendo cuestiones de representación y estereotipos. En palabras de Omar Pascual, comisario de la primera muestra:

*"Así, Lo negro se manifiesta como un elemento catalizador de sacralidades personales que los artistas por su condición de" interlocutores" dimensionan al status de cosmologías o cosmogonías reflexivas, ante las que o mediante las que estos hacedores entablan una alternativa dilucidante de sus diálogos más verídicos"*⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Power, Kevin (1999) "Cuba: una historia tras otra" ...op.Cit., pp.229-230.

⁴⁹⁸ La recuperación del tema racial está en consonancia con la problemática que trajo consigo el Periodo Especial, en el que la emergencia de la doble moral dejó al descubierto más que en ninguna otra época las buenas intenciones del discurso socialista, desmontando la pretendida igualdad de la comunidad. Véase al respecto, para una visión general, De la Fuente, Alejandro (1998) "Race, National Discourse, and Politics in Cuba An Overview.", *Latin American Perspectives*, 100 (25, 3), 43-69. Agradecemos a Desiderio Navarro el que nos facilitara el texto.

⁴⁹⁹ Pascual Castillo, Omar (1997) "Reliquias heredadas (una visión "accidentada" de la Huella de la cultura negra en la Cuba de hoy". Texto recogido en:

La primera versión de *Queloides* fue curada en 1997 por Omar Pascual y Alexis Esquivel en la Casa de África de La Habana. Junto al segundo, en la nómina de artistas encontramos una heterogénea representación si atendemos a generaciones y a medios expresivos—si bien existirá un predominio de nombres que despuntan en los noventa—en la que figuran Roberto Diago, René Peña, Elio Rodríguez, José Ángel Vincench o Douglas Pérez. Un año después tendría lugar una prolongación de las reflexiones apuntadas por *Queloides* en *Ni músicos ni deportistas*, esta vez bajo la curaduría de Ariel Ribeaux, a quien también encontraremos detrás de *Queloides II. Ni músicos...* continuaba la reflexión de la primera *Queloides*, analizando el cúmulo de estereotipos y usos de la figura del negro en el corpus del arte cubano, asociadas a una fascinación que se produce en el momento en que lo negro se idealiza y se identifica con un conjunto de actitudes vitales. Además de la hegemonía de Occidente como paradigma hacia el que discursa la cultura americana, se cuestiona la relación con la historia (entendida en un sentido amplio, que incluye la historia universal, la nacional y la historia del arte, así como el universo de la ritualidad afrocubana, si bien entendido ahora como un elemento más, alejado de los estereotipos⁵⁰⁰) del sujeto negro, los estereotipos sexuales asociados al negro y a la mulata y el uso de la propia imagen como mecanismo de indagación. En palabras del curador:

“Ni músicos ni deportistas intenta, desde una perspectiva gnoseológica, reflexiva, histórica, puramente artística e igualmente individual, llamar la atención sobre creadores y obras que, aunque en algunos casos el tema no constituya el centro de sus poéticas, sí de manera tangencial y hasta a veces inconsciente, sus discursos conceden un espacio para re-pensar el vasto campo donde se mezclan psicología, sociología, antropología, ideología, política, etnología, etc, en relación con la raza negra

⁵⁰⁰ “Asimismo me preocupa este desasimiento en el campo curatorial donde, pese a existir propuestas que podrían articular proyectos temáticamente novedosos sobre el llamado "tema negro", se continúan transitando los trillados caminos que suponen un abordaje de "lo negro" desde la religión afrocubana, cuando no a partir de un folklorismo denigrante.” Ribeaux, Ariel (2000) “Ni músicos ni deportistas. (Notas para el libro oscuro)”, *Arte Cubano*, 3, p.54. Recogido asimismo en: <http://afrocubaweb.com/arielribeaux/nimusicos.html>

*desde el punto de vista cultural y específicamente en las artes plásticas de esta década que casi concluye*⁵⁰¹

No extraña que ambas exposiciones surjan a finales de los noventa; ambas condensan una serie de experiencias que se manifiestan durante la última década del siglo y que habían quedado subsumidas en la posición renovadora del arte de los ochenta. No obstante, las dos exposiciones destacan la persistencia de la preocupación racial como una constante que fluctúa a lo largo de todo el arte cubano. En 1999 tuvo lugar la segunda muestra de *Queloides*, curada por Ribeaux y Esquivel y organizada por el CDAV. En esta ocasión, además de una buena parte de los artistas de la primera edición, participaron artistas como José A. Toirac (a quien Ribeaux aludiera ya como excepción, junto a Lázaro Saavedra y María Magdalena Campos Pons, del olvido del tema racial en los ochenta) o Armando Mariño. Una tercera edición organizada entre el Centro Lam y la Universidad de Pittsburgh en 2010, finalmente, actualizó las propuestas de las dos anteriores muestras, presentando la producción reciente de los artistas que habían formado el proyecto desde finales de los noventa.

VI.8.3-Las grandes exposiciones internacionales de arte cubano

La continuidad en la década de los noventa de la renovación que se iniciara en el arte cubano a principios de los ochenta, la singularidad de la situación cubana en el panorama geopolítico mundial, la constante actualización de propuestas e imaginarios artísticos que proponen los artistas de la isla, y el fructífero diálogo con el mercado, llevarán a que en poco tiempo se desarrolle una dinámica por la cual tanto los artistas residentes en la isla

⁵⁰¹ Ibidem.

como algunos de los emigrados integren un número creciente de grandes exposiciones⁵⁰².

Concebidas desde criterios curatoriales harto diversos, las muestras serán fundamentales para construir la evolución del arte cubano de los noventa. Si, como se ha señalado, la década está asociada a un cambio de interlocutor, así como a una modificación en las estrategias que determinan la inserción de la obra, su circulación, y su relación con el poder, las mega-exposiciones de arte cubano al exterior serán claves para entender la evolución de estos años. Se trata de un elemento activo, que no se limita a representar lo que ocurre en la isla en un contexto diferente, sino que interviene de forma decisiva en su construcción, proporcionando visibilidad y apertura a un número creciente de artistas. La consolidación de un nombre vendrá, pues, determinada por un juego dentro-fuera, en el que ambos elementos se muestran como complementarios⁵⁰³.

A ello habrá que sumar otro factor: la intensidad con que los protagonistas de la diáspora artística caribeña se implican en iniciativas culturales, creando toda una red de vínculos que posibilita un marco adecuado de recepción y exposición del arte cubano.

Ya se ha comentado el caso de *Kuba O.K.*, la exposición que abre el camino para la exhibición y el coleccionismo a gran escala del arte cubano. *Kuba O.K.* fue la primera gran exposición en mostrar fuera con coherencia lo que había sucedido en Cuba en los ochenta; también será el recurso que terminará propiciando la llegada de Peter Ludwig a La Habana. También en 1990 tendrá lugar una muestra clave, tanto por la selección de artistas como por

⁵⁰² En el caso de Estados Unidos, es posible constatar, si bien en menor medida, la presencia de ese interés ya en la década anterior, como evidencian las muestras reseñadas en el apartado anterior.

⁵⁰³ En múltiples ocasiones se ha señalado la función de la Bienal de La Habana como trampolín hacia el ámbito internacional; en sentido inverso, el reconocimiento del exterior vendrá aparejado de mejores condiciones para la producción de obra y de mayor aceptación en el medio nacional.

la producción teórica que la acompañará. *No Man Is an Island* tuvo lugar en el Museo de Arte de Pori (Finlandia), precedida de una monográfica de Marta María Pérez. Se trataba de una colaboración entre el centro finlandés y el CDAV, que se plasmó en un recuento de lo mejor de la década anterior, en el que participaron artistas como Tonel, Bedia, Aguilera, Castañeda, Esson, Garcíandía, Pérez o Novoa, y que aglutinó textos de Mosquera, Sánchez y Tonel⁵⁰⁴. Finalmente, el ciclo de exposiciones de ese año se completará con *The Nearest Edge of the World: Art in Cuba Now*, un proyecto desarrollado por Rachel Weiss que condensa la actividad investigativa de ésta en los años anteriores.

Entre 1991 y 1992 tendrán lugar varias iniciativas de enorme interés para comprender lo que pasará en los años siguientes: una muestra en Sevilla, que será comentada a continuación; otra que itinerará entre Colombia y Venezuela, una tercera en Alemania, una cuarta en Holanda, y una última en México. En el caso americano⁵⁰⁵, la presencia de *Los Hijos de Guillermo Tell*, curada por Mosquera, tendrá la importancia de modificar la lista de artistas más usual del momento, incluyendo ya a artistas como Kcho, Gustavo Acosta, Luis Gómez o Yaquelín Abdalá. La muestra surge de la necesidad de cartografiar una “conciencia nueva que se ha ido extendiendo desde la plástica – centro de energía – hacia todo el medio intelectual.”⁵⁰⁶. En el texto del catálogo, Mosquera incluía las provocaciones del Nuevo arte cubano dentro de la lógica de la Revolución, en un movimiento de reforma – como curiosidad, en el cierre el autor ya alude a la

⁵⁰⁴ Los textos aportados por los tres se cuentan entre la producción más destacada de sus autores. Mosquera presentó *14 hijos de Guillermo Tell*, que centraría una exposición al año siguiente; Tonel, *La llave del Golfo y cómo usarla*; y Sánchez, *Los hijos de la Utopía*. Los tres casos resultan ilustradores de una situación que cambiará poco después con la salida masiva de artistas.

⁵⁰⁵ Al contrario de lo que sucede con Europa y Estados Unidos, la proyección del arte cubano en Latinoamérica ha sido poco analizada. Además de lo que puede aportar la mirada a los artistas que deciden trasladarse a Venezuela, Ecuador o el resto del Caribe, en lo que respecta a las exposiciones, la participación de cubanos en bienales americanas será constante, generando una serie de vínculos que se han mantenido hasta el presente.

⁵⁰⁶ Mosquera, Gerardo (1991) *Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos*. Bogotá, Banco de la República de Colombia, p. 4.

mala hierba—continuo, si bien amenazado por el peligro de ser atrapados por el atractivo del mercado⁵⁰⁷. El artista cubano es el hijo de Guillermo Tell, quien, cansado de cumplir un papel pasivo, decide tomar las riendas:

*“La leyenda de Guillermo Tell ha tenido una inusitada continuación en La Habana. Resulta que el hijo del héroe se cansó de la manzana en la cabeza y demanda trocar los papeles. El niño creció y quiere seguir demostrando su valor...pero usando la ballesta. Ahora le toca al padre la manzana en la cabeza.”*⁵⁰⁸

En los años siguientes, el discurso curatorial cambiará para adaptarse a la nueva realidad del arte de la isla. También en Caracas, en 1994, volverían a exponer algunos de los nombres que estuvieron en *Los hijos de Guillermo Tell*. El título de esta exposición, no obstante, nos habla de ese cambio: *Vanguardia Errante. La generación de los 80’s*. Se trataba, en este caso, de una iniciativa ideada desde Miami⁵⁰⁹, que incluía, pese a ello, a artistas como Ibrahim Miranda o Quisqueya Henríquez, y que tendría menor repercusión que *Los Hijos*...Si presentamos aquí esta experiencia se debe a que evidencia la pluralidad de perspectivas de estos años.

Volviendo atrás, la exposición celebrada en Aachen bajo el título de *Kunst aus Kuba* supondría la continuación del interés de la Fundación Ludwig por el arte cubano. Por su parte, *La ronda cubana*, resultante de una colaboración entre el Centro Lam y el Van Reekum Museum Apeldoorn, profundizaría en la renovación de nombres, incluyendo a Ayón, Miranda, Kcho, Tamayo o Abdalá junto a Tonel, Mendive o Gómez. En el caso de México, *15 artistas cubanos*

⁵⁰⁷ Mosquera habla de “*Papinización, por alusión a los Papines, un grupo de tamboreros cubanos que se la pasa recorriendo el mundo.*” *Ibidem.*, p.9 Resulta interesante observar cómo ese miedo se ha disuelto completamente en *Crece la Yerba*, el texto que acompaña a *Las Metáforas del Templo*.

⁵⁰⁸ *Ibidem.*, p.4.

⁵⁰⁹ “*El viaje comienza a describir un destino sin retorno: Miami como superstición de La Habana se vuelve residencia eventual en la tierra, Cuba lo seguirá siendo en la conciencia. La ciudad floridana será nueva base de operaciones para seguir ejerciendo la libertad escamoteada, al mismo tiempo que región explorable con el más tentador de los mercados*” Ríos, Alejandro (1994) “*Vanguardia Errante: la Generación de los 80*”, en AA.VV. *13 artistas cubanos contemporáneos*. Catálogo de exposición. Caracas, Centro de Arte Iberoamericano, p.5.

revalidará la presencia de artistas en la capital azteca, y servirá de punto de arranque de la actividad de un grupo de galeristas, encabezado por Nina Menocal, que durante la década convertirían a México en un centro de la diáspora cubana.

Junto a México, España será uno de los escenarios más frecuentes del Nuevo arte cubano, así como uno de los focos donde de manera más profunda el recuento de exposiciones va aparejado de una reflexión crítica. Si ya en 1990, preludivando los acontecimientos del Quinto Centenario, tenía lugar en Sevilla un primer recuento (*Arte contemporáneo de Cuba*), sería en los años siguientes, merced al interés de un grupo de curadores y críticos cubanos y españoles, cuando se desarrollarían las iniciativas de mayor repercusión. En 1995 se inicia un ciclo de tres exposiciones y proyectos editoriales de gran envergadura. El primero, comisariado ese mismo año por Iván de la Nuez y auspiciado por el CCCB de Barcelona, llevará el título de *Cuba. La isla posible*. La muestra compartiría muchas de las reflexiones sobre el exilio, la isla y el viaje que De la Nuez expresara por las mismas fechas en *La Balsa Perpetua*.

Una nota común a todos estos proyectos sería la integración de artistas de la diáspora y artistas residentes en Cuba, algo que resultaría más difícil de llevar a cabo tanto en Miami como en La Habana, y que puede considerarse como reflejo de la experiencia personal de los artistas y críticos cubanos residentes en España, que generaría posiciones abiertas, constituyéndose en “alternativa” y en elemento rompedor del sistema bipolar entre las dos capitales de la cultura cubana.

El segundo proyecto llevado a cabo en España surgía en el contexto de la actividad desarrollada por el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) de Las Palmas de Gran Canaria durante la década de los noventa⁵¹⁰. Desde su fundación, el CAAM se ha convertido en uno de los principales centros de

⁵¹⁰ Sobre la labor del CAAM en la visualización del arte africano, asiático y americano, véase Njami, Simon (1999) “La aventura del CAAM” *Atlántica*, 24, pp.22-24.

España en lo que a la exposición de culturas africanas y americanas se refiere, prestando especial atención al ámbito insular atlántico. Dentro de ese intento por cartografiar los escenarios artísticos tricontinentales que daban al Atlántico, que motivaría exposiciones como *Islas o Trasatlántico*, se encuadra *Cuba Siglo XX: Modernidad y sincretismo*. (1995) Curada por Borràs y Zaya (que ampliarían tres años después la mirada a las islas caribeñas con *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*), Cuba Siglo XX se presentaba como el recuento más ambicioso hasta el momento del arte cubano desde los inicios de la modernidad. La muestra condensó un elevado número de obras, tanto de artistas residentes en la isla como fuera de ella, al tiempo que generó un exhaustivo catálogo que reunía textos de Mosquera, Tonel, Iván de la Nuez, Nelson Herrera o Eugenio Valdés.

También en 2006 se presentaba en Casa de América *Mundo soñado: Joven Plástica Cubana*, curada por Helmo Hernández, responsable de la Fundación Ludwig en La Habana. La exposición incluiría una abundante representación de la producción de la década, con nombres más o menos “habituales”, entre ellos René Peña, Aimé García, Manuel Piña, Sandra Ramos, Fernando Rodríguez, Santiago Rodríguez Olazábal o Los Carpinteros.

Al año siguiente—nótese la frecuencia con que se suceden las exposiciones, así como la magnitud de éstas—se presentaba en la Universidad de Valencia *Historia de un viaje*, un proyecto de Juan Pablo Ballester y De la Nuez que continuaba las reflexiones anteriores sobre la migración, concentrándose en la realidad de los artistas cubanos residentes en Europa. El presupuesto curatorial avanzaba dos elementos de importancia; el primero: la diáspora cubana había desbordado sus centros tradicionales, alcanzando casi la totalidad del globo, y aumentando la complejidad de propuestas; el segundo, estrechamente vinculado al anterior: esa complejidad hacía que cada vez fuera más difícil distinguir entre los “distintos tipos” de diáspora—exilios, insilios, exilios de baja intensidad,...La mirada al viaje derivó en una exposición que

incluyó la realización de un “diario de viaje” por parte de cada artista participante en forma de un proyecto de producción de obra.

En 1998, se planteó en Gijón otra revisión de la plástica joven de la isla: *La Isla futura: Arte joven cubano*. La curadoría incluyó a Pujol, Maite Díaz o Juan Pablo Ballester, algo que permite contraponer la muestra a la de Casa de las Américas: si en la primera todos los artistas incluidos residían en la isla, en este caso (de nuevo bajo iniciativa de De la Nuez) se recurría de nuevo a la mezcla. Finalmente, un año después, José Manuel Noceda y Lillian Llanes presentaban en Madrid *Arte cubano más allá del papel*, una revisión a la producción gráfica de la isla que contaría con una completa selección de artistas. La lista podría continuar con proyectos como *La imagen y el laberinto: 10 artistas cubanos de los 90* (1998, Vigo) o *Invadiendo territorios: Arte cubano contemporáneo* (2003, Alicante), así como con la presencia de Cuba en ARCO. Más recientemente, proyectos como *Circo*, una muestra de videoarte curada por Ada Azor, han permitido mostrar lo más reciente del arte cubano en España, integrando dicha producción en un diálogo con la obra de artistas de otros países en lo que supone una tónica general de los últimos diez años.

El apartado expositivo es síntoma de la impronta derivada de la presencia cubana en España en los noventa. Dicha visión se completa con la actividad de personas como Rafael Rojas o Jesús Díaz y el desarrollo de *Encuentro de la Cultura Cubana*, con el trabajo del propio Iván de la Nuez en el ámbito de la crítica española, con la publicación de la literatura cubana del momento—la premiación y posterior publicación de Ena Lucía Portela puede ser un ejemplo—, con el trabajo de grupos musicales como Habana Abierta, con colaboraciones cinematográficas,... Todos estos nombres, distintos entre sí, nos hablan de que parte de la vida cultural cubana pasa, y se piensa, en gran medida en España, desde España, y que las desconexiones, si bien existen, son cada vez menores, algo a lo que contribuirá notablemente el establecimiento de un buen grupo de artistas cubanos de los ochenta y noventa en el país.

El panorama de la segunda mitad de la década está marcado por exposiciones que tratan de analizar las consecuencias del Periodo Especial en la producción artística. En este periodo tienen lugar proyectos como *Right Now: Contemporary Art of Cuba* (1996, Florida University), en los que el recuento de artistas responde ya a las nuevas generaciones; *Utopian Territories: New Art from Cuba* (1997, Vancouver), patrocinada por la Fundación Ludwig de Cuba y tres instituciones canadienses, que también contaría con artistas surgidos a partir de los noventa como Abigail González, Cirenaica Moreira o Juan Carlos Alom junto a nombres como Ponjuán y René Francisco, Luis Gómez o Tania Bruguera; *1990's Art from Cuba. A National Residency and Exhibition Program* (1998), que itineró entre Nueva York, California y Chicago, y que contó, de nuevo, con la colaboración de la Ludwig, con la coordinación de Ernesto Pujol y con la curadoría de Helmo Hernández, Holly Block y Betti-Sue Hertz. La muestra incluiría una residencia de producción por parte de los artistas, algo que no sería frecuente— a menudo, pese a que la facilidad para desplazarse ha aumentado con respecto a los ochenta, las obras han viajado más que los propios artistas.

Si bien el ritmo de exposiciones se mantiene constante a lo largo de toda la década, hacia el final de ésta encontramos una especial concentración de muestras ambiciosas en su programa. Caben en este relato experiencias como *Contemporary Art from Cuba: Irony and Survival in the Utopian Island* (1998, Arizona State University Art Museum, Temple), *La dirección de la mirada: arte cubano contemporáneo* (1998, Zurich), *Trabajando pól Inglés* (1999, Londres), *From the Negative: Conceptual Photography from Cuba*. (2000, Minneapolis) o *Havana Nagila, Cuba-Israel, dialogue* (2000, Tel-Aviv). Iniciativas como esta última nos hablan de la definitiva ampliación del mapa expositivo del arte cubano al resto del globo (por ejemplo podría aludirse, en el mismo sentido, a las conexiones con Japón que se producen a través de becas y de la muestra de la obra de artistas como Abel Barroso).

Si bien los esquemas fueron similares, es posible destacar algunos proyectos que problematizaron la producción de los noventa. *Cuba: los mapas del deseo* (1999, Kunsthalle Wien) fue una de las muestras más ambiciosas del final de la década. El concepto curatorial trataba de poner en diálogo a artistas de dentro y de afuera—aproximadamente la mitad de los nombres incluidos residían fuera de Cuba, incluyendo a artistas cubano-americanos como Ana Mendieta, Ernesto Pujol o Félix González-Torres—con el objetivo de analizar cómo el contexto se había convertido en un tema en sí mismo en ambos grupos de artistas. Se trataba de demostrar que los entrecruzamientos constantes habían creado un nuevo mapa, mucho más complejo que el del sistema binario isla-diáspora, que abarcaba un amplio rango de emociones y posturas condensadas en el deseo, visto como “*dreams, ideologies, erotica, nostalgia, freedoms, regressions and alliances*”⁵¹¹. En palabras de los curadores:

*“The exhibition does not seek to deepen existing borders but, on the contrary, to avoid submission to artificially delineated borders and to show that precisely these are a theme in themselves, whether these are seen from within or from the outside”*⁵¹².

Por su parte, *While Cuba Waits: Art from the Nineties*, curada por Kevin Power, examinaba lo que había supuesto el que muchos artistas hubieran decidido residir en La Habana durante los 90, los problemas y condicionantes que habían afrontado, y las respuestas derivadas de dicho proceso. A partir del 2000 encontramos un descenso en el número de exposiciones en el panorama internacional, algo que vendrá sustituido por la presencia de artistas cubanos en colecciones de museos de todo el mundo, por la actividad de galería, por la inserción en circuitos que evidencian un alejamiento de la gran exposición nacional, y por la integración en muestras transnacionales. Muestras como *Estados de intercambio* (2008, InIVA), curada por Mosquera y Cylena Simonds, evidencia esa transformación hacia una exposición menos condicionada por lo nacional, por la identidad, y más por explorar, en el caso concreto de Cuba,

⁵¹¹ AA.VV. (1999) “Preface”, en *Cuba: Los mapas del deseo*. Viena, Kunsthalle Wien, p.9.

⁵¹² Ibidem., P.8.

problemáticas de la realidad global⁵¹³. Al mismo tiempo, la participación en bienales ha continuado a buen ritmo y a buen nivel, como muestra el pabellón cubano en la Bienal de Venecia de 2011, o la presencia abrumadora en la Primera Bienal de Portugal, donde los cubanos sumaron casi la mitad de la nómina del evento.

VI.9-El Caribe holandés

Las islas de habla holandesa han sido las que han mostrado un desarrollo más tardío. Ello, unido a la falta de instituciones, llevará a que los artistas busquen otras vías de salida y a que no exista una dinámica curatorial en cada isla. La región ha sido, sin embargo, vital a la hora de coordinar los primeros esfuerzos de cohesión regional: proyectos como *Gala di Arte* (1991) o *Carib Art* (1993) sitúan a Aruba y a Curaçao en una posición de interés a principios de los noventa. Serán, sin embargo, los talleres creados por los principales artistas de cada isla los que dinamicen la actividad local mediante talleres, exposiciones individuales,...Pese a ello, se observan signos de avance, como testimonia la recién creada Bienal de Aruba (2012) o el funcionamiento del *Instituto Buena Bista* curazoleño⁵¹⁴. Surinam ofrece un panorama algo más activo, si bien ligado a las carencias institucionales del espacio antillano holandés. Iniciativas como *Panamaribo Spam*, proyecto investigativo y curatorial dirigido por Christopher

⁵¹³ Sebastian López, director de INiVa, define el objetivo de la exposición como sigue: “En el caso de esta exposición, el núcleo está marcado por una investigación de las negociaciones implícitas tras los intercambios que tocan cada uno de los estratos de la sociedad cubana: de los personales a los sociales, de los políticos a los económicos y culturales. Los artistas cubanos han incorporado en sus obras los signos de dichos intercambios, pues nada, según afirman, está fuera en la Cuba de hoy.” Lopez, Sebastian (2006) *States of Exchange*. Londres, InIVA., p.7. El subrayado es nuestro.

⁵¹⁴ Creado en 2006 por Tirzo Martha y David Bade, el Instituto Buena Bista será uno de los espacios de residencia de artistas más activos de todo el Caribe. También llevará a cabo tareas educativas un programa educativo, y servirá de plataforma para la gestación de proyectos curatoriales por parte de los candidatos que visitan la institución.

Cozier y Nicholas Laughlin, han revelado la riqueza y el potencial de esta parte del arco caribeño⁵¹⁵.

⁵¹⁵ Véase Cozier, Christopher y Laughlin, Nicholas (2010) *Panamaribo Spam. Contemporary Art in Suriname*. Amsterdam, KIT Publishers.

CAPÍTULO VII. De la isla al mundo. Exposiciones colectivas de arte caribeño

VII.1-Los 90

En los veinte años que transcurren desde finales de la década de los ochenta y comienzos de la segunda década del siglo XXI se produce un proceso vital para comprender la historia de la producción cultural de la región caribeña. Hacia 1990 se inicia un proceso de búsqueda de autonomía y representación, inevitablemente unido a los ritmos y los procesos culturales que estaban sucediendo en el resto del mundo:

“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 conceptualizar 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.”⁵¹⁶

A principios de los noventa, el arte caribeño ocupaba un lugar periférico dentro de la posición periférica del arte latinoamericano⁵¹⁷. En cierta medida, algo de eso se ha mantenido en el momento actual. En esa década, sin embargo, aparece un interés por analizar la producción creativa del Caribe coincidiendo con ciertos acontecimientos como el Quinto Centenario y con la emergencia de ciertas inquietudes en el panorama teórico internacional, tales como la identidad, el postcolonialismo o los límites del multiculturalismo. En ese marco, el Caribe, bajo la observación atenta de todo el planeta, deviene el laboratorio

⁵¹⁶ Noceda, José Manuel (1999) “El dilema de la contemporaneidad en el arte del Caribe” *Atlántica*, 22, p.95.

perfecto para examinar el mundo desde una posición que deviene de nuevo central sin dejar de ser excéntrica.

Alejado de los circuitos internacionales del arte, sometido a serias carencias en la infraestructura artística, el Caribe será construido a partir de las grandes exposiciones centradas en la producción de la región. El interés de la comunidad internacional por cartografiar un área Otra dentro de la otredad del continente americano coincidirá con un proceso de búsqueda identitaria presente en todo el territorio caribeño. Ahora surge, tanto dentro como fuera de la región, la consciencia de que existe un imaginario compartido en el Caribe, y la certeza de que ese imaginario podía aportar elementos de interés válidos para comprender no sólo los procesos culturales que estaban teniendo lugar en el Caribe turbulento “pre-Quinto Centenario”, sino para acercarse al resto del mundo.

Afirmar que no existe un arte caribeño anteriormente a 1990 puede sonar, además de rotundo, de una pretenciosidad excesiva. En este caso, nos resultará, sin embargo, útil partir de esta posición ciertamente arriesgada para poner de manifiesto el carácter cohesionador que tuvieron las grandes exposiciones que durante los noventa presentaron el arte de la región caribeña tanto dentro como fuera de sus límites. La realización de exposiciones tendrá un valor añadido al de la mera representación, pues no sólo servirá para incrementar la presencia de un área casi invisible hasta ese momento, sino que serán las muestras de arte caribeño las que construyan lo que se denomina arte caribeño, generando procesos de investigación, conocimiento y puesta en común de la producción artística de la región, algo que no existía hasta el momento.

Se trata, por tanto, de un proceso de creación, descubrimiento y diálogo, que surge y se desarrolla en permanente dinámica dentro-fuera, de tal manera

⁵¹⁷ Desgraciadamente, el texto clásico de Frederico Morais sobre la participación latinoamericana y caribeña en eventos internacionales sigue teniendo validez. Véase Morais, Frederico (1979) *Artes plásticas na America Latina: do transe ao transitorio*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira.

que la imagen de réplicas y múltiples influencias y apropiaciones en ambos sentidos, puede dar una visión acertada del devenir del proceso. En el que quizá sea el único trabajo al respecto, Yolanda Wood acierta a plantear dos niveles—desde dentro y desde fuera—en los que se desarrollará el fenómeno del arte caribeño, señalando su tendencia anti-hegemónica como uno de los elementos comunes⁵¹⁸. Es necesario, sin embargo, destacar la estrecha conexión entre ambos niveles.

Estamos, por otro lado, ante un movimiento que nace dentro de la propia región caribeña y que consigue expandirse en los años siguientes fuera de ésta. El *boom* del arte caribeño de los noventa ha de entenderse, desde esta óptica, como una puesta en común de los resultados del desarrollo artístico que había sacudido la región durante la década de los ochenta, así como una plasmación, en forma de políticas culturales, de las inquietudes identitarias surgidas a raíz de la dislocación del mundo “post-Muro” y “pre-Quinto Centenario.”

A comienzos de los noventa encontramos un desarrollo notable de la práctica artística en los territorios caribeños, algo que contrastaba con la imposibilidad de encontrar cabida en los espacios expositivos. El problema era doble, puesto que al rechazo del ámbito artístico internacional se sumaba la imposibilidad de exponer en el medio nacional, al encontrarse las estructuras institucionales todavía en desarrollo (pese a las diferencias entre unos países y otros). La evolución expositiva vendrá de la mano, pues, del desarrollo institucional. Salvo los antecedentes de la bienal habanera y la trienal portorriqueña, la difusión e internacionalización del arte caribeño implicarán la creación o la reforma de museos y centros de arte en toda la región⁵¹⁹. Ningún territorio caribeño quedará al margen.

⁵¹⁸ Wood, Yolanda (2000). “El decenio que terminó el siglo XX” *Arte por Excelencias*, 1, p. 15.

⁵¹⁹ Una perspectiva interesante sobre el funcionamiento de las instituciones en la configuración de bienales, en Cárdenas, María Luz (2009) “Hacia un mapa de los espacios de circulación del arte latinoamericano” *Arte Sur*, 1, pp.10-17.

La integración regional será, pues, una de las primeras metas en los experimentos generados en ese laboratorio mediático que es el Caribe a principios de los noventa⁵²⁰. El desconocimiento y las desigualdades supondrán dos escollos a resolver. La dispersión regional y discursiva, la discontinuidad en la producción, la dependencia con respecto al mercado internacional y la disparidad vendrán a continuación. En ese contexto, las exposiciones servirán, a manera de ensayo y error, para generar una visión cada vez más completa y detallada de lo que se producía en cada país; al mismo tiempo, el contacto entre artistas posibilitó la aparición de nuevos escenarios que durante la década siguiente emergerían con gran fuerza en el panorama internacional.

En ese gran inventario que se dilata durante toda la década, uno de los principales caballos de batalla vendrá dado por la necesidad de establecer categorías que puedan aprehender una producción extremadamente heterogénea, en la que convivían propuestas cercanas a los lenguajes más contemporáneos y el arte *naïf*, recreaciones identitarias y experiencias de intercambio. La definición de un lenguaje propio, o lo que es lo mismo, el establecimiento de la posición que el espacio insular del Caribe ocupaba con respecto a la Modernidad y a la Historia, surgía como eje vertebrador de las experiencias de la década, ofreciendo las más variadas respuestas en forma de discursos creativos y de proyectos curatoriales. Ello equivalía a plantear de manera crítica en qué manera se producía el consumo de la periferia por parte de Occidente, así como a categorizar la voluntad de encontrar un mayor espacio de representación dentro del espacio del sistema artístico internacional. La

⁵²⁰ No obstante, también existirá la voluntad de conectarse a otros contextos. Prueba de ello será la participación caribeña en múltiples bienales internacionales con muestras colectivas, como es el caso de la edición de 1998 de la Bienal de Sao Paulo, donde se presentó una exposición curada por Virginia Pérez Rattón bajo el título *Centroamérica y Caribe. Una historia en blanco y negro*; o la existencia de curaduría que vinculan la producción antillana y la africana. Uno de los mejores ejemplos en este sentido lo constituye *Otro País, Escalas Africanas*, la muestra curada por Simon Njami en 1995 en el CAAM. *Otro país* incluiría asimismo la obra de Santiago Rodríguez Olazábal, Mari Mater O'Neill, Arnaldo Roche Rabell, Bruno Pédurand, Marcos Lora Read, Raul Speek, Stanford Watson, Robert "African" Cookhorne, Mario Benjamin y Francisco Cabral. Véase Njami, Simon (1995) *Otro país, escalas africanas*. Las Palmas, CAAM.

integración regional e internacional, la autenticidad y la celebración de la identidad y la creatividad caribeñas, fueron cuestiones a revisar en cada exposición, en cada esfuerzo, con resultados dispares.

VII.1.1-Carib Art (Curaçao, 1992)

En 1991 surge la primera iniciativa que desembocaría en la realización de una exposición colectiva de arte caribeño [FIG.66]. *Carib Art*, muestra surgida en el Caribe holandés por iniciativa de la UNESCO, articularía la primera visión del arte caribeño, concepto mismo que no existía hasta el momento. No en vano, la integración regional aparecía como su principal objetivo: ante la proximidad del Quinto Centenario y el desconocimiento de la producción artística de la región en la que tuvo lugar el primer contacto entre Europa y América, la muestra pretendía crear un inventario de lo que estaba pasando en los diferentes territorios, al tiempo que establecía las bases para favorecer la aproximación entre islas. La lógica de la integración regional (la exposición recibió primero el nombre de *Pan Caribbean*, para luego cambiar a *Carib Art*) surgía en sintonía con las medidas desarrolladas desde la década del 70 por *CARICOM*, y perseguía la consecución de un mayor espacio de representación para las culturas caribeñas.

Carib Art surgía como un programa complejo que incluía una conferencia, celebrada en Curaçao en 1991, una exposición itinerante que daría nombre a todo el proyecto y que tuvo lugar en 1993, y la publicación de un volumen crítico en 1996. Además, la exposición pretendía generar una primera colección de arte caribeño según el modelo de la colección latinoamericana que la UNESCO había formado.

Desde el primer momento la exposición adoleció de algunos inconvenientes que perdurarían en las iniciativas de principios de los

noventa. Por un lado, la definición de la región caribeña que planteaba *Carib Art* resultó problemática y caprichosa en extremo, al excluir los territorios continentales (el motivo que se esgrimió para tal fin consistió en la existencia de la colección latinoamericana), salvo Guyana y Belize, por considerar que estos dos territorios guardaban una conexión especialmente estrecha con la cultura caribeña. En segundo lugar, *Carib Art* instauró el sistema de cuotas de igualdad que aparecerá, si bien en menor medida, en exposiciones como la Primera Bienal del Caribe o *1492/1992: Un nouveau regard sur les Caraïbes*. En el texto de introducción a la exposición los responsables justificaron esta medida con la voluntad de otorgar las mismas posibilidades de representación y desarrollo a todas las islas, algo a todas luces inútil desde el momento que la clara disparidad cultural, política e incluso geográfica existente en la región establecía de antemano criterios diferenciadores:

*"The second issue we had to deal with was the quota for every participating country. Our philosophy from the start had been to give a fair chance and an equal opportunity to each participating country and to avoid especially that the more powerful countries would take a dominant position."*⁵²¹

Para conseguir tal fin, se estableció que podrían participar hasta cinco artistas por cada isla, cada uno de ellos con una obra como máximo. El sistema de selección de las obras se realizaría por comisión, una medida que pretendía garantizar la libertad y la autonomía en la elección pero que, en la práctica, establecía una dependencia con respecto a los criterios personales de los responsables de cada territorio. El resultado fue un conjunto dispar, en el que se mezclaban creaciones sin mayor interés con elementos de vanguardia. Por otro lado, una segunda restricción se impuso en la delimitación de los medios expresivos incluidos en la exposición. En el texto que antecedió al catálogo de obras se define la obra de arte como:

⁵²¹ AA.VV. (1996) *Carib Art*. Willemstad (Aruba), UNESCO, p.5

"a. Two-dimensional forms like: paintings, drawings, etchings and water colours.

*b. Three dimensional forms such as: sculptures and ceramics."*⁵²²

A continuación se explicita lo siguiente:

*"This means that other forms of visual art such as film, theatre, photography and architecture will not be included"*⁵²³

Dicha medida acababa con cualquier posibilidad de generar un movimiento renovador en la producción regional, estableciendo una posición utópica e insostenible que quedaba desconectada de los ritmos que seguía el arte del continente al tiempo que ignoraba el desarrollo que habían encontrado en los ochenta medios como la instalación, la fotografía o el performance. Baste recordar que un año antes, en 1992, habían tenido lugar la Tercera Bienal de La Habana, la primera Bienal del Caribe y la Anti-Bienal de Silvano Lora, además de exposiciones como *Ante América*.

VII.1.2-La primera exposición de arte caribeño en Europa. (París, 1992)

Uno de los principales hitos que marcó el inicio de la década vino de la mano de la exposición *1492/1992: un nouveau regard sur les Caraïbes*, muestra auspiciada por el gobierno francés y organizada por el *Espace Carpeaux*, una estructura situada en la localidad de Courbevoie, al noroeste de París. Se trató de una muestra de ida y vuelta, que fue trasladada a la región caribeña en el año del Quinto Centenario. La exposición, que se centraba en la producción artística de los territorios insulares caribeños (el continente quedaba excluido), venía a coincidir en el tiempo con muestras

⁵²²Ibidem., p.5.

⁵²³ Ibid., p.5.

como *America: the Bride of the Sun* (Royal Museum of Fine Arts, Antwerp, Bélgica, 1992), *Ante América* (Queens Museum of Arts, New York, 1992) o *Latin American Artists of the 20th Century* (Sevilla/New York, Colonia,...), e inauguraba el catálogo de exposiciones monográficas sobre el Caribe celebradas en Europa.

Se trataba, por tanto, de una iniciativa novedosa, que desgajaba al archipiélago del continente en medio del fervor colombino, y lo hacía mediante la reivindicación del concepto de *creolité*⁵²⁴. La *creolité* aparecía como la cultura original, formada del cruce de las influencias americanas, europeas y africanas. De esa mezcla se derivaba la riqueza cultural antillana, diferenciable de las manifestaciones del resto del continente merced a su identidad. Lo identitario se concibe como algo estable, que ha sido perpetuado a lo largo de los siglos (Bocquet habla de la necesidad de “*sachons rester nous-mêmes*”⁵²⁵), y que se muestra de forma activa en la constitución del hombre caribeño. Ello dará lugar a la posibilidad de hablar de una estética *créole*, en la que la producción artística desempeñará un papel fundamental, esencial, al estar asociada de manera cuasi genética al ser caribeño⁵²⁶. Pierre Boquet, en el ensayo que acompañara al catálogo, hablaba del “*Homo Creolus*”⁵²⁷ como el principal exponente de la *creolité*, una esencia constitutiva que se expresaba en todas las manifestaciones vitales, incluyendo el arte:

⁵²⁴ La definición de lo *créole* ha sido uno de los elementos recurrentes de la crítica cultural caribeña. Dos aportaciones originales en Crichlow, Michaeline A. (2009) *Globalization and the Post-Creole Imagination. Notes on Fleeing the Plantation*. Durham, Duke University Press; Puri, Shalini (2004) *The Caribbean Postcolonial. Social Equality, Post/Nationalism and Cultural Hybridity*. Nueva York, Palgrave McMillan.

⁵²⁵ Bocquet, Pierre (1992) *1492/1992. Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Créolarts, p.5.

⁵²⁶ Ibidem. p.6

⁵²⁷ Ibid. p.7

*“Quel que soit son lieu de naissance, sa langue vernaculaire, les origines de son ascendance, l’Homme caribéen, et à fortiori l’artiste, porte en lui l’Amérique précolombienne, l’Europe et l’Afrique, et parfois même une plus lointaine Asie ”*⁵²⁸

La singularidad de la *creolité* se derivaba de la historia singular de la región, marcada por las migraciones y el sincretismo entre los elementos culturales que poblaron la región. 1992 se mostraba como una gran confluencia de hechos, en los que el Centenario colombino convivía con las repercusiones de la Caída del Muro y con el Tratado de Maastricht, que venía a culminar la perspectiva histórica de la región caribeña. La llegada de los europeos a América dio comienzo a los procesos de aculturación que crearían las culturas americanas y caribeñas; *1492-1992: Un nouveau regard sur les Caraïbes* mostraba los resultados de esas culturas.

Pese a su carácter universalista, el créole alcanzaba su máximo grado de expansión en los territorios antillanos, venía a coincidir con la antillanité. Bocquet alude a la utilización de la palabra créole en el Caribe inglés e hispano, señalando que existen ciertas diferencias en su significado. El curador censura el carácter limitado que alcanza el término en el espacio anglófono, y recupera la diferenciación de Benítez Rojo entre criollo y cultura criolla, estableciendo un panorama en el que el *créole* muestra su verdadera dimensión en el Caribe francófono⁵²⁹.

La perspectiva curatorial de la muestra partía, pues, de una visión identitaria, algo que alcanzaba su máxima expresión en el hecho de que las comunidades de la diáspora caribeña conservaran su esencia y la herencia de su pasado histórico⁵³⁰. Eso hacía que se rechazaran los artistas que vivían

⁵²⁸ Ibid. p.6

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ “Fort, pour le moins, d’une ambivalence, mais le plus souvent amputé de sa mémoire collective, le Caribéen est préoccupé par la quête de son identité. Il s’est, successivement, retrouvé dans la Négritude, pour partir ensuite, dans la mouvance des années 60 à la recherche d’une Antillanité, alors qu’il se savait pourtant créole. Mais pour beaucoup le mot semblait par trop alourdi par le passé.” Bocquet, Pierre (1992) *1492/1992. Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Créolarts, p.6

fuera del Caribe y que “habían perdido su identidad”, contraponiéndose al paradigma defendido por Bocquet, Wifredo Lam. En la línea de *Magiciens*, Bocquet veía el lenguaje internacional como el patrimonio de Occidente, y a los artistas caribeños que lo utilizaban como aquellos que habían renunciado a sus raíces, que habían perdido su identidad. Para el curador un problema surgía de la aceptación de la etiqueta de créole por parte de los artistas, elemento que les otorgaría una solución frente a las apropiaciones por parte del medio artístico internacional que habían convertido en *naïf* el arte caribeño.⁵³¹ Sólo la expresión artística libre podría conjurar esos peligros, y alcanzar a construir lo que, siguiendo a Bernabé, denomina una “estética pan-créole”⁵³² La muestra, pues, reproduce el miedo a la estandarización y a la pérdida de lo esencial que se verá en algunas de los principales hitos de la primera mitad de la década, estableciendo una separación nítida entre las culturas caribeñas, vinculadas al *créole*, y las fuerzas hegemónicas occidentales⁵³³.

Por su parte, la selección de los artistas, que se realizó mediante la comisión a especialistas de las diferentes islas, las premisas que marcaron la exposición se manifestaron en el predominio de la pintura, de obras coloridas, entre lo intuitivo y la impronta de una estética surrealista

⁵³¹ “Après avoir lutté contre les qualificatifs de naïfs, de doudouistes ou de peintres exotiques, les plasticiens des Caraïbes, surtout ceux qui se proclament d’abord artistes, antillais ensuite (comme si cet ordre qualificatif pouvait modifier le fond commun dans lequel, consciemment ou inconsciemment, ils puisent), accepteront-ils que leur art soit, tout comme leur propre origine, qualifié de créole ? Rien n’est moins sûr. Il n’en demeure pas moins que le métissage culturel est indéniable dans les Caraïbes et qu’il ne semble pas qu’une forme d’art plutôt qu’une autre ne puisse y échapper.” Ibid., pp. 12-13.

⁵³² Algo que este había defendido como “une perception créole de la gamme chromatique, ce qui pouvait fonder une esthétique créole.” Citado en Ibid., p.11.

⁵³³ “Chacun peut, quelle que soit sa langue vernaculaire, ses origines raciales et son mode d’expression se retrouver dans la créolité, car elle n’implique ni une appartenance raciale spécifique, ni un degré d’assimilation, une langue ou un mode d’expression particulier. La créolité est avant tout un état de fait, s’y rattacher n’est donc en soi qu’une proclamation, puisqu’elle existe nonobstant une volonté déterminée. Elle a le double avantage de permettre aux artistes des Caraïbes de constituer une force homogène dans la lutte contre l’écrasement par des cultures hégémoniques, qui sont en passe de conduire vers une culture uniformisante, et contre une standardisation où chacun risque d’être perdant.” Ibid., p.13.

vinculada a Lam. Pese a ello, la exposición sirvió para presentar al público europeo a una generación de creadores que protagonizarían la escena artística de los noventa: Annalee David, Stanley Greaves, Marcos Lora Read, Tony Capellán, Bruno Pédurand, Robert Cookhorne "African", Ernest Breleur, Mari-Mater O'Neill o Chris Cozier aparecían en esta primera muestra junto a nombres procedentes de generaciones anteriores y a pintores de factura académica. Al igual que sucedería en el caso de las primeras iniciativas curatoriales de la década, 1492/1992 mantuvo el sistema de "cuotas", por el que las exposiciones se concebían como el resultado de la suma de lo que se creaba en el conjunto de las islas, si bien se restringió a aquellas que tenían una producción más avanzada.

La inexistencia de una posición curatorial unitaria, la afirmación de la identidad como concepto central y la exclusión de los espacios y la problemática de la diáspora, precisamente, serían las principales limitaciones de la muestra. Al no reconocer la existencia de conexiones entre el Caribe y el resto del mundo, y al poner el acento en la preservación de la tradición, la exposición cortocircuitaba toda posibilidad de diálogo (el arte caribeño era presentado como el producto de una identidad caribeña *créole*, derivándose de ésta toda explicación), emplazando al público metropolitano y antillano en dos posiciones plenamente diferenciadas. Por otro lado, la muestra tampoco conseguía desprenderse del carácter celebratorio, festivo, que observamos en iniciativas como *Carib Art*, y que parte de la idea de la autoexpresión de una creatividad caribeña común que se manifiesta simultáneamente mediante el encuentro del semejante y la introspección en las raíces y que se posiciona como algo ajeno a toda presión del exterior. No es casual que la palabra "mercado" no aparezca en todo el texto asociada al arte, ni que haya ninguna alusión explícita al "atractivo" que pudiera encontrar un artista de la región en el medio artístico internacional.

Pese a todo, 1492/1992... constituiría un hito importante, al trasladar las inquietudes que circulaban en la región al ámbito parisino. El catálogo,

editado en *La Métropole* incluía las voces de los principales referentes de la crítica caribeña del momento (Marianne de Tolentino, Veerle Poupeye, Dominique Brébion, Alissandra Cummins participaron con un texto sobre la evolución artística de cada país). Dicho elemento sentaría un precedente que sería seguido por muestras como *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*. Se conseguía, así, reunir la producción artística de las islas anglófonas, francófonas, hispanófonas y neerlandófonas, poniendo en contacto a centros y artistas, dando inicio a la configuración de una red que se tejerá durante toda la década.

VII.1.3-El Caribe ante "su década": *Karibische Kunst Heute*.

Al hilo de la *documenta IX* (1992), la edición que introdujo el arte de la periferia como elemento renovador de uno de los templos del arte occidental, se produciría una exposición de arte caribeño dos años más tarde, en 1994, bajo el título de *Karibische Kunst Heute*. La exposición reunió un número excepcionalmente alto de artistas de todo el Caribe, incluyendo territorios como las Islas Vírgenes, entre los que se contaba una mezcla de generaciones, con Alida Martínez, Joscelyn Gardner, Jorge Pineda, Anna Henriques, Abel Barroso o Steve Ouditt entre los artistas más jóvenes, junto a artistas renombrados como Ramón Oviedo, Ada Balcácer o Antonio Martorell. La muestra, que trasladaba el pensamiento de la *documenta IX* al ámbito caribeño, se acompañaba de doce textos encargados a especialistas en el arte de cada país. Con *Karibische Kunst Heute* Kassel ampliaba el intento de apertura al arte de otras regiones planteada por Jan Hoet en 1992, buscando aquellas propuestas que dieran respuesta a cómo el arte del Caribe se acercaba a las problemáticas de los noventa.

VII.1.4-Miradas al Caribe desde la diáspora. *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture.*(Miami, 1994)

Caribbean Visions, curada por Samella Lewis, especialista norteamericana en el arte afroamericano, constituye la primera exposición de arte caribeño en Estados Unidos [FIG.67]. Después de que el arte caribeño se incorporara al imaginario norteamericano mediante *Ante América*, exposición que planteara ya en 1992 problemáticas como las de las relaciones entre la diáspora y el arte latinoamericano y que reconociera la existencia de múltiples trayectorias dentro del corpus hasta ese momento asociado a lo mágico-religioso del arte del continente, *Caribbean Visions* trataría de analizar la mirada de los artistas caribeños sobre la región: “*We have made a special effort to consider this art from the point of view of those who produce it rather than from within the context of our own perspective.*”⁵³⁴ La visión caribeña, la imagen de la región surgida desde dentro, se contraponía a las miradas de fuera y a los espejismos del turismo. Frente a las construcciones elaboradas desde el exterior, la exposición buscaba, no sin cierto determinismo, una esencia de lo caribeño, una identificación entre la producción cultural y la geografía, que se imponía a cualquier otro condicionante:

*“The uniqueness of contemporary Caribbean art lies within the artists’ sense of space, their perceptions of light and color, and the geographic identification with the Caribbean, despite the location of their ancestral homeland or their current residence. As is universally true of the visual arts, environment must be given serious consideration in understanding how and what artists see, feel, and express.”*⁵³⁵

La exposición, pues, se deriva del interés por el arte latinoamericano y caribeño presente en Estados Unidos en el contexto del multiculturalismo; se

⁵³⁴ Lewis, Samella y Hewitt, Mary Jane (1995) “Introduction”, en Samella Lewis (Ed.) *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*. Alexandria, Art Services International, p.19

⁵³⁵ *Ibidem.*, p.20.

trata de un proyecto iniciado varios años antes de su inauguración en 1995, que rastrea la plasmación artística de una consciencia caribeña compartida. Hay un juego de unión-separación en el Caribe, que compagina las diferencias con los elementos comunes. Así, si bien existe cierta continuidad en su intención con la apertura del continente americano que presentaron Gerardo Mosquera, Rachel Weiss y Carolina Ponce de León en *Ante América*, la exposición se desvía de la muestra de 1992 al afincarse en el ámbito teórico de las *West Indies*, y al buscar una cierta autenticidad en la producción caribeña. El arte, desde una perspectiva antropológica, se concibe como una herramienta ideal para conocer la realidad del archipiélago:

*"The intent of Caribbean Visions is to present a comprehensive view of contemporary painting and sculpture in the region by featuring works created by artists who well reflect, and are inspired by, a Caribbean consciousness. Through a variety of media and styles, these artists expose us to the region's everyday activities that contribute to the composition and structure of their cultures. An effort has been made to avoid stereotypical generalizations and to explore the essence of the Caribbean people."*⁵³⁶

En este punto surge el problema de considerar la prolongación del imaginario insular en el espacio de la diáspora como una norma, como una necesidad. Al no dar suficiente trascendencia al hecho de que esa consciencia caribeña se ve alterada cuando el individuo sale de la región, así como a la transformación de la visión ante la confrontación de otros espacios, de otras realidades, la muestra hereda aquella posición que hace de las raíces ancestrales y de la identidad algo más fuerte que el espacio vivido (la situación de los artistas de la Generación de los 80 cubana que pasan a residir en México y en Miami, por mencionar el ejemplo más evidente, responde a una coyuntura más compleja, en la que el contexto "de acogida" y el contexto que se dejaba atrás se planteaban como espacios igualmente políticos que geográficos). Ese interés por definir el contexto Caribe, por plantear una

⁵³⁶ Ibid., p.19.

visión caribeña en oposición a la visión transterritorial que pudieran tener artistas como Luis Cruz Azaceta, llevará a la imposibilidad de eliminar la distancia que la diferencia impuesta establece entre el arte internacional y el arte caribeño.

Así, si bien por primera vez en una exposición de la región “se diagnostica la enfermedad”, se reconoce el problema en la definición del Caribe en relación con los espacios de la diáspora y con el medio internacional, todavía no se conoce la cura, puesto que todavía se establecen dos “visiones” paralelas: la que surge desde el Caribe y la que se plantea desde fuera. Eso se solucionará por primera vez en *Caribe Insular: exclusión, fragmentación y paraíso*, donde se planteará el diálogo entre ambas visiones.

Caribbean Visions, en todo caso, supuso un ejemplo maduro de exposición de arte caribeño, que contaría con las limitaciones del excesivo predominio del Caribe inglés, de la restricción de los medios expresivos representados a la pintura y la escultura, y del alto número de artistas de la diáspora con relación a los residentes en el Caribe. En el ámbito teórico, reunió a un buen número de especialistas del ámbito académico anglófono, contando con la presencia de Rex Nettleford, Derek Walcott o Shifra Goldman. Del primero, Lewis tomará para la visión curatorial la idea de *cross-fertilization* (“*National and individual identity is therefore rooted in cultural cross-fertilization*”⁵³⁷, señala, siguiendo a Nettleford) según la cual la población caribeña obtiene su esencia del cruce de culturas en un territorio extraño de poblaciones europeas, africanas y asiáticas, a lo que hay que unir el sustrato de pueblos amerindios, y que deriva en un proceso de afirmación y negación que terminará en la construcción identitaria de la región.

La selección de artistas estará marcada por un rechazo de los estereotipos (algo no siempre conseguido) y por una búsqueda de la mirada caribeña, de posiciones auténticas con respecto a las miradas de fuera. Lo que

⁵³⁷ Ibid., p.19.

distingue al Caribe es su libertad de convenciones históricas, el recurso a la imaginación que siguiendo a Wilson Harris, da forma a cualquier producción caribeña:

*"I believe the possibility exists for us to become involved in perspectives of renascence which can bring into play a figurative meaning beyond an apparently real world or prison of history...A cleavage exists in my opinion between the historical convention in the Caribbean and Guianas and the arts of the imagination. I believe a philosophy of history may well lie buried in the arts of the imagination"*⁵³⁸

Dos serán los principales avances de la exposición: la eliminación de las cuotas por países, buscando una representación lo más amplia posible de la región pero nunca sacrificando la calidad artística, y la inclusión de la diáspora en el discurso del arte caribeño. La relación de artistas incluidos abordará una buena perspectiva del arte cubano residente fuera de la isla, contando con Crus Azaceta, Esson o Bedia; presentará, asimismo, un número desproporcionado de artistas de las West Indies, entre ellos catorce artistas jamaicanos (David Boxer, Albert Chong o Osmond Watson), cinco creadores de Barbados (Ras Akyem, Ras Ishi, Annalee Davis) o siete de Trinidad (Chris Cozier, Wndy Nanan, LeRoy Clarke). En el caso dominicano, la representación, exigua, se centrará igualmente en los artistas residentes fuera del país, con García Cordero a la cabeza. El Caribe francés aparecerá únicamente representado por Haití.

VII.1.5-Commemoración, integración y expansión: la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica (Santo Domingo, 1992)

Vinculada al Quinto Centenario, pero desde una perspectiva diferente, surgiría en República Dominicana la Primera Bienal de Pintura del Caribe y

⁵³⁸Harris, Wilson (2008) "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas" *Caribbean Quarterly*, 16 (2), p.6.

Centroamérica, quizá el evento de mayor trascendencia de los creados durante la década [FIG.68]. El país donde la conmemoración colombina alcanzó más relevancia adoptaba un proyecto de creación de una bienal regional que data del momento en que se funda el *CARICOM*, aprovechando el *boom* del noventa y dos para encontrar cabida. El proyecto mantendría la voluntad integradora del organismo político, teniendo la comunicación entre los territorios del Caribe y la superación de las barreras lingüísticas como uno de sus intereses principales. Tras varios intentos fallidos se configura en 1987 una propuesta por parte de la Galería de Arte Moderno de Santo Domingo (que pasaría a convertirse en 1992 en el Museo de Arte Moderno) consistente en acoger el proyecto en el marco de las acciones del Quinto Centenario. Cuando la Galería, bajo la dirección de Porfirio Herrera y la supervisión en calidad de encargada de relaciones internacionales de Marianne de Tolentino, acoge el proyecto amplía el espectro de las acciones, incluyendo la cuenca caribeña como territorio de exposición. Por otro lado, se instauraba un evento teórico que coincidiría con cada Bienal y que reflexionaría sobre la concepción regional, su expresión artística y las relaciones con el resto del globo.

Se trata, por tanto, de la primera bienal regional, (dado que tanto la Trienal Poligráfica de San Juan como la Bienal de La Habana sobrepasaban el ámbito caribeño y latinoamericano), un proyecto multitudinario (en la primera edición participaron más de 300 artistas de casi 30 países) vinculado a los ideales de solidaridad y fraternidad pan-caribeña y pan-americana del Quinto Centenario. La Bienal entronca así con las políticas culturales pan-americanas llevadas a cabo por Balaguer en la época, quien justificará el evento destacando los vínculos que unen a los países del área caribeña y centroamericana:

-“Todos somos hermanos y compromisarios en la identidad y en la diversidad de nuestros pueblos, en su pasado, en sus penas y en sus miserias, y en sus alegrías y esperanzas de bienestar, de libertad, de redención”⁵³⁹

El Caribe se concibe, dentro de esta lógica, como un territorio amplio, históricamente definido por la intensidad del encuentro entre América y Europa y por su carácter de cuna del Nuevo Mundo, que abarca no sólo las islas, sino también el continente, en una posición cercana a la idea de Gran Caribe o cuenca caribeña⁵⁴⁰. La iniciativa se sumaba a otros dos eventos, ya en funcionamiento desde décadas anteriores, con marcada proyección internacional, como son la Trienal Poligráfica del Caribe en San Juan de Puerto Rico y la Bienal de La Habana en Cuba, precisando su ámbito de influencia, restringiendo la muestra a la pintura del Caribe.

Entre los objetivos del evento figurarán dos premisas básicas: cohesionar la producción artística de la región, creando un marco que permitiera el intercambio y el desarrollo de propuestas encaminadas a romper el silencio del sistema artístico internacional respecto al Caribe; y potenciar lo contemporáneo en los discursos creativos de la región. Respecto a la primera premisa, la Bienal se concibió como un proyecto de integración regional, algo que no extraña si tenemos en cuenta que el proyecto surgió de CARICOM. Desde esa posición, la creación de lazos supondrá algo tanto o más importante que la exposición de obras de arte, algo que subraya el catálogo de la muestra:

“Esta bienal es una propuesta en sí misma. No solamente por presentar por primera vez, como ya apuntamos, un conjunto sólido, en cantidad, dimensiones y valores plásticos, un conjunto de piezas, sino también por crear un campo propicio para comenzar a reflexionar sobre el arte del Caribe y Centroamérica, y establecer un

⁵³⁹AA.VV. (1992) *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno, p.13.

⁵⁴⁰Esa visión se ha mantenido hasta la actual Trienal del Caribe, celebrada por el Museo de Arte Moderno (MAM) en 2010.

cuerpo teórico que se contextualice dentro de sus imágenes, sus signos, símbolos y metáforas visuales propias."⁵⁴¹

En cuanto al discurso, En la Bienal lo contemporáneo aparece como una búsqueda de identidad que permita la asimilación de una estética propia que sea al mismo tiempo inteligible en el resto del mundo. Se trata de una aspiración de dar mayor representación al arte de la región en circuitos internacionales, que busca crear las vías para que artistas caribeños puedan participar de cierto grado de visibilidad en eventos internacionales, un elemento que no figuraba en muestras colectivas surgidas parcialmente de la región, como *Carib Art* o *1492/1992*. Uno de los elementos más destacados del encuentro vendrá dado precisamente por esa voluntad de buscar lo contemporáneo, huyendo de visiones más celebratorias del pasado. En este caso, se reconoce la identidad, pero se hace dentro de una relación de asimetría con respecto al medio artístico occidental, y se busca generar caminos de inserción que el artista pudiera utilizar. Podemos ver esa medida como una constatación de la posición subalterna que ocupaba el arte del Caribe en el doble marco del arte latinoamericano y del arte internacional, aunque también puede considerarse como una medida afín a la lógica "del encuentro" surgida del Quinto Centenario, posición que destacaba la herencia europea en las culturas americanas. En todo caso, la idea aparece así resumida en el texto teórico que acompaña al catálogo:

-“De hecho existe otra pintura en el Caribe y Centroamérica, fuera de la pintura primitiva. Solo que muy pocos ejemplos se han podido ver y conocer más allá de los bordes insulares. Esa pintura se identifica con el espacio de una realidad local y una realidad universal. Todo cromado por una especie de intervención poética que

⁵⁴¹ Rodríguez, Bélgica (1992) "*¡Esta no es otra bienal!*", en AA.VV., *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, MAM, p.18.

define una necesidad de identidad planetaria, o sea más allá de los confines locales y regionales"⁵⁴²

El funcionamiento de la Bienal estaría sujeto a dos organismos: una comisión mixta, formada por miembros de la Galería de Arte Moderno y de la Comisión para la Celebración del Quinto Centenario, que se encargaría de llevar a cabo todos los aspectos organizativos, así como de componer al segundo organismo; éste funcionaría como jurado internacional, e integraría a críticos y pensadores del Caribe continental y de las islas francófonas y anglófonas, que se encargarían de la premiación. El premio se plantea como recurso potenciador de la labor del artista, y como elemento que puede garantizar la inserción y la incentivación de lo contemporáneo en las islas. Se trata, en todo caso, de una visión en cierto modo utópica, que concibe el triunfo personal y la inclusión de todos los territorios de la región como herramienta de nivelación. Por otro lado, las cuotas no tienen en cuenta que lo contemporáneo no existe en ese momento en muchas islas, y que lo que se entiende por contemporáneo, la relación con la modernidad, resultaba diferente en cada isla (los ochenta habían significado un mundo en algunas islas como Cuba o República Dominicana y una anécdota en otras). Entre los aspectos más controvertidos que rodearon a la celebración de la Bienal figuraba, pues, el mantenimiento de un sistema de cuotas, por el que se ofrecía la posibilidad a todos los territorios caribeños de enviar el mismo número de artistas y obras, algo que se justificaba del siguiente modo:

“Se insistió mucho en la participación de las islas pequeñas que suelen estar al margen de los encuentros artísticos internacionales, aun de los continentales. Pese al tamaño de la República Dominicana, sufrimos una cierta discriminación, felizmente cada vez menos pronunciada, en los eventos internacionales, a nivel del número de participantes o de la misma participación, de la designación de jurados, de la consulta, de las oportunidades de premiación. Quisimos tratar de evitar tales inconvenientes. Ahora bien, la marginación, junto a la carencia de estructuras

⁵⁴² *Ibidem.*, p.18.

adecuadas, es tan real que algunas islas, no obstante el empecinamiento de parte de la Galería de Arte Moderno, no "supieron" participar. Confiamos en la paulatina mejoría de la situación y en que esta Primera Bienal contribuya a ello."⁵⁴³

Pese a las limitaciones que el sistema de cuotas y premiaciones imponía al evento, la primera Bienal (primer evento, no se olvide, que presentaba el arte de la región bajo una visión curatorial conjunta) acertó a situar en una posición de visibilidad a un buen número de artistas nacidos entre el cincuenta y el sesenta con una producción activa en el momento (una cláusula impedía presentar obras anteriores a 1990), que pese a participar como pintores desarrollarían un trabajo clave en medios como el videoarte o la instalación, y que figurarían con frecuencia en las exposiciones internacionales de la segunda mitad del noventa y de la primera del dos mil: Annalee Davis, Ras Akyem y Ras Ishi en Barbados; Elvis Lopez en Aruba; Stanley Greaves y Phillip Moore en Guyana; o Margaret Chen, Anna Henriques y Petrona Morrison en Jamaica.

Al mismo tiempo, la Bienal sirvió para ofrecer un reconocimiento internacional a movimientos que habían supuesto un elemento decisivo en la trayectoria artística de los diferentes países, como ocurre con la Generación de los Ochenta en Cuba (Glexis Novoa, Antonio Eligio "Tonel" o Ana Albertina Delgado figuraron al lado de Flavio Garciandía) o el Grupo Fwomajé en Martinica (Breleur, Goudin-Thébia, Nivor Bertin, René Louise y Victor Anicet fueron invitados). El panorama curatorial se basó, como puede desprenderse de esta información, en una selección equilibrada de artistas de diferentes generaciones nacidos entre los años treinta y los sesenta, manteniendo siempre la restricción de aceptar únicamente pintura que venía impuesta por la naturaleza de la Bienal.

⁵⁴³ De Tolentino, Marianne (1992) "Historia y prehistoria de la primera bienal de pintura del Caribe", en AA.VV., *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, MAM, p.20.

La conexión con las iniciativas del Quinto Centenario, las restricciones artísticas, que limitaban la Bienal a la pintura, y la politización del evento, presentado como un logro de las políticas pan-americanas de Balaguer, motivó el rechazo de un buen número de artistas, entre los que se contaba Silvano Lora, quien organizó en las mismas fechas una anti-bienal.

La Anti-bienal se iniciaba con un performance de Lora en el que éste, vestido como un indio y armado de arco y flechas, salía al encuentro de una réplica de las tres carabelas de Colón que pretendían conmemorar el Centenario del “Descubrimiento” para atacar a las embarcaciones. Silvano Lora pretenderá formar lo contemporáneo en la intención y en los medios. En la intención, aludiendo al carácter contaminado de unas prácticas que nacen del establecimiento de una posición cómplice con el mercado y con el sistema internacional, que establece una diferencia cultural respecto a Occidente pero que acepta los subsidios de organismos internacionales. En los medios, al denunciar las limitaciones del espacio pictórico como marco de resistencia, al presentar la restricción que deriva de la utilización del medio artístico occidental por excelencia, algo que cortocircuita la “vitalidad” del arte caribeño y su apego al presente. En tercer lugar, la Anti-Bienal se desvincula totalmente del Quinto Centenario, censurando la visión triunfalista del “encuentro entre culturas”, y poniendo el acento en la dominación y en la existencia de relaciones asimétricas de poder que han configurado la región y han pervivido hasta el presente.

En todo caso, cualquier valoración de lo que supuso el evento ha de tener en cuenta que la inauguración de la Bienal de pintura del Caribe y Centroamérica supuso el mejor ejemplo de la utilización de medios externos para afirmar procesos internos (en palabras de Bélgica Rodríguez: *“Esta Bienal no ha nacido de una convencionalidad “quintocentenario”. Ha sido el resultado de una necesidad anunciada y evidenciada hace mucho tiempo.”*⁵⁴⁴) La creación de lenguajes contemporáneos dentro de la región se plantea dentro de una perspectiva

⁵⁴⁴ Rodríguez, Bélgica (1992) “¡Esta no es otra bienal!...”Op.cit., p.18.

doble de integración regional y búsqueda de representación internacional (en el caso de las bienales de La Habana hablaríamos de concienciación regional y resistencia global). No en vano, en el texto del catálogo se habla de un “arte de afirmación” en lugar de un “arte de resistencia”:

“Se pretende comprobar la existencia de un “arte de afirmación” que, en el caso de varios países de la región, por su aislamiento relativo, es más patente que el “arte de resistencia” invocado en los 70 por Marta Traba, y evidentemente que la asimilación a modas y corrientes internacionales.”⁵⁴⁵

Posteriormente a 1992 se celebraron dos ediciones de la Bienal del Caribe, en 1994 y 1996, tras lo cual la coyuntura económica interrumpió el evento. No sería hasta 2010 cuando se retome el encuentro, ya transformado en una Trienal y abierto a todas las disciplinas artísticas. En 1994 se mantiene la filosofía de la primera edición, pero se incluye un interés por las migraciones y los “bloqueos [...]tanto económicos como culturales”⁵⁴⁶, al tiempo que se hace hincapié en el papel de la Bienal en la promoción de la cultura dominicana en el exterior, se incrementa la discreta representación de artistas de Trinidad, incluyendo nombres como Chris Cozier, Irene Shaw, Che Lovelace o Steve Ouditt y se introducen nombres como Tian-Siao-Po y Roseman Robinot de la Guyana Francesa, Alida Martínez de Aruba o Pedro Álvarez, Rocío García y Eleomar Puente en Cuba. Pese a todo, el sistema de cuotas hará que, por ejemplo, St.Croix cuente con el mismo número de artistas que México o Trinidad y con dos más que Haití.

VII.1.6-Confrontación con la realidad caribeña: Caribe Insular: Exclusión, fragmentación y paraíso.(Badajoz, 1998)

⁵⁴⁵ De Tolentino, Marianne (1992) “Historia y prehistoria de la primera bienal...Op.cit.”, p.21.

⁵⁴⁶AA.VV. (1995) *Segunda Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, p. 21. Las palabras son de Porfirio Herrera, director de la Institución.

En muchos sentidos, la primera exposición española exclusivamente centrada en el Caribe planteó una ruptura con lo que había sucedido hasta el momento, así como el proyecto de exposición más ambicioso surgido fuera de la región caribeña. *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso* sentaría las bases para el modelo de exposiciones que encontraremos en la década siguiente, al tiempo que planteaba un modelo adecuado que por primera vez permitía afrontar el estudio de la producción artística caribeña desde una perspectiva que tenía en cuenta los conflictos de la realidad del archipiélago [FIG.69].

Caribe Insular rompía, pues, con algunas de las trabas existentes en las exposiciones celebradas hasta el momento, superando las limitaciones derivadas de la necesidad de establecer una equivalencia entre el arte de la región y una determinada identidad caribeña. Además, se supera la inquietud, común hasta el momento, que se preguntaba si había un arte común en la región, respondiendo invariablemente de manera afirmativa. En este caso, el resultado de la exposición parte de la constatación del reto que supone hablar del Caribe, tanto por la diversidad de la región como por las dificultades sociales y económicas de ésta, así como, finalmente, por la falta de estudios que hubieran puesto en común la producción de cada territorio.

Caribe Insular se plantea como uno de los hitos que caracterizan los primeros años de funcionamiento del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz, fundado en 1995 bajo la iniciativa de Antonio Franco Domínguez, planteando una colaboración con Casa de América. Desde un primer momento, la labor del museo se orientará a examinar la creatividad procedente de regiones periféricas del continente americano, así como a cartografiar los vínculos artísticos entre España y Portugal y la proyección de ambos países en América. El impulso de Antonio Franco, y la labor investigativa de Antonio Zaya y María Lluïsa Borràs, ambos especialistas en el arte caribeño, terminarán por dar forma a *Caribe Insular*. Se planteaba, así, una novedad respecto a otras exposiciones

organizadas fuera de la región: al igual que había ocurrido en el caso de *Caribbean Visions*, el criterio curatorial se unificaba bajo la mirada de dos expertos con una trayectoria de décadas de trabajo de campo en el área caribeña. Esa cercanía, académica y personal, que Zaya y Borràs tenían con respecto al Caribe (el primero fue hasta su muerte una de las mayores autoridades en religiones afrocubanas) generará una dinámica que consigue romper el hecho, hasta el momento constante, de una curadoría exterior basada en el apoyo en los principales referentes de cada contexto local. *Caribe Insular*, por las características de sus curadores, no surge ni de dentro ni de fuera, supondrá la labor y la visión personal de dos intelectuales en permanente contacto con la realidad caribeña que no desempeñaban ningún cargo en instituciones culturales.

Ya desde el título, la muestra plantea una visión que rompe con el concepto dominante en las exposiciones anteriores. “Exclusión, fragmentación y paraíso”, implican un rechazo de aquellos discursos vinculados a un pancaribeñismo estético férreo, a una postura celebratoria y folklórica de las culturas caribeñas, y al aislamiento de la región con respecto a influencias exteriores. Al mismo tiempo, la muestra surge como respuesta al desarrollo de una creatividad que durante las últimas dos décadas del siglo XX había generado un imaginario de enorme potencia que gozaba de independencia con respecto a los ritmos impuestos por el mercado (algo, por otra parte, que sería necesario matizar): *“Plantearnos problemáticas técnicas subsidiarias (léase tendencias, p.ej.) en un universo tan complejo como transformativo no es inútil. Acaso sea la mejor manera de entender que, ajeno al mercado occidental, en sus raíces como en sus destinos, el arte que se ha producido en esta área, por no estar sujeto a ciertas demandas, pero ni siquiera a la atención de los críticos y comisarios que imponen y legitiman las direcciones, se ha desarrollado según sus propias necesidades de definición, expresión, estética y discurso. Ajeno,*

por tanto, a las clasificaciones obsoletas y museísticas que convienen a nuestras necesidades, que de ninguna manera son las suyas."⁵⁴⁷

En todo caso, *Caribe Insular* supone una dislocación con respecto al enfoque sobre la región existente hasta el momento. En primer lugar, desaparece la visión celebratoria ante una mirada más compleja, que tiene en cuenta la existencia de diferencias y marginaciones en el archipiélago, las exclusiones. *Caribe Insular* plantea, además, una mirada marcada por dos posiciones que coexisten y en ocasiones se intercambian: la asimilación de códigos del resto del globo, y la resistencia frente a la globalización⁵⁴⁸. Es entre esos dos polos donde se mueve el artista caribeño. Conectando, así, con discursos como el planteado por *Cocido y Crudo*, *Caribe Insular* examina los procesos de transculturación y sincretismo presentes en la historia caribeña, vinculándolos con sistemas de dominación que perviven en la actualidad, y trasladándolos a la situación del artista con respecto a las dificultades para acceder al sistema artístico internacional en una posición de igualdad⁵⁴⁹.

Por otro lado, la exposición presentaba un Caribe fragmentado, en el que a las diferencias lingüísticas, económicas y políticas se unían diferencias culturales⁵⁵⁰. *Caribe Insular* concibe una región no homogénea, lo cual se traduce en tradiciones artísticas igualmente diversificadas, si bien relacionadas entre sí mediante la existencia de ciertas conexiones. La

⁵⁴⁷ Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (1998) "Ultramarina", en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.12.

⁵⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 11-13.

⁵⁴⁹En palabras de los curadores: "Hemos tratado de seleccionar aquel arte actual que toma partido en el conflicto permanente entre una cultura dominante, integradora y de sometimiento y otra cultura dominada, de resistencia, viendo en ella una constante del arte del Caribe de hoy." *Ibid.*, p.13.

⁵⁵⁰ Yolanda Wood lo expresa así: "En la coyuntura actual el artista deconstruye las versiones exógenas y endógenas del paraíso caribeño, para frecuentar con mayor intensidad las zonas polémicas de ese juego simulacionista. Superar lo aparental hace al artista contemporáneo un consumidor crítico, que usa las huellas culturoológicas como anclas para sujetar las islas. El arte se enraíza y propaga las realidades insulares." Wood, Yolanda (1998) "Arte del Caribe. Poéticas y estrategias de los ochenta y los noventa", en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p. 39.

diversidad, entonces, se convierte en la esencia de la región; así, los curadores hablan de *“La coincidencia en el arte actual producido en el Caribe de ciertos ejes estéticos en los que se mueven determinadas variables, ciertas formas simbólicas, ciertas concomitancias e integraciones y diálogos y ciertos protagonismos”*⁵⁵¹

Finalmente, se plantea una ruptura con el aislamiento que en otras exposiciones había presentado el arte caribeño como el resultado de esencias culturales de tal fuerza que eran capaces de pervivir incluso en los escenarios de la diáspora. Frente a esa imagen excluyente, la muestra intenta problematizar en un mismo plano la problemática social del área caribeña y el deseo por lo ignoto y por lo diferente que está detrás del turismo. La relación dentro-fuera, así, cobra importancia al intentar complejizar la visión paradisíaca que había existido hasta el momento del Caribe, y que postulaba la identidad entre la feracidad natural de las islas y la efervescencia creativa.

El resultado es una exposición que recoge *“Un fenómeno artístico coincidente con la deconstrucción, la globalización, el discurso postcolonial y el final de la historia.” A estos territorios atlánticos que, desde Europa y América del Norte, se han visitado como destinos turísticos y mitificado como paradisíacos y que son sistemáticamente excluidos y, por consiguiente, también son ajenos a cualquier aportación, ya no digamos protagonismo, parece haberles llegado la hora.*⁵⁵² El Caribe queda, pues, conectado con las dinámicas existentes en el resto del globo; además, los curadores consiguen algo que se repetirá en varias exposiciones de la década posterior, y que Orlando Britto había planteado tres años antes en *Islas: insertar el Caribe en la historia del Atlántico, ponerlo en relación con los procesos de conquista y colonización que dieron origen a la modernidad, y plantear el papel de las islas atlánticas en esa expansión de Occidente que*

⁵⁵¹ Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (1998) “Ultramarina”, en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p. 12.

⁵⁵² Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (1998) “Ultramarina”, en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.11.

tendrá como consecuencia la gestación del mundo actual. La pervivencia de los fenómenos de mestizaje y sincretismo hará del Caribe un “*síntoma de las sociedades futuras que nos estamos dando*”⁵⁵³, un anticipo de lo que ocurre en el resto del mundo.

Si la muestra plantea una ruptura con posiciones celebratorias, aislacionistas e identitarias, conseguirá al mismo tiempo integrar el elemento europeo y, en menor medida, las influencias asiáticas como un referente ineludible de la creatividad caribeña. El arte de la región, pues, deja de identificarse con lo *créole*, o con lo africano, deja de ser el resultado de un único planteamiento, para dar lugar a una imagen plural, en la que el contacto con España y Europa es valorado como un recurso creativo de vital importancia. La exposición buscará, entonces, el denominador común a todos los países, los elementos compartidos, a partir de una voluntad más integradora que unificadora, como una pregunta que sustituye a la identidad entendida como algo esencial, que se da por hecho.

Por otro lado, en sintonía con las bienales habaneras y del Caribe celebradas en Santo Domingo, *Caribe Insular* se concibe como una plataforma de discusión y pensamiento crítico, encaminada a paliar el desconocimiento y la desconexión en la producción teórica sobre el arte caribeño. Nombres clave en el pensamiento caribeño como Antonio Gatzambide, Yolanda Wood o Gerardo Mosquera conforman un dossier de dieciocho textos producidos para la ocasión y que aportan importantes novedades, entre ellas la primera revisión académica de la historia del arte caribeño, empezando por lo taíno y dando explicación a los procesos de dominación e intercambio cultural que tuvieron lugar en la región, la convivencia de relaciones del arte de cada país con teorizaciones sobre la cultura caribeña, o la inclusión de textos sobre la diáspora.

La selección de artistas introducirá, de nuevo, un cambio significativo. Por primera vez se reconoce la calidad de los instalacionistas y performeros

⁵⁵³ *Ibidem.*, p.11.

como un sello distintivo de la región⁵⁵⁴. La supremacía de la pintura deja paso a una visión equilibrada, que reconoce la necesidad de entablar un diálogo entre la obra de arte y los discursos contemporáneos. Los curadores justifican esa medida de la siguiente manera: *"Inicialmente descartamos la mayoría de excelentes pintores de las islas, una y otra vez seleccionados para representar a sus respectivos países en certámenes internacionales, por entender que su trabajo no se proponía otra cosa que encajar en las tendencias del arte y los intereses occidentales"*⁵⁵⁵ Se trataba, así, de acabar con las visiones de la diferencia, que bajo la excusa de recuperar intacta la esencia de áreas periféricas desembocaban en la elección por parte de los museos del *Mainstream* de obras que respondían a una mirada folklórica del arte del Tercer Mundo, mirada que se contraponía a la modernidad artística occidental. Dicha medida, pese a que planteaba el problema de dónde estaba el límite entre la producción "original" y la producción destinada a la fácil asimilación por parte del museo euroamericano, conseguía establecer, por vez primera en lo que respecta a las muestras de arte caribeño en el extranjero, una posición puramente basada en los criterios de la contemporaneidad artística, seleccionando obras de artistas que utilizaban distintos lenguajes expresivos, entre ellos lo que se ha venido en llamar lenguaje artístico internacional, para generar códigos propios con los que referir a sus sociedades de origen.

Quizá el ejemplo donde más claro se vea ese cambio es en la presentación de lo mágico-religioso como un fenómeno ligado a problemáticas contemporáneas, a discursos que pueden ser entendidos en dos niveles, uno para los iniciados y otro para cualquier espectador. Distanciándose de posiciones cercanas a *Magiciens de la Terre*, la muestra del MEIAC vinculó las obras mágico-religiosas con rituales de resistencia y con procesos de afirmación cultural, rechazando cualquier exotismo predominante en algunas exposiciones de arte del Tercer Mundo de los noventa. El resultado fue una muestra que

⁵⁵⁴ *"Todos los medios se usan, sin que ninguno de ellos ejerza sobre los otros un protagonismo hegemónico. No obstante, la instalación, junto con la acción directa y el cuerpo siguen abriendo caminos de exploración y síntesis, de intimidad y expresión, de investigación y celebración."* Ibid., p.13.

⁵⁵⁵ Ibid., p.13.

incluyó un buen número de obras inéditas de los grandes artistas de instalación de los ochenta y noventa, planteando un equilibrio entre los artistas de la diáspora y los residentes en sus islas de origen.

Entre los artistas seleccionados destacaba la apuesta por presentar la obra de varios exponentes de la llamada Generación del Noventa cubana, entre ellos Los Carpinteros, Carlos Garaicoa o Abel Barroso. La panorámica del arte cubano se completaba con figuras que habían despuntado en esa década, como Sandra Ramos, René Peña, Pedro Álvarez o Armando Mariño. A estos nombres hay que sumar el de Tania Bruguera, que colabora con un performance y una instalación. En el ámbito dominicano, se reconocerá la labor de artistas como Tony Capellán, Marcos Lora Read, Pascal Meccariello, Belkis Ramírez o Jorge Pineda, miembros de la generación que había conseguido exportar el arte del país al ámbito internacional y que trabajaban en permanente contacto con influencias externas; por su parte, la selección de artistas de Puerto Rico incluía figuras consagradas, como Antonio Martorell o Arnaldo Roche, al lado de artistas que ganarían reconocimiento a lo largo del noventa, como Charles Juhasz Alvarado. A ellos se incorporaba el dúo Allora& Calzadilla, que terminaría dando forma a algunas de las propuestas más difundidas en el *Mainstream* procedentes del Caribe. Como muestra el caso de Allora&Calzadilla, uno de los grandes aciertos de la exposición consistió en incluir a artistas de la diáspora. Al dúo pueden unirse los nombres de Albert Chong, Marc Latamie, Mario Benjamin o Edouard Duval-Carrié, portavoces los tres últimos de los discursos más internacionales del Caribe francófono. Así, pese a la supremacía hispanoparlante presente en la exposición, se consiguió reunir una representación equilibrada, que incluía artistas de doce países diferentes, pero que establecía la calidad del trabajo como único criterio de selección, eliminando el sistema de cuotas.

VII.1.7-La vida urbana en la región del Caribe. (Muestra itinerante, 1999)

El final de la década estuvo protagonizado por dos exposiciones concebidas en el seno de la región caribeña, si bien desde posiciones diferentes. En 1999 el Centro Cultural Cariforo inauguraba su primera muestra sobre las ciudades del Caribe. En ese momento, la muestra se presentó como la primera iniciativa de este tipo centrada en una temática específica y expuesta de manera itinerante en la región. Dejando a un lado ambos argumentos (exposiciones como *Caribe Insular*, por ejemplo, habían delineado un ámbito temático bastante específico, mientras que otras, como *1492/1992*, habían itinerado en varias islas del Caribe), *la vida urbana en la región del Caribe* sentaba las bases del funcionamiento de Cariforo en los inicios de la próxima década.

Creado por el CARICOM, la Unión Europea y los países que habían firmado la convención de Lomé IV, acuerdo económico y de cooperación entre la UE y los antiguos territorios coloniales del Caribe, África y Oceanía, Cariforo tuvo la integración regional a través del arte como el principal objetivo de las políticas culturales que desarrolló. Se trataba, por tanto, de trasladar al ámbito artístico el espíritu de Lomé IV y del CARICOM, visión que condicionaría en gran medida las tres exposiciones celebradas.

En este caso, se partía del desconocimiento mutuo y de la idea basada en que el intercambio entre artistas serviría para potenciar el desarrollo artístico, incluso en los territorios más pequeños y con menor base cultural. La temática abordaría “el concepto de la “vida urbana” en todos sus aspectos. El tema abarca pues no solamente monumentos y hábitat, sino la gente, su tipología, sus actividades, sus simbologías colectivas, sus afinidades culturales”⁵⁵⁶. Si bien la perspectiva coincidía con el interés por cartografiar el desarrollo en los centros urbanos caribeños, el enfoque elegido, que mantenía las “cuotas” por islas y efectuaba una recopilación de obras que tuvieran algún motivo urbano en su contenido, con independencia del lenguaje expresivo utilizado, de su calidad e, incluso, de su

⁵⁵⁶ De Tolentino, Marianne (1999) *La vida urbana en la región del Caribe*. Santo Domingo, Cariforo, p. 13.

temática última, supuso una seria limitación, algo más que evidente si comparamos la muestra con otra exposición que abordaba la misma temática como puede ser la Novena Bienal de la Habana, celebrada sólo siete años más tarde.

Por otro lado, la exposición se alejaba de toda visión conflictiva de la realidad caribeña, y presentaba una mirada esencialista, basada en la defensa de un sentimiento caribeño que unía los discursos artísticos de cada isla, cuyo valor primordial sería la autenticidad y su indiferencia por las “modas” del arte internacional⁵⁵⁷. Así, la visión curatorial se posiciona contra muestras como *Caribe Insular*, señalando que “la convocatoria no ha querido marginar a ningún país. ¿En una exposición de arte, tendría sentido un Caribe “fragmentado” y con exclusiones? No, ciertamente no.”⁵⁵⁸. Se rechazan, en este caso, las producciones que utilizan el lenguaje internacional, por considerar que “aquí limitarse a las exquisiteces de la contemporaneidad internacional y una curaduría parcializada no cabe cuando los objetivos son más amplios, menos discriminatorios, y disociados de propósitos mercantiles”⁵⁵⁹.

Es, precisamente, contra esa supuesta “mercantilización” y pérdida de esencia que se posiciona la visión curatorial. Encontraremos una vuelta a la pintura realista y *naïf*, con grandes diferencias de calidad entre las obras incluidas—baste señalar que Cuba contaba con un sólo representante, mientras que islas como Antigua habían llevado el doble, o que junto a creadores de una dilatada trayectoria figuraban artistas no profesionales—, acompañadas de alguna producción fotográfica y de atisbos de instalaciones, grabado y cerámica. Así, sorprende ver cómo un plantel de artistas de alto nivel, entre los que se encontraban Alida Martínez, Osaira Muyale, Raúl Recio, Ras Akyem, Ras Ishi, Chris Cozier, Irene Shaw, Arnaldo Roche o Jorge Pineda, ofreció un

⁵⁵⁷ *Ibidem*, pp.13-14

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

resultado anacrónico con la fecha en que se producía y con la andadura que las colectivas de arte caribeño llevaban hasta el momento.

La vida urbana en la región del Caribe mostró, en suma, un proyecto artístico-político, basado en la promoción e integración artística, que tuvo que hacer frente a los gastos que supuso el mover la muestra por diez escenarios insulares distintos, y que pretendió conseguir el traslado del arte del Caribe a todas las islas, en toda la región. El recurso a la cooperación con otras instituciones en materia financiera introdujo otro factor de incertidumbre ante las limitaciones económicas. Probablemente muchos de esos problemas vinieron asociados al mantenimiento del sistema de cuotas, a las limitaciones en cuanto a medio expresivo⁵⁶⁰, y a los objetivos de la muestra, que quedan concretados así: *“intensificar los intercambios, provocar el diálogo, estimular la creación y la educación artísticas, brindar oportunidades a quienes no exponen fuera de su isla y sobre todo, por el hecho de la itinerancia, permitir a los públicos caribeños, ver algo de lo que hacen los vecinos – más o menos próximos – mediante una exposición grande.*⁵⁶¹ Así, puede comprobarse que, si bien se trata de una posición bienintencionada, los objetivos señalados pasaban por alto las diferencias existentes en la producción de cada isla, derivadas de su tradición artística o de condicionantes históricos e incluso geográficos. Como un elemento positivo podría señalarse, sin embargo, la publicación de los ensayos que acompañaban el catálogo en inglés, francés y español, elemento vinculado a la naturaleza del *Centro Cariforo*.

VII.1.8-Fin de milenio. Mitos en el Caribe.(La Habana, 2000)

⁵⁶⁰ En el catálogo se alude a condicionantes económicos y de transportación para explicar la elección de la pintura y la fotografía.

⁵⁶¹ De Tolentino, Marianne (1999) *La vida urbana...*Op.cit., p.14.

Dentro del interés presente en *Casa de las Américas* por el estudio de la región del Caribe surgía en el 2000 una exposición en torno al análisis de la relación entre mito y arte en la región. El mito se concebía como un elemento esencial en la cultura caribeña, algo que, superando el ámbito de lo religioso, conseguía aludir a la pertenencia y a la relación con el territorio. Al mismo tiempo, lo mítico aparecía como una estrategia de gran eficacia a la hora de aludir a cuestiones de la realidad contemporánea de la región, tales como la búsqueda de la memoria, el pensamiento de género o la influencia de las migraciones; el artista, mediante la recuperación del mito, conseguía dar voz a su sociedad.

La exposición reunió un buen grupo de artistas residentes en la región o emigrados, en su mayoría del Caribe hispanoparlante, México y Venezuela incluidos, que combinaba grabadores, instaladores, pintores, escultores y fotógrafos, y que utilizaba una amplia variedad de lenguajes artísticos. A nivel generacional, la muestra exhibió un elenco igualmente variado, que incluía a Belkis Ayón, René Peña, Marta María Pérez Bravo o Santiago Rodríguez Olazábal entre los cubanos, Soucy de Pellerano, Silvano Lora, Belkis Ramírez o Radhamés Mejía entre los dominicanos, o Miguel Trelles entre los puertorriqueños, al lado de figuras como Mario Lewis o Tony Monsanto.

VII.1.9-Valoración final

Para el cambio de milenio el arte del Caribe había conquistado todos los territorios a su alcance, incluidos los templos sagrados de Kassel y Venecia. Pese a los numerosos intentos, el exotismo, sin embargo, la búsqueda de una definición de lo que era el arte caribeño, seguía estando presentes como una herencia que debería ser abordada en la década posterior. La expansión del arte caribeño había venido aparejada a su definición, pero el proceso había quedado inconcluso. Si algo quedaba claro después de diez años de exposiciones era la

enorme heterogeneidad del material de trabajo con que contaba el curador, y la obligatoriedad de dar una forma a dicho material. A partir del 2000 la norma vendrá dada por exposiciones que son antes un tema, una introspección, que un recuento (habrá excepciones). Atrás quedaría el utópico sistema de cuotas, la mezcla desenfrenada de amateurismo y lenguaje internacional, y la identificación país-cultura-artista. Las dos vías (no excluyentes) de la búsqueda del mito, del pasado, y de la búsqueda de la modernidad (o lo que es lo mismo, un Caribe que mira hacia adentro y hacia el pasado/presente, y un Caribe que mira hacia afuera y hacia el futuro) marcaron una de las décadas más importantes para la cultura caribeña.

Aunque no se puede decir que la inquietud identitaria desaparezca ante la fecha mítica del 2000, en lo sucesivo veremos una mayor conciencia en torno a la posición que toma el artista para hablar a un contexto que ya nunca más será puramente local. Los artistas que marcaron las exposiciones de los noventa fueron (amén de un buen número de gente que “pasaba por allí”), en gran medida, los mismos que habían luchado desde los ochenta por desalojar el espacio para eso que pronto se llamó *Caribbean Art*. Los artistas del 2000 serían, en gran medida, los triunfadores, los herederos del 90. En el 2000 las exposiciones de arte del Caribe serían otra vía más de expansión para el artista; en el 90 eran la única vía posible para muchos. O lo que es lo mismo: Pensarse dentro de un circuito regional pasó de ser una necesidad a ser una opción más.

La imagen del submarino que interpreta una bachata cuando el visitante se acerca que Marcos Lora Read expondrá en la Bienal de Venecia, un símbolo de una ocupación silenciosa y pacífica pero constante, de un diálogo todavía lleno de discursos sumergido, podría servir de epílogo a una década y de llave de otra (no en vano, la Séptima Bienal de La Habana, que Rafael Acosta de Arribas denominara “una bienal entre dos tiempos”⁵⁶², abordará significativamente el tema de la comunicación).

⁵⁶² Acosta de Arribas, Rafael (2000) “Una bienal entre dos tiempos”, en AA.VV. *Séptima Bienal de La Habana*. La Habana, Centro Wifredo Lam, pp.19-23.

VII.2-Exposiciones colectivas entre 2000 y 2012.

El arte suele desafiar las clasificaciones temporales. Una década puede ser mucho más, o mucho menos, que diez años. En la primera década del nuevo milenio el arte del Caribe presentaba un estado marcado por la presencia de un tiempo en potencia, de ideas y posiciones que esperaban su momento para desarrollarse. Había, por supuesto, mucho de lo anterior: los noventa habían tejido una herencia tan difícil de superar como lo fueron los ochenta para el arte de esa década. Nos encontramos, en todo caso, con una década concentrada en sus extremos, que se expande hacia atrás y hacia adelante, que se resiste a comenzar y a terminar. Algo de los dos mil hay ya en exposiciones como *Caribe Insular* (tan afincada, por otra parte, en la problemática de los noventa), pero también muestras como *Utrópicos*, *Global Caribbean*, *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*, la recién restaurada Bienal (ahora convertida en Trienal) del Caribe y Centroamérica o el gran proyecto del arte caribeño que tendrá lugar en 2012: *Caribbean: Crossroads of the World*.

Avancemos algunas novedades. En primer lugar, la exposición deja de ser un recuento, una agrupación de artistas, para concebirse como un cuerpo orgánico, en el que se establecen diálogos entre sus partes. Encontramos, igualmente, una mayor conexión con el espacio expositivo, así como una voluntad de trasladar el arte a la esfera pública, bien sea a través de la ocupación de espacios que tradicionalmente escapaban al área del museo, bien a través del planteamiento de un programa de animación que acompaña la muestra y que completa su significado (el diseño, el cine, la literatura, el arte urbano, dejan de ser parientes cercanos para cohabitar la el espacio de la exposición), bien a partir de la ocupación de la calle y el interrogatorio continuo de la ciudad(la Bienal de La Habana tiene mucho que decir en los tres ámbitos).

Conquistados todos los escenarios, las colectivas de arte del Caribe seguirán siendo un trampolín que catapultará a algunos artistas hacia una—todavía discreta—posición en el espacio artístico internacional, así como una plataforma—cada vez más—de diálogo y—cada vez menos—de integración regional. Respecto a la primera función, pervivirá la dificultad para el artista caribeño de dejarse oír desde los grandes centros de arte—la etiqueta “tropical” pesará todavía en la mirada europea y norteamericana—, si bien las excepciones a la regla, serán cada vez más frecuentes. En cuanto a la segunda, los lazos entre instituciones y países se complejizarán, creando una red cada vez más tupida y diversificada.

El hambre de los grandes centros de arte, por otro lado, es otra. A una mayor transnacionalidad del fenómeno artístico, desligado de cartografías restrictivas—lo que no quiere decir alejado de un contexto, es más, de un contexto cada vez más local y localizado—se une la aparición de nuevas preocupaciones que pueden llegar a conectar, por ejemplo, a un artista cubano con un creador de Sudáfrica y con un videasta indio. La imagen crítica de una lucha en cierto modo utópica que ofrece Gerardo Mosquera puede explicar bien esta realidad:

“[preguntado acerca de qué referentes se están manejando a nivel teórico a la hora de plantear presupuestos curatoriales sobre el arte latinoamericano y caribeño] *Por suerte, estas exposiciones son cada vez menos, porque la tendencia es ir hacia la internacionalización, y no hacia la exposición nacional o regional. Yo he sido muy crítico acerca de las exposiciones latinoamericanas, aunque después yo mismo las he hecho, pero intentando un poco subvertirlas desde dentro. [...] Más bien han sido como una reunión de buenos artistas, en el caso de las exposiciones buenas, y una reunión de artistas en el caso de las que no han sido tan buenas. Por suerte, se ha ido abandonando bastante aquello de lo fantástico, de la identidad, el mestizaje, y todos aquellos grandes relatos aglutinadores, y se trabaja con una visión más pegada a la tierra, y más influida por el pensamiento posmoderno, el estructuralismo, los discursos poscoloniales, la cuestión de la periferia. [...] Es complejo... [...] Si te dicen que alguien*

*va a curar una exposición sobre el Caribe o sobre América, ya eso de por sí me pone en guardia, porque estoy pensando que solamente el hecho de hacer eso implica una posición a mi modo de ver fuera de época.”*⁵⁶³

Al tiempo que ofrece una respuesta:

*“Claro, hay también otros esfuerzos que se han hecho más afortunadas. Recuerdo algunas exposiciones sobre arte mexicano, como algunas curadas por Cuauhtémoc Medina, que podía parecer una exposición nacional, pero lo importante no era el estado-nación, sino la discusión temática y crítica que se hacía mediante la exposición.”*⁵⁶⁴

En lo que respecta a la selección de artistas, notamos una menor improvisación en cuanto a los lenguajes, posibilitada por la ardua campaña de investigación que supuso la década anterior, que será sustituida por la introducción, cada vez más frecuente, de propuestas de artistas jóvenes. Así, si en el panorama de las colectivas de los noventa resultaba extraño encontrar artistas nacidos en los setenta (excepción hecha, de nuevo, del laboratorio de pruebas que constituye la Bienal habanera), ahora nos toparemos con frecuencia con fechas que oscilan entre el setenta y el ochenta—incluso el noventa aparecerá. Hay en ello un mayor conocimiento del arte de la región, pero también una mejora en las posibilidades de acceso a una educación artística de calidad, que generará—con las diferencias inherentes a la región—un mayor número de artistas con posibilidad de acceder a los ritmos del sistema artístico internacional. El *IRAVM* en el Caribe Francófono, el Edna Manley College y el contacto con el mundo académico norteamericano en el anglófono, e instituciones—tan variadas, por otro lado—como el *Instituto Superior de Arte* (ISA) habanero o la Escuela de Altos de Chavón dominicana serán un auténtico criadero de nuevas promesas.

⁵⁶³ Entrevista personal con Gerardo Mosquera. La Habana, 25 de marzo de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

⁵⁶⁴ Entrevista personal con Gerardo Mosquera. La Habana, 25 de marzo de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

Por otro lado, cada vez con mayor frecuencia se irán abandonando los “maratones artísticos” de los noventa. Dejando a un lado las necesidades específicas de las Bienales, las exposiciones contarán con un menor número de artistas, elegidos, eso sí, de una manera mucho más coherente con lo que se quiere expresar. La nacionalidad, si bien seguirá siendo un imperativo básico (hasta el punto de generar exposiciones únicamente centradas en el arte del Caribe hispano, francófono o anglófono, obviando el resto del territorio), quedará en cierto modo en un segundo plano ante el discurso del artista.

Paulatinamente, el arte intuitivo, que con tanta frecuencia y tanta fuerza representó a la región caribeña en los noventa, irá desapareciendo del panorama regional e internacional. Aquí se suman varios motivos, si bien la situación requiere una mayor atención: la definitiva irrupción de lenguajes expresivos como la instalación o el videoarte, Internet, el hecho de que se difunda una cultura visual mucho más internacional en todo el Caribe, el paulatino “abandono” —todas las comillas son aquí necesarias— de un modelo curatorial “identitario” tanto en el *Mainstream* como en el interior del territorio caribeño, el fallecimiento de buena parte de los referentes del arte intuitivo (el caso jamaicano es paradigmático) y la mediatización de la experiencia artística pueden ser vistos como indicadores que, sin embargo, nunca llegarán a conformar una explicación satisfactoria.

Las temáticas—si es posible todavía hablar de temáticas—se verán asimismo modificadas, al tiempo que su fuerza se diluirá. La migración y la integración en un mundo globalizado emergen, sin duda, como el gran referente a considerar. Atrás queda la duda de si existe o no un arte caribeño, así como la indagación acerca de cuál debe ser el lenguaje en que éste se exprese—la experiencia y la práctica de toda una década habían ofrecido sobradas respuestas. Con el cambio de siglo la autonomía en el campo de los discursos es mayor, y Occidente deja de ser un elemento de comparación o de rechazo para constituirse en una realidad ambigua pero cada vez más frecuente, al tiempo que se alcanza cierta coherencia en la construcción de un estilo propio

cada vez menos folklórico y más post-tropical. El análisis de las comunidades de la diáspora, lejos de constituir una *continuación de la isla por otros métodos*, abandona el discurso *gloriaestefanista* de la nostalgia para concebirse como el resultado de procesos culturales vinculados a fenómenos migratorios que deben ser examinados desde un punto de vista crítico.

Finalmente, al lado de la exposición colectiva, el festival y la Bienal aparece una pluralidad de eventos que incluyen cada vez con mayor frecuencia talleres, residencias y espacios alternativos de creación y exposición. Con estos elementos, y sin punto y final a la vista, comienzan la década y el milenio.

VII.2.1-Esbozando la silueta del milenio. Entre Líneas (Muestra itinerante, 2001-2002)

La actividad expositiva de *Cariforo* continuaba en el nuevo milenio con *Entre Líneas*, que, al igual que *La vida urbana en la región del Caribe*, itineraría por la región a partir de Santo Domingo. En este caso, un nuevo sistema se articula, mediante la división de la muestra en dos mitades, elemento que permitiría un traslado más fácil. Así, después de viajar por el territorio dominicano y de ser expuesta en Santiago, Bonao y Santo Domingo, pasará a Haití, desde donde se expandiría, siguiendo la filosofía de *Cariforo*, por toda la región.

La obra en papel, señala Gerald Alexis, tiene una amplia tradición en la región; como señala el autor haitiano, de los cuatro eventos regionales e internacionales inaugurados entre los sesenta y setenta en el espacio caribeño, dos estuvieron dedicados a las artes gráficas.⁵⁶⁵ En este caso, se busca rescatar la tradición creativa en dibujo y grabado del Caribe, entroncando dicho medio con la herencia artística taína y africana y con el origen del arte en la región:

⁵⁶⁵ Alexis, Gerald (2001-2002) "Le support papier", en Marianne de Tolentino, Clara Caminero y Evelyn Lima Rivas (Eds.) *Entre líneas*. Santo Domingo, Cariforo, p.27.

“Por cierto, a través de los pictogramas de los ancestros, taíno, arawak y caribe, la línea trazada sobre paredes rocosas ha sido la primera manifestación de la creación artística, la primera forma de dibujo en nuestra región.

El patrón lineal ha definido también las formas, los planos, las superficies del arte ancestral africano, y particularmente su representación del cuerpo humano, sin olvidar trazos y geometrismos no referidos a figuras.”⁵⁶⁶

Además, la línea vendrá a coincidir, señala el equipo curatorial, con el horizonte, con el contraste entre mar y tierra, elemento que marca la visión del espacio en el Caribe. Ese predominio de la línea, que es también el trazo definitorio del viaje, daría lugar a una amplia producción dibujística que, en algunos casos, abarcará el total de la creación de algunos artistas. Finalmente, el dibujo y el grabado constituirían el recurso ideal para el modelo de integración de *Cariforo*, al facilitar el transporte de las obras.

Siguiendo el modelo de exposición multitudinaria y representativa por cuotas de la década anterior, *Entre líneas* reunió a un total de 68 artistas que presentaron dibujos, grabados y pinturas de pequeño formato, ostentando de nuevo una gran disparidad entre los artistas y los lenguajes artísticos elegidos. El punto fuerte de la exhibición será, otra vez, el dar a conocer escenarios que durante aun en el nuevo siglo permanecerán casi por completo desconocidos. *Entre líneas*, pues, se muestra como un ejemplo mejorado del modelo de la década anterior, algo que cabría señalar respecto a *Visión +*, una muestra de fotografía celebrada en 2004 con la misma filosofía. Los próximos años pronto abandonarían dicho modelo en favor de exposiciones con un menor número de artistas y una selección de éstos no dependiente de la inclusión de todos los territorios del Caribe.

⁵⁶⁶ De Tolentino, Marianne; Caminero, Clara y Lima Rivas, Evelyn (Eds.) (2001-2002) *Entre líneas*. Santo Domingo, Cariforo, p.9.

VII.2.2-Diario de viaje desde las cuatro esquinas del mundo. *Latitudes* (París, 2002-2007)

Latitudes supondrá el último intento de cartografiar la totalidad de la periferia a partir de una única posición curatorial. El proyecto permitirá, además, dar a conocer a un buen número de artistas jóvenes que hasta el momento no habían aparecido en el panorama expositivo internacional. Todo ello en el marco de la primera mitad de la década del dos mil, marcada por un cierto cansancio en lo que a colectivas regionales se refiere. Hay, por supuesto, algo del espíritu *Magiciens* en una iniciativa de enorme magnitud, que abarcará seis exposiciones celebradas entre 2002 y 2007, en las que se intentará capturar la diferencia a partir de la selección de discursos procedentes de regiones “exóticas” pertenecientes a la casi totalidad del globo (imposible no superponer el itinerario de la exposición y el mapa colonial francés). Para tal fin se elegirá a París como lugar de encuentro y punto de partida a la vez de esos viajes en busca del Otro que conforman *Latitudes*.

Desde el presupuesto curatorial, pues, encontramos el que será uno de los principales elementos susceptible de ser discutido: la distancia establecida entre la visión curatorial y el objeto de la exposición. Así, todavía en la introducción al primer catálogo se hablará de la posibilidad de los artistas seleccionados de “sorprender” al público parisino. La calidad de algunos de estos creadores, se indica asimismo, ha hecho posible el que sean dignos de ser presentados en la capital mundial del arte que constituye París.⁵⁶⁷ El problema principal que entraña dicha posición (presente ya, como hemos señalado, a

⁵⁶⁷ Cuzin, Regine (Ed.) (2002) *Latitudes 2002*. París, L'Hôtel de Ville, p.7. Consúltense asimismo los catálogos de las siguientes ediciones: Cuzin, Regine (Ed.) (2003) *Latitudes 2003*. París, L'Hôtel de Ville ; Cuzin, Regine (Ed.) (2004) *Latitudes 2004*. París, L'Hôtel de Ville ; Cuzin, Regine (Ed.) (2005) *Latitudes 2005*. París, L'Hôtel de Ville; Cuzin, Regine (Ed.) (2006) *Latitudes 2006*. París, L'Hôtel de Ville ; Cuzin, Regine (Ed.) (2007) *Latitudes 2007*. París, L'Hôtel de Ville.

finales de los ochenta) se deriva de la imposibilidad concedida al artista de regiones periféricas de entablar un diálogo válido fuera de las opciones de lo antropológico o lo folklórico. Supone, por otro lado, el establecimiento de una única vara de medir, que hará equivaler la figura de un gran creador procedente de las *Latitudes* que el proyecto explora con alguien apto para ser comprendido por el público parisino. El hecho de que en este caso esta distancia aparezca reconocida y enfáticamente expresada no obvia la realidad de su presencia, esta vez de manera mucho más soterrada, en muchas de las exposiciones sobre “el arte del Otro” originadas en los grandes centros del arte internacional.⁵⁶⁸

Dejando a un lado lo anteriormente señalado, es preciso anotar que *Latitudes* sirvió de marco para un ingente trabajo investigativo en regiones que hasta ese momento habían pasado desapercibidas a la mirada curatorial tanto de los circuitos basados en Europa y Estados Unidos como a los circuitos de la periferia; igualmente, la experiencia sirvió para reunir a creadores que compartían las mismas preocupaciones pero que pertenecían a contextos en ocasiones alejados entre sí. *Latitudes* creará un clima de diálogo del que se surtirán buena parte de las muestras centradas en “el arte de *L’Outre Mer*”, así como otras iniciativas posteriores. Será, asimismo, la primera ocasión en que se dé a conocer, en lo que al Caribe y a los territorios del Índico respecta, a una generación de artistas formados entre los Departments d’*Outre Mer* y las instituciones de la metrópoli, así como algunos casos de creadores nacidos en Francia como segundas generaciones de inmigrantes.

En ese caleidoscopio que crearía *Latitudes*, el Caribe ocuparía un lugar central, al estar representado en cuatro de las seis exposiciones celebradas: la muestra que abría *Latitudes* incluiría a artistas de Guadalupe, Martinica, Guyana Francesa y Reunión; en 2004 se analizaría el Atlántico mediante la

⁵⁶⁸ No faltarán, sin embargo, advertencias que invitan al lector de los catálogos a entender cada exposición como una buena reunión de artistas, independientemente del lugar de origen de éstos.

producción de Guadalupe, Martinica, Saint-Pierre et Miquelon, Cuba, Haití, Jamaica, República Dominicana y Trinidad; en 2006 el territorio amazónico, incluyendo las Guyanas, Surinam, Venezuela y Colombia junto a Brasil, y en 2007 tendría lugar una exposición retrospectiva que presentaría una selección de años anteriores y que contaría con una alta proporción de artistas caribeños (las otras dos muestras estarían dedicadas al Océano Índico (2003) y al Océano Pacífico (2005)).

Ya desde la primera exposición encontramos una apuesta por artistas jóvenes en ese momento no consagrados en sus contextos de origen ni tampoco en el contexto internacional. Así, en 2002 se presentará a artistas como el guyanés Tian-Sio-Po, el martiniqués afincado en Guyana Rosemán Robinot o el guadalupeño residente en París Philippe Tommarel, tres ejemplos que testimonian la apertura en cuanto al número de posibilidades que recogerá *Latitudes*. Junto a ellos, figuras como Breleur, que venían del contexto de los ochenta, o Pedurand y Valerie John, que comenzaran a despuntar en los noventa.

El segundo episodio en el que se incluyen artistas del Caribe, la exposición de 2004 dedicada al Atlántico, tendrá como referentes la migración entendida como una continuación de los procesos de expansión europea por el espacio atlántico, primero, y de los fenómenos de creolización que surgirían de la mezcla de poblaciones americanas, africanas y europeas, después. En este caso, el reconocimiento de la internacionalidad y de la dispersión de la comunidad artística caribeña constituía un elemento de interés. Si bien la exposición no consiguió romper el absoluto predominio francófono (sólo los nombres de Mario Lewis, Marcos Lora, Andrés Montalván y Dionne Simpson completarían el elenco de artistas martiniqueños, guadalupanos y haitianos), sirvió para dar voz a un grupo de artistas que habían establecido vías de expansión hacia el escenario parisino, pero también hacia otros foros europeos, canadienses o estadounidenses (los casos de Jean-François Boclé, Mario Benjamin, Maxence Denis, Thierry Alet, Cynthia Phibel, Hugues Bellechasse o

Joëlle Ferly pueden ser un buen ejemplo), así como a autores residentes en los espacios insulares, tales como Hervé Télémaque o Henry Tauliaut.

Una misma apertura se observa en la exposición amazónica de 2006, que trataba de contextualizar la representación artística de la Guyana Francesa, a menudo disociada de las producciones del continente e incorporada al espacio insular caribeño. En este caso, un elenco reducido a diez artistas presentaba una perspectiva igualmente heterogénea, en la que convivían los retazos de memorias de la venezolana Anabell Guerrero o de la guyanesa afincada en el Reino Unido Roshini Kempadoo, la iconoclastia de Mozart Guerra, las audaces intervenciones performáticas de Audry Liseron-Monfils o las composiciones del surinamés Marcel Pinas.

Una significativa imagen de un mapamundi en el que se había trazado las rutas de cada exposición a partir de la posición central de París daba paso al catálogo de la última exposición, al tiempo que condensaba la experiencia de *Latitudes*. El proyecto puede concebirse de múltiples maneras: como una actualización del espíritu abarcador de *Magiciens*, como el último gran mapa de la periferia, como el inicio de la inquietud por parte de Francia de conceptualizar la producción artística de sus territorios de ultramar (o, al menos, como el inicio de la sistematización de la expresión curatorial de dicha inquietud), o, simplemente, como un viaje de exploración artística que duró seis años. En todo caso, uno de los puntos fuertes del proyecto vendrá determinado por la selección artística, que defendería la cercanía de las preocupaciones existentes en espacios, la mayoría de ellos insulares, distantes entre sí (*Islas*, la exposición del CAAM, había sido un referente en este ámbito).

VII.2.3-Reflejos del Caribe. Island Nations (Rhode Island, 2004-2005)

Entre 2004 y 2005 la Rhode Island School of Design acogió una muestra de arte de Puerto Rico, Cuba y República Dominicana que partía de la colección del Museo y que se completaba con obras de artistas como Tony Capellán, Los Carpinteros, Marta María Pérez, Tania Bruguera, Charles Juhász, Pascal Meccariello, Glenda León, José Bedia, Ana Mendieta o Chemi Rosado. Lo singular del evento vendría dado por la conjugación de obras pertenecientes a artistas emigrados a Estados Unidos en distintos momentos y con distinta edad, junto a otras de creadores ubicados en sus islas de origen, a lo que se unía la representación de artistas nacidos estadounidenses como Elia Alba. La selección curatorial, efectuada por un equipo de habla inglesa, incluiría un amplio rango generacional, si bien se centraría en obras producidas entre 1995 y 2004. Las aportaciones principales de *Island Nations* vendrán de la mano de ser la primera exposición del Caribe hispano en Estados Unidos (fuera de las iniciativas emprendidas por *El Museo del Barrio*), en lo que supondría un necesario pero tardío reconocimiento de la complejidad de la región, así como de la impronta cultural que las comunidades dominicanas, portorriqueñas y cubanas estaban imprimiendo en varios puntos de la geografía norteamericana, como es el caso de Rhode Island.

VII.2.4-Cruce de miradas en/hacia el Caribe. Infinite Island. Contemporary Caribbean Art (Nueva York, 2007-2008)

Infinite Island supondría la primera gran iniciativa de arte caribeño celebrada en los dos mil en Estados Unidos [FIG.70]. Tras *Caribbean Visions* (que había mostrado una excesiva predilección por el espacio de las *West Indies*), ningún otro evento se había acercado a la creatividad caribeña, aun cuando la relación con el sistema artístico estadounidense de artistas de la

región iría en aumento desde entonces. Acogida por el Museo de Brooklyn y curada por Tumelo Mosaka, quien realizó varios viajes de reconocimiento por la región con el fin de dar forma al proyecto, *Infinite Island* sería expuesta en el *Brooklyn Museum*, presentando por vez primera y de manera sistemática (de nuevo, excepción hecha de la actividad del *Museo del Barrio*) el arte del Caribe en el centro neurálgico del arte estadounidense. Por otro lado, la muestra iniciaría la segunda etapa de oro de las colectivas caribeñas después de la relativa escasez que se observa en los años centrales de la primera década del nuevo siglo.

La visión curatorial se cimentaba en el juego de variaciones y repeticiones que protagonizaba la historia y la realidad actual caribeñas. Las migraciones, el drama de la esclavitud, la búsqueda identitaria, la confluencia de referentes culturales africanos, europeos y americanos en lo religioso y la producción y exportación de cultura popular (especialmente en lo que respecta a lo musical) generaban una serie de constantes presentes a lo largo de todo el territorio caribeño. Así, si bien las respuestas eran diferentes, permitían entender el espacio caribeño “por sus posibilidades en lugar de por sus fronteras”.⁵⁶⁹ Ese marco vendría a completarse con el cruce de miradas y representaciones que parten tanto del interior como del exterior de la región y que influyen en la conformación de realidades culturales diversas. *Infinite Island* se situaría en la confluencia de los límites y las continuidades, o lo que es lo mismo, del espacio y del lugar:

“This tension between what might be termed place (connoting boundaries, insularity, containment) and space (suggestive of interconnection, flux, and transformation) is one that continues to define the Caribbean and its geopolitical relations with the West. But it is also an animating force within its culture and within its art.”⁵⁷⁰

⁵⁶⁹ Mosaka, Tumelo (2007) *Infinite Island: Contemporary Caribbean Art*. Nueva York, The Brooklyn Museum, p.19.

⁵⁷⁰ *Ibidem.*, p.15

La selección de artistas guardará coherencia con la amplitud de dicho presupuesto. Así, la exposición presentará a creadores de varias generaciones y de un espacio amplio, que comprende las cuatro áreas lingüísticas caribeñas además de escenarios europeos y norteamericanos, y que conjugará la obra de creadores afincados en Estados Unidos y Canadá (Ebony Patterson, Arthur Simms, Joscelyn Gardner, Charles Campbell, Miguel Luciano) con artistas de ascendencia caribeña (Carlos Rolón “Dzine”, Satch Hoyt, Deborah Jack). Destacará en este caso la inclusión de un buen número de videoartistas y creadores vinculados al ámbito fílmico, así como la presentación en el medio neoyorkino de artistas que estaban planteando posiciones renovadoras en sus respectivos países, como es el caso de Ewan Atkinson, Terry Boddie, Tirzo Martha o Glenda León. *Infinite Island* dará, en fin, la salida a una serie de muestras que se superponen en los siguientes tres años, y servirá de plataforma de lanzamiento en torno al fin de la década para los artistas seleccionados.

VII.2.5-Raíces de la Atlántida. Atlantide Caraïbe (Martinica, 2008)

La recién creada *Fondation Clément* puso en práctica en 2008 su voluntad de afincarse en el Caribe mediante una exposición que planteaba una confrontación y un diálogo continuos entre las obras escogidas y el espacio productivo donde se asienta la institución. Se trataba, entonces, no sólo de articular un discurso en torno a la posición que ocupaba el Caribe o en torno a su historia; al trasladarlo al escenario del ingenio azucarero, la muestra conseguía plantear el debate de la situación actual caribeña al hilo de la contemplación de un espacio que monumentalizaba y patrimonializaba el sistema económico de plantación. El resultado fue una “ópera en tres actos” que partía del pasado de la región para arribar a los problemas del presente más absoluto.

Atlantide Caraïbe supuso una de las experiencias de exposición del dos mil que de manera más precisa articuló la relación entre las obras mostradas y el entorno de la plantación. La muestra partía de la interrogación acerca de si las ideas de integración regional y de definición de un lenguaje y unos retos comunes podían ser válidas en el momento actual⁵⁷¹. Si algo podía caracterizar esa hoja de ruta compartida, señalaba la declaración curatorial, sería la coacción que durante el pasado habían sufrido los territorios caribeños, coacción que se perpetuaba por medio de la dominación económica del presente.⁵⁷² En este ámbito, la posición periférica del Caribe ha sido modificada, arribando el territorio a una posición de espera, a un estado intermedio en el que los contactos con el exterior y los procesos de creolización, expandidos al resto del mundo, configuran un nuevo mapa⁵⁷³. Ese viaje, errático como el de la Atlántida, presentará tres etapas.

En la primera, centrada en los *ancrages*, las conexiones con el pasado histórico se muestran marcadas por la pérdida de genealogías y por las experiencias traumáticas de la desaparición del archivo caribeño, la erradicación de la población indígena y el drama de la esclavitud. La presencia de esa realidad traumática como entidad configuradora del momento actual dará lugar a una inquietud por parte de los artistas de reconstruir las líneas del pasado que se muestran incompletas, así como de desestabilizar la seguridad y la objetividad con que se ha construido el relato histórico de la región. A tal fin, la exposición ocupará los espacios del jardín y de la *Habitation*, de la casa de plantación, para subvertir, a lo *Fred Wilson*, la exposición colonial allí exhibida. En el exterior se situará una composición sonora del colombiano Oswaldo Macià, compuesta por un coro polifónico de voces femeninas que narran relatos surgidos de la memoria de conflictos actuales. Ya en el interior de la vivienda,

⁵⁷¹ Brébion, Dominique (Ed.) (2008) *Atlantide Caraïbe*. Fort-de-France, Fondation Clément, p.5.

⁵⁷² "Les populations rassemblées là, après une terrible table rase, ont dû recréer, sous la contrainte, des centres de vie au gré des contacts et de déplacements. Elles ont aussi essaimé vers de nouvelles destinations continentales de l'ancien monde ou du nouveau." *Ibidem.*, pp. 5-6.

⁵⁷³ *Ibid.*, p.5.

Alex Burke llenará un armario con las *Reliquias* que el artista compone a través del tejido, vinculados a las desigualdades de un viaje trasatlántico que se perpetúa en la actualidad, y trasladados a la problemática de exponer de manera arqueológica la vida real de las poblaciones indígenas que habitaban el Caribe. Las obras de Valerie John, Joscelyn Gardner y Charles Campbell introducirán de nuevo ese juego entre el documento histórico y la brutalidad de los espacios y voces silenciadas, mientras que Ernest Bréleur y Bertrand Grossol comunicarán la incertidumbre que se esconde detrás de los trazos del pasado y de la ambigüedad de la realidad presente marcada por la globalización (el primero repetirá ese gesto en la destilería mediante una instalación).

Una segunda parada se establece en el cuerpo, concebido como escenario del conflicto y de las experiencias personales y colectivas. Petrona Morrison, en una brillante instalación, documentará mediante la reunión de documentos, radiografías, fotos personales y fragmentos de la memoria familiar, un muestrario que desafía la distancia entre la realidad y su representación; los establos y la cocina servirán para la voluntad desacralizadora que porta la fotografía de Polibio Díaz; Raquel Paiewonsky, mediante sus *Curadas*, aportará, a partir de su capacidad para generar símbolos de una total y lúcida ambigüedad, una lectura de la migración haitiana en República Dominicana que es, al mismo tiempo, un bosquejo de la realidad actual del mundo y un ritual de sanación; igual preocupación por dotar de carácter universal a símbolos, por otro lado, fuertemente afinados en una imaginación localizada, se observa en las piezas de Agustín Bejarano. Por su parte, la venezolana Anabell Guerrero aportará una visión cartográfica del cuerpo, fragmentada como la realidad de la diáspora. Cerrará este capítulo una provocadora instalación de Jean-François Boclé en la que la violencia racial actual se conecta con las consecuencias más nefastas de la economía de plantación, con la situación del emigrado y con el peligro de los excesos provocados por las pasiones colectivas.

La última escala tendrá lugar en el espacio de la destilería donde se produce el ron *Clément*. En este caso, las obras expuestas por los artistas martiniqueños Jean-François Boclé, Ernest Breleur, Julie Bessard, Alex Burke y Hervé Beuze establecían un diálogo entre el escenario visitable de las bodegas y la destilería, donde se producía el ron que había sido durante siglos el objetivo principal de *l'habitation*, y la dominación económica actual marcada por el poder de las transnacionales y la volatilización de la realidad física de los procesos económicos (todo ello, no se olvide, tenía lugar en una fundación privada constituida a partir de la tradición de una de las familias históricamente más poderosas de Martinica. Esa conexión con el pasado de la plantación hacía aun más intensa si cabe la voluntad de plantear los problemas del presente de la isla y de la región.) En ese marco, *Consomons Racial!* de Boclé examinaba la continuidad de un consumismo racial en los productos que diariamente podemos encontrar en cualquier supermercado del mundo; Bessard desplegaba unas estructuras en forma de red que jugaban con el espacio productivo y lo transformaban en un escenario sagrado, poblado de luces, sombras y fantasmas; Beuze, a partir de un mapa de Martinica hecho con latas de conserva, planteaba la continuidad de la dominación económica sobre la isla, elemento al que se acercaba de nuevo Burke mediante una serie de *Rehenes*—¿rehenes de qué época?— cuyas sombras habían quedado impresas en material de embalaje usado para el transporte de mercancías.

***VII.2.6-Del globo convertido en fábrica de identidades créoles.
Kréyol Factory (París, 2009)***

El análisis de la creolización, entendido como base de las culturas caribeñas, había constituido un referente en el panorama curatorial, especialmente en lo que respecta al ámbito francófono, a lo largo de la década

de los noventa [FIG.71]. En 2009, uno de los proyectos más ambiciosos del dos mil, auspiciado por *CulturesFrance*, retornaba al *créole* para dar lugar a una muestra que enmarcaba, siguiendo los presupuestos teóricos del *Eloge de la Creolité* y del pensamiento de Glissant, la producción artística caribeña en un contexto más amplio al que acudían creadores europeos, africanos, estadounidenses y de las posesiones francesas en el Índico. En este caso, la exposición trasladaría el acento de la esencia al proceso de creación de identidades créoles. El encuentro de pueblos y los movimientos migratorios, fenómenos que presiden la dinámica del mundo actual, habían configurado un espacio de interacción del que se derivaban infinitas posibilidades identitarias y culturales. En esa fábrica de creolitudes generada por el encuentro de comunidades de cuatro continentes en los territorios antillanos y expandida por el proceso de globalización al resto del mundo, coexistían elementos antagónicos, capaces de dar lugar a las más variadas síntesis.

Al igual que hará *Global Caribbean* un año después, *Kréyol Factory* se establecería en los bordes de la región caribeña para mirar hacia afuera de ella como único intento de definición posible; en este caso, sin embargo, la búsqueda de los orígenes, aun cuando estos se derivaran de una mezcla sin fin, aun cuando fueran de todo menos puros, trasladaba el punto de vista curatorial a una posición situada entre los polos de lo global y lo propio, dando lugar a una *Kréyol Factory*, término en el que el idioma francés no aparece en ninguna de sus dos mitades.

En su planteamiento abarcador, *Kréyol Factory* heredaba la voluntad de inventariar todas las posibilidades de periferia (léase, en este caso, creolitud), existentes en el mundo que encontrábamos en *Magiciens de la Terre*. Es, precisamente, la inclusión bajo una misma óptica de múltiples regiones y múltiples discursos en torno a una única mirada, incapaz de abarcar la diversidad de condiciones sociales y políticas existentes en tantos contextos (enunciado en forma de pregunta, la cuestión podría ser la siguiente: ¿tiene sentido hablar de una gigantesca *Kréyol Factory*, cuando ser *créole* ni significa, ni

implica, lo mismo en los casos analizados? ¿Realmente es posible englobar la producción de artistas de cuatro continentes bajo el estatus de “productos” de mezclas culturales”? ¿Hasta qué punto ese carácter *créole* está ya implícito en toda sociedad? ¿Hasta qué punto deja en segundo plano cuestiones de dominación cultural y política? ¿En qué medida presenta las distintas estrategias de los artistas “créoles” para acceder al mercado y al sistema artístico internacionales?

Hay, por otro lado, una búsqueda de los valores estéticos de la obra por encima de las restricciones del significado, algo que veremos de nuevo en exposiciones celebradas en 2010 y que, en este caso, no se consigue del todo, al establecer una clasificación temática que se impone a las diferencias estéticas entre las creaciones englobadas dentro de cada uno de los siete bloques. *Noir comment?*, por ejemplo, el capítulo que, siguiendo a Fanon, analiza la apreciación de lo negro como elemento asociado a una consideración negativa, presentaba en un mismo espacio obras de creadores como Fred Wilson, Polibio Díaz, Jean-Ulrick Désert o Jorge Pineda que, si bien aluden a la problemática racial presente en sus contextos, lo hacen de manera harto diversa, estableciendo una amplia gama de conexiones con la realidad aludida que van desde la indagación histórica y la desacralización del museo del primero, a la estetización de lo popular en el segundo, a la subversión de referentes culturales asociados al cuerpo en el tercero o a la creación de una simbología entre lúdica e inquietante en el último. La muestra incluye en este ámbito la problemática entre Haití y República Dominicana, lo que podría explicar la presencia de Désert, Díaz o Pineda; sin embargo, al abrir el espectro a creadores como Philippe Tommarel o Jane Evelyn Atwood, integrándolos a todos en un mismo discurso expositivo, esa apreciación de lo estético que propugnara Maryse Condé en el texto que abría el catálogo quedaba un poco desdibujada⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ “Elle entend principalement mettre l’accent sur l’esthétique, même si le signifiant n’est jamais négligé.” Condé, Maryse (2009) “Le monde est une gigantesque Créole Factory”, en Bacot, Yolande (Ed.) *Kréyol Factory*, París, Parc de la Villette, CulturesFrance, p.17.

Por otro lado, la inclusión de obras pertenecientes a periodos como los sesenta y setenta al lado de creaciones contemporáneas, y el recurso a la producción “consagrada” de creadores que empezaron a trabajar en los ochenta/noventa, pero que han continuado produciendo en la actualidad, fueron dos de las críticas más frecuentes a la exposición. Si bien es cierto que encontramos una presencia mayoritaria de obras creadas entre 1985 y 2002, y que algunas obras se remontan a 1965, es preciso señalar que también se mostraron producciones de 2007 y 2008. En todo caso, la ambición del presupuesto curatorial, compuesto de siete sub-apartados que bien pudieran haber originado en sí una exposición colectiva, llevaría a adoptar una posición abierta e integradora a partir de fragmentos diversos. La integración aparece, pues, como uno de los recursos que caracterizarían tanto la muestra como la publicación que se derivó de aquélla, en la que podemos encontrar fragmentos de poemas, novelas, cuentos, canciones y ensayos de pensadores y escritores caribeños pertenecientes a los contextos anglófono, francófono e hispanófono.

Pese a todo, la exposición presentó un recorrido por algunas de las preocupaciones presentes en el debate crítico caribeño actual. Las siete etapas que conformaban el discurso expositivo abarcaban la relación entre el Caribe y África, entendido como espacio mítico, asociado a su construcción ficticia y artificial como un todo; la realidad de la diáspora; la invención de comunidades a partir de la hibridación cultural; las situaciones de dominación que vinculaban algunas islas con sus metrópolis o con las grandes potencias económicas; o la continuación de la violencia de la historia antillana en cuestiones asociadas a la definición del género y a la representación del cuerpo. La incorporación de artistas reunionenses aportaría un buen contrapunto para las creaciones caribeñas, algo que veremos repetido en las exposiciones sobre “*L’oultre mer*”, pero que en este caso incluiría la incorporación de un buen elenco de creadores diferentes los nombres más representados en la década. Algo similar podría señalarse respecto a los artistas europeos y estadounidenses: en este caso, se escogió un catálogo equilibrado, que incluía a artistas de procedencia caribeña, a artistas pertenecientes al *Black Art* o a creadores de

genealogía múltiple. En suma, pese a las dificultades derivadas de la magnitud del proyecto, *Kréyol Factory* constituye uno de los acercamientos más profundos y exhaustivos de los últimos años a partir de un proyecto que implicaría un arduo proyecto investigativo y la toma de riesgos en la inclusión de artistas cuyo acceso al sistema de exposiciones colectivas de la región no es tan frecuente.

VII.2.7-Entre-Vues. Photographie contemporaine en Caraïbe (Martinica, 2009)

Curada por Suzy Landau en el espacio de la Fondation Clément, *Entre-Vues* supondría una excepción a la escasez de muestras colectivas de fotografía caribeña. Si bien en lo referente a otros medios expresivos, como la pintura o el grabado, la comunión había sido perseguida desde un primer momento, el desarrollo de la fotografía permanecerá del Caribe fragmentado hasta el momento actual. *Entre-Vues* presentaba a unos 23 artistas que o bien han desarrollado una labor fotográfica, o bien han incursionado en la fotografía desde otras parcelas. La selección implicaba, además, el reconocimiento de la diversidad de propuestas existentes en el discurso fotográfico regional, así como la constatación de la utilización de dicho medio como vehículo de cuestionamientos estéticos, superando así la voluntad documentadora.

VII.2.8-Arte como inserción. La Ghetto Biennale.(Port-au-Prince, 2009-)

En el tránsito entre 2009 y 2010 tuvo lugar un evento que buscaba inventariar y analizar las condiciones de convivencia y marginación que perviven en el contexto caribeño. La *Ghetto Biennale* reunió a artistas de toda la

región para debatir sobre la exclusión social, las consecuencias de la dominación económica o la desigualdad de acceso a los recursos culturales. Para plantear estas cuestiones se eligió la ciudad de Puerto Príncipe en Haití. Se buscaba crear una constante que sirviera de motor para impulsar el desarrollo del país, intención ésta que a menudo suele ir asociado a todo tipo de realidades, pero no al arte. Meses después el terremoto que devastó Port-au-Prince parecía poner fin a la iniciativa creada por Barbara Prezeau y el colectivo de la Grand Rue.

Sin embargo, para 2011 se ha convocado una segunda edición del evento, que se presenta así como un foro de diálogo en torno a la condición social y la creatividad en la región. Concebida como un *Salon des refusés* en el nuevo milenio, la *Ghetto Biennale* responde a las múltiples exclusiones y marginaciones que han quedado ocultas por la internacionalización del arte caribeño. La regulación del evento, que invita a los artistas participantes a sumergirse en el contexto urbano de Puerto Príncipe para trabajar con los elementos que se pueden conseguir en el país, ofrece una alternativa a la mediatización y al poder de lo digital que paulatinamente domina la producción regional. La integración de la población local, el desarrollo de la creación en comunidad, la discusión sobre las condiciones de exclusión en la región y la convivencia entre artistas aparecerán, así, como los principales objetivos del evento.

Iniciativas como la *Ghetto Biennale* inciden en que más allá del testimonio de que hacer arte supone por fuerza tener en cuenta el contexto social y cultural que lo recibe, algo está cambiando. De ahí que pueda pensarse, con cierto optimismo pero no lejano de la realidad, en que el desarrollo de las instituciones artísticas no pasa únicamente por hablar de hegemonías artísticas o derroteros de las economías nacionales; quizá el mayor avance de estos últimos veinte años haya sido, simplemente, el sentar en una misma mesa a sectores obligados a verse todos los días pero acostumbrados a darse la espalda y, sobre todo, el ponerlos a dialogar sobre algo interesante.

VII.2.9-Rockstone and Bootheel. (Harford, Conneticut, 2009-2010)

De *Real Art Ways*, plataforma de creación artística dirigida en Harford, Conneticut, por la jamaicana Kristina Newmann-Scott, surgió en 2009 una exposición que trasladaría a una de las capitales de la diáspora caribeña en Estados Unidos la producción más reciente del Caribe inglés. *Rockstone and Bootheel* aportaría una visión renovadora de un escenario que se muestra en ebullición artística en los últimos cinco años [FIG.72]. La muestra, pues, se desvincula de experiencias como *Caribbean Visions* celebradas en los noventa, así como de posiciones esencialistas, apostando por presentar artistas que habían comenzado su trayectoria durante la década del dos mil y que, en muchos casos, nunca habían expuesto en Estados Unidos, junto a la producción más reciente de un reducido grupo de artistas de generaciones anteriores que se han mantenido enormemente activos hasta el momento actual, como son Petrona Morrison, Annalee Davis, Joscelyn Gardner, Omari Ra o Chris Cozier. En total, *Rockstone* incluirá 39 creadores de las *West Indies* residentes en sus países de origen o en la diáspora. Al mismo tiempo, la muestra presentará una novedad de enorme interés, puesto que apostará por un completo programa de actividades y experiencias artísticas que incluye cine, performance, lecturas públicas e intervención de espacios urbanos, algo frecuente en las bienales pero insólito en el caso de colectivas.

Uno de los puntos fuertes de la exposición vendrá determinado por la labor investigativa de las curadoras, ambas de origen jamaicano y plenamente insertadas en el contexto creativo estadounidense y caribeño. En los dos casos encontraremos un interés por la promoción de vías alternativas de creación, así como un constante trasiego entre el diseño, la gestión artística, el mundo de la televisión y el cine y el trabajo de inserción artística en el medio comunitario. La gestión del proyecto será gestionada en colaboración con especialistas como Annie Paul o Richard Rawlins, autor del brillante catálogo/magazine.

La inserción en contextos extraños, las experiencias de la diáspora, actuarán como telón de fondo de una muestra sin temática definida, que optará por presentar experiencias creativas fuertemente independientes pero alusivas entre sí. Si, en palabras de las curadoras, “*Rockstone and Bootheel is, in fact, an exhibition composed of many journeys, sometimes conflicting, all influenced by the social, political, and economic conditions of life in the West Indies and the diaspora*”⁵⁷⁵, lo cierto es que la exposición supera dicho ámbito para plantear un diálogo fructífero entre la creación artística, las condiciones en las que ésta surge y la posibilidades de insertarla en diferentes contextos. *Rockstone and Bootheel: Contemporary West Indian Art* ofrecerá un ejemplo maduro de investigación artística que consigue aludir a la realidad en permanente cambio y expansión del Caribe anglófono.

VII.2.10-La grata experiencia de la indefinición. *The Global Caribbean* (Muestra itinerante, 2010)

Si el Caribe se había presentado como un gran laboratorio en el que durante cinco siglos habían ocurrido insospechadas mezclas culturales y raciales, *Global Caribbean*, la exposición concebida por *CulturesFrance* (que un año antes había organizado, en el *Parc de la Villette* de París, *Kréyol Factory*) y dirigida por Édouard Duval-Carrié, expandía los límites de ese laboratorio al resto del mundo, planteando una mirada desprejuiciada a un Caribe diaspórico y globalizado y a una globalidad caribeñizada [FIG.73]. Ya en su concepción *Global Caribbean* nos situaba ante un ejemplo atípico: una exposición comisionada por un organismo con base en Francia, curada por un artista caribeño – el hecho de que se trate de un artista resulta relevante – residente en Miami como una experiencia itinerante, que partía de esa capital del Caribe que

⁵⁷⁵ Newman-Scott, Kristina (2009) *Rockstone and Bootheel. Contemporary West Indian Art*. Real Art Ways, Harford (Conneticut), p.25.

es la ciudad de la Florida para arribar a varios escenarios dentro de la región. Esa conjunción de factores en el origen de la muestra dará como resultado una experiencia que prelude en cierto modo los cambios en la producción y difusión visuales de la región. La trayectoria personal de Duval-Carrié, artista haitiano formado entre París, Port-au-Prince y Estados Unidos e impulsor del *Little Haiti Cultural Arts Center* de Miami, se materializaría en la exposición en una mayor atención al discurso artístico, a los valores estéticos de la obra de arte, a menudo relegados a un segundo plano a causa de las restricciones curatoriales. En uno de los únicos ejemplos de exhibición colectiva curada por un artista-gestor, *Global Caribbean* rechazaba, en principio, la adopción de un punto de vista único, algo que el propio Duval-Carrié expresaría en los siguientes términos:

*“My aim with this exhibit is not just to show that these islands all have artists worthy of the appellation but more so to underline the universality of their “regional” visions.”*⁵⁷⁶

Ello no significaba, no obstante, un abandono de la búsqueda de unas mejores condiciones de exposición para el arte contemporáneo de la región (la muestra coincidiría con *Art Basel Miami*), sino más bien todo lo contrario. Las comillas que el artista coloca sobre la palabra “regional” aportan otra pista sustancial para comprender la visión de la que parte el proyecto. Habían hecho falta dos décadas para demostrar que el arte del Caribe “existía”, que lo hacía hablando de una realidad fronteriza, fragmentada y conflictiva, y que tenía unas cualidades que lo igualaban al de cualquier otra región del globo (más aún: que surgía de una posición que lo hacía mucho más atento a los procesos globales que las producciones de cualquier otra región del globo). *Global Caribbean* se presenta como una superación de los anteriores cuestionamientos a partir de la diversidad cultural, económica y política de la región y de la fragilidad que preside la historias nacionales caribeñas y los ritmos

⁵⁷⁶ Duval-Carrié, Édouard (Ed.) (2010) *The Global Caribbean. Focus on the Contemporary Caribbean Visual Art Landscape*. Miami, Culturesfrance, Little Haiti Cultural Center, p.8.

socioeconómicos de aquélla. Así, en sintonía con las otras experiencias que encontramos en 2010, pero desde un punto de vista particular, que apuesta por la globalidad del fenómeno visual caribeño en lugar de por cualquier otro afincamiento geográfico o cultural, nos encontramos ante una exposición en la que, en palabras del curador, *“the national provenance of these artists is at times irrelevant even when they strive to create a discourse that could be coined as regional.”*⁵⁷⁷

Una mirada a los artistas y a las obras seleccionados desvelará el predominio de lo visual y de lo mediado, de un imaginario oblicuo poblado de referentes que aluden a otros referentes sin final a la vista. Lo que Erica James denomina en uno de los textos que acompañan el catálogo *“the pleasure of disorientation”*⁵⁷⁸ se erige en común denominador de una muestra que parece afincarse en el territorio del postrópico, eludiendo toda clasificación. La propia James ha apuntado algo fundamental: la superabundancia cartográfica y terminológica que ha rodeado al arte caribeño, si bien ha sido necesaria, ha derivado en una dificultad en lo que se refiere a la contemplación estética:

“The region’s art historians, critics, curators and artists have spent far too much time engaged in a vain search for some elusive unifying aesthetic or compulsion and for what purpose? In this post-colonial/post-revolutionary moment are we seeking these definitions because they are a part of the ruins of colonial processes of definition, naming and mapping? Is this the only formal model in which we believe we can lay claim to ourselves?”

[...]

⁵⁷⁷ *Ibidem.*, p.8.

⁵⁷⁸ James, Erica J. (2010) *“The Pleasure of Disorientation”*, en Duval-Carrié, Édouard (Ed.) (2010) *The Global Caribbean. Focus on the Contemporary Caribbean Visual Art Landscape*. Miami, Culturesfrance, Little Haiti Cultural Center, p.11.

Why not focus on the art itself? It seems that in these discussions the aesthetic object has been lost."⁵⁷⁹

James alude a una realidad en la que la búsqueda de una posición apta para interactuar con los ritmos del arte internacional había derivado en un exceso categorizaciones que habían reducido la pluralidad de significados de la obra de arte caribeño en lo que respecta al ámbito curatorial, y habían cosificado, a partir de la equivalencia entre la obra y el contexto, el discurso del artista, preparándolo, empacándolo para su venta, en el ámbito económico. En otras palabras: la autora habla de la obligatoriedad, perpetuada en cierto modo en la actualidad, de "ser caribeño" para el artista caribeño. Lo postcolonial, lo créole, las armas de resistencia utilizadas durante las últimas dos décadas, habían devenido una trampa al mismo tiempo. Tras dos décadas de definición del arte caribeño hacía falta que éste terminara por deslocalizar su posición al tiempo que localizaba su función y su contenido. Sólo a partir de un arte lleno de referencias, sujeto a múltiples interpretaciones –cabría preguntarse: ¿no lo fue el mejor arte de los noventa? – podría llegarse a un "*art with no topos*" que, al mismo tiempo, estuviera comprometido con su contexto. La labor de Duval-Carrié en el impulso de las comunidades haitianas residentes en Miami a través del *Little Haiti Cultural Arts Center* (una institución que se piensa a partir de la globalidad de Miami que engloba, permite e interactúa con la localidad de la comunidad haitiana, abierta al resto de colectivos que habitan la ciudad), puede servir de ejemplo de esa búsqueda.

La selección de artistas, un grupo de creadores en torno a la treintena y la cuarentena afincados casi todos en los territorios de las metrópolis y de Estados Unidos y Canadá, establecía un equivalente con el planteamiento curatorial expresado en el catálogo de la muestra. Figuras como Alexandre Arrechea, a partir de su faceta de videoartista, Charles Campbell, Keisha Castello, Jean-François Boclé, Nicole Awai, Arthur Simms o Hew Locke pueden ser buenos ejemplos de esa hipervisualidad y esa oblicuidad planteadas en el contexto

⁵⁷⁹ *Ibidem.*, p.11.

teórico que, sin embargo, no excluían cierto gusto por lo artesanal. Junto a ellos, creadores como Joëlle Ferly, Raquel Paiewonsky o Gustavo Peña, representaban a un grupo de creadores afincados en sus contextos insulares pero fuertemente conectados con el universo artístico global. Si bien podría achacarse a la muestra el ignorar otros creadores menos “globales” y menos expuestos al sistema artístico internacional, lo cierto es que *Global Caribbean* presenta, al final de la década, un buen recuento de lo que había pasado en estos diez años a partir de algunas de las figuras que alcanzarían su fama en los noventa y dos mil, así como de algunos artistas jóvenes que habían despuntado en los últimos cinco-ocho años.

VII.2.11-*Un mapa al filo de la década. Vous êtes ici (Martinica, 2010-2011)*

La segunda gran exposición colectiva de arte caribeño organizada por la *Fondation Clément* en colaboración con la *DRAC* y *AICA Caraïbes Sud* pondría el acento en la localización de la práctica artística de la región en el contexto actual. A lo largo de toda la década, la situación del artista con respecto al sistema internacional había constituido un caballo de batalla permanente en el debate crítico del Caribe. Definir la posición desde la que creaba el artista, en un momento en que las fronteras entre lo local y lo global se han desdibujado, aparecía como una necesidad obligada. Al mismo tiempo, plantear las condiciones mediante las cuales se podría establecer el diálogo con el medio nacional y con el medio internacional—o lo que es lo mismo, establecer los contornos de las diferentes audiencias que consumen la experiencia artística—supondría un reto añadido.

Vous êtes ici, Ud. está aquí, suponía al mismo tiempo una afirmación que respondía al afincamiento en el contexto más inmediato de muchos creadores vinculados a los ritmos internacionales y una pregunta que impulsaba a definir

dónde se encontraba ese *aquí*. En palabras de la curadora: “*Comment les artistes de la Caraïbe perçoivent-ils ce nulle part ailleurs qui est le leur, mais qui reste un là-bas exotique et lointain à l’improbable localisation pour les non natifs?*”⁵⁸⁰

Responder a este interrogante implicaba, además, el reconocimiento de la existencia de múltiples respuestas, de múltiples posibilidades de localizar la creatividad. Ese “aquí” que da nombre a la exposición relegaba la cuestión de los lenguajes artísticos contemporáneos a una posición en la que el artista quedaba emplazado como “*a thinking being who plays a part in this world.*”⁵⁸¹ No faltaba, por otro lado, la reflexión en torno a la relación del artista con un medio marcado por las limitaciones geográficas de lo insular, así como la inquietud por determinar el peso de las representaciones y expectativas elaboradas en torno a la procedencia caribeña de los artistas.

Doce artistas, procedentes de República Dominicana, Jamaica, Barbados, Trinidad, Guyana, Reino Unido, Martinica y Guadalupe aportarán su particular visión sobre ese posicionamiento ambiguo y en permanente movimiento de lo local, utilizando el recurso de la instalación como medio expresivo predominante. La selección de los artistas responde al carácter abierto que encontramos al final de la década: junto a artistas consagrados residentes en la región, como Marcos Lora o Annalee Davis, encontramos figuras emergentes como Ebony Patterson o artistas de la diáspora como Alex Burke, Oneika Russell o Ingrid Pollard, junto al dúo británico formado por Trevor Mathison y Gary Stewart, con una amplia trayectoria como artistas y como gestores en el ámbito del *Black British Art*.

VII.2.12-Caribe en expansión (Martinica, 2011)

⁵⁸⁰ Brébion, Dominique (2010) *Vous êtes ici*. Fort-de-France, Fondation Clément, p. 5.

⁵⁸¹ *Ibidem.*, p.7.

Fruto de una residencia de José Manuel Noceda en Fonds Saint-Jacques, Martinica, surge una exposición que viene a revalidar la fuerza con que las instituciones de Martinica se han volcado hacia la región. La muestra aportó un sistema novedoso, en el que el curador trabajaba en residencia con los artistas de la isla; fruto de ese trabajo sería la muestra. A la selección se incorporó una representación del Caribe hispanófono y anglófono.

VII.2.13-El triunfo de los nativos. Wrestling with the Image: Caribbean Interventions. (Washington D.C., 2011)

Utilizar la producción visual de artistas procedentes del Caribe, pero adscritos a una infinidad de contextos, sirve a Chris Cozier para plantear una exposición capaz de romper todos los modelos de colectiva de arte caribeño, algo más decisivo si cabe si tenemos en cuenta la fecha y la cercanía de otras experiencias en lo que podríamos llamar, tras los noventa, el segundo *boom* del arte caribeño⁵⁸² [FIG.74]. De entrada *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions* lleva hasta sus últimas consecuencias la búsqueda de independencia del discurso respecto al contexto y la plasmación estética, mediante un lenguaje oblicuo, de cuestiones de interés global y local a un

⁵⁸² El artista de Trinidad señalará, significativamente, “as a curator, I have tried my best not to do a “Caribbean” show”. Cozier, Christopher (2011) “Notes on Wrestling with the Image”, en Cozier, Christopher y Flores, Tatiana (Eds.) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*. Washington DC, The World Bank, p.15.

tiempo, que venía observándose desde 2008⁵⁸³. Así, en este caso el acento se pondrá en la lucha simbólica que entabla el propio artista, cuya producción se enmarca en un lugar determinado, para crear un discurso propio que supere las expectativas que se derivan del hecho de tratarse de un “artista del Caribe”. De ahí se derivará una ampliación del mapa sin precedentes, que abarcará territorios hasta ese momento marginados en las colectivas o reducidos a una representación folklórica y testimonial, como son Bahamas, St.Vincent o St.Kitts (es preciso señalar, no obstante, que tanto el Caribe francófono como el hispanófono estarán ausentes de la exposición). El elenco de posibilidades, en ese ámbito, aumentará considerablemente, dando lugar a una visión comprensiva que pretende dar respuesta a una realidad cambiante y expansiva:

*“Some of these artists were born in one island and live and work in another. Some are born in the “Caribbean diaspora” and continue to investigate how that shapes their ways of thinking. For them, the Caribbean is also a site of memory, where they process family histories or the vast archives of former colonial powers. They may live in places like Japan, Austria or Germany, not traditionally located in diasporic mappings. Much of their work is inspired by one location, produced in another and presented yet elsewhere. It reflects the way Caribbean people have always been on the move.”*⁵⁸⁴

En un universo hipervisual como el caribeño, marcado por la abundancia de representaciones, *Wrestling with the Image* apostará por reconocer la fuerza que se deriva de la creación surgida desde el punto de vista “del nativo”: consciente de la imposibilidad de establecer un espacio fijo para dicha posición, la muestra se centrará en los conflictos de la imagen, marcada por

⁵⁸³ En palabras del curador: “they are not satisfied to represent a fixed site or territory. They are not waiting to be the subject of discovery, but daring themselves to transgress boundaries and new experience” *Ibidem*, p.8.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p.7.

condicionantes históricos y geográficos, pero también por una realidad inmediata, la del artista que emigra y que interactúa con un medio cada vez más amplio: *“The Caribbean artist is always in competition with a long history of expedient labelling of their world and their very selves – externally and also internally.”*⁵⁸⁵

La fragmentación de la historia constituirá otra de las novedades introducidas por el pensamiento curatorial de la exposición. Aun reconociendo el peso de la esclavitud y el *Middle Passage*, la muestra se desmarca de las visiones puramente reivindicativas, aludiendo a los movimientos atlánticos como una “dispersión” más que como un desplazamiento históricamente fechable. De este modo, Cozier y Flores consiguen interrogar la visualidad caribeña desde el presente, conectando con la realidad de una generación de artistas para los que la diáspora no significa una nueva insularidad, sino que, gracias a las posibilidades que ofrece Internet, reinventan los conceptos de dentro y fuera. Esos “nativos digitales” (ubicados, por otro lado, fuera de sus lugares de origen, pero en permanente contacto con la visualidad caribeña) introducirán una superación de las restricciones impuestas por el contexto regional, por la categoría de diáspora, y por la inquietud respecto a la relación del lenguaje propio con el internacional. En este último ámbito, se presentarán los resultados de una creatividad que, pese a estar conectada con el resto del mundo y pese a estar asociada a ciertos estereotipos, consigue afincarse en sus propios referentes: *“In a place like the Caribbean, we cannot take the agency of portraiture for granted, in the aftermath of a much longer history of topographical and anthropological representations. The subject position – or the role of the subject – within the frame or field of pictorial representation is highly contested”*⁵⁸⁶

Lo digital, unido a la inserción en la esfera pública y al contacto con la visualidad de la cultura contemporánea, supone la nota predominante en un grupo de artistas entre los 20 y los 35; la presentación de nombres que brillarán

⁵⁸⁵ Ibid., p.8.

⁵⁸⁶ Ibid., p.9.

en la próxima generación, y que hasta el momento habían quedado (pese a contar con amplias trayectorias personales) relativamente al margen de las exposiciones colectivas, aportará una frescura no superada hasta el momento. El hecho de que la curaduría corresponda, como en el caso de *Global Caribbean*, a un artista que se mueve tanto en el contexto de Trinidad como en el de Estados Unidos, y que aparece comprometido con la promoción del arte de su país, influirá significativamente en esa búsqueda de independencia del lenguaje artístico, configurando un catálogo de iniciativas que han sido bien definidas por el curador como “*our experiences or ways of understanding and moving through the world*”⁵⁸⁷ y como “*experiences produced through the visual create meeting-points breaking through a multiplicity of barriers.*”⁵⁸⁸

Wrestling with the Image: Caribbean Interventions esboza, en suma, las posibilidades de un nuevo presupuesto curatorial desvinculado de las limitaciones presentes en los últimos veinte años, capaz de introducir una renovación continua de propuestas y de establecer una conexión directa con el ámbito público eliminando las restricciones de conceptos como “cultura popular” o “cultura urbana”. La exposición plantea una traslación coherente con la época hacia una posición no restrictiva, que permanezca atenta a la expansión y fragmentación del lugar caribeño, y que se centre en la dinámica artística que tiene lugar cada vez más en un espacio interior-exterior.

VII.2.14-Caribbean Crossroads of the World (Nueva York, 2012)

A lo largo de 2012 tendría lugar uno de los proyectos expositivos más ambiciosos de las últimas décadas⁵⁸⁹. *Caribbean: Crossroads of the World* se presentaba como una muestra resultante de la colaboración entre el Queens

⁵⁸⁷ Ibid., p.7.

⁵⁸⁸ Ibid., p.7.

⁵⁸⁹ Una reseña de la muestra en Serrano, Blanca (2012) “El Caribe que se fugó del paraíso.” *Descubrir el arte*, 165, pp.63-70.

Museum, el Brooklyn Museum y el Museo del Barrio de Nueva York, que vendría acompañada de un amplio programa didáctico y teórico. Durante gran parte del año se presentaron gran cantidad de obras pertenecientes a todos los periodos de la historia artística caribeña, ofreciendo al visitante un recorrido antológico. La exposición estaría determinada por la creación de un itinerario que transitaría entre lo expuesto por cada uno de los tres museos neoyorquinos; igualmente, la perspectiva histórica, orientada a ofrecer una visión de conjunto sobre la historia visual de la región, supondría un avance y generaría numerosas expectativas en cada una de las islas caribeñas. Culminación de un proyecto investigativo de varios años, *Caribbean: Crossroads* constituiría el mejor ejemplo de la reactivación del ritmo de exposiciones colectivas a partir de los últimos años de la primera década del 2000. La creación de una bienal en Aruba y la organización en Holanda de *Who More Sci-Fi Than Us: Contemporary Art from the Caribbean*, ambas en 2012, completarían dicho fenómeno.

VII.3-La Bienal de La Habana y el arte caribeño.

Resulta difícil ubicar dentro de la narración anterior el caso de la Bienal de La Habana, aun cuando el encuentro habanero quizá sea uno de los principales protagonistas del proceso de definición de un arte caribeño contemporáneo que se viene rastreando en este capítulo. En primer lugar, es posible constatar cómo la cobertura del evento escapa del marco geográfico de la región caribeña: concebida como un lugar de diálogo para “el arte del Tercer Mundo”, la Bienal ha servido de escaparate de propuestas artísticas de todos los continentes del planeta, al tiempo que ha planteado una mirada renovadora al fenómeno artístico actual en su conjunto, obligando a repensar la oportunidad de la creación y de la exposición de arte. De este modo, si bien se podría afirmar que la Bienal ha seguido a través de sus sucesivas ediciones las preocupaciones de un sector importante—numéricamente, pero también, cada vez más, de

manera cualitativa—del universo del arte actual, no sería menos cierto decir que el propio encuentro ha contribuido de forma decisiva a definir esas preocupaciones, a darles voz⁵⁹⁰.

No sólo las dimensiones de la Bienal trascienden las del Caribe; también lo hace la perspectiva teórica desde la que se concibe el evento, que sobrepasa la especificidad de la región al estar destinada a integrar a pensadores de todas las partes del globo y a ubicar la producción creativa del Tercer Mundo en el contexto global, algo que Margarita González ha definido de la siguiente manera:

“La Bienal de La Habana surge entonces como alternativa con respecto a las citas internacionales homólogas, para dar cabida a las regiones señaladas y favorecer su comprensión a escala mundial, como también para viabilizar el diálogo y la mejor comunicación entre los invitados y visitantes de los diferentes países, que en muchas ocasiones tenían mayor información de lo producido en Estados Unidos y Europa que de lo acontecido a su derredor. El evento, de igual modo, ha estimulado la confrontación con un público a veces también desorientado, pero ávido por conocer un tipo de creación que, precisamente por sus características, potencia a sus centros de emisión como generadores permanentes de una creatividad infinita.”⁵⁹¹

Pese a lo anteriormente mencionado, la pretensión de la Bienal de erigirse en alternativa a las grandes citas del sistema artístico internacional y de encontrar cabida a las reflexiones producidas desde el Sur, la convierte en uno de los marcos referenciales de mayor importancia para el arte del Caribe. En un momento clave para el desarrollo y la difusión del arte caribeño, la Bienal de La Habana constituirá un indicador fidedigno que testimonie el estado en que se encuentra la creatividad regional, así como un impulsor de nuevas poéticas y de discursos renovadores.

⁵⁹⁰ Cfr. Noceda, José Manuel (2005-2006) “El Caribe en las Bienales de La Habana” *Anales del Caribe*, 2005-2006, pp.149-156.

⁵⁹¹ González, Margarita (2011) Conferencia inédita pronunciada con motivo de la Bienal de Cerveira (Portugal), verano de 2011.

Analizar la influencia de la Bienal de La Habana en el arte caribeño pasa por atender a múltiples elementos, no todos ellos fácilmente perceptibles⁵⁹². Se trata, sin embargo, de influencias interrelacionadas que forman un todo mayor, una imagen de conjunto. La presencia de artistas del Caribe en las Bienales de La Habana obedece, en primer lugar, al esfuerzo de investigación de un equipo curatorial que ha contado desde la celebración del primer evento con grandes especialistas en la región. La Cuarta Bienal marcará, en ese sentido, un antes y un después, al constituirse para esa edición un equipo curatorial que se “reparte” las áreas de interés de la Bienal. Desde entonces queda configurado un sistema de selección que implica la existencia de un especialista encargado del diálogo con artistas, centros y curadores de la región, así como de la realización de un fuerte trabajo de campo en los países del Caribe.

José Manuel Noceda, miembro fundador de la Bienal, el encargado de llevar a cabo esa labor, alude a lo que supuso esa modificación:

“Creo que a partir de ahí se produce un corte importante en el interior del trabajo del Centro, porque Lillian [Llanes, directora de la Bienal] decide conformar un equipo de curadoría. Entonces, algunos especialistas que estábamos trabajando en diferentes departamentos pasamos a conformar ese equipo de trabajo, y es ahí donde se me pide que me dedique al Caribe y Centroamérica. Ahí comienza mi trabajo de investigación sobre el arte contemporáneo en el Caribe. Pienso que fue otro reto, porque si bien existía ya una extensa bibliografía de carácter teórico, histórico, sobre el Caribe, sobre problemáticas generales del Caribe, la literatura sobre las artes visuales era escasa en aquel entonces. Y pienso que buena parte de lo que se dedicaba al estudio de la visualidad caribeña tenía un corte marcadamente académico, e ignoraba toda una serie de producciones visuales que a principios de los noventa ya se estaban fraguando al interior del Caribe. Eran lecturas sobre el Caribe que miraban más bien hacia atrás. Yo pienso que el Caribe hasta principios de los noventa estuvo entrampado en determinados

⁵⁹²Un proyecto de investigación que está siendo desarrollado por el Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas ha puesto en marcha una herramienta de organización destinada a inventariar las participaciones de artistas caribeños en todas las ediciones de la Bienal.

cánones de representación que procedían del Modernismo, sobre todo del Surrealismo, del onirismo...Había mucha pintura de base surrealista, onírica, abstracta, y creo que hacia esas directrices pictóricas era hacia donde se había desplazado la crítica y la historiografía. Y sin embargo ya en los años noventa comenzaba a emerger un grupo de artistas con poéticas radicalmente diferentes. Yo comienzo a trabajar en función de esas poéticas, tuve la dicha de encontrarme al comienzo de mi investigación con esa producción, y en la Bienal de La Habana de 1994, la Quinta, se invita a un grupo de artistas que ya no proceden sólo de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana o Jamaica, sino que procedían de otros pequeños territorios caribeños que habían estado ignorados hasta el momento: Aruba, Curaçao, Barbados, Bahamas, Trinidad.”⁵⁹³

La visión de Noceda introduce algunos de los aspectos que ayudan a examinar la relación entre la Bienal y el Caribe, tanto en lo que respecta a la producción como a la recepción y exposición del fenómeno artístico. En cuanto al primer elemento, la cita habanera servirá, en primer lugar, como lugar de encuentro de artistas de la región, que aprovecharán la ocasión para intercambiar impresiones y dialogar acerca de problemáticas hasta cierto punto comunes⁵⁹⁴. La participación de estos artistas en la Bienal fomentará, además, la experimentación formal, al hilo del resto de propuestas recogidas en cada edición. Así, paulatinamente las obras de los artistas caribeños seleccionados mostrarán predilección por la instalación, el videoarte y el performance, primero (en muchos casos) a manera de tanteo y posteriormente con total

⁵⁹³ Entrevista con José Manuel Noceda. La Habana, 24 de marzo de 2011. Recogida en los apéndices de este trabajo. Un dossier sobre la quinta edición de la Bienal de la Habana en AA.VV. (1994) “Dossier V Bienal de la Habana.” *Atlántica*, 8, pp.69-96.

⁵⁹⁴ La Bienal sigue constituyendo en la actualidad una fecha señalada en el calendario de artistas, curadores e interesados en el arte de la región, que acuden a La Habana con el objetivo de hacer nuevas amistades y renovar las existentes.

madurez⁵⁹⁵. Lillian Llanes, quien fuera directora de la Bienal, aporta un elemento más al señalar cómo el interés de Occidente hacia el arte de la periferia ha solido dirigirse a la tradición, a formas cerradas, datables, mientras que la experimentación y la innovación quedaban del lado euro-norteamericano:

*“Históricamente, las investigaciones han estado dirigidas hacia el estudio de las manifestaciones tradicionales de su arte o hacia los monumentos de sus culturas milenarias, lo que ha permitido contar con una extensa bibliografía, por ejemplo, sobre el arte precolombino, las tradicionales culturas africanas o las milenarias árabes o asiáticas, llevada a cabo por eminentes investigadores de todo el mundo. Sin embargo, son relativamente escasas las publicaciones de significación sobre el arte contemporáneo de los pueblos que hoy constituyen continuidad histórica, incluso dentro de sus propios países. Con frecuencia se observa que en ellos se está más al corriente de lo que ocurre en el arte de París o Nueva York que sobre lo que sucede en regiones más cercanas cultural o inclusive geográficamente.”*⁵⁹⁶

La Bienal, en tercer lugar, no sólo será causa de una renovación formal; también apostará por sucesivas renovaciones generacionales, de tal modo que es posible ver cómo ciertas ediciones han “presentado” en la región a nuevos grupos de artistas que posteriormente han dominado el panorama artístico caribeño. El trabajo investigativo del encuentro ha permitido, por tanto, anticipar algunas de las propuestas de mayor interés del territorio Caribe.

Por otro lado, la Bienal ha funcionado como centro de actualización. El carácter temático de cada una de las ediciones ha permitido a los artistas confrontar sus visiones sobre determinados aspectos de la realidad con propuestas similares gestadas en todas partes del globo, lo que ha ejercido de

⁵⁹⁵ La incorporación de las producciones artísticas del continente americano a un contexto mayor, así como la propia dinámica del arte cubano, han hecho que la selección de obras que forman parte de la Bienal incluya una apuesta decidida por nuevas tendencias expresivas, así como un alejamiento de todo lo que pueda acercarse al estereotipo exótico. La propia dinámica del evento teórico que acompaña cada edición ha reforzado el punto de vista crítico que puede observarse en la propia selección curatorial.

⁵⁹⁶ Llanes, Lillian (1992) “La bienal de La Habana” *Tercer Texto*, 1 [Online] <http://www.tercertexto.org/numero-1/513> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]. La edición supone una traducción del número 20 de la revista *Third Text*.

herramienta de juicio crítico. Finalmente, el desarrollo del encuentro ha servido de estímulo para la creación⁵⁹⁷.

La concurrencia a la Bienal la ha convertido, desde hace décadas, en un escaparate internacional, algo que ha incidido de manera decisiva en el arte cubano, pero también en el caribeño. Las selecciones de muchas colectivas expuestas en Europa y Estados Unidos han hecho de la visita a la última bienal celebrada una herramienta de investigación que en ocasiones ha suplido los viajes a cada una de las islas; de este modo, para un artista caribeño estar en la Bienal no sólo implica un reconocimiento a su trayectoria, sino también una plataforma hacia el exterior. Al mismo tiempo, la constatación de problemáticas cercanas en intereses ha permitido a los artistas participantes afirmarse frente a las demandas del mercado internacional [FIG.75].

La Bienal, además, ha conectado el arte caribeño con el público de la región, haciendo posible contemplar lo que ocurre en términos artísticos en cada país sin necesidad de desplazarse a múltiples eventos. La coincidencia de la Bienal con una agenda más que repleta de actividades culturales ha hecho que muchos especialistas encuentren el modo de conectar distintos compromisos para estar presentes en La Habana en época de Bienal. En tercer lugar, la experiencia ha servido de lazo de unión entre el archipiélago y el resto del continente americano, relaciones que no han sido todo lo cercanas que deberían ser debido a los problemas en la infraestructura cultural del continente.

⁵⁹⁷ En estos años he podido constatar un interés por desarrollar una obra de alta calidad en fechas próximas al proceso de selección de la Bienal, momento en el que se observa una efervescencia creativa que preludia el intercambio que finalmente tendrá lugar en La Habana.

Capítulo VIII. La isla escrita. Crítica de arte en contexto

Uno de los mayores retos que encuentra el arte caribeño a principios de los noventa tiene que ver con la falta de conexión entre unos territorios y otros. La distancia, el idioma y las diferencias políticas y sociales plantearían obstáculos notables que tardarían años en ser superados. La desconexión implicaría, así, no sólo una dificultad a la hora de coordinar iniciativas conjuntas, sino también, en un plano anterior, un desconocimiento de lo que estaba sucediendo en el resto de la región. Si bien la multiplicación de bienales, exposiciones colectivas y encuentros de otro tipo irían mitigando dicho desconocimiento, lo cierto es que la gestión de mecanismos destinados a documentar la acción artística adolecerá de notables deficiencias hasta el momento presente.

De todos los aspectos que analizaremos en este bloque, la articulación de una plataforma para la escritura, para la crítica de arte, sin duda se revela como el más ligado a un balance negativo. Aun en la actualidad encontramos varios puntos negativos que inciden de manera directa en la configuración de los itinerarios culturales que vinculan unas islas con otras. Si bien habrá notables excepciones—la actividad editorial de Casa de las Américas en La Habana quizá sea el mejor ejemplo en ese sentido—las acciones en forma de revistas, editoriales o congresos han estado marcadas por continuas interrupciones y discontinuidades. Las consecuencias que se derivan de las carencias de esa plataforma son en cierto grado lógicas: la traducción de textos será escasa, e irá ligada a eventos expositivos específicos; la vida activa de la mayor parte de las revistas de la región apenas superará los cinco años; la publicación de monografías dependerá en muchos casos de la existencia de ayuda externa, y en contadas ocasiones tratará de abordar la totalidad de la región. La reflexión crítica en blogs y medios digitales estará sujeta—de nuevo, con algunas excepciones— a los mismos inconvenientes.

La estampa anteriormente descrita evidencia las dificultades que encontrarían los pioneros en la promoción del arte contemporáneo regional. Veerle Poupeye, una de las personas más activamente implicadas en la década de los noventa en la gestión cultural a nivel internacional, explica cómo la carencia de información sobre otros territorios, en un momento en que ni el correo electrónico ni la información web existían, obligaba a una experiencia de viaje y conocimiento personal en detalle de cada realidad, experiencia que se revelaría costosa económica y temporalmente⁵⁹⁸.

La aparición de las nuevas tecnologías cambiará sustancialmente este panorama, si bien no conseguirá subsanar todos los inconvenientes de décadas anteriores. Internet aportará un nuevo espacio al que trasladar los debates y conflictos existentes en la crítica local; supondrá, además, una total renovación de los temas y las redes existentes, al hacer posible la existencia de relaciones de proximidad con regiones geográficamente distantes del archipiélago. La Red terminará, asimismo, convirtiéndose en un contexto propio, capaz de regular no sólo la distribución de información sino también la propia esencia de esta, la naturaleza de la obra de arte.

Si bien la expansión del arte caribeño que este trabajo describe resulta inimaginable sin la labor de crítica cultural de autores como Stuart Hall, Gérald Alexis, Édouard Glissant o Derek Walcott, lo cierto es que, en lo que respecta a la crítica artística, las dificultades para encontrar un foro adecuado serán mucho mayores. Pensemos, por ejemplo, en la precariedad material de los textos que acompañaban a las exposiciones que cimentaron la evolución del arte cubano de los ochenta, o en la brevedad que acompaña a los manuscritos de muchos catálogos de arte. Salvo algunas excepciones, los críticos de arte de la región

⁵⁹⁸Entrevista personal con Veerle Poupeye. Kingston, 30 de abril de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo. De hecho, lo descrito por la curadora puede aplicarse a cualquier labor de investigación conducente a la organización de una exposición colectiva a lo largo de los noventa. Si bien, como se verá, la región cuenta con varias bibliotecas especializadas, lo cierto es que la visita “de isla en isla”, en ocasiones de manera hartamente breve, será la norma durante la década.

encontrarán más difícil aludir a públicos internacionales o llegar a colegas caribeños, excepción hecha de los catálogos de las múltiples colectivas que tienen lugar a partir del noventa.

Precisamente, la búsqueda de audiencias internacionales será otra constante a lo largo de las dos décadas analizadas. Plataformas como *Art Nexus*, *Art in America* o *Atlántica* serán un vehículo frecuente para la expresión crítica caribeña; la participación en obras colectivas, e incluso la coordinación de éstas, será otra vía frecuente,⁵⁹⁹ que permitirá ampliar los diálogos que se suceden dentro de la región. En lo que respecta al interior de esta, la valoración no será más halagüeña: en la declaración fundacional de muchas revistas encontramos la voluntad de generar una plataforma duradera para el arte de la región, capaz de aludir a un público cada vez más vasto, imagen que contrasta con la brevedad vital de la iniciativa.

No todo el balance, sin embargo, resultará pesimista. La crisis y el cierre de muchas revistas y blogs coincidirá con la apertura de nuevos proyectos; la creación de redes y plataformas de expresión internacionales servirá, en fin, para reforzar los lazos de unión entre unas islas y otras.

VIII.1-Creación de un contexto crítico (I): revistas

Gran parte de la producción crítica de autores caribeños se manifestará a través de catálogos. La realización de exposiciones en el exterior será la excusa perfecta para trasladar a un ámbito internacional los debates que estaban teniendo lugar en el interior de la región, así como para compartir experiencias con profesionales de otras latitudes. La articulación de estructuras que permitieran la difusión dentro de la región y la consolidación de un público lector local se revelarán, sin embargo, menos fructíferas. Las múltiples iniciativas de creación de revistas y plataformas de debate que se suceden a

⁵⁹⁹Sirva de ejemplo la labor como compilador de Gerardo Mosquera realizada en el proyecto *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*.

partir del noventa compartirán un carácter fluctuante que, en mayor o menor medida, limitará su alcance y pondrá en peligro su funcionamiento.

Pese a ese carácter de incertidumbre, es preciso señalar que las revistas jugarán un papel esencial en la creación de una esfera de debate en los territorios insulares. Frente al gran catálogo expositivo, la revista se revelaría más eficaz, más cercana a la realidad del momento, más asequible y más fácil de distribuir. Las revistas supondrán, además, una opción recurrente en la que expresar las inquietudes ligadas al acontecer diario del arte que no tendrían cabida en una revista internacional, más atenta a artistas ya consagrados. Su capacidad, por tanto, de promoción de nuevas generaciones resultará de enorme utilidad, pues de ella se derivarán muchas selecciones curatoriales.

Es preciso señalar, no obstante, que nos encontramos ante un panorama harto desigual. Los países donde las instituciones artísticas se remontan a fechas más antiguas gozarán de una vida literaria mucho más nutrida que aquellos que no cuenten con órganos capaces de respaldar una publicación seriada. En todo caso, en casi ningún territorio faltarán iniciativas de interés, más o menos consolidadas, más o menos formales. Junto a la movilidad de las propias revistas a nivel regional, la de los críticos será uno de los principales caballos de batalla de la época. Al igual que ocurriera con antecedentes notables, como la revista *Casa de las Américas*, varias iniciativas buscarán alcanzar las múltiples realidades que conforman el archipiélago, a partir de la inclusión de escritores de diversa procedencia.

Cuba mostrará uno de los panoramas más ricos en cuanto a publicaciones se refiere. La evolución institucional y el carácter público de la Revolución favorecerán cualquier medida encaminada a propiciar una mayor difusión entre la sociedad. El funcionamiento, desde un momento temprano, de organismos como Casa de las Américas, que surgen con una voluntad aperturista al resto del continente, permitirá al país disponer de un conjunto estructurado de publicaciones periódicas de calidad. Precisamente, Casa de las Américas estará detrás de dos de las principales revistas culturales del país: la

revista del mismo nombre, y *Anales del Caribe*. *Casa de las Américas* aparece en 1960, de manera paralela al centro y a la propia Revolución. Creada por Haydee Santamaría, la revista constituirá el principal documento cultural del país dirigido al continente latinoamericano y al resto del mundo. *Casa* contará a lo largo de sus más de doscientos números con aportaciones de nombres como Rafael Alberti o Italo Calvino, e integrará frecuentemente una sección artística. Por su parte, *Anales* surge en 1981 ligada al Centro de Estudios del Caribe, dirigido entonces por Lisandro Otero. Desde su fundación, la revista se convertirá en foro habitual de los principales nombres de la intelectualidad caribeña, incluyendo a Alejo Carpentier, Édouard Glissant o George Lamming. Si bien el arte en *Anales* aparecerá de manera puntual, la calidad de los trabajos incluidos y la altura de los autores publicados hará de ella un referente para cualquier disciplina cultural. Más recientemente, Casa de las Américas creará *Arteamérica*, una revista digital de amplitud continental.

Además de las anteriores, Cuba contará con un vasto repertorio de revistas culturales. Entre ellas pueden mencionarse *Temas*, *Anuario*, *La Gaceta de Cuba*, *Unión*, *La Siempre Viva*, *El Caimán Barbudo*, *Revolución y Cultura*, la revista de la Universidad de La Habana o la revista de la Biblioteca del Museo Nacional. En todas ellas será frecuente la inclusión de contenidos artísticos. Mención especial merece *Criterios*, una iniciativa dirigida por Desiderio Navarro, que ha permitido la traducción y la introducción en la escena cultural cubana de textos procedentes de casi todos los países de Europa del Este, así como de países africanos y árabes. En *Criterios* se recoge buena parte del pensamiento crítico más reciente a nivel mundial, ofreciendo un caso interesante de cómo la acción individual puede trascender las limitaciones nacionales.

En lo relativo al arte, tendremos que esperar hasta los noventa para encontrar revistas temáticas. En gran medida, *Arte Cubano*, una revista producida por el Consejo Nacional de Artes Plásticas, tomaría el relevo de las revistas culturales que habían recogido la producción crítica de los ochenta. Creada en 1995, la revista constituye el testimonio más constante de la

evolución del arte cubano de los noventa y dos mil, así como una de las plataformas más frecuentemente utilizada para el diálogo y la confrontación en el contexto insular. Además de noticias de exposiciones y dossiers temáticos encabezados bajo el epígrafe “ruta crítica”, la revista incluirá un apartado de lecturas y otro destinado a la revisión de eventos del pasado. Las principales plumas de la escena cubana visitarán con asiduidad las páginas de *Arte Cubano*: Tonel, Gerardo Mosquera, Magaly Espinosa, Héctor Antón, Rufo Caballero, Adelaida de Juan, serán colaboradores habituales.

Por las mismas fechas surgiría, esta vez desde España, otra plataforma vital para la reconstrucción de la vida cultural cubana de los noventa. En 1996 se fundaba *Encuentro de la cultura cubana*, bajo la dirección de Jesús Díaz. *Encuentro* servirá de plataforma a las voces del exilio cubano, si bien su visión se enfocará a establecer una ruptura con la dualidad planteada por las posiciones más férreas de La Habana y Miami⁶⁰⁰. Rafael Rojas o Iván de la Nuez participarán con frecuencia en una revista que a menudo desarrollará números monográficos surgidos desde perspectivas novedosas. Si bien la literatura aparece como centro de *Encuentro*, el arte cubano encontrará esporádicamente un espacio.

Arte por Excelencias, dependiente del grupo empresarial del mismo nombre, aparece en el año 2000 con la voluntad de documentar la actividad artística caribeña y latinoamericana. Su contenido, publicado en inglés y español, se centrará en la revisión de exposiciones y bienales, en la reseña de publicaciones recientes y en la acogida de un debate crítico extendido a todo el continente. Manteniendo una estructura fija, compuesta por varios ensayos, una entrevista, un apartado de crítica artística y reseña de exposiciones y una

⁶⁰⁰ Respecto a la producción de Díaz, véase la siguiente tesis doctoral, dirigida por Ángel Esteban Porras del Campo: Arroyo Sánchez, Juan Marcos (2001) *Ideología y lenguaje literario en la narrativa de Jesús Díaz*. Granada, Universidad. Esteban es uno de los especialistas que mayor atención ha prestado a la multiplicación de escenarios de la cultura cubana. Véase al respecto Esteban, Ángel (2011) *Madrid habanece: Cuba y España en el punto de mira trasatlántico*. Madrid, Iberoamericana.

editorial, *Arte por Excelencias* se ha mantenido activa durante toda la década. El hecho de que el Grupo Excelencias tenga sede en Madrid ha permitido su distribución en Europa y América.

Más recientemente, en 2009, la revista *Arte Sur* ofrecerá una perspectiva igualmente abarcadora en lo geográfico, ligada asimismo a la actualidad del continente latinoamericano. Si bien *Arte Sur* depende del Grupo Alba, un consorcio financiero, su gestión se dirige desde Cuba. El primer número de la revista mostró una interesante perspectiva de la presencia del arte latinoamericano en bienales propias y ajenas, de las políticas de recepción de la producción continental o de las posibilidades de los museos e instituciones.

En República Dominicana la actividad crítica estará ligada a la publicación frecuente en suplementos culturales de los principales periódicos del país. Los periódicos permitirían una energía y una inmediatez que se verían completadas por la existencia de un nutrido grupo de especialistas atentos a las novedades del país y de la región. Si bien la crítica encontrará en esta plataforma su principal vía de salida, no faltarán revistas especializadas que complementen la escena. Es más; cuando la producción de suplementos culturales decae durante la década del 2000, serán dos revistas las que tomen el relevo en el registro de la actividad artística dominicana.

A comienzos del noventa encontramos un boom editorial que coincide con el debate en torno al Quinto Centenario. Revistas como *Casas Reales*, *La Española* o *Quinto Centenario* surgirán entonces, ligadas a la revisión patrimonial y a una visión amable de la cuestión hispánica. No será hasta finales de la década cuando aparezcan iniciativas más profesionalizadas y enteramente dedicadas al arte contemporáneo. Es el caso de *Artes en Santo Domingo*, una revista bilingüe (español e inglés) creada en 2001 por María del Carmen Ossaye, que incluirá información sobre exposiciones y abundante crítica de artistas jóvenes; o de *Archivos de Arquitectura Antillana*, fundada en 1996, quizá la mejor

plataforma existente hasta el momento para la arquitectura de la región⁶⁰¹. Otro carácter tendrá *Cariforum*, la revista asociada al proyecto *Cariforo* auspiciado por la Unión Europea y capitaneado por Marianne de Tolentino desde Santo Domingo. Creada en el 2000, *Cariforum* tendrá una voluntad caribeñista—los textos serán traducidos al inglés, francés y español—y una vocación contemporánea.

El panorama puertorriqueño estará marcado por la falta de iniciativas duraderas, algo que motivará la búsqueda de otros medios de expresión. *Plástica*, la publicación de la Liga de Estudiantes de San Juan, jugará en Puerto Rico el papel que desempeñe en Cuba *Arte Cubano* o *Artes en Santo Domingo* en República Dominicana y puede ser considerada la excepción a esa regla. Fundada en 1979, *Plástica* será hasta su desaparición el principal vehículo para la crítica de arte puertorriqueña. *Plástica* incluirá reseñas de exposiciones, artículos de opinión, crónicas del funcionamiento de las instituciones insulares y debates críticos. Tras su desaparición, únicamente encontraremos iniciativas esporádicas. Así, *Art Premium* surge en 2004 ligada a la feria de arte *Circa*. Frente a la estructura más clásica de *Plástica*, en este caso encontraremos una revista con gran cantidad de imágenes y anuncios publicitarios, orientada a recoger la actualidad del sistema artístico nacional y continental. Tras una interrupción a mediados de la década, la revista retomarí­a su andadura a finales del 2000. Por su parte, *Orificio*, una revista producida en el seno de la Escuela de Artes Plásticas durante esa misma década, planteará un modelo mucho más cercano al del documento alternativo auto-gestionado y sin fines comerciales, presentando una estructura desenfadada y abierta en la que caben la poesía, la reflexión crítica, la muestra de obra o el diseño gráfico. Lamentablemente, la revista no alcanzará su quinta edición.

⁶⁰¹ La pujanza de la reflexión arquitectónica dominicana, visible en la notoriedad de varios egresados de universidades quisqueyanas y norteamericanas y en el peso de la enseñanza de la arquitectura en los centros académicos locales, se evidencia también en la existencia de varias revistas especializadas. Es el caso, además de la mencionada, de *Arquitexto*, surgida en 1986, o de *AD+*. *Arquitectura y diseño*, creada en 2008.

En Martinica encontramos dos revistas surgidas a partir de presupuestos harto diferentes, que se corresponden con dos maneras también distintas de entender la producción artística caribeña. *Arthème* surge en 1998 de la mano de Dominique Brébion. Su objetivo principal será el documentar la actividad reciente del arte en todo el archipiélago, ofreciendo a los interesados un elenco amplio de novedades que incluyen publicaciones, exposiciones y entrevistas de actualidad. Desde el primer número, por tanto, *Arthème* se separa del ámbito de Martinica y del Caribe francófono, para alcanzar la totalidad del territorio caribeño (la traducción al inglés de todos los textos será de utilidad en este punto). A partir de ediciones breves y profusamente ilustradas, la revista subsistirá hasta 2007, lo que la convierte en un recurso de referencia para la revisión del arte del archipiélago.

Tres años antes aparecía en Fort-de-France la revista *Recherches en Esthétique*, dirigida por Dominique Berthet. Si *Arthème* se concebía como una revista de actualidad regional, *Recherches* desarrollará un contenido ligado a la estética y, en concreto, al pensamiento francés. Si bien en todos sus números encontramos gran cantidad de artículos sobre artistas de la región, el tema central de cada número serán conceptos como “lo inverosímil” o “el fragmento”. *Recherches* tendrá, además, una estructura mucho más cercana a un modelo clásico de revista francesa de historia del arte, con unas secciones bien definidas, un menor protagonismo de la imagen y una estructura administrativa establecida. La circulación supondrá, asimismo, otro elemento diferenciador: si bien *Arthème* buscará una presencia prolongada en el Caribe, *Recherches* gozará de una distribución aceptable en el ámbito francés. El aspecto más negativo de esta última vendrá marcado, sin embargo, por el excesivo protagonismo de su editor, que suele aportar hasta cinco trabajos de su autoría en un mismo número.

Completan el apartado de revistas en el contexto francófono dos iniciativas radicadas en la metrópoli que con frecuencia han prestado atención a la producción antillana. La *Revue Noire*, iniciativa pionera en la revisión del arte

africano, dedicará en 1992 un monográfico al Caribe, al tiempo que permitirá con frecuencia la inclusión de contenidos antillanos. Mucho más ligera y visual, ligada al espacio del museo, *Art Absolument* destinará un número a la producción del archipiélago en su conjunto, y otros a la actividad del área francófona.

En el Caribe Anglófono, Jamaica y Trinidad aparecen como los núcleos más activos. En Jamaica, la gestión del *Institute of Jamaica* de un eficaz modelo editorial permitirá la presencia y continuidad de revistas de cierta calidad. Es el caso de *Jamaica Journal*, publicación que comienza su andadura en 1968 y que ha conseguido mantener su periodicidad hasta el presente. Si bien se trata de una revista dedicada a la historia y a la cultura jamaicana en un sentido amplio, acogerá con frecuencia reseñas de exposiciones y textos críticos. Menos fortuna ha tenido *Arts Jamaica*, una revista especializada, también editada por el *Institute*, que apenas se mantuvo por cuatro años en la primera mitad de los ochenta.

Al igual que ocurre con las exposiciones y las instituciones, en Trinidad el desarrollo de revistas ostenta un carácter más espontáneo, ligado a esfuerzos personales, y un desarrollo más tardío. Dos iniciativas, ambas ligadas a la persona del escritor y editor Nicholas Laughlin, pueden mencionarse en este caso: *Caribbean Beat* es una revista divulgativa surgida a finales de los noventa, con un contenido ligero que a menudo incluye reportajes sobre artistas jóvenes del Caribe inglés. *Caribbean Review of Books*, en cambio, ofrecerá un panorama crítico exhaustivo al registrar sistemáticamente las publicaciones literarias y culturales caribeñas. *CRB* comienza en el seno de UWI Jamaica, y, tras el cese de su actividad en 1994, es retomada por Laughlin y un nuevo equipo editorial que la ha mantenido en funcionamiento hasta el presente.

Un caso similar, pero de mucha mayor difusión y amplitud, es el de *Small Axe*, una de las publicaciones de referencia en los estudios caribeños. La revista surge en Jamaica de la mano de UWI, si bien pronto se trasladará a Duke University, en Estados Unidos. Desde allí se convertirá en uno de los

principales voceros del debate crítico regional, integrando a especialistas norteamericanos, europeos y caribeños de múltiples disciplinas relacionadas con la cultura. Además de por la rigurosidad de los criterios de edición y por el cuidado del contenido y la presentación de cada número, *Small Axe* destacará por la articulación de un vasto programa de difusión. Así, recientemente la revista ha creado una compleja plataforma web que integra un blog y un espacio de discusión crítica online en el que pueden leerse entrevistas, reseñas y dossiers de publicaciones o trabajos de artistas creados para la revista⁶⁰².

A comienzos de la presente década ha surgido una propuesta interesante de la mano de *ARC*, una revista liderada por artistas procedentes de las Antillas Menores de habla inglesa (St.Lucia, St.Vincent) que ha generado un nuevo foro de debate con una fuerte impronta visual. El resto de la región mostrará una actividad más limitada. Apenas encontramos revistas en las islas de habla holandesa y en los territorios continentales de Surinam y Guyana. La única excepción vendrá marcada por *The Arts Journal*, una revista bien estructurada, de corte académico, publicada en Guyana, que combina arte y literatura.

VIII.2-Creación de un contexto crítico (II): profesionalización y regionalización de la crítica. AICA, regionalización

Como ha podido apreciarse en el apartado anterior, pese a la voluntad de generar una plataforma crítica que pudiera conectar las diferentes islas no son muchos los intentos que consigan establecer con cierta permanencia foros de debate a nivel regional. La dinámica expositiva, en la que un curador visita más o menos brevemente cada una de las islas para luego generar un producto que será mostrado en un tercer lugar, tampoco ayudará demasiado a propiciar

⁶⁰² El panorama de las revistas de estudios caribeños en Estados Unidos está dominado por la presencia de varias publicaciones de amplia tradición y calidad editorial. A *Small Axe* cabría unir *Callaloo*, *Centro*, *Wasafiri*, *Kunapipi*, *Calabash*, *Sargasso* o *Wadabagei*.

encuentros duraderos, si bien la celebración de conferencias y eventos teóricos supondrá un aliciente a menudo ligado a la exposición colectiva.

No será hasta la consolidación de las diferentes secciones de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) cuando se produzca una estructura fija. AICA es una ONG vinculada a la UNESCO que se crea en 1950 para promover la crítica de arte y del patrimonio. Los principales objetivos de AICA tendrán que ver con la profesionalización de la actividad crítica y con la creación de redes de difusión de la crítica del arte a nivel regional e internacional. Las diversas secciones nacionales de AICA aglutinarán, pues, a escritores atentos al desarrollo de la actividad artística local, y servirán de base para la coordinación de actividades que sobrepasen las fronteras de la isla. AICA creará, asimismo, un sistema de premiación a las mejores curadurías de cada año, algo que servirá para mantener constancia de lo producido en el momento.

Las secciones más antiguas dentro del área caribeña serán la cubana, dominicana y puertorriqueña. No obstante, no será hasta 1997 cuando aparezca una estructura de carácter regional. AICA Caraïbes Sud aglutinará los esfuerzos de las Antillas Menores y de Jamaica, abarcando los territorios francófono, anglófono, neerlandófono y los espacios continentales de Surinam y las Guyanas. La principal aportación en este caso vendrá determinada por el hecho de no tratarse de una estructura nacional, sino de un conjunto plurinacional y pluri-lingüístico que colaborará incluso con frecuencia con las secciones de habla hispana. En lo referente a la actividad, AICA Caraïbes Sud llevará a cabo simposios, congresos y exposiciones que generarán un calendario de reuniones anual y permitirán superar las distancias, mayores en el caso de las islas pequeñas a causa de las deficiencias en el sistema de transporte, existentes en la región.

VIII.3-Creación de un contexto crítico (III): el espacio digital.

En gran medida, Internet propiciará una transformación completa de las coordenadas del contexto del arte caribeño contemporáneo. La Red ofrecerá a los artistas nuevas maneras de concebir la creatividad, nuevas herramientas para gestionar su carrera y alcanzar nuevas audiencias. Así, la exposición artística en una galería convencional, y el catálogo y la crítica como medios de documentación, dejarán de ser las únicas referencias para mensurar la profundidad de una escena; la actividad en los perfiles de redes sociales, la existencia de plataformas de información de existencia exclusiva online, o la coordinación de obras de arte en forma de software, supondrán nuevas alternativas frecuentemente visitadas por los artistas de la región.

Internet servirá, en ocasiones, para desafiar las desconexiones existentes en algunos contextos. En Cuba, por ejemplo, Lázaro Saavedra ha creado un proyecto bajo el título de *Galería I-Mei*, que será comentada en el apartado correspondiente a la política del siguiente bloque. De igual manera, Nadal Antelmo crearía *La Mentirosa*, un noticiero ficticio igualmente distribuido a través de correo que permitía al artista realizar una crítica que no hubiera sido posible en el medio impreso. Por otro lado, la Red puede propiciar modos alternativos de relación con la institución y con el público de museo: en República Dominicana, Quisqueya Henríquez creó una iniciativa en la que la artista iba enviando a través de Facebook una imagen, pieza o video que pasaba a formar parte de la obra en su conjunto.

No todas las latitudes, sin embargo, permanecerán tan próximas al universo digital. Puerto Rico ofrece uno de los ejemplos más interesantes en lo que se refiere a la indagación en dicho espacio. Desde mediados de la década de los 90 se promoverán iniciativas de difusión y creación que utilizarán la red como lugar de expresión. Dichas iniciativas cumplirán varias funciones: permitirán atenuar la brecha entre la comunidad artística que vive dentro de la isla y la que vive fuera; constituirán un movimiento paralelo al de institucionalización y mercantilización del arte en la isla, tan poderoso a partir de los noventa; finalmente, fomentarán la incorporación de otros actores no

tradicionalmente vinculados a la creación artística. A partir de 1995, hablar del contexto artístico puertorriqueño sin considerar las decenas de blogs, el software de base de datos y búsqueda de artistas o los *ezines* creados por artistas resultará inconcebible. La Red, por tanto, ofrecerá no sólo un mecanismo de difusión sino un espacio alternativo de creación que será utilizado por artistas, críticos e instituciones.

El inicio del movimiento digital puertorriqueño puede cifrarse en 1995 con la web *El cuarto del Quenepón*. Liderado por Mari Máter O'Neill, la web funcionará hasta el inicio del siglo XXI como boletín de noticias, revista electrónica y plataforma de proyectos artísticos. *El Cuarto* iniciará una tradición, que se mantendrá hasta el momento presente, por la cual los propios artistas documentarán exhaustivamente las exposiciones que se suceden en la isla. De este modo, ante la ausencia de catálogo o el retraso de éste, serán los blogs los que hagan posible la difusión de imágenes y textos, y también los que iniciarán un debate vivo sobre cada caso.

Desde una fecha tan temprana se sucederán las iniciativas. *Conboca*, por ejemplo, es un proyecto de sitio web y periódico digital creado en 2006 y orientado a la gestión cultural ligada al arte contemporáneo. A través de un perfil activo en las redes sociales, de la publicación – tanto en papel como vía digital – de un boletín de noticias y textos críticos, y de un sitio en Internet donde se documentan la mayoría de exposiciones que tienen lugar en Puerto Rico, *Conboca* se aleja de los blogs para orientarse más hacia la recogida y difusión de noticias, sin desechar, por ello, un matiz crítico.

También en 2006 surge en la Red una de las plataformas más visitadas. *El Status*, obra de la emigrada Lisa Lander, es una gigantesca base de datos que agrupa a todos los artistas puertorriqueños por décadas, medios expresivos, exposiciones,...En *El Status* se puede conseguir una información básica sobre cualquier creador local, tanto residente en la isla como en el extranjero, incluyendo un conjunto de enlaces que nos redirigen hacia las webs personales de los artistas. La base de datos incluye, además, una lista exhaustiva de centros

dedicados al arte contemporáneo puertorriqueño, así como un grupo de textos y documentos de trabajo relacionados con los artistas incluidos en la plataforma.

No sólo los artistas y gestores culturales llevarán a cabo programas en la Red. *PROA* (Programa de asistencia al artista), por ejemplo, es una base de datos similar a *El Status*, dirigida por el Museo de Arte de Puerto Rico. *PROA* funciona como un archivo en el que cualquier interesado puede solicitar la inclusión o modificación de datos, y al que cualquier persona puede acceder para obtener datos relevantes sobre obras incluidas o no en el MAPR, artistas y exposiciones. Por su parte, el panorama de blogs debe su existencia a la necesidad de encontrar vías de difusión no dependientes de la coyuntura económica que hace oscilar las revistas locales. Proyectos como *Autogiro*, *El BoxScore*, *Donde veo arte*, *Repuesto*,..., crearán un marco de reflexión de obligada consulta para cualquier estudio sobre arte puertorriqueño actual.

Fuera de las iniciativas nacionales, sobresaldrán algunos proyectos que funcionan a nivel regional. Es el caso de la web de AICA Caraïbes Sud, que ofrece una actualización completa de exposiciones, convocatorias, proyectos en proceso, ..., así como un repertorio informativo de revistas y centros de arte repartidos por toda la región. Un tono similar, si bien ligado a cualquier manifestación cultural, se encuentra en el blog *Infinite Islands*, lugar frecuente para toda persona interesada en conocer plazos y convocatorias abiertas, o *Gens de la Caraïbe*, centrado en el ámbito francófono. La empresa *PUMA*, por su parte, ha creado uno de los repertorios más completos sobre arte del Caribe y África. *Creative Caribbean Network* funciona como red social, en la que artistas, críticos y curadores tienen un perfil donde pueden subir información que será compartida con las amistades que se elijan; sin embargo, el sitio es también la base de un programa de becas y ayudas para la creación.



Figura 1. Faro Colón. Santo Domingo. República Dominicana.

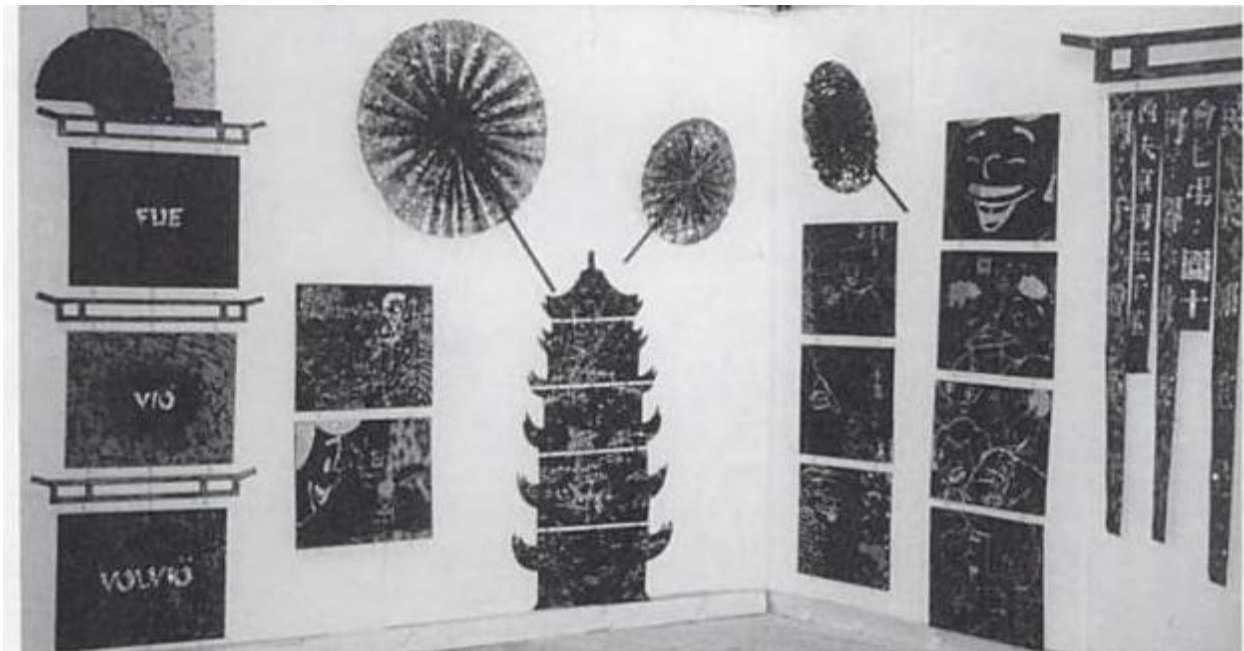


Figura 2. Flavio Garcandía. *El síndrome de Marco Polo*. Segunda Bienal de La Habana. 1986.



Figura 3. Michel Rovelas. Escultura urbana. Guadalupe.



Figura 4. Monumento urbano a la influencia hindú en la sociedad de Guadalupe. Pointe-à-Pitre.



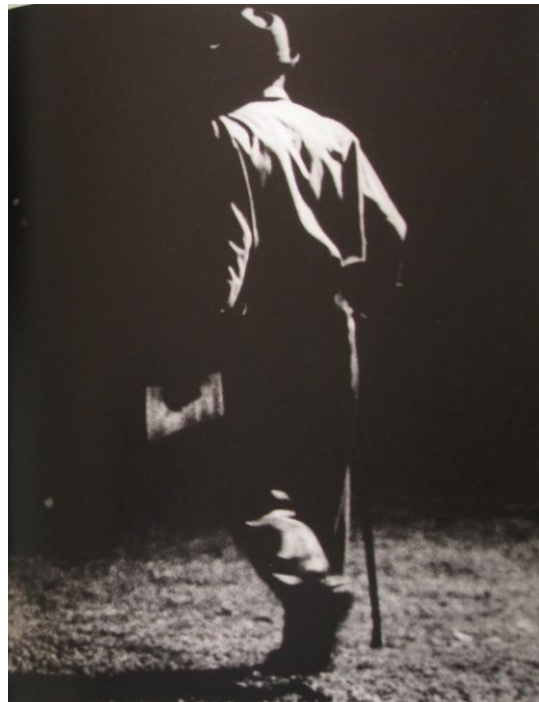
Figura 5. Thierry Alet. Mural urbano. Poite-à-Pitre. Guadalupe.



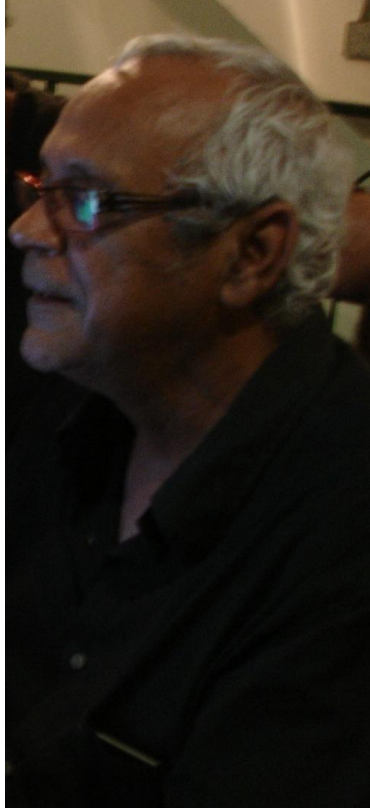
Figura 6. Archipiélago de Guadalupe, compuesto por Guadalupe (dividida en Basse-Terre y Grande-Terre, Marie-Galante, La Désirade, Les Saintes y Petite Terre.



Figura 7. Puerto de Pointe-à-Pitre. Guadalupe.



**Figura 8. Obra de Jean-François Manicom
en la Colección Art Public.**



**Figura 9. Klodi Cancelier.
Fundador del Festival Indigo.**



**Figura 10. Obra de Thierry Alet, director de la Galería
*T & T.***

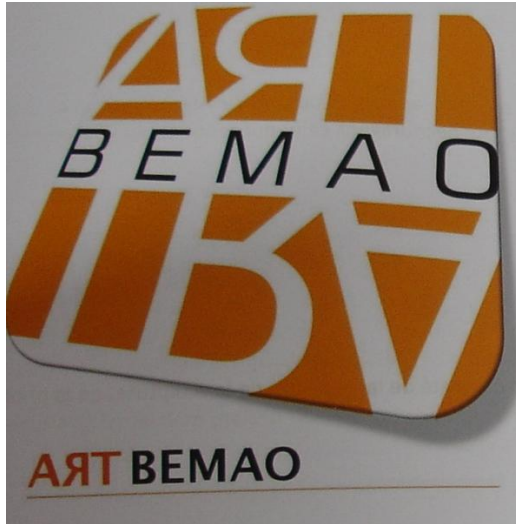


Figura 11. Logotipo de *Art Bemaio*, feria de arte en Guadalupe.



Figura 12. *L'Artocarpe*. Moule, Guadalupe.



Figura 13. Bibliothèque Schoelcher. Fort-de-France, Martinica.



Figura 14. Fondation Clément. Martinica.



Figura 15. Intervención de la artista Julie Bessard en el espacio expositivo de la Fondation Clément. Martinica.



Figura 16. Wifredo Lam. *La Jungla*. 1943. MoMA



Figura 17. Édouard Duval-Carrié. Retrato de Duvalier.



Figura 18. Portada del catálogo de la exposición *Magiciens de la Terre*. París, 1989.



Figura 19. Logotipo de la fundación AfricAmérica

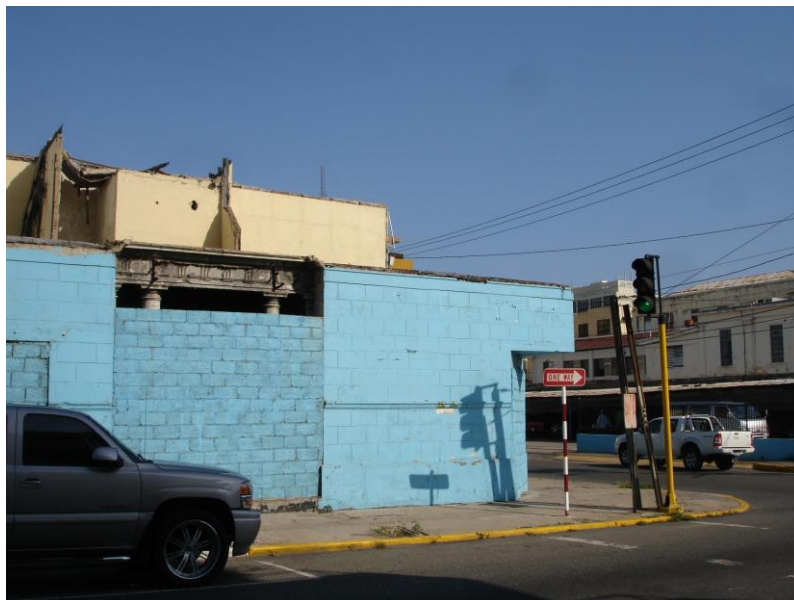


Figura 20. Downtown Kingston. Jamaica.



Figura 21. Escudo del *Institute of Jamaica*.



Figura 22. National Gallery of Jamaica. Kingston.



Figura 23. National Gallery of Jamaica. Obra de arte intuitivo de Mallica Reynolds "Kapo".



Figura 24. Póster de un evento del proyecto *Galvanize*. La estética sigue el modelo de los letreros populares que cuelgan en las carreteras y promocionan eventos festivos o religiosos.



Figura 25. Alice Yard. Port of Spain. Trinidad Tobago. Chris Cozier (arriba, izquierda), Nicholas Laughlin (arriba, derecha), Sean Leonard (abajo).



Figura 26. Museo de Arte Moderno. Santo Domingo. República Dominicana.



Figura 27. Escuela de Altos de Chavón. La Romana. República Dominicana.



Figura 28. Museo Bellapart. Santo Domingo. República Dominicana.

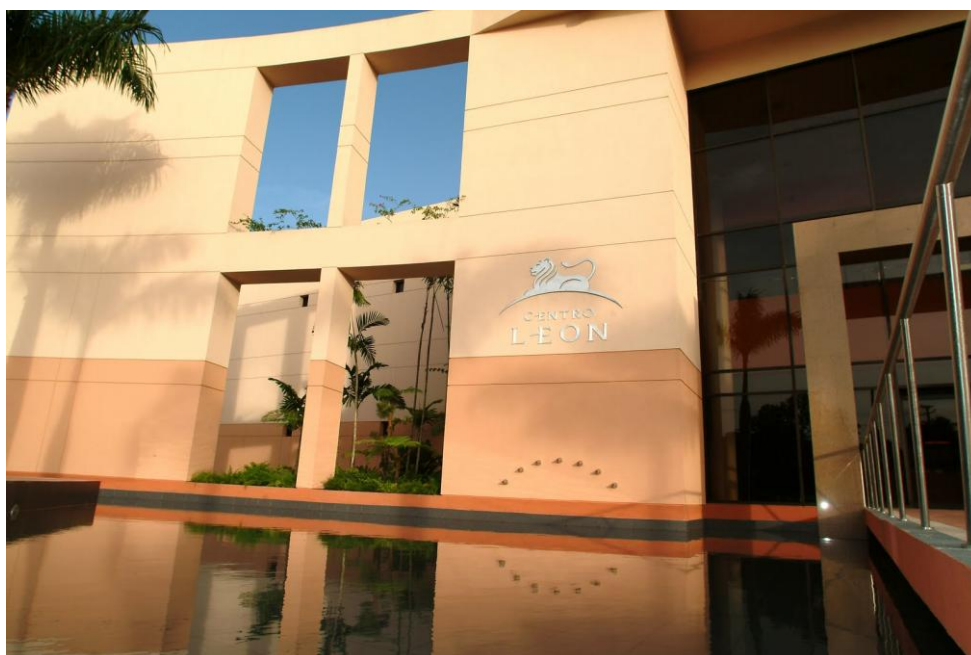


Figura 29. Centro León Jimenez. Santiago de los Caballeros. República Dominicana.

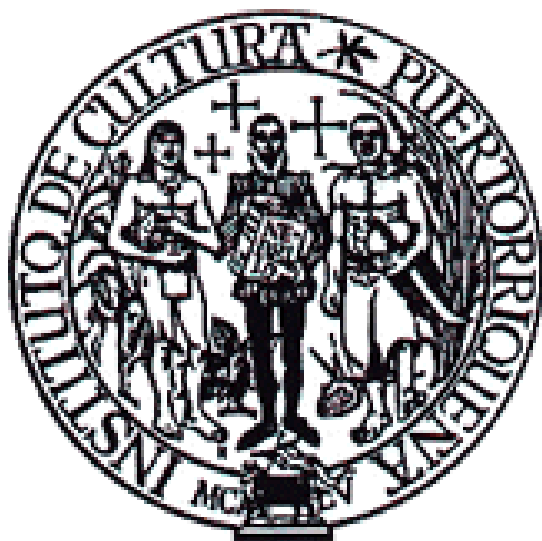


Figura 30. Escudo del Instituto de Cultura Puertorriqueña.



Figura 31. Edificio Labra. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. San Juan. Puerto Rico.



Figura 32. Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan. Puerto Rico.



**Figura 33. Acción de Herman Nitsch en la Oncena Bienal de La Habana.
Instituto Superior de Arte. La Habana. Cuba.**



Figura 34. Casa de las Américas. La Habana. Cuba.



Figura 35. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La Habana. Cuba.



Figura 36. Instituto Superior de Arte. La Habana. Cuba.

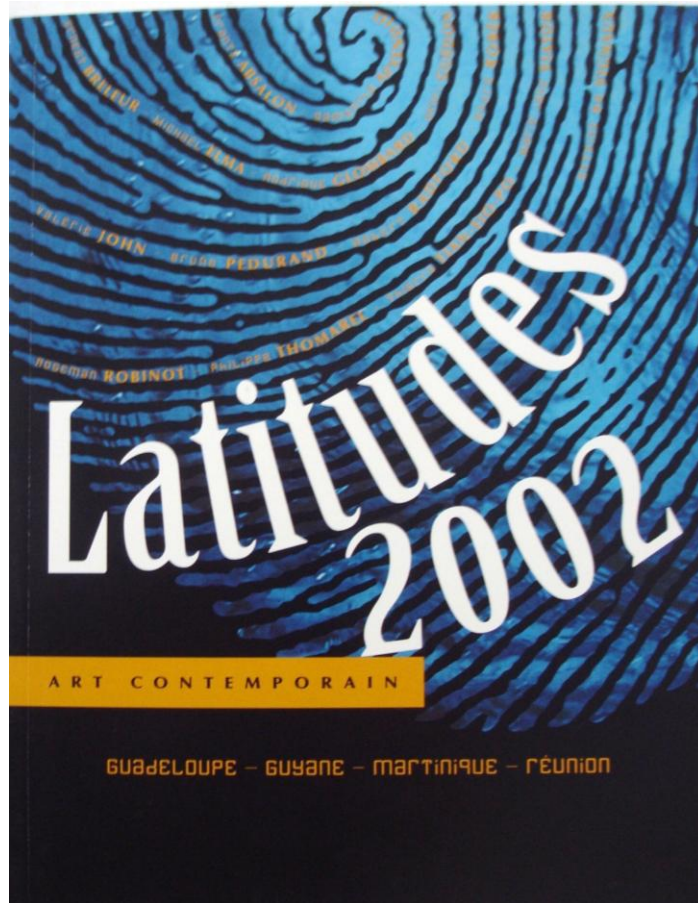


Figura 37. Latitudes 2002. Portada de catálogo.



Figura 38. Isaac Mendes Belisario. Kelly's Estate.
National Gallery of Jamaica.



Figura 39. Edna Manley. *Negro Aroused*.



Figura 40. David Boxer. *Passage*.

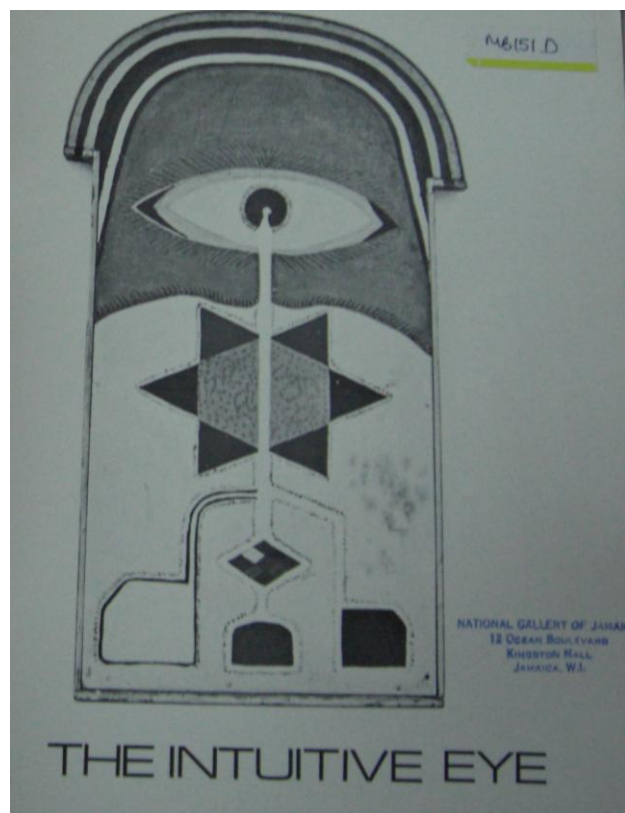


Figura 41. *The Intuitive Eye*. Portada de catálogo de exposición.



Figura 42. Dawn Scott. *A Cultural Object*. National Gallery of Jamaica.



Figura 43. The Cage Art Gallery. Kingston. Jamaica.



Figura 44. Charo Oquet. *En un abrir y cerrar de ojos*. Museo de Arte Moderno. Santo Domingo. República Dominicana.



Figura 45. Trienal Poli/Gráfica de San Juan.



Figura 46. Trienal Poli/Gráfica de San Juan.



Figura 47. Portada y contraportada. Muestra Nacional de arte de Puerto Rico. 2003.

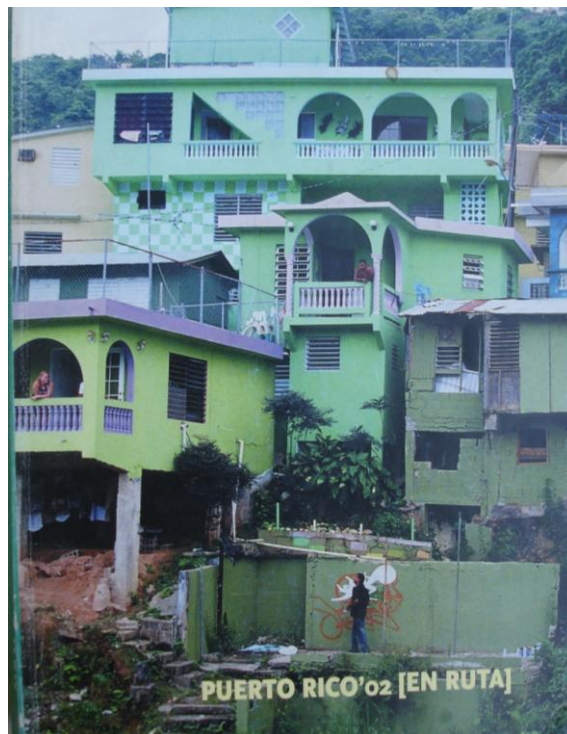


Figura 48. Puerto Rico 02 (en ruta). Portada.

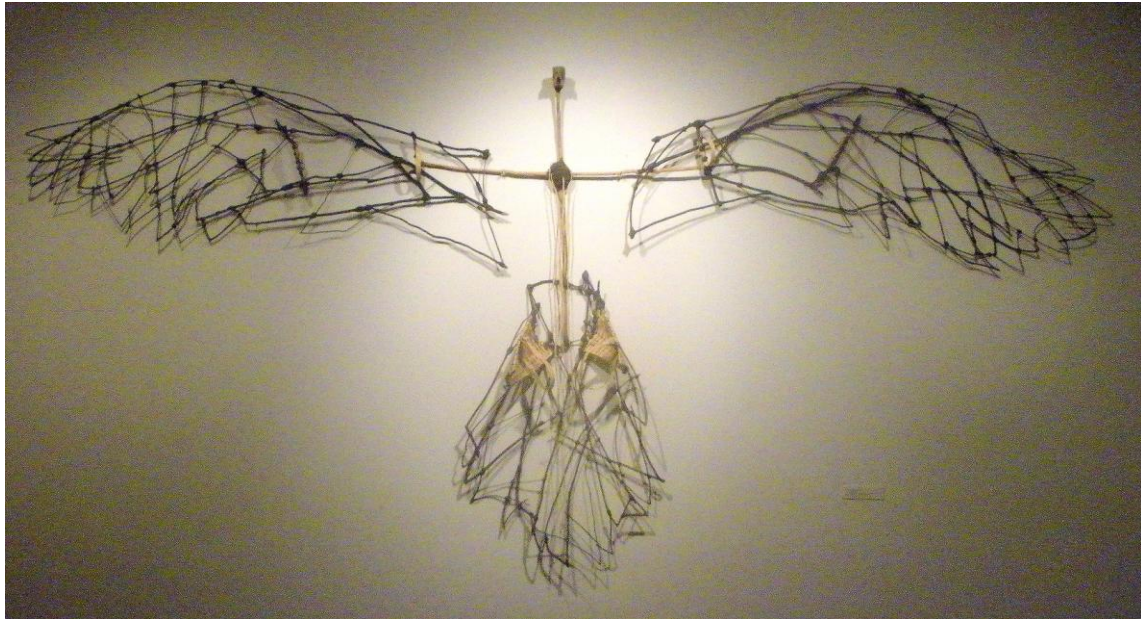


Figura 49. Juan Francisco Elso Padilla. *Pájaro que vuela sobre América.*



Figura 50. Antonio Eligio Fernández "Tonel". *Mundo soñado.*

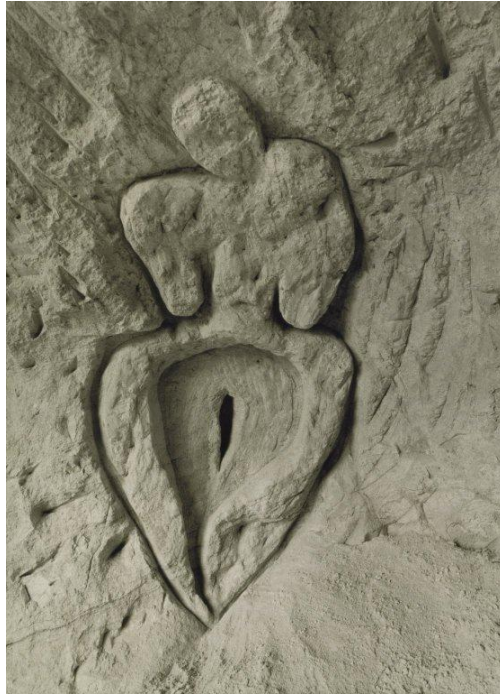


Figura 51. Ana Mendieta. *Silueta*.

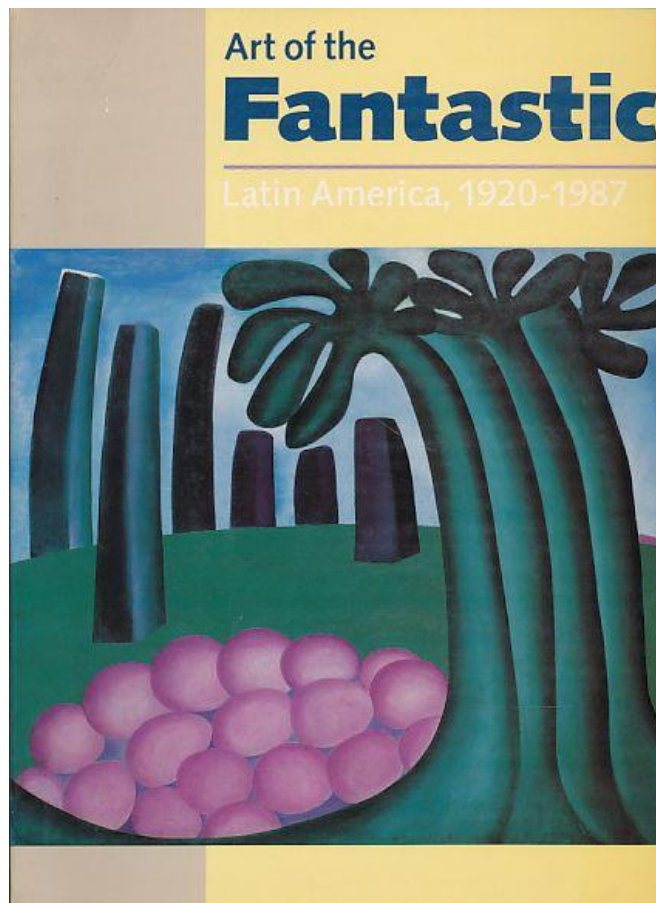


Figura 52. *Art of the Fantastic*. Portada de catálogo.



Figura 53. Juan Francisco Elso Padilla. *Por América*.

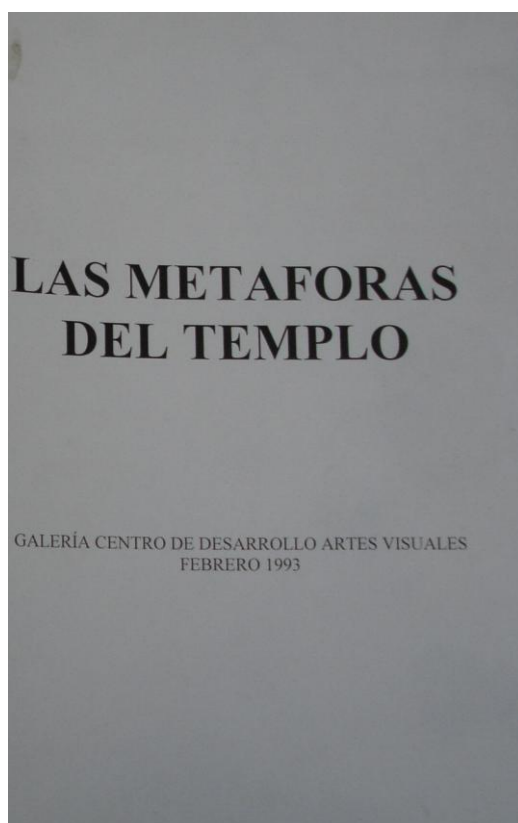


Figura 54. Las metáforas del templo.
Portada de catálogo.

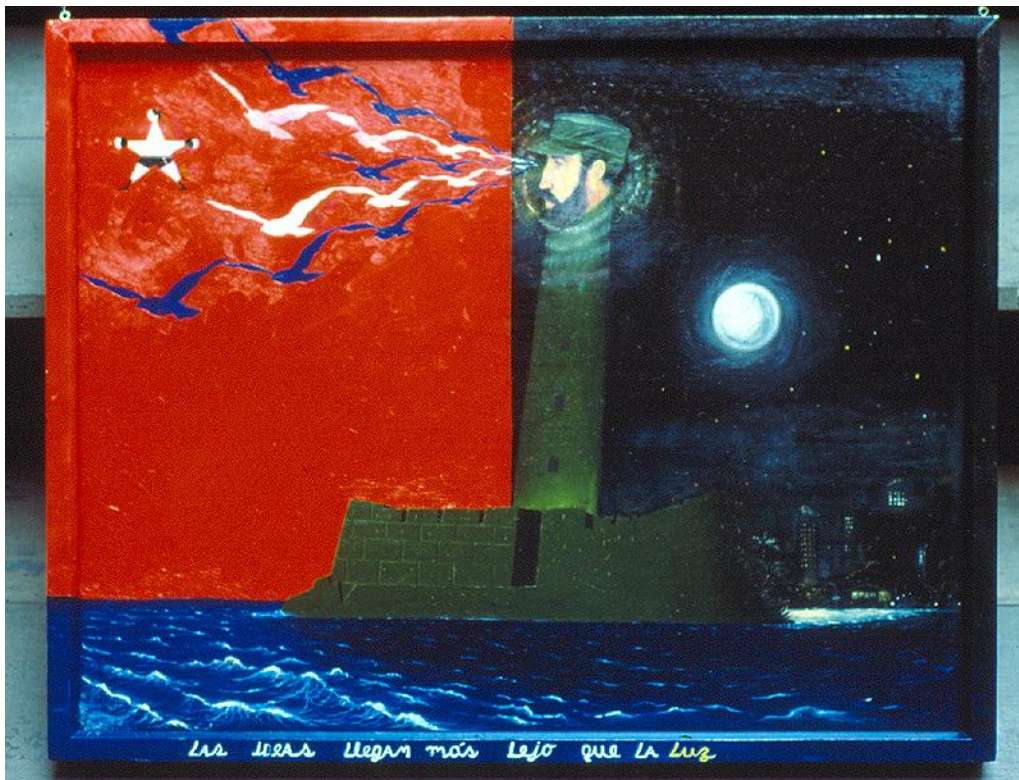


Figura 55. Obra de René Francisco Rodríguez y Eduardo Ponjuán mostrada en la exposición "El Castillo de la Real Fuerza"



Figura 56. Proyecto DUPP. *Patio de Nin*. La Habana, 2004.



Figura 57. Los Carpinteros. *Havana Country Club*.

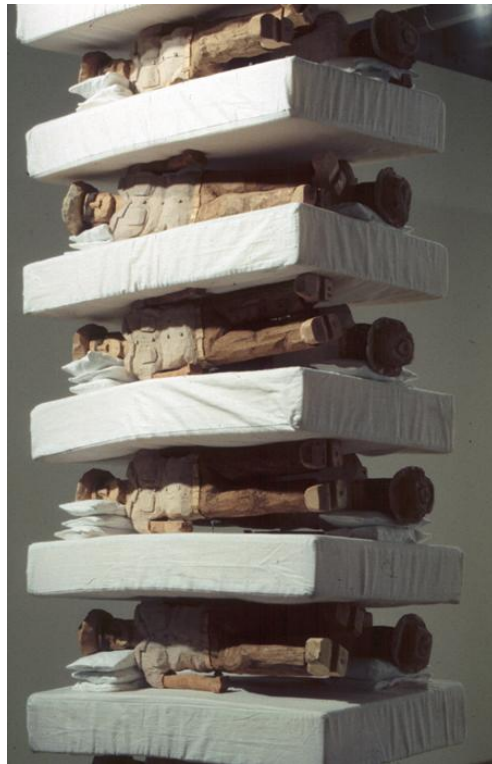


Figura 58. Fernando Rodríguez. *Economía de espacio*.

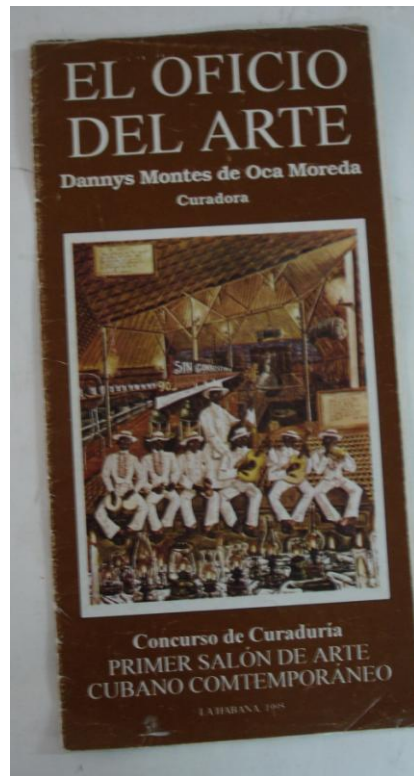


Figura 59. *El oficio del arte.*
Portada de catálogo.



Figura 60. Belkis Ayón. *Sikán.*



Figura 61. Kcho. *La jungla*.



Figura 62. Eduardo Ponjuán. *Sueño*.



Figura 63. JR. *The Winkles of the City*. Acción producida en el contexto de la XI Bienal de La Habana.



Figura 64. Shilpa Gupta. *There Is no Border Here*. Intervención en el marco de la X Bienal de La Habana.



Figura 65. René Peña. *Samurai*. Obra incluida en la exposición *Queloides*.

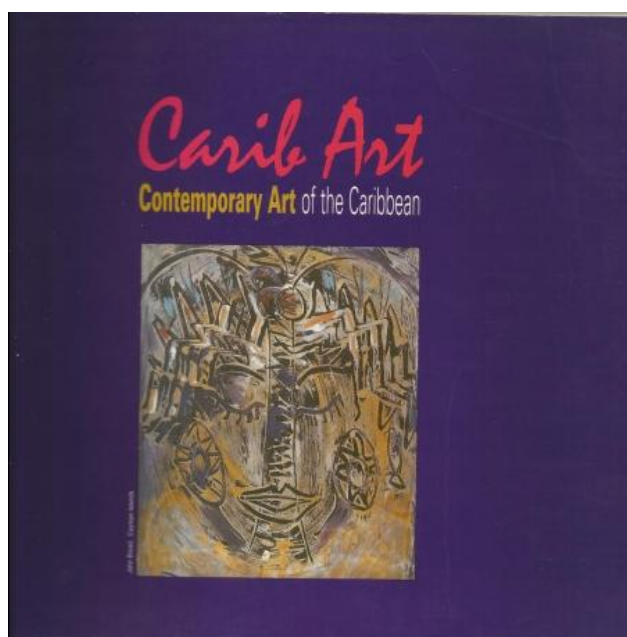


Figura 66. *Carib Art*. Portada de catálogo.

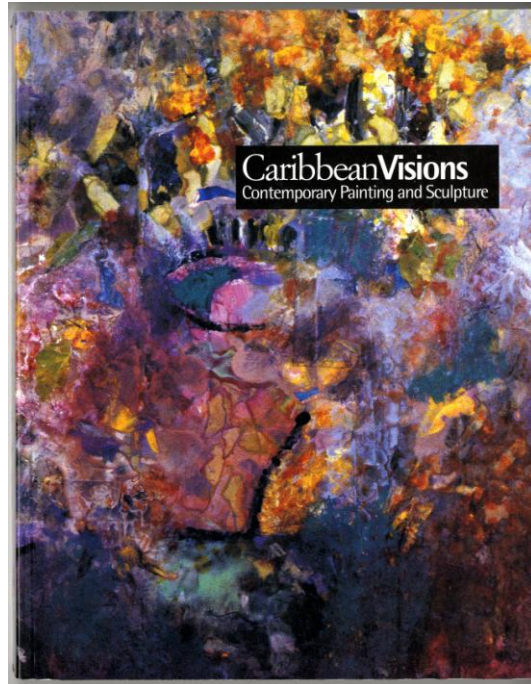


Figura 67. Caribbean Visions. Portada de catálogo.



Figura 68. Trienal del Caribe. Portada de catálogo.

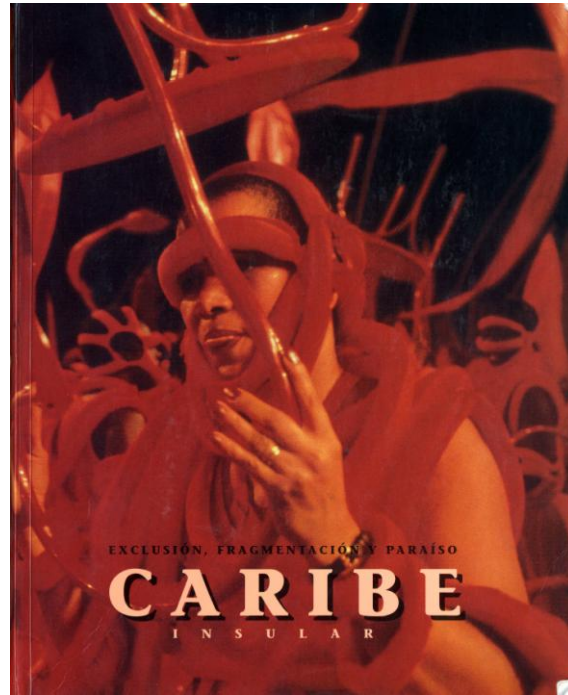


Figura 69. *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso.* Portada de catálogo.

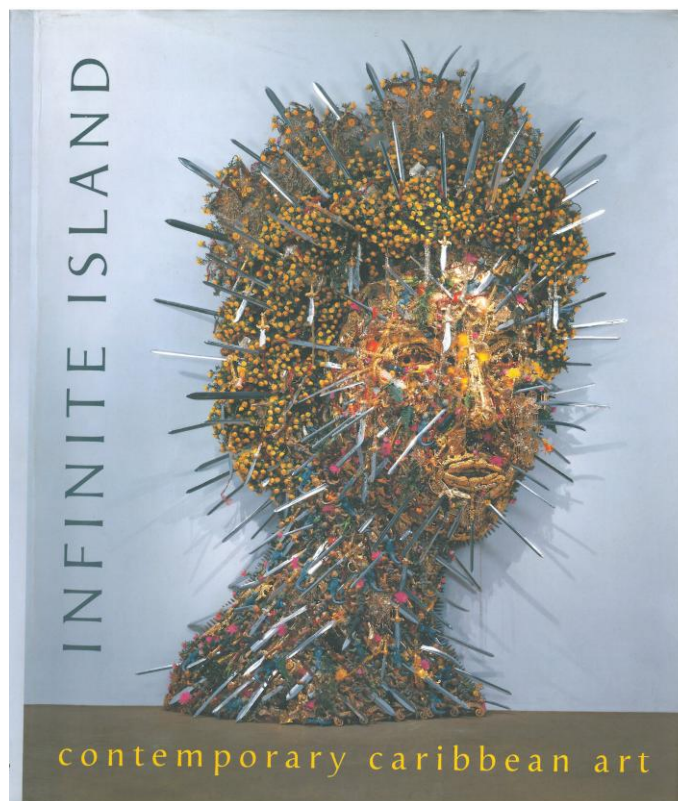


Figura 70. *Infinite Islands.* Portada de catálogo.

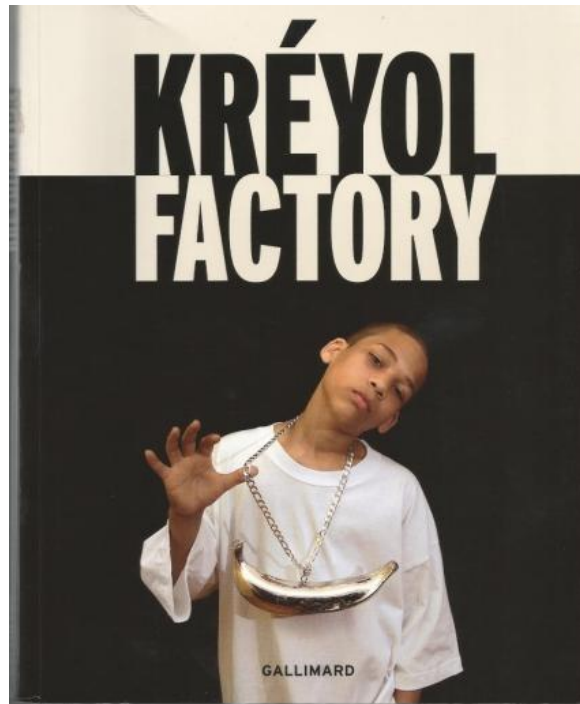


Figura 71. *Kréyol Factory*. Portada de Catálogo.

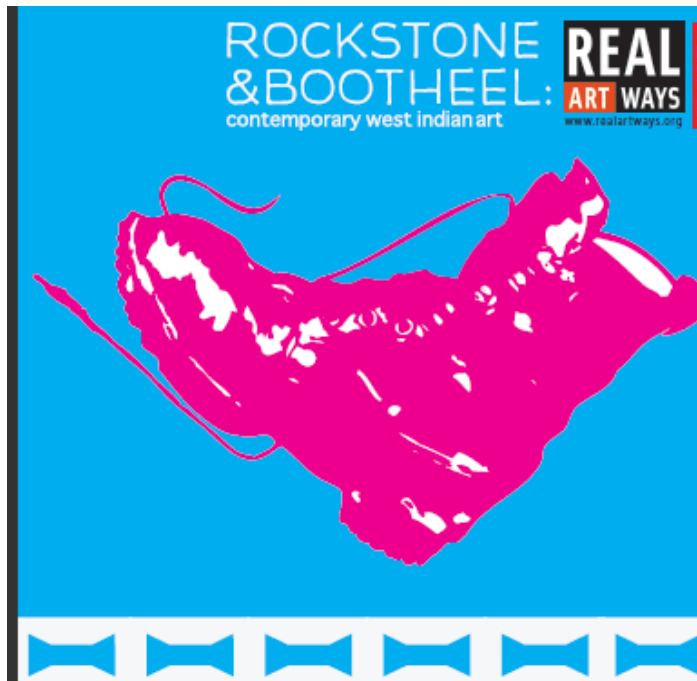


Figura 72. *Rockstone and Bootheel*. Portada de Catálogo.



Figura 73. *The Global Caribbean*. Portada de Catálogo.

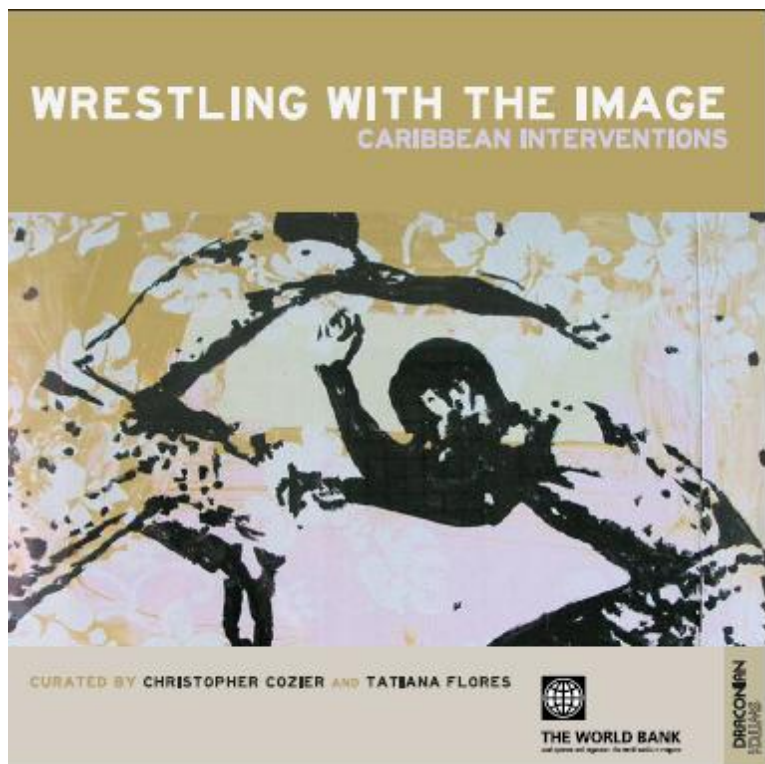


Figura 74. *Wrestling with the Image*. Portada de Catálogo.



Figura 75. Wifredo Prieto. *Apolítico*.

BLOQUE III. PRÁCTICAS

En este bloque se presentan aproximaciones a diferentes contextos espaciales. Más que temas, encontraremos ámbitos de trabajo que, por otro lado, resultan intercambiables. Así, el haber comentado la obra de un artista en el apartado relativo al cuerpo no implica que en su producción no se encuentren valores ecológicos o de crítica política. Tras una breve introducción histórica, siguen siete epígrafes que tratan de delimitar algunas de las líneas más fecundas por las que ha transitado el arte caribeño contemporáneo. Se podrían haber elegido otras, si bien pensamos que las aquí presentadas, con sus limitaciones, consiguen reflejar adecuadamente el cambio que se opera a fines del milenio pasado en la creatividad de la región.

Capítulo IX. Evolución histórica

"We are not subjects outside of thinking, subjects outside of place, subjects outside of time"

Annie Paul. "The Ironies of History. Interview with Stuart Hall"

Este apartado pretende analizar las condiciones que llevaron a la configuración de un contexto artístico caribeño a finales del siglo XX. Plantea, por tanto, una aproximación a la evolución de entornos harto diferentes entre sí, donde la relación con la modernidad artística data de fechas harto disímiles, y donde los condicionantes políticos, sociales y económicos fueron igualmente diversos. La pregunta que unificaría el relato que se narra a continuación podría ser, entonces, la de desde dónde se expresa la creatividad caribeña, cuestión que implica el determinar las dimensiones de la geografía cultural e histórica del Caribe. Nos encontramos, en efecto, ante una región que conecta su existencia hacia África y Europa, hacia Estados Unidos y Latinoamérica, incluso hacia China e India a través del Imperio⁶⁰³. La complejidad de ese mapa cultural ha planteado a los creadores caribeños la duda de dónde se encontraban, de quiénes eran sus destinatarios y a qué contexto pertenecían.

A partir de esa pregunta, pues, surgen varios relatos que se entrelazan entre sí. En primer lugar, se plantea el de la relación con la modernidad artística europea. Más tarde o más temprano surgiría la duda de si tomar prestados los discursos del arte europeo y norteamericano podría conducir a la creación de identidades artísticas propias, o si resultaría necesario afincarse en la expresión

⁶⁰³Hay quien traslada determinados patrones representativos propios del orientalismo al territorio antillano. Véase, por ejemplo, Wahab, Amar (2007) "Mapping West Indian Orientalism: Race, Gender and Representations of Indentured Coolies in the Nineteenth-Century British West Indies" *Journal of Asian American Studies*, 10 (3), pp.283-311.

de tradiciones creativas que se remontan a las comunidades taínas erradicadas por los europeos. El debate de la modernidad, que acompaña el devenir del arte caribeño, aparece no únicamente como una opción personal, sino como un ideal de reforma que afecta a todas las esferas de la sociedad y la cultura y que implica un reposicionamiento a nivel regional. En palabras de María Lluïsa Borràs:

“Por ello el origen de la plástica caribeña moderna no puede entenderse como suma de aportaciones personales aisladas sino como producto de una sensibilidad colectiva, nacida de un ideal reivindicativo que impulsaba a intelectuales y artistas a recrear una cultura, cuando no a reinventarla, que poder percibir y sentir como propia”⁶⁰⁴

Lo cierto es que la cuestión de la modernidad iría aparejada a la de la naturaleza de las múltiples tradiciones que habían integrado las culturas caribeñas desde su origen. ¿Debía ser Europa el único modelo? ¿Cómo armonizar los avances artísticos recibidos del exterior con expresiones que se entendían como ancestrales?⁶⁰⁵ ¿Qué elementos debían participar en la configuración artística de los nuevos imaginarios nacionales?⁶⁰⁶ Pronto quedaría claro que la necesidad de generar un imaginario representativo, propio y moderno a un mismo tiempo no resultaría tarea fácil.

Por otro lado, la modernidad artística caribeña estaría intrínsecamente ligada a procesos culturales que desbordan el marco nacional y que ahondan en

⁶⁰⁴ Borràs, María Lluïsa (1998) “Memoria de datos”, en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.21.

⁶⁰⁵ A menudo se olvida que las expresiones afrocaribeñas, incluso aquellas que se remontan a culturas indígenas, tienen el mismo carácter constructo que las modernas, y por tanto están igualmente sujetas a interpretaciones y acotaciones cronológicas. Lo “propio” esconde, por tanto, una elección tan intencionada como la que implica experimentar con la modernidad.

⁶⁰⁶ Recordemos aquí la importancia de tener en cuenta el carácter constructo de dichos imaginarios. Sirvan los trabajos clásicos de Benedict Anderson y Eric Hobsbawm y Terence Ranger: Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. Londres, Verso; Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2012) *The Invention of Tradition*. Barcelona, Crítica.

experiencias transnacionales. El arte caribeño resulta incomprensible si no se piensa en conjunto con el arte norteamericano, afroamericano y latinoamericano, con el arte europeo, con el arte africano. Tomar, por tanto, la nación, la isla, como único referente, y aludir a tradiciones nacionales perfectamente delimitadas, sería un error que redundaría en graves problemas de contenido y metodología⁶⁰⁷.

Como evidencia el apartado introductorio de este trabajo relativo al estado de la cuestión tratada, la evolución histórica del arte caribeño ha sido narrada en múltiples ocasiones. Remitimos a los muchos y variados trabajos monográficos al respecto para una información completa. Dada la extensión de la región y del tema abordado, a continuación nos limitaremos a esbozar de manera somera el proceso de transformación que precedería a la eclosión del arte de la región a finales del siglo XX.

Es en el ámbito hispanófono donde encontramos experimentos artísticos de entidad remontables a un momento histórico más temprano. Ya en el siglo XVIII es posible rastrear nombres con una trayectoria reconocida a nivel internacional y con una biografía conocida. Es el caso de Vicente Escobar y Flores o Nicolás de la Escalera en Cuba⁶⁰⁸, o sobre todo de José Campeche en Puerto Rico, uno de los principales retratistas del dieciocho americano⁶⁰⁹. A ello hemos de añadir la presencia de grabadores y científicos europeos que visitan

⁶⁰⁷ La raza aparece, en ese contexto, como uno de los elementos que más directamente conecta la evolución cultural caribeña con la del mundo atlántico. Véase Garrigus, John D. y Morris, Christopher (eds.) (2010) *Assumed Identities. The Meanings of Race in the Atlantic World*. Austin, Texas University Press.

⁶⁰⁸ Una revisión completa del dieciocho cubano en Naranjo Orovio, Consuelo (ed.) (1992) *El Caribe Colonial*. Madrid, Akal; Naranjo Orovio, Consuelo (ed.) (2009) *Historia de las Antillas. Vol.I: Historia de Cuba*. Madrid, CSIC. Una revisión al retrato cubano desde una perspectiva histórica en De Juan, Adelaida (1972) "Los temas en la pintura cubana", en De Juan, Adelaida y Rojas Mix, Miguel, *Dos ensayos sobre plástica cubana*. Santiago de Chile, Andrés Bello, pp.5-11.

⁶⁰⁹ Sobre Campeche, sirvan de ejemplo los siguientes trabajos monográficos: Delgado, Osiris (1990) *José Campeche: el concepto invención y fuentes para su estudio*. San Juan, Ateneo Puertorriqueño; AA.VV. (1988) *José Campeche y su tiempo*. Ponce, Museo de arte de Ponce; AA.VV. (1992) *Campeche, Oller, Rodón: tres siglos de pintura puertorriqueña*. San Juan, ICP.

las islas en la época y realizan un muestrario de su sociedad, sus costumbres y su medio natural. Pueden mencionarse aquí los ejemplos de Frédéric Miahle, Eduardo Laplante o Hipólito de Garneray, que dejan constancia del interés científico europeo por el territorio antillano⁶¹⁰. Convivirían, así, dos tradiciones: una de corte cientifista y académica y de raíz europea, y otra, frecuentemente ligada a una expresión costumbrista, de carácter autodidacta. Algo similar cabe apuntar para el caso del Caribe francófono, donde conviven pintores y grabadores que visitan las islas y pintan sus paisajes con algunos, escasos, retratistas. En este caso, sin embargo, es preciso contar con la presencia de una tradición que todavía discurrirá paralela a la del “arte oficial”, y que aparece vinculada a la religiosidad del vudú. Por su parte, las estampas antillanas alcanzarían una difusión notable en un momento tardío del siglo XVIII, tras la cesión de Jamaica por parte de la Corona Española en 1760. Testimonio de ello ofrece el éxito de la obra jamaicana de George Robertson, pintor que acompañaría en la década del setenta a William Beckford. Surgía entonces la necesidad de decorar una serie de haciendas repartidas por todo el arco antillano. Eso hará que se desarrolle una creciente artesanía, al tiempo que comenzaban a tomar forma las producciones materiales de los esclavos africanos trasplantados a América. La obra de Agostino Brunias, pintor italiano residente en Londres que visitaría Dominica, Granada, St.Vincent, Tobago y Barbados entre la década del 60 y la del 70 de ese siglo, constituye el mejor reflejo de la realidad de un momento marcado por la creación de un nuevo complejo social y económico⁶¹¹. Finalmente, en el ámbito de influencia holandesa destacarán las figuras de John Gabriel Stedman, soldado escocés-neerlandés que escribiría e ilustraría en 1796 *The Narrative of a Five Years*

⁶¹⁰ Valga recordar aquí que la primera expedición de Humboldt a América en 1799, que terminaría en Venezuela, tenía como destino originario La Habana.

⁶¹¹ La monografía más completa sobre Brunias es sin duda la de Bagneris: Bagneris, Amanda Michaela (2009) *Coloring the Caribbean: Agostino Brunias and the Painting of Race in the British West Indies, C.1765-1800*. Cambridge, University of Harvard Press. Véase también al respecto Fowkes Tobin, Beth (1999) *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham, Duke University Press; Fowkes Tobin, Beth (2005) *Colonizing Nature. The Tropics in British Arts and Letters, 1760-1820*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Expedition against the Revolted Negroes of Surinam, un relato realista y detallado de las crueldades de la esclavitud escrito en primera persona que incluiría abundantes descripciones relativas a comportamientos, vestimenta, tipos humanos,...Gerrit Schouten, nacido en Paramaribo, comenzará a pintar sin recibir formación alguna, y nos legará un conjunto de dioramas con representaciones urbanas del Surinam de tránsitos del XVIII al XIX⁶¹².

Comparativamente, el siglo XIX mostrará una mayor riqueza artística, paralela al desarrollo cultural que experimentan muchas de las islas. La vinculación con el arte europeo será, por otro lado, mucho más estrecha: nombres clave en el siglo como Camille Pissarro, Théodore Chasseriau, Francisco Oller o Michel-Jean Cazabon, todos ellos naturales del archipiélago, participarán plenamente de las principales corrientes estéticas de la época. Oller protagonizará la centuria en Puerto Rico. Formado a caballo entre Francia y el Caribe, desarrollará un vínculo estrecho con el realismo y, posteriormente, con el Impresionismo. A su vuelta en 1884, orientará su producción hacia la realidad social boricua; a ese momento pertenecen obras como *La escuela del Maestro Rafael Cordero* o *El Velorio*⁶¹³. La figura de Oller representará, por otro lado, la expresión de un Puerto Rico que pronto desaparecería merced a la transición entre la dominación española y la norteamericana. El cambio de un paradigma hispanohablante a una realidad norteamericana supondrá un impacto que perdurará a lo largo de la primera mitad del siglo XX. La complejidad de la situación política opacará la influencia de las Vanguardias, y creará un movimiento cercano a la exaltación del paisaje y a la recuperación de

⁶¹² Véase la colección que integra los fondos del Rijksmuseum de Amsterdam. <https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/timeline-dutch-history/1700-1830-surinam> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁶¹³ Sobre Oller, consúltese Delgado, Osiris (1983) *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): Pintor de Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios de Puerto Rico y el Caribe; Benítez, Marimar (1983) *Francisco Oller*. Ponce, Museo de arte de Ponce.

valores identitarios indigenistas⁶¹⁴. El grupo compuesto por Juan A. Rosado, Oscar Colón Delgado, Miguel Pou o Ramón Frade abrirá, pese a ese ensimismamiento en la identidad, rutas interesantes que anticipan expresiones presentes en la época dorada de los cincuenta, como ha sido expuesto en el bloque anterior.

El Diecinueve cubano se vinculará estrechamente a la creación en 1818 de la Real Academia de San Alejandro, que generaría una eclosión artística en la isla pero que condenaría ese mismo movimiento a la imposibilidad de abandonar el academicismo y de adoptar la experimentación formal⁶¹⁵. La Academia serviría, además, para abastecer de bienes de prestigio a una alta burguesía enriquecida durante el XVIII merced al comercio⁶¹⁶. A lo largo del siglo, La Habana experimenta un crecimiento inédito hasta entonces, dejando de ser una ciudad amurallada para convertirse en una urbe llena de artesanos y comerciantes, que tomarán el Neoclasicismo como estilo para sus viviendas⁶¹⁷. Al ya mencionado Miahle, representante de un grabado costumbrista y detallista⁶¹⁸, hemos de añadir la presencia de Víctor Patricio Landaluze, natural de Bilbao, quien desarrollaría un grabado de tono satírico, reflejando –no sin cierto idealismo– el resquebrajamiento de la sociedad colonial. Los primeros años de la República, fundada en 1902, estarán marcados por la continuidad de

⁶¹⁴ Un resumen de la época en Torres Martinó, José Antonio (1998) “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX”, en AA.VV., *Puerto Rico. Arte e Identidad*. San Juan, Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico, pp.63-83.

⁶¹⁵ Una mirada comparativa a las últimas décadas del XIX y a las primeras del XX, cuando se comienza a gestar una alternativa al modelo academicista, en Pini, Ivonne (2000) *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

⁶¹⁶ Lapique Becali, Zoila (2009) “La arquitectura, las artes plásticas y la música en la cultura cubana”, en Naranjo Orovio, Consuelo (ed.) *Historia de las Antillas. Vol.I: Historia de Cuba*. Madrid, CSIC, p.453.

⁶¹⁷ *Ibidem.*, p.459.

⁶¹⁸ La producción del francés Eduardo Laplante puede adscribirse en este bloque.

la Academia y el surgimiento de una respuesta vanguardista que no alcanzaría su madurez en los años veinte.

En República Dominicana, por su parte, encontraremos un desarrollo artístico tardío debido a los problemas políticos derivados de la invasión haitiana como consecuencia de la Revolución que tiene lugar a principios de siglo. Además de Chasseriau, en la primera mitad del siglo sobresale Domingo Echevarría, caricaturista y retratista. Ya en la época de la Primera República (1822-1844) encontramos los nombres de Epifanio Billini y León Cordero, que destacará por ser maestro de Luis Desangles. Ya en la segunda mitad del siglo, coincidiendo con la Restauración que rompía con la alianza dominicano-española, el país emprenderá un periodo de pujanza cultural que se extenderá hasta el momento de la ocupación norteamericana en 1916. Nos encontramos ante un momento de definición nacional y de confianza en la creación de una nueva estructura política tras las turbulencias de la primera mitad del siglo, que encuentra en las ideas reformadoras de Eugenio María de Hostos su plasmación formativa. Sobresalen ahora cuatro nombres: Alejandro Bonilla, Luis Desangles, Leopoldo Miguel Navarro y Abelardo Rodríguez Urdaneta.

En las Antillas inglesas, la incorporación de Trinidad Tobago, Santa Lucía y Guyana marcarán una expansión creativa que se verá acompañada por un aumento en la complejidad de las poblaciones caribeñas tras la abolición de la esclavitud y la llegada de los *indentured servants*⁶¹⁹. Sabemos, además, que ahora comienzan a desarrollarse muchas de las tradiciones artísticas ligadas a cultos afrocaribeños e indocaribeños—capítulo aparte merece el impulso del vudú por parte del estado independiente haitiano—, que crearán una vía,

⁶¹⁹ Sirvan al respecto dos trabajos clásicos: Dabydeen, David y Samaroo, Brinsley (1987) *India in the Caribbean*. Herford, Hansib Books; Shepherd, Verene A. (2002) *Maharani's Misery. Narratives of Passage from India to the Caribbean*. Kingston, UWI Press. La University of Warwick en el Reino Unido ha impulsado la creación de un centro de estudios indo-caribeños que cuenta con un nutrido grupo de investigadores y que periódicamente realiza aportaciones sobre el tema. Véase <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ccs/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

parcialmente paralela a la de la academia y la de la modernidad, que permanecerá abierta hasta el momento presente.

Dos figuras destacan en el panorama anglófono: Isaac Mendes Belisario y Michel-Jean Cazabon. El primero se forma en Inglaterra y regresa a Jamaica en 1834, llevando a cabo una descripción detallada y colorista de la sociedad de Kingston que incluye por primera vez el *Jonkanoo* o carnaval en el repertorio de lo representable. A través de varios libros de litografías, el más popular de los cuales es *Sketches of Character*, Belisario irá narrando una realidad plural, festiva y trágica a un tiempo, que distaba de la imagen idílica presente en el siglo anterior⁶²⁰. Por su parte, Cazabon, perteneciente a una familia de la aristocracia francófona de Trinidad, orientará su producción al ámbito parisino. Su figura constituye un buen ejemplo de la movilidad y la porosidad fronteriza del Caribe dedimonónico: pese a comenzar su educación a una edad temprana en el Reino Unido, comienza a trabajar con Paul de la Roche en París. Tras participar en varios *Salons* en la primera mitad del XIX, regresa a Trinidad en 1852 y comienza a pintar paisajes siguiendo modelos de la Escuela de Barbizon; en la década siguiente se desplaza a Martinica, buscando una mejor recepción para su obra que la encontrada en Trinidad. Pese a residir en la región, hasta su muerte no dejará de estar en contacto con el medio europeo.

Poco encontraremos en el diecinueve de las Antillas neerlandesas. La existencia de una estructura basada principalmente en la producción agrícola y la resistencia de las poblaciones nativas, en el caso de Surinam, dificultarían la creación de un contexto apropiado para el arte. Algo similar ocurriría en el caso de Martinica y Guadalupe, orientadas igualmente a la industria de la plantación. Únicamente la visita de artistas europeos reconocidos, como Pissarro o Gauguin puede ser reseñada. Muy distinto sería el panorama de Haití, donde, tras la Revolución de 1808, se produce una eclosión artística vinculada al nuevo

⁶²⁰ El carácter reivindicativo que se esconde tras los grabados de Belisario ha sido apuntado en la principal obra existente sobre el artista: Barringer, T.J.; Forrester, Gillian y Martínez-Ruiz, Barbaro (2007) *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His World*. Yale, Yale Center for British Art.

nacionalismo. Por primera vez un gobierno independiente de todo poder europeo y negro podía expresarse en la región, y lo haría a partir de la exaltación de modelos basados en las tradiciones criollas. La decoración del Palacio de Saint Souci de Henri Christophe aparece como ejemplo de una tradición que, sin abandonar la impronta de la Academia francesa, adapta su técnica a las nuevas necesidades de representación. Así, encontramos figuras como la de Numa Desroches, iniciador de una tradición que continuarían artistas como Philomé Obin o Hector Hyppolite, nacidos a fines del Diecinueve. Igualmente, la nueva nación será visitada por artistas europeos; es el caso, por ejemplo, de Richard Evans.

El siglo XX traería consigo la independencia de un buen número de países caribeños y la irrupción de la modernidad artística. En buena medida, gran parte de los impulsos creativos de la primera mitad del siglo estarán vinculados a la expresión de posicionamientos nacionalistas, si bien en todo momento encontraremos voces críticas que cuestionan el alcance de una búsqueda de identidad nacional. Nos hallamos, por otro lado, ante un panorama enormemente heterogéneo, en el que la evolución política y el remanente de situaciones coloniales marcará el tiempo de inicio del proceso de modernización artística.

En el caso cubano, tras el 98 se produciría un movimiento de crítica cultural que llevaría a la fundación en 1927 de *Revista de Avance* y a la creación de un grupo de artistas compuesto por Carlos Enríquez, Eduardo Abela, Víctor Manuel García, Marcelo Pogolotti o Antonio Gattorno, que se vería acompañado por la reflexión intelectual de Lydia Cabrera, Alejo Carpentier o Nicolás Guillén⁶²¹. El logro de *Revista de Avance* puede resumirse bien a partir de la transformación de los tipos populares. Si hasta entonces habían constituido un recurso antropológico, un muestrario de la sociedad cubana,

⁶²¹ Una lectura abarcadora acerca de la relación entre nacionalismo cultural y vanguardia literaria y artística en Manzoni, Celina (2000) *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Casa de las Américas.

ahora se convertían en un recurso artístico, una manera de promover un cambio de paradigma estético. Esta posición les llevará a mirar con nuevos ojos el mundo rural, haciendo del guajiro el prototipo de la nueva nación en un momento de crisis política marcado por la dictadura de Machado. Obras como *Gitana Tropical* de Víctor Manuel, *El rapto de las mulatas* de Carlos Enríquez o *El triunfo de la rumba* de Eduardo Abela ejemplifican el nuevo contexto en el que se situaba la producción insular, contexto que se vería consolidado por la *Exposición de Arte Nuevo*.

Hemos de señalar, por otro lado, que la voluntad reafirmadora, en cierto modo romántica, que muestra la primera vanguardia cubana no se adscribiría a un único estilo artístico; entre las formas decorativas de Gattorno, el expresionismo de Enríquez y Abela y el estilo suelto, próximo al fauvismo, de Víctor Manuel existen contactos, pero también discrepancias. Sí existirá, en un primer momento, una voluntad de resistencia frente a cualquier tipo de dominación política y económica ligada a la política imperialista que Estados Unidos comenzaría a desarrollar en la región a partir del 98. En cuanto a las influencias que recibe este primer grupo, Francia será el paradigma a seguir, si bien paulatinamente la producción de la Revolución Mexicana compartiría protagonismo con París.

El gobierno de Batista estará marcado por la consolidación institucional de las posiciones de vanguardia y por la aparición de una segunda generación de artistas. Nos encontramos ante un momento de eclosión cultural, que se manifestaría a través de la creación de revistas como *Espuela de Plata*, *Orígenes* o *Revista de arte y literatura*, y de la producción cultural de intelectuales como José Lezama Lima, José Mañach, Juan Marinello o Guy Pérez Cisneros. En este segundo grupo cabe incluir la abstracción colorista habanera de Amelia Peláez, el estilo barroco de René Portocarrero o la experimentación formal de Mario Carreño. Mención especial merece la figura de Wifredo Lam, que sería clave en la creación de un contexto caribeño. Hasta Lam, la negritud había sido un tema; su principal aportación consistirá en desvelar la complejidad cultural que

subyace detrás de la mezcla racial y cultural del Caribe, complejidad que no puede ser resumida bajo el emblema de una nación homogénea y romantizada. *La Jungla* puede considerarse la máxima expresión de un Caribe misterioso e incontrolable, trascendental y revuelto a un tiempo. Se iniciaría también entonces otros movimientos de arte abstracto y de arte concreto que culminarían con la creación del Grupo de los Once, en el primer caso, y de la muestra *Diez Pintores concretos*.

Pese a la división esbozada anteriormente, es preciso tener en cuenta que no nos encontramos ante grupos estancos; por el contrario, los trasvases y los diálogos entre grupos y generaciones serán la norma. La pluralidad que se encuentra en la nómina de artistas que integran *Modern Cuban Painters*, la exposición que el MOMA dedica al arte cubano en 1944, deja constancia de la heterogeneidad existente, así como del interés que la producción del país despertaría desde entonces en audiencias internacionales.

Dicho interés se incrementaría exponencialmente tras la Revolución. Ya hemos aludido, en los capítulos correspondientes al panorama curatorial y al sistema institucional cubano, al cambio que supuso el fenómeno revolucionario a partir de 1959. La ruptura con las búsquedas burguesas presentes en la obra de muchos de los artistas de vanguardia dejaría paso a un panorama en el que el arte se dirige directamente a las masas. La eclosión del cartel ligado a la recién creada ENA testimonia esa transformación. Los modelos para este nuevo imaginario oscilarían entre *El Socialismo y el hombre en Cuba* de Che Guevara, lo expuesto por Fidel en *Palabras a los intelectuales*, los intentos de armonizar los paradigmas estalinistas con un pensamiento crítico de izquierdas de la revista *Pensamiento crítico* o las directrices del Partido. No existe, por tanto, un único patrón, al igual que no existía una posición estética predominante al inicio de la Revolución, lo que llevaría al panorama vibrante y plural de los sesenta. La idea de la ruptura, por tanto, habría de ser sustituida por la de una transición marcada por el debate (que incluye acercamientos y disensiones, separaciones y puentes) entre fuerzas que integran la dinámica revolucionaria, entre el exilio y

la producción insular, entre el poder y los artistas, algo que será la nota dominante a lo largo de todo el proceso revolucionario.

Si bien comenzó su independencia en un momento temprano, los inicios de la modernidad coincidirían en República Dominicana con un periodo de turbulencias políticas que se extendería hasta el final de la dictadura de Trujillo. Dos factores liderarían el cambio estético en el país: la emergencia de una generación de artistas en contacto con las vanguardias europeas y latinoamericanas, y la llegada de los exiliados de la Guerra Civil Española.⁶²² En tierra quisqueyana coincidirán los Fernández Granell, Vela Zanetti, Manolo Pascual o Josep Gausachs con pintores locales de primer nivel como Celeste Woss y Gil, Jaime Colson, Yoryi Morel o Darío Suro. Ambos grupos contribuirían a crear un modelo educativo que auspiciaría las sucesivas renovaciones que encontramos en las décadas siguientes. Hemos de tener en cuenta, por otro lado, que en la década de los treinta comenzaría la dictadura de Trujillo, que se extendería hasta 1961 y que condicionaría el devenir artístico del país⁶²³.

Sea como fuere, lo cierto es que la crítica al sistema, la expresión del dolor y de la desolación generadas por la dictadura, derivaría en propuestas próximas al surrealismo, al expresionismo o al cubismo, unidas por la angustia política. En los cincuenta, al cierre de la dictadura, un grupo de creadores jóvenes comparte con los maestros del primer modernismo y con los exiliados el panorama artístico local: son los Clara Ledesma, Rhadamés Mejía, el Maestro Toribio, Eugenio Prats Ventós o Eligio Pichardo. La asimilación de las diversas aportaciones recibidas de México, Francia, España o Nueva York, y la

⁶²² Véase al respecto Cabañas Bravo, Miguel; Fernández Martínez, Dolores; De Haro García, Noemí y Murga Castro, Idoia (Coords.) (2010) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid, CSIC; González Lamela, María del Pilar (1999) *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico: 1936-1960*. A Coruña, Edicións do Castro.

⁶²³ La promoción de lo español, de valores culturales hispánicos, y la negación de cualquier herencia africana y de cualquier vínculo con Haití, pueden considerarse los principales elementos de esa política.

negociación de una posición con respecto al régimen de Trujillo, serán las constantes de la década.

Ya en los sesenta, la necesidad de implantar un modelo democrático duradero se vería truncada por la elección y el asesinato de Juan Bosch, y por la continuidad establecida por Balaguer con el sistema trujillista. La tensión del momento, y el miedo a la intromisión norteamericana en la organización política nacional, propiciaría la continuidad de un sentimiento de malestar y crítica, así como de una voluntad de experimentación formal. Pertenecen a esta generación Ramón Oviedo, José Perdomo, Elsa Núñez, Geo Ripley, Rosa Tavárez, Cándido Bidó, Danilo de los Santos, Ada Balcácer o Fernando Peña Delfilló. La creación de grupos, la diversificación de las opciones estéticas y el mantenimiento de posiciones comprometidas, serán la norma de la época. Por su parte, los setenta verían la consolidación de las políticas culturales del Grupo León Jimenes en Santiago de los Caballeros, así como la irrupción de una pluralidad de tendencias que incluían la fotografía, el arte conceptual o el performance, y que tendrían en creadores como Silvano Lora, Geo Ripley o Guillo Pérez a sus principales partidarios. Como se ha visto en el bloque anterior, esa renovación de los discursos eclosionaría en los ochenta, con un grupo de artistas entre los que se cuentan Tony Capellán, Jorge Pineda o Belkis Ramírez.

La evolución artística puertorriqueña suele realizar un salto que abarca desde la muerte de Francisco Oller en 1917 a la aparición de la generación del cincuenta. Sin embargo, como se ha comentado en anteriores epígrafes, es posible trazar una línea más compleja, que incluya artistas como Ramón Frade. En todo caso, a partir de 1947, coincidiendo con el final de la Segunda Guerra Mundial, la adopción del estatus de Estado Libre Asociado y el comienzo de la Bootstrap Operación (Operación Manos a la Obra), que promovería la industrialización de la isla con el objetivo de adecuar su economía a la del conjunto de Estados Unidos, tendría lugar una expansión cultural que trataría de dar respuesta a las transformaciones políticas y sociales del momento. La

creación de la DIVEDCO, del Centro de Arte Puertorriqueño y del Instituto de Cultura Puertorriqueña y el desarrollo de la gráfica, sentarían las bases de uno de los periodos de mayor pujanza del arte puertorriqueño. A la actividad de los Tufiño, Homar, Rivera, Marichal o Torrs Martinó se uniría la labor creativa y educativa de los exiliados españoles: Eugenio Fernández Granell, Juan Ramón Jiménez, Carlos Marichal o Cristóbal Ruiz residirían durante un tiempo variable en la isla y contribuirían a la producción local. Paralelamente al movimiento de gráfica, encontramos una vía de experimentación pictórica que tendría en la abstracción y en la figura de Julio Rosado del Valle su principal exponente.

Las tendencias de vanguardia eclosionarían en los sesenta y setenta de la mano de artistas como el mencionado Rosado del Valle, Rafael Ferrer, Domingo García, Carlos Irizarry, Noemí Ruiz o Rafael “Chafó” Villamil. Junto con la consolidación de la línea abstracta surgida poco antes, encontraremos una amplia variedad de posiciones que incluirán la experimentación con el Expresionismo Abstracto, el Pop Art o el Arte Concreto.

Dado que ya ha sido objeto de análisis en otros capítulos, prescindiremos aquí de examinar de nuevo dicho espacio. El caso del arte haitiano ha sido detallado en el capítulo centrado en la evolución institucional, por lo que nos limitaremos a remitir aquí a dicho relato. En cuanto a Guadalupe, encontraremos un desarrollo bastante tardío, coincidente con el periodo de estudio del presente trabajo. La evolución artística de Martinica, por su parte, ha sido analizada en el apartado correspondiente a colectivos artísticos.

En Jamaica, el inicio de la modernidad estará ligado a la figura de Edna Manley, esposa del que sería primer presidente del país tras su independencia, Norman Manley. Formada en Londres, la artista introduciría en la isla una técnica escultórica influida por Henry Moore y el Expresionismo. *Negro Aroused*, una obra de 1935, no sólo constituye el culmen de su práctica, sino también el símbolo del arte jamaicano contemporáneo: una figura compuesta por formas simples y rotundas se levanta apoyada sobre sus manos, mirando al cielo y abogando por una consideración digna de la figura del negro.

Manley aparece como el único nombre reseñable en la década de los veinte, si bien pronto encontraremos dos movimientos que se suceden de forma paralela: por un lado, el grupo de los Intuitivos, que tardará en ser aceptado a nivel oficial, y por otro un conjunto de seguidores de Manley que reciben una formación académica, entre los que se cuentan Albert Huie, David Pottinger o Henry Daley⁶²⁴. No faltarán, sin embargo, posturas que no se adscriben a ninguno de los dos grupos: es el caso de Carl Abrahams o Gloria Escoffery, el primero autor de un complejo imaginario religioso y la segunda protagonista de uno de los acercamientos más intensos al Surrealismo por parte de artistas jamaicanos. John Dunkley, uno de los principales pintores caribeños de la primera mitad de la centuria, puede considerarse asimismo entre ambos grupos. Sus obras reflejan una naturaleza que comparte con la de Lam la extrañeza y la fecundidad, un carácter onírico y espiritual que lo separan de las búsquedas del nacionalismo del momento.

Tras la independencia en 1962 el sentimiento nacionalista que había impulsado buena parte de la producción anterior se mantendrá, si bien su expresión convivirá con distintos experimentos con los lenguajes de vanguardia. Barrington Watson, Eugene Hyde y Karl Parboosingh encabezan una nueva generación que se muestra heterogénea: si bien el primero se mantendrá cercano al clasicismo, el segundo estará próximo al expresionismo y el tercero llevará a cabo una síntesis de las aportaciones alemanas a dicho estilo y de valores espirituales y religiosos de la cultura rastafari.

La dinámica posterior a los sesenta estará marcada por la turbulencia política de las décadas siguientes y por el funcionamiento de instituciones como la National Gallery of Jamaica y el Edna Manley College. Dado que en el segundo bloque de este trabajo se muestra un comentario exhaustivo de dicho periodo, remitiremos aquí a esa parte del texto para mayor información.

⁶²⁴ Todos ellos integran la nómina del llamado "Institute Group", ligado a la acción cultural del Institute of Jamaica en los años treinta.

El desarrollo artístico de Trinidad responderá a un momento bastante más tardío: no será hasta los cincuenta cuando encontremos las primeras propuestas modernistas de entidad de la mano de Hugh Stollmeyer y Amy Leong Pang, ambos pertenecientes a la alta burguesía de Port of Spain. Pese a la configuración de esfuerzos colectivos, como el que representa la fundación de la Trinidad Art Society en 1943, el arte no conseguirá salir de un limitado círculo social ni desafiar por completo las convenciones raciales de la sociedad local. Paralelamente, sin embargo, el carnaval crearía sus propios discursos y audiencias, que recibirían un respaldo institucional tras la independencia del país en 1962. Sería Peter Minshall el que confiriera a la producción ligada al carnaval un estatus plenamente artístico, así como la condición de lenguaje principal trinitense. Nombres como los de Ken Morris o Patrick Chu Foon protagonizan la década. Ya en los setenta, un nuevo grupo de creadores, entre los que se cuentan Wendy Nanan, Leroy Clarke o Kenwyn Crichow, introducirían una mayor flexibilidad en el trato con la experimentación formal. El retorno de artistas como Christopher Cozier, Eddie Bowen o Steve Ouditt durante los ochenta abriría nuevas posibilidades y completaría la aproximación de Trinidad al contexto artístico internacional.

La evolución artística de Barbados muestra ciertas similitudes con la de Trinidad: parte de un desarrollo tardío, encuentra los mismos inconvenientes para alcanzar a una audiencia amplia, y está ligada a un grupo de artistas formados en el extranjero. Arthur Felix Haynes y Golde White, pioneros en los años cuarenta, representan los esfuerzos a que debía enfrentarse el arte en la sociedad colonial de la época. Sería, sin embargo, durante la época de dominación británica cuando se creen las principales instituciones que servirían de soporte a la actividad artística en las décadas posteriores, entre ellas el Barbados Arts and Crafts Society y el Barbados Museum. En esta época destacarán artistas como Karl Broodhagen o Hubert Brathwaite.

Un gran cambio tendría lugar en los setenta, cuando el arte de Barbados se oriente hacia una vertiente afrocaribeña. El trabajo de Ras Akyem y Ras Ishi

se enmarca en este movimiento, protagonizado por la creación del Barbados Community College. El panorama posterior a los ochenta estará marcado por la celebración de eventos como *Carifesta* y por la diversificación de la escena artística de la mano de creadores que se habían educado fuera de la isla; es el caso de Annalee Davis o Joscelyn Gardner.

La modernidad artística llegará a Guyana a partir de la década de los veinte, de la mano de artistas formados en Reino Unido y de origen caribeño. Es el caso de la familia Broodhagen, de origen barbadense, que se instala en el país y comienza a desarrollar una actividad expositiva frecuente. No será, sin embargo, hasta los cincuenta cuando encontremos una segunda generación más comprometida con la renovación artística y con la expresión de ideales políticos anticoloniales. En este segundo grupo cabe destacar a Stanley Greaves, Emerson Samuels, Ron Savory o Aubrey Williams, quien desarrollará una importante labor pictórica en Londres. No faltarán entonces propuestas ligadas a la expresión de la tradición amerindia, como la de Philip Moore. Durante el final de la década del cuarenta, y a lo largo de los cincuenta, nace una nueva generación que comenzará a producir en los setenta y ochenta. Es el caso de Bernardette Persaud o de Hew Locke, que desarrollará una dilatada carrera internacional.

La dinámica artística de las Antillas Menores estará marcada por la imposibilidad de desarrollar estudios de tercer grado localmente y, en consecuencia, por la necesidad de desplazarse a centros de mayor tamaño. Estados Unidos, Canadá o Jamaica proporcionarán a artistas de St.Lucia, St.Vincent, Grenada o Dominica la posibilidad de ampliar conocimientos y de acceder a mercados regionales e internacionales.

Si bien existen casos aislados de visitas de artistas holandeses, sobre todo orientados a una pintura paisajística y costumbrista, la evolución del Caribe de habla holandesa responderá, como se ha señalado en el anterior bloque, a un momento bastante tardío. Se considera la actividad de Jean Georges Pandellis, nacido a fines del XIX, el comienzo de la modernidad artística en Aruba.

Pandellis llegará a la isla en los años treinta, al igual que sucederá en Curaçao con Chris Engels, médico y artista holandés conectado con el arte de vanguardia europeo. A mitad de siglo, por tanto, el arte todavía se mostraba titubeante, pese a la amplia y brillante tradición de artistas intuitivos que poblaban tanto las islas como el territorio continental de Surinam. Allí surgiría la figura de Erwin de Vries, que conseguirá exponer en suelo metropolitano. Por la misma época, Holanda desarrollará un programa de creación de centros culturales en sus colonias, algo que afectaría igualmente a los espacios caribeños.

A partir de los sesenta los territorios neerlandeses seguirán caminos divergentes. Surinam conseguiría independizarse de Holanda en 1975, fecha que marcaría el inicio de un movimiento de nacionalismo cultural que implicaba la búsqueda de nuevos modelos, que serían encontrados en las tradiciones amerindias y asiáticas. Por su parte, Aruba tendría que esperar a los ochenta, momento en que varios artistas comienzan a abrir talleres que combinan el aspecto expositivo con el educativo, para conocer un desarrollo artístico notable. Curaçao, finalmente, conocerá un desarrollo algo anterior de la mano de creadores como Nelson Carilho, Yubi Kirindogo, Tirzo Martha o Tony Monsanto.

La modernidad artística llegará al resto de territorios caribeños de manera tardía y parcial. Antigua y Barbuda, Bonaire, Saba, San Eustaquio, St. Martin, San Cristóbal y Nevis y las Islas Vírgenes (St. Thomas, St. Croix y St. John forman las Islas Vírgenes estadounidenses, un conjunto de cuarenta islas pertenece a Reino Unido, y otro grupo de islitas forman parte de Puerto Rico) apenas aportarán algunos artistas al proceso descrito en este apartado, debido a lo reducido de su tamaño y población y al estatus colonial presente en casi la totalidad de territorios. En los casos en que encontramos creadores de estas latitudes, su formación tendrá lugar en Estados Unidos o Europa.

Capítulo X. Dimensiones del espacio Caribe

"La conquista de la tierra, que por lo general consiste en arrebatársela a quienes tienen una tez de color distinto o narices ligeramente más chatas que las nuestras, no es nada agradable cuando se observa con atención. Lo único que la redime es la idea. Una idea que la respalda: no un pretexto sentimental sino una idea; y una creencia generosa en esa idea, en algo que se puede enarbolar, ante lo que uno puede postrarse y ofrecerse en sacrificio."

Joseph Conrad. *El corazón de las tinieblas*.

Pocas regiones resultan tan difíciles de definir espacial y culturalmente como el Caribe⁶²⁵. A la conformación abierta de la región, que se extiende desde Estados Unidos a Brasil, se une la importancia de los lazos históricos con otras partes del globo que, incluso desde antes de 1492, han marcado la evolución del territorio. Precisamente, hablar de una región caribeña implica adoptar un determinado punto de vista a la hora de considerar la producción cultural de los lugares que englobamos bajo dichos términos. Dicho de otro modo; la adopción de un punto de vista localizado implica no sólo la utilización mecánica de una terminología geográfica determinada de antemano, sino el convencimiento de la mutabilidad de los conceptos utilizados y de su inmediata reciprocidad con respecto a los procesos sociales, políticos y económicos que designa. Así, si seguimos a David Harvey, podemos considerar que "[...] las interpretaciones geográficas pueden afectar a futuras trayectorias de desarrollo político-

⁶²⁵ Recientemente se ha producido un intento de conceptualizar la relación entre producción cultural y localización en el Caribe a través del n° 2 de la revista *Caribbean InTransit*, que ha llevado por título *Location&Caribbeanness*. Disponible en:

http://issuu.com/caribbeanintransit/docs/issue_2_caribbean_intransit_location_and_caribbean#download [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

*económico (mediante, por ejemplo, el reconocimiento de las restricciones medioambientales, la detección de nuevos recursos y oportunidades comerciales o la búsqueda de formas más justas de desarrollo geográfico desigual). Una geografía crítica podría llegar a poner en duda las formas contemporáneas de poder político-económico, marcadas por el hiperdesarrollo, las crecientes desigualdades sociales y las múltiples señales de grave degradación medioambiental.”*⁶²⁶

Lo fundamental de este punto de vista basado en la relación directa entre conocimiento geográfico y territorialización política y social tiene que ver con la naturaleza de la información geográfica adscrita al Caribe desde la llegada de Colón. Al quedar la región encuadrada en el marco de las luchas geopolíticas por el control del comercio mundial de las principales potencias europeas, y, posteriormente, al caer de lleno dentro de la órbita expansionista norteamericana, su visión permanecerá adscrita a dos modelos de interpretación del lugar: en primer lugar, se vinculará a los imaginarios de deseo coloniales e imperiales, desarrollando estereotipos románticos que pervivirán, por ejemplo, en el lenguaje del turismo⁶²⁷; por otro, generará un conocimiento técnico que tampoco se verá exento de ese condicionante político, al conceptualizar las islas como un territorio marcado por una diversidad infinita susceptible de ser descubierta y, en su caso, utilizada.

El interés de este argumento está en relación con el cuestionamiento de una de las posiciones más frecuentes en lo que respecta a los estudios sobre la cultura caribeña. La fragmentación ha sido una de las características que siempre se ha utilizado al hablar del Caribe. Para su explicación puede aducirse, además de un condicionante geológico—hablamos de una cadena de

⁶²⁶ Harvey, David (2000) “Identidades cartográficas: los conocimientos geográficos bajo la globalización”, en Harvey, David (2007) *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid, Akal.

⁶²⁷ De nuevo Harvey, al aludir a la utilización de la geografía en los medios de comunicación, el ocio y el turismo: “El impacto es primordialmente estético y emotivo más que “objetivo”. La selectividad anexa a la elección de imágenes es a menudo problemática. Las exigencias comerciales introducen un sesgo hacia lo inmediato, lo espectacular, lo estéticamente aceptable y el pensamiento asociativo.” *Ibidem.*, p.233.

islas que ocupa una extensión de algo más de 2500 kilómetros cuadrados, una dimensión mayor que la de la superficie del Mediterráneo—, pero también un factor histórico-económico: las luchas por el control de la producción de bienes como el azúcar, el tabaco o los esclavos dejarían un panorama marcado por la presencia de varias lenguas europeas o de varios grupos poblacionales diferentes.

En un trabajo temprano, Yolanda Wood señalaba cómo tradicionalmente se ha puesto de relieve el carácter fragmentado de la región, minusvalorando otros valores que inciden en la visibilidad de prácticas compartidas. Si bien abogando por una identidad quizá esencialmente representativa, Wood defiende la necesidad de construir un objeto de estudio, en este caso el arte caribeño, basado en la consideración de problemáticas comunes, y en una visión de la región que rehaga la geografía tradicional a favor de la consideración de nuevos vectores⁶²⁸. En una esfera más amplia, sucesos como el terremoto de Haití ponen de manifiesto y ejemplifican el carácter precario de cualquier empresa federativa, pero también, al mismo tiempo, corroboran la existencia de intereses comunes.

Si la geografía se convierte en un asunto, en un espacio, que el artista pretende ocupar, en el caso que nos ocupa dicha relación tendrá que ver con un afán por re-territorializar una región demasiado adscrita a unos patrones geopolíticos dados de antemano. No encontraremos una negación de dichos patrones, sino más bien una voluntad de trabajar fuera de ellos, de interactuar con nuevas formas de producción cultural que permitan modelos alternativos de reordenación de los vínculos espaciales⁶²⁹. El cuestionamiento de la asepsia

⁶²⁸ Wood, Yolanda (1989) "Las artes plásticas. Una visión caribeña" *Anales del Caribe*, 9, pp.303-312.

⁶²⁹ De manera similar, Olu Oguibe ha puesto de manifiesto cómo el tiempo y la historia de cualquier segmento del planeta ha seguido la inercia de los modelos y de las fases marcadas por Europa. Señala Oguibe: "*In the past fifty years, as Occidental individualism has grown with industrial hyperreality, it has become more and more the privilege of individual discourses and schools of thought to grant, deny, concede, and retract the right to history. Time and history, we are instructed, are no longer given. Indeed, history is to be distinguished from History, and the latter reserved for free-market*

de la geografía es utilizada, así, para poner en duda ese carácter redentor que concede Joseph Conrad a la idea, al papel, al plano.

Tres elementos centran la geografía artística del Caribe: la presencia de lo insular como condición y como identidad, algo que se plasma en la utilización del mapa como realidad a cuestionar; la vigencia de las fronteras y la importancia del viaje y las migraciones en la configuración de identidades móviles; y la singularidad del medioambiente local, marcado por el carácter cíclico de fenómenos atmosféricos como ciclones y erupciones volcánicas, que deriva en una conciencia ecológica. Esa división tripartita será la utilizada en el análisis que se realiza a continuación.

X.1-Mapas

“El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. [...] Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.”

“Un mapa es un asunto de performance.”

Gilles Deleuze y Tomasso Guattari.

Rizoma.

A primera vista pudiera parecer que nada hay más estable que un mapa. Resultado de la observación paciente del territorio, plasmación de sus

*civilization, which, depending on the school of thought, would either die or triumph with it.” Oguibe, Olu (1999) “In the Heart of the Darkness”, en Oguibe, Olu y Enwezor, Okwui (eds.), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Londres, InIVA, p.320.*

peculiaridades, la capacidad para orientar, para crear itinerarios haría del mapa el perfecto reflejo de lo real, un asunto de tomar medidas donde la imaginación queda excluida. La nitidez de la línea negra que define las fronteras contrasta con el aparente estado de transitoriedad que caracteriza el momento actual. En la época de la globalización de la información, de la intensificación del tráfico de personas y mercancías, tendemos a crear nuevas fronteras al tiempo que remarcamos las antiguas, las dotamos de nueva fuerza. El problema viene determinado por la necesidad de concebir una forma estable que pueda ser asociada a los logros del país, más si cabe si tenemos en cuenta la existencia de esas discontinuidades que aluden a una disputa sin resolver, a una indeterminación. Si el mapa es el cuerpo de la Nación, restañar sus heridas, afirmarse en su plenitud, pasa a ser una tarea primordial.

La silueta de la isla, el mapa, supondrá el primer territorio que los artistas analizarán de manera crítica. En una maniobra que sobrepasa los límites espaciales del Caribe y abarca otros contextos⁶³⁰, la rotundidad de la forma insular servirá para cuestionar la seguridad con que se afirman la identidad nacional. La obsesión con el contorno del territorio aparece ya en el Diario de Colón, en el momento en que una de sus primeras preguntas a los indígenas sería la de si se encontraba ante un continente o ante una isla⁶³¹. Desde ese momento, la cartografía de un espacio fragmentado, que parecía esconder secretos y posibilidades en cada pequeña isla, se convertiría en una constante que marcaría la lucha de los imperios europeos por el control del comercio y la economía mundiales.

El arte antillano participará del interés por el mapa que muestra el arte contemporáneo a fines del siglo XX. El trabajar con el mapa supondrá una revisión de los presupuestos cientifistas que hicieron del Caribe una región vacía a explorar, un territorio a conquistar. También implicará, por otro lado,

⁶³⁰ Véase, por ejemplo, Harmon, Katharine (2009) *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*. Princeton, Princeton University Press.

⁶³¹ Colón, Cristóbal (2000) *Diario de a bordo. Edición de Luis Arranz*. Madrid, Dastin.

una reacción frente a la idealización que el turismo hace del territorio caribeño, en el que este aparece como un espacio paradisiaco en el que todo es posible separado por una frontera de una realidad ignota, la del propio país. Finalmente, el mapa cuestionará la identidad nación-territorio, poniendo de manifiesto la incapacidad de representar en su totalidad la diversidad de propuestas existentes en un mismo país.

En el ámbito cubano, los mapas aparecen a principios de los ochenta, con una década de antelación respecto al resto de la región. La situación política cubana, marcada por el bloqueo estadounidense y la pertenencia forzada al mundo soviético, obligaba a repensar la posición de la isla en un nuevo marco, alejado abstracta y obscuramente de su ubicación natural. Dos mapas de Tonel delimitarían a la perfección dicha situación: en *Bloqueo*, el artista construye la silueta de la isla a partir de un muro de ladrillos, aludiendo a un doble aislamiento: el determinado por la imposibilidad de recibir productos e ideas del extranjero, y el marcado por el bloqueo interno, por el propio rechazo a dicha influencia. *Bloqueo* describe una situación ambivalente que se torna utópica, irónica y nostálgica a un tiempo en *Mundo soñado*: un planeta repleto de islas de Cuba, en el que cualquier sitio equivale a estar en casa, un mapa, por lo mismo, de la extrañeza, que categoriza la distancia respecto al lugar de nacimiento de una manera igualmente ambigua, entre la nostalgia, la ilusión, la utopía y la decepción, y que parafrasea el proyecto *Mappa* de Alighiero & Boetti.⁶³²

Los mapas de Tonel venían a completar las visiones del espacio insular propuestas desde la diáspora por artistas como Luis Cruz Azaceta, Ernesto Pujol o Ana Mendieta [FIGS.76 y 77]. El primero constituye un sujeto extraño para Iván de la Nuez, uno de los críticos que con mayor precisión se ha acercado a su obra. De la Nuez habla de Cruz Azaceta como “un pintor de éxito

⁶³² En un dibujo, Tonel se autorretrata con un cuchillo en la boca, después de cortarse un brazo convertido en mapa de Cuba. Pocas imágenes resumen más acertadamente el carácter irónico y visceral de la propuesta cartográfica del artista.

pero no *del éxito*⁶³³, una *rara avis* en el panorama de artistas cubanos residentes en Norteamérica. Cruz Azaceta reside en Estados Unidos desde los sesenta, algo que plantea conexiones con la actividad de Mendieta o Félix González Torres⁶³⁴. A diferencia de los dos anteriores, señala De la Nuez, el artista decide no abandonar la pintura, permaneciendo ajeno a la innovación del medio que podría suponer un acercamiento “a la contemporaneidad”⁶³⁵.

Los mapas de Azaceta tienen lugar en el viaje –no siempre marítimo–; su protagonista es el balseiro, el desplazado. Gerardo Mosquera lo considera uno de los nombres principales del neoexpresionismo estadounidense de los ochenta, haciendo hincapié en cómo su aproximación al exilio, la violencia urbana y la migración parte del hecho de asumir la realidad (Mosquera establece, así, una distinción con respecto a aquellas posturas que se adscriben a temáticas similares por su preeminencia en la época señalada.)⁶³⁶ La clave de su originalidad reside en el tono patético, furioso, comprometido, con que el pintor aborda el tema (implicándose en él, renunciando a la estetización del drama⁶³⁷). La elección de los títulos corrobora ese carácter furioso, ajeno a concesiones, al tiempo que lo situaría en una posición de precursor de la reacción presente en varios países americanos frente a la tradición del Realismo Mágico: enunciados como “*Fisherman*” o “*24 hours of horror on a beautiful day*” así lo corroboran. Asimismo, cuando pinta espacios urbanos, su mirada es la del desconcierto, el reflejo de la inhospitalidad: una figura insignificante portando su propio ataúd en una ciudad reducida a una cuadrícula, ajena; o el mismo personaje, encerrado entre líneas rojas, en una vista aérea llena de números que marcan

⁶³³ De la Nuez, Iván (1998) *La balsa perpetua. Soledades y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea, p.159

⁶³⁴Ibidem., p.158

⁶³⁵Ibid., p.160

⁶³⁶Mosquera, Gerardo. “La autobiografía del hombre-cucaracha”, en AA.VV., *Luis Cruz Azaceta*. Nueva York, Galería Ramis Barquet, sin paginar.

⁶³⁷ De la Nuez, Iván (1998) *La balsa perpetua...*Op.cit., p.162.

puntos de interés, sin que tengamos leyenda alguna. Los mapas de Azaceta hablan, por tanto, de pérdidas, pero también de supervivencia. Señala De la Nuez:

“Azaceta, más interesado en la geografía que en la historia, es también una especie de cartógrafo. Sólo que sus mapas entregan un paisaje humano donde es tratado el lugar como un imposible. A diferencia del artista argentino Guillermo Kuitca, otro cartógrafo de la vida moderna, para quien los espacios son abarcables y “vivibles”, Azaceta narra las fugas y los desalojos. Uno visita y el otro huye. Uno se centra en el territorio y otro en la transgresión del territorio. Uno en el habitante y otro en el desplazado. Kuitca, como ha apuntado Jerry Saltz, está en el exterior, mirando hacia adentro, del mismo modo que Azaceta está dentro buscando alguna puerta para escapar.”⁶³⁸

Precisamente, esa voluntad de escapar le convierte en un caso único: si bien numerosos autores lo ubican como un caso paradigmático del “compromiso”⁶³⁹, o incluso de la plasmación secular de “místicas religiosas”⁶⁴⁰—lo cual habla, de nuevo, de la distancia entre el rechazo del estereotipo y su erradicación efectiva⁶⁴¹,--la producción de Azaceta parte de la consideración dramática de la realidad vivida. De ahí que sus mapas se

⁶³⁸Ibídem., pp.163-164.

⁶³⁹AA.VV. (1990) *Luis Cruz Azaceta. The AIDS Epidemic Series*. Nueva York, Queens Museum of Art.

⁶⁴⁰ AA.VV. (1993) *Luis Cruz Azaceta, Biting the Edge*. Nueva Orleans, Contemporary Arts Centre, sin paginar.

⁶⁴¹ John Yau, una de las referencias que De la Nuez cita en su texto sobre Azaceta, ofrece una imagen más acertada, que posiciona al artista en el contexto norteamericano sin perder de vista su propia realidad personal: *“He did not become the kind of artist the art world wanted in exchange for acceptance; he did not try and situate himself as a post-minimalist [estilo que el artista adopta brevemente en un momento temprano, a su llegada a Nueva York], or become a pattern painter, a conceptual artista, or a painterly realist. Most of all, he did not accept the death of painting. Rather than reflecting one of the myths of art historical progress and thus marginalizing his own sense of history and self, Azaceta utilized paint to investigate the precarious relationship of the exile to an alien society, as well as to explore the impact of history upon the displaced individual”* Yau, John (1993) *“Torn, Twisted and Broken”*, en AA.VV., *Luis Cruz Azaceta. Hell. Selected Works 1978-1993*. Nueva York, Alternative Museum, p.10

enmarquen en el espacio personal de una bañera, de una ciudad informe, en la que un ser solitario rema. Paradójicamente, el traslado del drama del desplazamiento y la violencia al ámbito individual es lo que otorga una dimensión social a su pintura: estamos ante sujetos intercambiables, que transitan territorios en constante cambio y que rechazan la afiliación a una condición única, sea ésta marginal o no⁶⁴². “*My work never deals with specifics*”, indica el propio artista⁶⁴³.

En los noventa el mapa seguirá ostentando una posición central en la plástica cubana. Las islas de Osvaldo Yero son las más cercanas al kitsch, al souvenir turístico que compran los visitantes a Cuba. Yero utiliza la bandera cubana y la silueta de la isla como si fueran elementos de decoración salidos de una fábrica, de manera seriada y con el único fin de completar escenas, de ser empleados en espacios domésticos. Sin embargo, las banderas con forma de corazón, cercanas a los estereotipos de exaltación de “la Raza”, y las islas con forma de cocodrilo soltado en el mar⁶⁴⁴, sujeto, esconden siempre un trasfondo más complejo tras la apariencia plástica e inocente de los objetos. Al emplear el material que la propia Revolución produce con el fin de exportar “la imagen de la nación”, Yero cuestiona la representación del país y los mecanismos de afirmación del nacionalismo, pero también consigue establecer una mirada que conecta el adentro y el afuera de la isla.

Abel Barroso, también a lo largo de los noventa, conecta la silueta de la isla con la situación económica global, al hacerla parte de un complejo mecanismo tecnológico de producción y distribución de bienes y servicios que alcanza todo el planeta. La obra de Barroso está protagonizada por el análisis de

⁶⁴² El artista, entonces, estaría cerca de lo que señala Mayra Santos Febres: “*Yo no creo en marginalidades fijas, quizás porque pertenezco a varias*” Recogido en Van Haesendonck, Kristian (2008) *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*. Madrid, Iberoamericana, p.71.

⁶⁴³ Mennekes, Friedhelm (1988) “Luis Cruz Azaceta. Interview with Friedhelm Mennekes”, en AA.VV., *Luis Cruz Azaceta*. Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, p.11.

⁶⁴⁴ La forma de la isla de Cuba se asemeja a la del caimán o el cocodrilo.

los usos alternativos de la tecnología, así como por la distribución desigual de ésta. Barroso forma parte de un grupo de artistas que a principios de los noventa revitaliza el grabado, incorporándolo a medios expresivos como la instalación y el performance en lo que Michel Dalmace ha llamado una búsqueda de nuevas relaciones espaciales⁶⁴⁵ [FIG.77]. Esa ruptura con la bidimensionalidad del grabado hace que el público pueda interactuar directamente con la obra⁶⁴⁶. De hecho, esa posibilidad de interacción será la principal característica de ésta: salas llenas de máquinas primitivas que producen resultados en función de los deseos de la audiencia, robots de madera que dialogan con prototipos de alta tecnología asiática, o el espacio de un “café internet del Tercer Mundo” hablan de la construcción de un espacio donde lo virtual y lo mediático juegan un papel destacado⁶⁴⁷ [FIG.78].

Precisamente, esa preocupación por la conectividad domina los planteamientos espaciales de Barroso. Como si de un video explicativo se tratase, sus máquinas están llenas de indicaciones dirigidas a un potencial usuario; éste, sea de donde sea⁶⁴⁸, se ve obligado a reaccionar, replanteando su posición. La metáfora del muro, de la separación, será el equivalente a la imagen de la balsa empleada por sus contemporáneos: en una de sus piezas, vemos un frágil puente de madera que conduce a Manhattan; en otra, una reconstrucción del 11-S al estilo *Lego*; en otra, una máquina de otorgar visados.

⁶⁴⁵ Dalmace, Michèle. “Muros reales, muros virtuales.” Texto cedido por el artista.

⁶⁴⁶ La creación de juegos o actividades interactivas que requieren del público su conversión en jugador o usuario refuerza y subvierte al mismo tiempo las implicaciones geopolíticas de las desigualdades. Por ejemplo, Barroso dispuso en una ocasión un mapa del mundo del que emergían varias estacas. El público recibía unos aros que debía lanzar al mapa, obteniendo diversas nacionalidades en función de su puntería.

⁶⁴⁷ Véase <http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/criticarte/abel-barroso-el-prestigioso-de-los-muros/66/15701.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁶⁴⁸ Cuando Barroso ha presentado sus creaciones en eventos internacionales o en círculos relacionados con la tecnología, el lenguaje y la puesta en práctica de la maquinaria cambia. Interesante a este punto resulta un performance llevado a cabo en Japón, en el que el artista se disfrazó de un robot construido con tecnología desfasada, interactuando con los prototipos último modelo nipones.

El Tercer Mundo aparece, por tanto, muchas veces vinculado a una frontera, a una ruptura que pone de manifiesto el carácter violento e invasivo de muchas las medidas de seguridad que rodean la experiencia del viaje.

A simple vista, pudiera parecer que la geografía de Barroso responde a binarismos simples Norte-Sur, Primer Mundo-Tercer Mundo; sin embargo, el interés del artista radica en otro elemento: la conectividad. Barroso destaca su carácter necesario y también su precariedad al ubicar un mapa de América en una escalera conducente a un norte protagonizado por unos rascacielos, o al crear un fútbol en el que altas torres y pequeñas casas disputan un partido bajo el lema “volver a casa”. Escaleras mecánicas, rampas, sistemas mecanizados, nos hablan de procesos de ida y vuelta automatizados que, sin embargo, obtienen una condición humana, histórica, a través del desfase tecnológico que se observa en la construcción de los objetos.

Para Ibrahim Miranda, coetáneo de Barroso y también grabador, el mapa se asemeja más a un animal, a una realidad zoomorfa que evoluciona constantemente, alterando su forma [FIG.80]. Miranda desarrolla en sus inicios una obra en blanco y negro, cercana al expresionismo, con un imaginario simbólico de la violencia, el dolor y el sufrimiento; pronto, sin embargo, comenzará a trabajar en sus múltiples series sobre la geografía y el mapa, desarrollando una visión más orgánica y metafísica de la existencia⁶⁴⁹.

A principios de los noventa, Miranda toma el mapa como protagonista de su obra en grabado. Lo hace de la mano de las reflexiones sobre la identidad cubana que planteara Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* y el Grupo Orígenes. Un poema de Lezama Lima, *Noche Insular Jardines Invisibles*, servirá de eje de toda una serie de trabajos que abordan el tránsito y la permanencia desde la perspectiva de la transformación y las metamorfosis⁶⁵⁰. La obra más directa

⁶⁴⁹ Sirva de ejemplo AA.VV. (2010) *Ibrahim Miranda. Los pasos perdidos*. La Habana, Galería Villa Manuela.

⁶⁵⁰ Orlando Hernández conecta la noche lezamiana, con su posibilidad de redención en el día, con la noche física y absorbente del Periodo Especial, la de los apagones, la esperanza y el

anterior adquiere un tono poético, melancólico, que utiliza lo azaroso para hablar del espacio: la geografía aparece como un capricho animal, como la plasmación de una mancha en el mar, en una reflexión constante sobre la insularidad, adquiriendo tintes utópicos⁶⁵¹. Posteriormente, a partir del 2000, los mapas se extienden a las ciudades, posando los glifos de animales sobre el tejido urbano de las grandes capitales del mundo⁶⁵². Desde una perspectiva cercana, Douglas Pérez ha planteado una visión distópica del espacio urbano, utilizando un plano aéreo al que incorpora referentes de otras épocas y de otros contextos, un imaginario mecánico en el que el ser humano brilla por su ausencia, pero en el que penetra, ocasionalmente, un pájaro, la forma reconocible de unas casas que pueden considerarse un fantasma de otra época en un escenario futurista inhabitable [FIG.81]. Finalmente, la obra de Sandra Ramos tendrá, precisamente, esa relación dentro-fuera como su principal tema. A lo largo de los noventa, la artista recurrirá en numerosas ocasiones al empleo de maletas viejas y desgastadas, alusivas a la migración, que contendrán representaciones de la artista, aviones, pasaportes, sin que falten elementos más negativos alusivos a la posibilidad de que el trayecto se torne pesadilla. En otras ocasiones, las maletas se transforman en peceras que contienen partes del cuerpo de la artista, sumergiendo la imagen de la artista en el elemento acuoso

desasosiego. Habla, asimismo, de un viaje a un pasado geológico que se superpone al presente en un diseño de capas, a la manera del registro arqueológico. Véase Hernández, Orlando (1993) "Cartografía nocturna de Ibrahim Miranda", en AA.VV., *Ibrahim Miranda. Geografías*. Coral Gables, Mesa Fine Arts. Disponible en:

, <http://www.ibrahimiranda.com/textos.php?menu=6#> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁶⁵¹ De nuevo Hernández: "Los falsos, caprichosos mapas de la isla de Cuba pintados por Ibrahim Miranda nos devuelven a aquella maravillosa condición utópica que perdimos, quizá para siempre, aquel 27 de octubre de 1492" *Ibidem*.

⁶⁵² Resulta cuanto menos significativo que Miranda haya abandonado el mapa de Cuba como referente máximo de sus experimentos con la cartografía; al trasladar la búsqueda a la realidad mucho más inmediata y palpable de la ciudad, relega la metafísica lezamiana a un segundo plano a favor de una indagación mucho más ligada a la casualidad, al rastreo de formas caprichosas en el entramado de las grandes metrópolis.

de forma casi esencial. A fines del 2000, Ramos cambiará las maletas por puentes y pasarelas, creando un discurso menos detallista y anecdótica⁶⁵³.

República Dominicana ofrece una de las perspectivas más interesantes, debido a la doble frontera que desafía la estabilidad del mapa. Así, la relación con Haití, el país que comparte la isla, será objeto de análisis, pero también lo será la migración masiva a Puerto Rico a través del Canal de la Mona, paso que separa ambas islas. Dado que la utilización del mapa cobra sentido en relación al carácter fronterizo, analizaremos los mapas dominicanos en el siguiente apartado.

El contorno puertorriqueño se convertiría en un referente artístico en un momento temprano, debido a la presión norteamericana y a la necesidad de reforzar la entidad de la isla. En el cartel del cincuenta encontramos múltiples alusiones al mapa. Sin embargo, serán artistas como Antonio Martorell quienes opten, décadas después, por una visión crítica, menos representativa y directamente reivindicativa, de la geografía puertorriqueña. Varias instalaciones de Martorell desafiarán los límites geográficos y naturales del Caribe, poniendo de manifiesto el carácter forzado de las situaciones de dominación que afectan a varios países y que “desplazan” el territorio insular a latitudes políticas innaturales⁶⁵⁴. Es el caso de *White Christmas* o de *Blanca Snow in Puerto Rico*, dos instalaciones presentadas en 1980 en la Liga de Estudiantes de San Juan y en 1997 en la sede del Hostos Center for the Arts and Culture de Nueva York, respectivamente. En ellas, Martorell daba respuesta a la actitud paternalista de Felisa Rincón, alcaldesa de San Juan más conocida como Doña Fela, cuando esta trajo nieve a la isla para que sus habitantes tropicales pudieran “sentirse en otro lugar” por un tiempo. Un avión llegó desde Estados Unidos y generó una nevada artificial en la capital, transfiriendo a la

⁶⁵³ Una visión sobre la obra de Ramos en AA.VV. (2009) *Sandra Ramos. Instalaciones (1993-2009)*. Sevilla, Escandón.

⁶⁵⁴ El mejor referente para la obra de Martorell es sin duda Díaz-Royo, Antonio (2007) *Martorell: la aventura de la creación*. San Juan, Universidad de Puerto Rico.

comunidad puertorriqueña la sensación de encontrarse “más cerca de sus hermanos norteamericanos”. *Blanca Snow* incluía un mapa de la isla en forma de puzle, rodeado de fragmentos de alfombra con el diseño de varias localidades norteamericanas en las que residen comunidades puertorriqueñas de entidad.

Como ocurre con toda su obra, las instalaciones de Martorell son ante todo un gesto ambivalente, irónico y trágico a la vez, que nunca se define. Laura Roulet ubica a Martorell en la trayectoria de Jano, el dios bifronte de la Antigüedad, no sólo por esa polisemia, sino también por su capacidad para romper con la división entre producir dentro y fuera de la isla⁶⁵⁵. Respecto a las dos piezas ligadas a la nieve, señala la autora:

*“Viewing the historic “White Christmas” from the Northern perspective casts a more nostalgic than humorous light on the event. In a setting where snow is a seasonal reality and the emotional climate is also perceived as cold, Doña Fela’s gesture evokes a bittersweet response. The colorful croton leaves in the shapes of artist palettes are far more attractive than the “Snow-covered” gray ones. Martorell’s installation also highlights the gallery’s actual fire escape as a symbol of what the United States, New York in particular, represents for generations of Puerto Ricans: an escape valve.”*⁶⁵⁶

En esa alusión a la nieve Martorell contaría con el antecedente notable de Rafael Ferrer. El hielo, elemento ajeno al imaginario natural caribeño, había sido protagonista de una pieza de enorme fuerza que Rafael Ferrer llevara a cabo en 1969 en el Whitney Museum. En ese momento, Ferrer trajo un gigantesco

⁶⁵⁵ Roulet, Laura (2000) *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and The Termite*. San Juan, Editorial de la Universidad. La categorización de Roulet resulta de enorme interés, por cuanto consigue aunar la producción instalativa de creadores residentes en la isla y en Estados Unidos a partir de tres símbolos: la Guagua Aérea, implica el desplazamiento continuo, la movilidad entre un mismo espacio; el caballo de Troya supone la subversión de los mecanismos de poder del *Mainstream* y su intrusión desde abajo, de manera furtiva; finalmente, la termita alude a la capacidad de desgaste, de corrosión, del arte periférico con respecto a las estructuras del sistema artístico occidental. Rafael Ferrer, Papo Colo y Martorell se ubicarían, según la autora, en el primer grupo; Pepón Osorio, Ernesto Pujol y Dhara Rivera, en el segundo; y Charles Juhasz y Arnaldo Morales en el tercero.

⁶⁵⁶ *Ibidem.*, p.38.

bloque de hielo que hizo derretir en el patio del museo. De ese modo, el artista refería a su posición, que rechazaba el folklorismo que veía en el arte insular, marcado por la expresión directa de temas políticos, y también la asepsia del medio artístico neoyorquino, en el que había conseguido participar pero al cual no pertenecía totalmente debido a su condición de puertorriqueño. El bloque de Ferrer desaparece de manera traumática en el Whitney, si bien queda fundido con el museo, pasa a integrarlo.

La nieve y el hielo han protagonizado propuestas más recientes. Así, el fotógrafo dominicano Polibio Díaz es autor de una serie en la que se aproxima a la abstracción a partir de la nieve, conectando con la admiración por Francia existente en el Caribe hispano y con la procedencia caribeña de creadores como Pissarro o Chasseriau. *La isla del tesoro*, un proyecto donde el mapa de una isla artificial planificada frente al Malecón de Santo Domingo, será comentado en el siguiente epígrafe.

Entre las generaciones más jóvenes de artistas puertorriqueños no faltan propuesta que, desde el conceptualismo, utilizan referencias cartográficas y espaciales para aludir a problemáticas políticas y sociales que afectan a la isla pero que resultan extensibles al resto del globo. Karlo Ibarra es autor de un mapamundi en el que unos continentes se superponen a otros al azar, de un mapa de América hecho de carne, en el que unos finos cartílagos unen una mitad con otra y donde Norteamérica aparece como una superficie perfecta frente al carácter accidentado de América del Sur, o de un globo terráqueo hecho de pizarra, ofrecido al público para que configure un nuevo atlas [FIG.82]. Ibarra forma parte de un potente movimiento de arte conceptual que integra a artistas como Michael Linares, Ignacio Lang o Nayda Collazo y que ha protagonizado los últimos años de la primera década del siglo XX.

Finalmente, quien con más profundidad ha trabajado el mapa en Martinica ha sido Hervé Beuze. En su proyecto *Machinique*, la isla se convierte en una gigantesca máquina de plantación capaz de adoptar diversas apariencias bajo la forma única de su silueta. Se trata, en este caso, de un proceso de

metonimia, por el cual la realidad martiniqueña se vincula al pasado histórico azucarero⁶⁵⁷ [FIG.83]. *Machinique* representa, así, la dualidad planteada por el sistema de plantación propuesto por Antonio Benítez Rojo, en el que cada isla formaba parte de un sistema económico destinado a producir bienes de exportación, pero también suponía un espacio adecuado para la producción de un nuevo modelo social mediante la mezcla étnica y racial⁶⁵⁸. Ahora bien; la isla no siempre estará vacía: en otras ocasiones, Beuze ha rescatado las divisiones territoriales que delimitaban las propiedades de los diferentes ingenios; de este modo, al cotejar el reparto de la tierra de la edad moderna y el actual, el artista establecía una analogía entre ambos momentos históricos, aludiendo a la persistencia de determinados patrones económicos⁶⁵⁹.

X.2-Fronteras

Las migraciones y el reflejo del mapa de la isla no serán el único referente utilizado por los artistas a la hora de pensar la dimensión geográfica de la región. la frontera, la imposibilidad de movimiento, aparecerá como un elemento recurrente⁶⁶⁰. Una de las tensiones que con mayor fuerza ha

⁶⁵⁷ La utilización de bagazo, el residuo de caña, como material en algunas instalaciones monumentales refuerza esta idea.

⁶⁵⁸ Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Casiopea.

⁶⁵⁹ En la actualidad, un gran número de familias descendientes de los dueños de las plantaciones de época moderna siguen teniendo grandes propiedades de terreno. Los ingenios han dejado paso a fábricas de ron y otros productos, al tiempo que sus dueños han diversificado sus inversiones. Beuze refuerza ese carácter presente, político, de su obra al utilizar con frecuencia la intervención del espacio público. Mediante obras de gran formato, construidas en museos azucareros o en espacios de plantación, el artista vincula de manera directa la evolución histórica de dichos espacios con su utilización en el momento actual.

⁶⁶⁰ Un muestrario de realizaciones fronterizas, en Lockward, Alanna, "Fronteras caribeñas", disponible en: <http://alannalockward.wordpress.com/caribbean-borders/>. Lockward es una

protagonizado el pensamiento contemporáneo ha venido marcada por la contraposición entre la capacidad cada vez mayor del ser humano para delinear, para capturar el territorio en el mapa—capturar tanto en un sentido figurado, mental, como en uno literal—, y la velocidad a la que los procesos culturales desdibujan esos mapas, los dejan obsoletos. El ámbito caribeño se incorpora al imaginario europeo a partir de un imperativo que tiene que ver con la imaginación, con el deseo y con la geografía.⁶⁶¹ El hecho de que la expedición colombina tuviera como destino la India introduce desde el momento del “Descubrimiento” una distancia entre la realidad y su conceptualización.

El caso de República Dominicana y Haití ofrece el ejemplo más claro de relación fronteriza. Ambos países comparten la isla de la Española, y su historia se entrecruza de manera conflictiva desde hace más de dos siglos. El arte reciente de ambos países, sin embargo, ofrecerá vías de entendimiento, como muestran las colaboraciones entre artistas haitianos y dominicanos que se han sucedido en las últimas décadas.⁶⁶² En la cédula de identidad dominicana figura un apartado en el que se detalla la identidad racial del individuo: resulta frecuente reservar el calificativo que alude al color de piel “más oscuro” para la población haitiana, no encontrándose apenas ciudadanos dominicanos que respondan a dicha identificación. Esta medida, convertida en algo cotidiano al aparecer en la misma documentación que designa a la persona, forma parte de un amplio grupo de prejuicios que pueden contextualizarse históricamente a partir de la larga lista de enfrentamientos entre ambos países y de la iniciativa de “blanqueo social” llevada a cabo durante la dictadura trujillista. La cercanía de Puerto Rico y el fenómeno migratorio que vincula a ambos países—y que

de las mayores especialistas en relaciones culturales haitiano-dominicanas, como prueba su frecuente participación en la prensa.

⁶⁶¹ Véase al respecto Mignolo, Walter (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa.

⁶⁶² Sirva de ejemplo la última edición de Photoimagen en 2012, dedicada a los tránsitos, que ha presentado muestras que integraban a creadores de los dos países.

implica la entrada a territorio estadounidense para los dominicanos indocumentados que intentan el viaje en balsa o “yola” —constituye otra frontera igualmente presente en el imaginario artístico.

Una mirada a los catálogos de bienales y concursos nacionales dominicanos de los últimos veinte años evidencia más de un centenar de obras ligadas a la realidad fronteriza y al desplazamiento. Nos limitaremos aquí a ofrecer algunos ejemplos. En *La Isla del Tesoro* de Polibio Díaz volvemos a encontrar una isla duplicada, un proyecto de ingeniería megalómano y el encuentro imprevisto y hosco del turismo, el capital internacional y lo popular [FIG.84]. El primer referente es el del libro de Stevenson: Díaz hace alusión al Caribe de los piratas y las fortunas escondidas, dejándonos entrever el papel de la imaginación en la construcción de una cartografía basada en el deseo — en los juegos infantiles la búsqueda del tesoro, no en vano, empieza por la producción de un mapa. Sólo que, en este caso, la realidad supera cualquier ficción, cualquier juego. Díaz concibe una réplica aguda y al mismo tiempo cargada de esperanza ante los abusos del poder en el Caribe, provenga éste de un estado, de una organización criminal o de una corporación multinacional. *La Isla del tesoro* confronta al espectador, mediante un juego de espejos, con la realidad cultural y política del Caribe, reflexionando sobre los límites de la repetición.

La pieza, concebida como un video, una performance y una instalación, comienza con una de las recreaciones cinematográficas más famosas de la historia habanera: aquélla en la que Al Pacino, encarnando a Michelle Corleone, reparte la isla de Cuba con la mafia mientras consumen un pastel que tiene dibujado la silueta de la isla, al tiempo que se especula con la posible implicación del alzamiento de Fidel para los negocios de la familia. La escena del *Padrino II* resulta sintomática y parecería hablarnos de una realidad intemporal, si no fuera porque hay en ella un halo de falsedad, de construcción. No se trata sólo de la distancia entre ficción y realidad: el carácter constructo de la escena se hizo efectivo desde el momento en que Santo Domingo se convirtió

en La Habana durante el rodaje, ante la imposibilidad de llevar éste a cabo en la capital cubana por motivos políticos.

El origen de la obra se encuentra en una experiencia personal. Díaz, como tantos otros dominicanos, había actuado de extra en la producción de la cinta. Era, por tanto, consciente de la precariedad de la imagen que convertía la ciudad colonial de la capital dominicana en la Habana pre-Fidel, al igual que lo era del poder de dicha imagen para generar realidades. A las dos islas que se duplican y que se aluden mutuamente se iba a unir pronto una tercera: un consorcio empresarial español encargó al arquitecto Bofill la construcción de una isla artificial, que debía funcionar como centro turístico de lujo, frente a la zona colonial de Santo Domingo. El proyecto, no menos brutal que el reparto del botín que dirigiera la familia Corleone en *El Padrino*, empezó incluso a ser llevado a la acción. En este caso, sin embargo, fue la acción popular la que detuvo el proyecto.

La obra de Díaz ha de ser analizada en dos contextos diferentes, que atienden a la doble realidad contenida en ella. De un lado, se trata de una respuesta estética a un problema medioambiental y político. En ese sentido, es importante tener en cuenta que el propio artista vivió de cerca la oposición al proyecto de isla artificial, engrosando el grupo que denunció dicha iniciativa. De ahí el recurso a valores como la dignidad y el honor en que se basa la historia de la familia Corleone, que son subvertidos en la obra, confrontando de manera directa al público con los problemas de la realidad más inmediata. Así, la responsabilidad, la toma de decisiones, se traslada al público/ciudadanía que, no en vano, ha disfrutado del reparto/banquete. Antes de partir para La Habana encargó en una pastelería una tarta de proporciones gigantescas con el diseño a escala de la isla artificial; después de pronunciarse en contra del proyecto de construcción de la isla en el Congreso Nacional de República Dominicana, Díaz marcha para La Habana, donde tendrá lugar el reparto.

Al ritmo de la Música de Casandra Damirón, ante el escenario de la tarta situada sobre una mesa transparente en la que se representaba el mapa del

Caribe, el artista procede a cortar el pastel y a distribuirlo entre el público, invitando con ese gesto a que éste adoptara una posición de responsabilidad ante lo que suponía un atentado irreparable contra una zona declarada Patrimonio de la Humanidad. El humor y lo aparentemente trivial servía para desenmascarar con un gesto enérgico la construcción de “Otro” Caribe, encima y al margen de los conflictos del Caribe real. En esta ocasión, sin embargo, la isla “dejó de repetirse” y el proyecto fue interrumpido y finalmente cancelado. Díaz cancelaba la búsqueda del tesoro, apostando por la ritualización de un acto tan cotidiano como el compartir una comida como alternativa a las pretensiones de un proyecto tan desmedido como el de la Isla.

Por su parte, Caryana Castillo comenzó un proceso de tejido en el que pretendía fusionar ambas banderas, superponiendo el escudo de una ante el fondo de la otra. Lejos del panfleto, Castillo introdujo la duda en la misma esencia de la definición nacional, planteando la imposibilidad de mantener una división ante la permeabilidad de ambas sociedades. Ahora bien; tanto o más interesantes que la pieza en sí fueron las reacciones del público y las instituciones del arte dominicano, elementos que terminaron condicionando la ejecución y el sentido de la obra. Castillo planteó la pieza en un primer momento como una instalación; sin embargo, ante la prohibición por parte del jurado que regía el certamen—público—donde se iba a presentar la obra, la artista decidió convertir la acción en una intervención en el espacio público. Una nueva negativa, con aparición indignada de las fuerzas militares del país incluida, obligó a modificar la obra por segunda vez. Es entonces cuando Castillo decide recubrir su cuerpo con la nueva bandera y pasear por los lugares emblemáticos de la zona colonial de Santo Domingo como si de una figura sacada del periodo español se tratase. El hecho de enfundarse el nuevo símbolo daba una fuerza inédita a la obra; por lo demás, la bandera de Caryana nada tenía de símbolo, pues no pretendía definir una realidad, sino más bien todo lo contrario, la ponía en entredicho. Por otro lado, la bandera aludía a la transitoriedad de las identidades, incluso de aquéllas que apelan a la tradición para justificar su permanencia inalterada en un presente que se busca eterno.

Así, la bandera pasaba a simbolizar a un nuevo colectivo, sólo que en este caso no se trata de una nación, sino de un territorio inexistente, ficticio, de una comunidad más imaginada que imaginaria.

Sayuri Guzmán se ha acercado al problema de las yolas en *Remando en una lágrima* de una forma directa, cuestionando el papel del artista y enfrentando al público con la realidad⁶⁶³ [FIG. 85]. La obra, que es más que nada un proyecto de investigación, empezó cuando la artista dirigió su interés a las personas que en la región de Samaná se habían arriesgado a realizar el viaje a Puerto Rico, soportando 48 horas de trayecto incierto en la mar del Canal de la Mona. A través de un viaje a la región Guzmán se entrevistó con varias personas que contaron su experiencia, y narraron los detalles del viaje. Como telón de fondo de las entrevistas aparecía el mar.

El contenido de ese documento resulta impactante, más si cabe por la cotidianidad con que los que han viajado abordan el tema, algo que resulta por fuerza aterrador al que no ha hecho el viaje ni está acostumbrado a experiencias similares. Se encontró el caso de alguien que había intentado 28 veces entrar en el país, consiguiéndolo siete, y viéndose obligado a volver otras tantas. A la pregunta de si lo volvería a hacer, el entrevistado duda, dice que por la edad, pero termina afirmando que sí, que volvería a probar suerte. En otras ocasiones, se trata de jóvenes de no más de 35 años, para los que la idea del viaje surge de improviso, al quedarse una plaza libre en la embarcación, o al pasar una yola por delante de la porción de playa donde están pescando. Nada más hace falta.

Cargada con ese bagaje, Guzmán se ha hecho construir una yola, que ha puesto a prueba saliendo a pasar una noche en alta mar. Ese ritual de preparación tuvo como objetivo – aunque en realidad se trate del objetivo en sí mismo de la pieza – el llevar a cabo una instalación y un performance en el

⁶⁶³ Las características recientemente adoptadas por el Concurso de Arte organizado por el Centro Cultural Eduardo León Jimenes (Santiago de los Caballeros, República Dominicana), se han orientado a primar el proceso creativo al mismo nivel que la premiación de la obra finalizada. Para ello, el Jurado del Concurso ha comisionado a diez artistas la producción de una obra en proceso que será entregada en septiembre de 2010.

concurso de arte León Jiménes de 2010, en el que la artista se subió a la misma yola que la llevó al mar, colgada esta vez a cuatro metros de altura del público, donde remó por 48 minutos, uno por cada una de las horas que dura el trayecto a Puerto Rico. Como ruido de fondo aparecía la respiración de la artista amplificadas en todo el espacio expositivo, que acercaba al público a la agonía del viaje. Sayuri consiguió que una sala llena de gente viva un viaje en yola, que cuestione su posición con respecto al resto de la comunidad y que tome partido en el drama diario que supone la migración⁶⁶⁴.

En ese mismo concurso participaban dos artistas que también han aludido con frecuencia a cuestiones relacionadas con la migración y la frontera. Mónica Ferreras realizó para la ocasión una serie de dibujos reiterativos en azul, basados en la acumulación de líneas, puntos y figuras simples que ubican en el mar un sentimiento de angustia ante la dificultad de poder moverse – la artista vincula la serie con la denegación de la visa española. Ferreras es autora de uno de los símbolos del arte dominicano de los noventa: el *Obelisco de Casabe*, un tributo a las poblaciones taínas exterminadas durante la Conquista que pretende competir con las construcciones monumentales auspiciadas durante y después de la dictadura trujillista en la capital dominicana⁶⁶⁵ [FIG.86]. Por su parte, David Pérez (Karmadavis) ha orientado su producción al performance. A él pertenecen algunas de las propuestas de mayor fuerza del panorama dominicano actual. En 2010 el artista ideó una acción en la que un hombre dominicano ciego portaba en hombros a una mujer haitiana minusválida por las calles de Santiago. Ambos tendrían que abrirse paso entre el caos urbano de Santiago de los Caballeros, lugar donde tuvo lugar la experiencia. La documentación del performance muestra al equipo plenamente integrado en el paisaje, ocupado en cooperar como única manera de sortear los obstáculos que

⁶⁶⁴ Una revisión sobre la pieza en AA.VV. (2010) *XXIII Concurso León Jimenes*. Santiago de los Caballeros, Centro León.

⁶⁶⁵ Véase al respecto Lockward, Alanna (1997) "Insight into Otherness" Disponible en: <http://alannalockward.wordpress.com/insight-into-otherness/>

encuentran en su camino, mientras los viandantes siguen con su actividad diaria. viandantes siguen con su actividad diaria [FIG.87].

No sólo la pareja debía adaptar su situación, su posición en movimiento, a las condiciones de los elementos que encuentra; al mismo tiempo, su presencia obliga a los paseantes a adaptarse a ellos, a plantearse de nuevo su posición. Es una relación simbiótica en la que el artista ha alterado las condiciones del cohabitar la ciudad, al tiempo que ha obligado a replantear la percepción del rol de la comunidad en la creación de espacios de convivencia.

La pieza que David Pérez presentó en la edición XXIII del Concurso León Jimenes, celebrado en Santiago de los Caballeros (República Dominicana), resulta importante por varios motivos. En primer lugar, obliga a pensar las relaciones entre Haití-República Dominicana desde un punto de vista eminentemente práctico, alejado de toda retórica celebratoria y de todo afecto exagerado. Rehúye la voluntad de simbolización de una bandera para centrarse en el presente, en una experiencia más constructiva y menos categórica. El artista, más bien, presenta un estado de cosas en el que sólo es posible avanzar mediante el diálogo y la cooperación, una posición que mantiene la diferencia pero que la sitúa en el contexto de una realidad compartida. Por otro lado, resulta oportuno tener en cuenta que la pieza, titulada *Estructura completa*, plantea con rotundidad uno de los ejes que centran algunas de las propuestas más interesantes de la creación actual caribeña: la relación arte-público. El itinerario que sigue la pareja compuesta por el artista se convierte, así, en un camino marcado por las negociaciones de un mayor espacio de diálogo y de una mayor apertura y eficacia en la inserción de los discursos en la esfera de lo social; de este modo, el material de que dispone el artista se expande hasta alcanzar la realidad en su totalidad, ofreciéndole, de paso, la posibilidad de intervenirla.

No faltarán otras propuestas igualmente reflexivas, como la que el fotógrafo Fausto Ortiz lleva a cabo en la serie *Sombras de acero*, donde documenta a través de las sombras el paisaje de la comunidad haitiana de

Santiago de los Caballeros, o la de Giuseppe Riggio, autor de estructuras moleculares compuestas a partir de pequeños elementos vegetales que simulan barcas.

X.3-Islas. Pensamiento ecológico

El medio físico caribeño se revela como algo inestable, sujeto a cambios continuos. Las condiciones climáticas del trópico contribuyen a un desgaste natural, pero también a una renovación permanente, de un entorno que suele caracterizarse como paradisiaco. La frecuencia con que se suceden catástrofes naturales refuerza ese sentimiento de finitud, al tiempo que confiere un carácter cíclico a los procesos culturales. Éstos surgen, pues, con la consciencia de la precariedad del contexto al que pertenecen. A ello hemos de unir las consecuencias del deterioro medioambiental fruto de la modernización y urbanización. En efecto, el desarrollo económico a menudo ha supuesto un consumo insostenible de los recursos locales, provocando el colapso de varios ecosistemas. La imagen aérea que se obtiene al llegar a La Española, marcada por la diferencia radical entre un Haití desforestado y una República Dominicana que todavía conserva parte de su masa forestal, es a menudo citada como el mejor ejemplo de lo anterior.

No extraña, pues, que en el ámbito artístico de la región se haya desarrollado una corriente que tiene en el cuestionamiento de las condiciones de convivencia en el medio natural su principal foco. Desde múltiples facetas se ha puesto de manifiesto la necesidad de generar prácticas que garanticen la sostenibilidad del entorno, planteando los problemas derivados de la coexistencia de esta meta con los fines del turismo y la industrialización. Como ha señalado Veerle Poupeye, esa “vía ecológica” puede rastrearse hasta los inicios del arte caribeño, hasta el interés de la pintura de viajes por captar un

medio exótico y exuberante⁶⁶⁶. La obra de los artistas que moldearon los inicios de la modernidad en la región, como Wifredo Lam, Yoryi Morel, Francisco Oller o Aubrey Williams, por mencionar sólo unos pocos nombres, se encuentra igualmente marcada por ese diálogo con el medio, que implica no sólo su contemplación, sino también su análisis crítico. En ocasiones ese medio se verá, incluso, alterado por medio de la imaginación: con Lam comienza una vía ligada al Surrealismo que imagina un paisaje diferente a partir de la diferencia de la propia naturaleza caribeña. Poupeye, de nuevo, rastrea esa vía en el caso del Caribe Anglófono hasta un momento temprano, observándola en la obra de John Dunkley⁶⁶⁷. Los paisajes oníricos de Dunkley y de Lam iniciarían una vía de representación que gozará de gran fortuna en la pintura popular, destinada a la venta para el turismo: una búsqueda modernista queda, así, vinculada a su seriación y a su venta, a su exportación no como experimento ni como ruptura, sino como esencia identitaria de la región. Ahora bien; no hemos de olvidar la importancia del entorno en el arte vinculado a prácticas religiosas como el vodú, la santería o el rastafarianismo, en el que el valor simbólico de los materiales utilizados adquiere una doble importancia estética y ritual. Poupeye continúa esa línea en la obra de artistas como Colin Garland, al tiempo que la sitúa en el origen de parte de la abstracción caribeña⁶⁶⁸.

En el periodo que nos ocupa, el del cambio de siglo, son muchas las expresiones que pueden asociarse a esa preocupación medioambiental; tal como puede verse en el panorama mostrado por las exposiciones de principios de los noventa, la coexistencia de múltiples tendencias, entre las que cabe incluir manifestaciones de “arte popular”, pintura académica de paisaje, continuaciones de los lenguajes de las Vanguardias o grandes proyectos instalativos, será la nota dominante. Existe, asimismo, una amplia pluralidad de enfoques: el reflejo de la naturaleza aparece asociado en ocasiones a una

⁶⁶⁶ Poupeye, Veerle (1998) *Caribbean Art*. Londres, Thames & Hudson, p.143.

⁶⁶⁷ Ibidem., p.144.

⁶⁶⁸ Ibid., p.151.

búsqueda de identidad que implica la situación del ser humano en el medio; en otras, a una actitud crítica; en otras, a una idealización poética o surreal del entorno; en un último matiz (aunque estemos, no hemos de olvidarlo, ante expresiones intercambiables, difíciles de aislar y categorizar en un único grupo), a prácticas mágico-religiosas.

Uno de los artistas que mayor repercusión tendría durante ambas décadas por su crítica medioambiental será el dominicano Tony Capellán⁶⁶⁹. Activo desde los setenta, Capellán desarrolla en sus inicios una obra en grabado y escultura, para tender hacia la instalación a finales de los ochenta. En ese momento, su actividad se centra en la observación de la degradación del medio natural dominicano, y, en concreto, en la del agua, como consecuencia de la acción humana⁶⁷⁰. Cercano al Arte Povera⁶⁷¹, Capellán comienza a elaborar un museo simbólico a partir de los objetos que deposita en el Malecón de Santo Domingo el Río Ozama [FIG.88]. Los residuos que forman parte de las instalaciones se convierten, pues, en un reflejo de la historia de la capital y de la del país, así como en una pregunta acerca de la viabilidad del futuro de progreso que representan dichos objetos. A partir de los objetos recogidos, se constituye un muestrario capaz de aludir a la identidad nacional, a la migración forzada, a las relaciones con Haití, a la prostitución, a las desigualdades económicas; la composición objetual de cada instalación será el elemento que porte la clave del significado de la obra. La pobreza matérica y la cotidianidad de los objetos presentados se ve alterada por el título, con frecuencia poético y problemático, y por la disposición de los elementos integrantes de cada

⁶⁶⁹ Durante la década de los noventa, Capellán recibirá varios premios y menciones. El galardón más importante vendrá de la mano de la UNESCO en 1995; en ese periodo, asimismo, representará a República Dominicana en los principales eventos artísticos internacionales.

⁶⁷⁰ Una valoración general de la obra de Capellán, en Noceda, José Manuel (1997) "Tony Capellán: el ritual de la contemporaneidad" *Atlántica*, 16, pp.38-43.

⁶⁷¹ El empleo de materiales pobres y recuperados será una constante en la obra de ese momento de otros artistas dominicanos, como Yi Yoh Robles o Silvano Lora.

instalación en formas rotundas, como círculos o cuadrados, que se sitúan en el medio de la sala; o bien forrando las paredes de ésta.

El reciclaje de materiales pobres y su utilización en instalaciones no era nuevo en el arte dominicano: entre los sesenta y los ochenta pueden encontrarse tres ejemplos destacados en esa línea, como son los de Silvano Lora, Geo Ripley y Soucy de Pellerano⁶⁷². Lo que convierte en singular a la obra de Capellán es su capacidad para establecer una fuerte posición crítica de una manera simbólica, sin alusiones directas, a partir de instalaciones que terminan siendo turbadoras para el espectador⁶⁷³. Ese diálogo, reforzado por las transformaciones del contexto⁶⁷⁴, implica además un distanciamiento con cualquier toma de posición. Capellán se sitúa, y sitúa al público con él, en el marco de la sociedad a la que representa, de la que habla y a la que responsabiliza⁶⁷⁵. Fruto de ese posicionamiento serán obras como *Vendedores de Sangre* o *La barrera del pudor*, en las que reflexiona sobre las violaciones infantiles a partir de un muro hecho a partir de ropa interior femenina blanca; o *Mar Caribe*, una inmensa extensión de chanclas de color azul que, en *Tierra de Sol*, se convierten en un gigantesco círculo amarillo formado por chanclas con un clavo apuntando hacia arriba en su centro⁶⁷⁶ [FIG.89]. No faltan, por otro lado, alusiones a las migraciones y sus

⁶⁷² Una visión pormenorizada en Miller, Jeanette (Ed.) (2002) *1844-2000. Arte dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*. Santo Domingo, Codetel, especialmente pp. 197-298.

⁶⁷³ Véase al respecto Pellegrini, Elena (1996) "Tony Capellán. El arte de las instalaciones y sus infinitas posibilidades", en AA.VV., *Tony Capellán. Campo minado*. Santo Domingo, Casa de Francia, sin paginar.

⁶⁷⁴ La creación de la Bienal del Caribe y de la Bienal Marginal, y la participación en eventos regionales, reforzará el peso de la instalación en los lenguajes artísticos dominicanos. En ese momento, artistas como Capellán, Ramírez o Pineda se sirven de ésta para expresar la problemática histórica y política del país, en un momento de renovación artística a nivel regional en el que la instalación deviene una *lingua franca*.

⁶⁷⁵ Véase la declaración personal recogido en el catálogo de *Simulacros*. Capellán, Tony (1997) *Simulacros*. Santo Domingo, Corripio.

⁶⁷⁶ Marianne de Tolentino detecta en estas obras, pese a su crudeza, un componente de esperanza. Véase Capellán, Tony (1998) *Tony Capellán. Doble moral*. Santo Domingo, Casa de Bastidas.

consecuencias: *Mercado de almas* o *Mercado de órganos* presentan una clara vinculación con la realidad de la prostitución dominicana en el extranjero, ejerciendo una contraparte a las obras que denuncian la misma situación en el país⁶⁷⁷. En cierto modo, se trata de una poética que se extiende desde el presente al pasado y que contamina cualquier otra manifestación creativa, problematizando el uso de productos de consumo y la observación de la realidad antillana. Hay, en todo caso, una nota amarga, de resignación ante el medio de trabajo empleado, que depende directamente de la economía ambiental de la comunidad:

“Mis materiales vienen por el mar Caribe, esa es la primera cosa que interesa a cualquiera. Cómo salen tanto, esa es la primera pregunta. Bueno, sale porque cantidad de gente vive alrededor al río Ozama y en las cañadas aledañas, y el día de hoy es una catástrofe para ellos y una bendición para mi trabajo, desafortunadamente. Porque el agua que cayó esta mañana les llevó de todo a ellos, lo depositó en el Ozama, y el Ozama lo pone en la playa y en la playa lo voy a recoger yo. Es terrible, pero es así. Mi anhelo es un día llegar a la playa y no encontrar nada; y volver al otro día y no encontrar nada. Que la vida me forzara a cambiar de tema porque no encuentro materiales para contarlos porque ya se agotó la historia, porque ya no existe en la realidad, porque su vida cambió, porque al lado del río haya árboles, como debería de ser, y no viviendas, y finalmente tenga que buscar otra. Pero no pasa así. Yo voy ahora, y está acumulada la historia en el río. Y si dejo pasar dos o tres días, se acumulan dos o tres días de historia ahí. A veces voy y paso de todo, lo veo todo acumulado y digo, no lo voy a recoger, me voy a torturar sabiendo que está ahí, que puede venir el ayuntamiento y llevárselo, que puede irse todo a otro lado y me quedo sin ello.”

Tony Capellán ofrece el ejemplo más claro en el ámbito dominicano de un compromiso, casi de una coincidencia vital, con el medio; no será, sin

⁶⁷⁷ Ambas obras fueron incluidas en una muestra colectiva titulada *Otras visiones. Cuatro artistas dominicanos contemporáneos*. Véase AA.VV. (1994) *Otras visiones. Cuatro artistas dominicanos contemporáneos*. Santo Domingo, Casa de Francia.

embargo, el único⁶⁷⁸. La obra de Ernesto Rodríguez, se caracteriza por la cercanía a materiales pobres y por la confusión entre artesanía y arte. Ceramista, Rodríguez fabrica instalaciones a partir de objetos cotidianos, sin una intención crítica como la existente en la obra de Lora o Capellán. En este caso, encontramos más bien una indagación acerca de las posibilidades de crear belleza en medios marginales⁶⁷⁹. Su taller es el mejor reflejo de ello: situado en la campiña santiaguera, contiene una infinidad de piezas mezcladas, muchas terminadas, otras muchas no, reflejo de obras presentadas años atrás o de otras en las que todavía trabaja. Hay en su obra un componente lúdico, que le otorga una importante función educativa. Genaro Antonio Reyes, apodado “Cayuco”, desarrollará también durante los noventa una obra basada en la reutilización de desechos en alusión a las condiciones sociales del país⁶⁸⁰. Polibio Díaz, finalmente, desarrolla una visión crítica del entorno, aceptando la cuota de responsabilidad del artista y del espectador. Así se observa en series como *Áreas des-protegidas*⁶⁸¹ o en proyectos como *La isla del tesoro*, ya comentada[FIG.90].

En el mismo momento, en Martinica, Serge Goudin-Thébia genera una poética relacionada con el entorno directo del lugar donde el artista tiene su casa. Situada en un promontorio elevado desde el que se ve el mar, el paisaje está marcado por un verde y un azul característicos, que Goudin traslada a su obra. A partir de hojas y madera de los árboles del entorno, éste construye instalaciones a modo de altares, imágenes poéticas que representan el devenir

⁶⁷⁸ Aunque aquí nos referiremos únicamente a artistas individuales, es necesario incluir en este repertorio iniciativas como *Basurama*, así como piezas de creadores cuya obra será comentada en otros capítulos, como Marcos Lora Read, Polibio Díaz o el Colectivo Picnic.

⁶⁷⁹ Jarne, Ricardo Ramón (2002) “Feliz Navidad y próspero Año Nuevo”, en AA.VV., *Arte contemporáneo dominicano* Madrid, Casa de América, p.156.

⁶⁸⁰ Cayuco ofrece un ejemplo de una realidad a menudo frecuente en el arte de estas décadas: durante los noventa se mostrará activo, en la línea de artistas como Rodríguez, Lora, Capellán,...En torno al cambio de siglo, su presencia en los eventos artísticos nacionales se diluye, mientras que comienza una labor como docente de talleres y promotor de artesanía y artes populares.

⁶⁸¹ En este caso, los pies del artista aparecen en la composición, testimoniando su presencia en “el escenario del crimen” e incorporándolo al paisaje que examina.

histórico de la región. Así ocurre en *Les gerriers de l'absolu*, un conjunto de seres antropomorfos formados a partir de hojas que debaten sentados sobre hamacas, portando gafas de sol, ante un ser de igual constitución pintado completamente de azul.

Si en la obra de Goudin se entremezcla el turismo y lo sacro, en la de Llewelyn Xavier encontramos una referencia a los viajes que han conformado la historia caribeña [FIG.91]. El artista compone postales en forma de collages sobre la fauna y la flora del lugar (la serie *Global Council for Restoration of the Earth's Environment* puede servir de ejemplo), elaborando tarjetas de visita que aluden a un tiempo a los problemas de representación y a los estereotipos derivados de la mirada pintoresca y a la necesidad de internacionalizar toda conciencia ambiental⁶⁸².

Marz Rosado, natural de Puerto Rico, cuestiona de una manera similar lo local y lo pintoresco, si bien lo hace a través del videoarte. En *El Hombre de Islote* asistimos a una maniobra de reconocimiento del territorio insular a través de la figura de un loco de la localidad de Loíza que, con una máscara en el rostro, interactúa con un espacio natural y lo define⁶⁸³. En *Sinfonía de cruceros*, Rosado recrea el cruce de varias barcas pesqueras con los buques llenos de turistas que llegan a la bahía de San Juan. La distancia entre los dos barcos, la diferencia de tamaño y la fuerza de la música, que sugiere una tensión creciente y que simula el canto de una ballena, hablan tanto de un ejercicio lúdico como de una empresa imposible.

El carácter social de la utopía es la nota común de otros artistas boricuas que comienzan su actividad hacia el 2000. Jesús "Bubu" Negrón comenzó su carrera artística restaurando la estatua deteriorada de un popular boxeador procedente de una familia popular puertorriqueña. Desde ese momento

⁶⁸² Entrevista con el artista. Febrero de 2010. Recogida en los apéndices de este trabajo.

⁶⁸³ Véase al respecto Ramos Collado, Liliana (2012) "En busca del paraíso...perdido" Online: <http://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/01/24/en-busca-del-paraiso-perdido/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

temprano se observan las que serán las notas predominantes de su obra madura: la interacción con la comunidad y la preocupación por las condiciones en que se produce el arte. Así, en varias piezas recogería colillas de las calles de San Juan ayudado por amigos y conocidos para generar diseños o colillas de tamaño gigantesco. En otra ocasión, invitado a la Trienal de Turín, replicaría la Rosa Bruciata de Michelangelo Pistoletto. Bubu conecta con la tradición del Arte Povera, pero también con la realidad de la droga en su país, ya que la estructura compuesta no es otra cosa que la abstracción de figuras hechas por los traficantes para contener la droga. Un último proyecto, finalmente, lo llevaría a abrir el ingenio azucarero Igualdad. La pieza, titulada *7 días en igualdad*, exponía a los vecinos de una localidad empobrecida a la confrontación con el pasado, al iniciar la actividad fabril a primera hora de la mañana [FIG.92]. La iniciativa, en realidad, consistiría en cartografiar los esfuerzos de la comunidad por rescatar elementos del pasado y por proponer alternativas viables.

Under Discussion es uno de los videos más conocidos del dúo Allora y Calzadilla. En él asistimos a un sonido de sordina que sale del tubo de escape de un motor conectado a una tabla de madera. La lancha improvisada surca las aguas de Vieques, poniendo en duda la realidad de la pequeña isla adosada a la isla de Puerto Rico. Con ello, los artistas reaccionaban ante la degradación medioambiental de uno de los enclaves de mayor riqueza natural del país, y ante la injerencia militar estadounidense, que había utilizado la isla como base de operaciones.

Beatriz Santiago, por su parte, también trabaja el videoarte, si bien lo hace a través de escenas largas, sin editar, cercanas al falso documental. Santiago se ha aproximado igualmente al ámbito de las fábricas, si bien lo hace desde la posición del economista o del gestor. Así, *fábrica inútil* es un diálogo obligado entre patrón y trabajadores, en el que ambos reflexionan sobre posibilidades de mejora mientras trabajan con el material de desecho generado por la fábrica. La petición de actuar, de representar un papel o un hecho

histórico, estaría presente en *Archivo*, uno de sus primeros trabajos. *Archivo* recoge una serie de escenas de la historia puertorriqueña que son recreados por personas corrientes. Algo similar ocurre en *Todo lleva a nada*, un video que surge de la tragedia cotidiana de la destrucción del único puente que vinculaba a una comunidad con el resto de la isla, o en *Inventario*, donde Santiago se desplaza a una aldea de Chiapas y pide al consejo que dirige el gobierno local que le ayude a contar todo lo que hay en su comunidad. La población, que había sido desplazada como consecuencia de un proyecto constructivo, se ve obligada a habitar un medio ajeno, racionalmente delimitado, cuya extrañeza resulta manifiesta por el inventario. Más recientemente, la artista se ha acercado a la conexión entre arte y política radicales, elaborando videos que recogen pasajes de la historia del anarquismo o de líderes sindicales.

No faltan propuestas en las que la conexión con lo natural se produce de una manera más directa, a través de los materiales. Así ocurre con el trabajo con el barro de Jaime Suárez o de los proyectos ligados al agua de Dhara Rivera. Si Suárez trabaja la cerámica de manera espiritual, transfiriendo un carácter casi sagrado al hecho de crear, Rivera ha pasado de la instalación a los proyectos de intervención en la naturaleza. Su obra más reciente suele implicar a alumnos y comunidades en la poetización del paisaje mediante pequeños gestos efímeros. Por su parte, Jaime y Javier Suárez, sobrinos del célebre ceramista, han desarrollado una obra en *Land Art* que sorprende por su frescura; una de sus obras más logradas, titulada *Proyecto ermitaño*, implicó la composición de la figura de un molusco a partir de conchas vacías [FIG.93]. Llevada a cabo en la isla de la Mona, la iniciativa consistía en documentar cómo, con el paso del tiempo, millares de cangrejos ermitaños se acercaban al dibujo y seleccionaban una nueva casa, dejando a cambio su anterior estructura. Mediante ese intercambio gratuito, los artistas documentaron la degradación del medio marino, al encontrar gran parte de material de desecho (balas, material industrial, jeringuillas,...) como contraoferta.

Capítulo XI. Ciudad, ciudadanía y representación.

La vinculación temática entre arte y realidad urbana ha supuesto un proceso lento y complejo. La producción artística de la región es el resultado de procesos de intercambios culturales y de mezcolanzas étnicas, algo que ha hecho que fuera vista como un modelo, o un laboratorio, para el incremento de la complejidad que determina los intercambios culturales en las grandes ciudades del planeta, cada vez menos homogéneas. Dejando a un lado esa condición de laboratorio—no por singularizar, sino más bien por aislar, los imaginarios urbanos del Caribe de los del resto del globo—lo cierto es que la ciudad se ha convertido en el espacio de reflexión por antonomasia de la creatividad caribeña, en un lugar de encuentros pero también en un lugar de conflictos.

Lo que podría parecer como algo tópico conlleva una serie de implicaciones que hacen que dicha reflexión no sea estéril. La más importante de ellas tiene que ver con el reto que supone el imaginar, y el imaginarse, desde posiciones móviles, un conjunto de culturas vinculadas hasta hace no poco al esencialismo de lo estático, al paisaje bucólico del paraíso natural y rural⁶⁸⁴. Desde esa perspectiva, la reflexión sobre la ciudad ha venido de la mano de la experimentación de las consecuencias de la modernización, verdadero elemento unificador de la región. Así, el desarrollo urbano ha traído consigo una serie de problemáticas que circulan por el archipiélago, que definen un sistema compuesto a través de nudos⁶⁸⁵ indisolublemente unidos a la trayectoria de lo moderno. Señala Adrián Gorelik:

⁶⁸⁴ Una perspectiva general, desde el punto de vista de la sociología, en Portes, Alejandro y Doré Cabral, Carlos (1996) *Ciudades del Caribe en el umbral del nuevo siglo*. Caracas, Nueva Sociedad.

⁶⁸⁵ Véase al respecto Mateo, Margarita y Álvarez, Luis (2005-2006) “Los contextos caribeños: lenguas, etnias, geografía”, *Anales del Caribe*, 62, pp.46-71. Si bien la perspectiva de Mateo y Álvarez surge ante todo de un análisis histórico-étnico-lingüístico, su reflexión puede ser utilizada en el ámbito urbano actual.

“Debatir lo moderno en América Latina es debatir la ciudad: la ciudad americana no sólo es el producto más genuino de la modernidad occidental, sino que, además, es un producto creado como una máquina para inventar la modernidad, extenderla y reproducirla. Así fue concebida durante la Colonia, primero, para situar los enclaves desde donde producir el territorio de modo moderno; en las repúblicas independientes, después, para imaginar en esos territorios las naciones y los estados a imagen y semejanza de la ciudad y su ciudadanía; en los procesos de desarrollo, hace tan poco tiempo, para usarla como “polo” desde donde expandir la modernidad, restituyendo el continuo rural-urbano según sus parámetros, es decir, dirigidos a producir hombres social, cultural y políticamente modernos”⁶⁸⁶

El esquema de interconexiones ayuda, además, a pensar los problemas de la ciudad de manera global, algo que implica no tanto el concebir la ciudad como una perfecta estructura vinculada al resto del globo, como un intercambiador de personas y mercancías en pleno funcionamiento, cuanto el entender que las responsabilidades y las tomas de decisiones implican cada vez a un número mayor de elementos. A ello hemos de unir el peso de la diáspora en la configuración de nuevos patrones de habitabilidad: un ejemplo de ello puede encontrarse en las comunidades de hombres dominicanos cuyas mujeres trabajan en Europa y que configuran verdaderos “barrios” italianos, españoles, etc. en muchas ciudades de República Dominicana.

Analizar las reflexiones sobre el contexto urbano permiten, además, plantear cuestiones vitales, en especial aquellas que tienen que ver con el peso de lo vernáculo y el cosmopolitismo en las culturas caribeñas. Igualmente, permite pensar las posiciones desde las que el artista se acerca a la cultura popular. Si la ciudad, siguiendo a Martín Barbero, se ha convertido en un espacio comunicacional, en la que los medios desempeñan un papel destacado en la construcción de identidades y modos de vida⁶⁸⁷, las indagaciones visuales

⁶⁸⁶ Gorelik, Adrián (2003) “Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización” *Universitas Humanistica*, 56, p.10.

⁶⁸⁷ Martín Barbero, Jesús (1991) “Dinámicas de la cultura urbana”. Disponible en:

sobre el espacio urbano han tratado de descubrir nuevas rutas, nuevos modelos de habitar y entender la ciudad, incluyendo, y visibilizando, algunos que hasta ese momento habían permanecido “invisibles” o habían quedado “fuera de lugar”⁶⁸⁸.

Los habitantes de la ciudad son, a su vez, espectadores, receptores de los medios –cabría preguntarse, desde la estética de la *webcam*, si no son también, siempre, productores, no sólo de sentido sino también de imágenes y modos de entender la ciudad. ¿Cómo se modifica la imagen del espacio urbano después de que las fotografías turísticas hayan devenido, vía *Google Earth*, algo público, alusivo más a un espacio en sí que a experiencias únicas? Por otro lado, hemos de tener presente, con García Canclini, el papel del consumo y las elecciones personales en nuestra manera de situarnos en la ciudad: “*Ser ciudadano no tiene que ver sólo con los derechos reconocidos por los aparatos estatales a quienes nacieron en un territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que dan sentido de pertenencia y hacen sentir diferentes a quienes poseen una misma lengua, semejantes formas de organizarse y satisfacer sus necesidades.*”⁶⁸⁹

La inclusión del consumo incorpora al debate sobre la ciudad cuestiones relativas a la coexistencia y a la privatización de espacios públicos. Ambas nociones van de la mano. Saskia Sassen, una de las mayores especialistas en sociología urbana, se ha preguntado si la ciudad transnacional actual no será un espacio para un nuevo tipo de política, vinculado a las antiguas nociones de identidad y cultura, pero capaz de trascenderlas merced a nuevas posibilidades de toma de poder y desarrollo de culturas de resistencia⁶⁹⁰. A la luz de los

<http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁶⁸⁸ Martín Barbero (2002) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, p.13.

⁶⁸⁹ García Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F., Grijalbo, p.35.

⁶⁹⁰ Sassen, Saskia (2002) “Las mujeres en la ciudad global. Explotación y empoderamiento.” Conferencia dictada en la International Women’s University. Disponible en:

http://www.lolapress.org/elec1/artspanish/sass_s.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

últimos años, no cabe duda de que la ciudad ha vuelto a convertirse en un espacio de protesta y movilización social, algo que vuelve a situar en el centro del debate el uso del espacio público. Sassen, de nuevo, ha mostrado la importancia de la subjetividad a la hora de configurar dichos espacios: su morfología, por tanto, será tan decisiva como las actividades que la comunidad desarrolle en ellos⁶⁹¹.

Ello plantea, al mismo tiempo, la cuestión sobre la imposibilidad de aprehender todos los modos de existir de la ciudad, o, lo que es lo mismo, la coexistencia de modelos alternativos en un mismo marco urbano. ¿Segue resultando posible conceptualizar la ciudad como una realidad abarcable? Esa dificultad induce obligatoriamente a la adopción de un plural en lo relativo a modos de ver la ciudad, introduciendo en el debate la cuestión de la cultura popular. Cuando hablamos de cultura popular y cultura urbana caribeñas, hemos de tener presente que la acepción de ambos términos plantea notables diferencias con respecto a su aplicación en otros contextos, el europeo, por ejemplo. Hemos de tener presente que la elaboración de un pop antillano implica, en muchos casos, una ruptura con la tradición de enseñanza académica que planteaba el arte europeo como modelo. Ese proceso, todavía en marcha, ha planteado un cuestionamiento en torno a los temas de la originalidad de las culturas caribeñas, su proceso de formación, y su “autenticidad”. Así, el establecimiento de lo “típico”, concebido como lo propio de un lugar, solía estar asociado a la afiliación a un determinado territorio y a la expresión de una determinada cultura. Esta premisa está en el núcleo de toda la producción de viajeros y entusiastas del continente americano, desde Humboldt hasta nuestros días. Por otro lado, como señala Annie Paul, lo vernáculo no es algo marginal en las industrias culturales de la región; las tradiciones orales, y el empleo de lenguas creoles, encabezan un movimiento de enorme pujanza y efectividad

⁶⁹¹ Sassen, Saskia “Intervenciones públicas en ciudades masivas de hoy” Disponible en:

<http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/12/esp-saskia-sassen.pdf>

[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

inseparable del avance tecnológico y capaz de alcanzar una difusión a escala global:

*“There are not many places in the world where the masses who have been silent for two thirds of a century have found their voice(s) as volubly and effectively as in the Caribbean; here, using the medium of music, “low-budget” people persistently neglected by both state and society, have creatively married oral traditions with the most advanced technological innovation to create a highly mobile, popular, indeed, trend-setting, product that is competitive internationally with similar products from the most advanced societies in the world.”*⁶⁹²

Ahora bien; el interés por lo vernáculo en el arte contemporáneo ha de verse también como una posibilidad de adopción de una agenda que supera la transgresión de las normas estéticas impuestas por la academia de influencia europea—la sustitución de un modelo por otro—y que aboga por buscar la identidad en fenómenos que se derivan de los intercambios que tienen lugar en el entorno urbano. Al hacerlo, dichas manifestaciones se convierten en transnacionales, pues se adhieren a procesos en permanente cambio y que no resultan aprehensibles en términos nacionales/identitarios. La aproximación a la cultura popular urbana cumple, por tanto, una triple función: genera un espacio discursivo para la realidad de las periferias; propone lazos de unión que sobrepasan los creados por motivos políticos, lingüísticos o estatales; y subvierte, o al menos difumina, la dirección de las situaciones de dominación y flujos culturales.

Precisamente, la voluntad de influir, de transformar esas situaciones hará que la producción artística de la región sobrepase los límites de la representación. A partir de los noventa proliferan iniciativas de intervención urbana que trasladan las preocupaciones del debate crítico al ámbito urbano,

⁶⁹² Paul, Annie (2010) “The Turn of the Native: Vernacular Creativity in the Caribbean.”, en Anheier, Helmut K. y Raj Isar, Yudhishtir (Eds.) *Cultures and Globalization. Cultural Expression, Creativity and Innovation*. Londres, SAGE, p.124.

incidiendo en el entorno. Se trata, por tanto, de acciones que surgen de un triple convencimiento: en primer lugar, pretenden cuestionar los límites y la veracidad del museo, así como la naturaleza de la creación artística, planteando alternativas al urbanismo público (monumentos, nombres de calles, gestión y uso de espacios) desplegado desde posiciones oficiales; además, entienden que la gestión de las audiencias y la democratización del hecho artístico suponen una necesidad obligada en una región como el Caribe, donde, en muchos casos, la apreciación artística sigue correspondiendo a una élite. Finalmente, conciben la integración cultural en el contexto como parte de la labor del creador, entendiendo que el diálogo con las comunidades y la inclusión de referentes de una cultura vernácula no pueden transitar en una única direccionalidad.

En líneas generales, una de las cuestiones que surgen en este punto tiene que ver con la eficacia de las acciones. ¿Cuál es la función de éstas? ¿Realmente producen una modificación sustancial en el modo en que audiencias más amplias conciben el fenómeno artístico? ¿Hasta qué punto las intervenciones no quedan atrapadas en su propia musealización, se convierten en obras que, de un modo u otro, finalmente terminan siendo presentadas en los espacios tradicionales de la galería, la universidad o el museo? Aunque resulta harto complejo ofrecer una respuesta a esas preguntas, diremos que, en muchos casos, un elemento que ha permitido superar el impasse anteriormente descrito tiene que ver con la incorporación de actitudes colaborativas y educativas en los proyectos. Así, se trata no tanto de modificar la durabilidad y la permanencia de las acciones cuanto de gestionar mecanismos de reproducción, más o menos precarios, que garanticen un impacto prolongado y un contacto mayor con el contexto de inserción. No obstante, determinar los límites de la aplicabilidad de cada proyecto se muestra como una tarea a realizar.

Se han elegido tres elementos de análisis en este capítulo; podrían haber sido muchos otros los temas a considerar. En todo caso, hay que entenderlos como perspectivas abiertas e interconectadas, como estudio de casos, más que como enfoques cerrados. En el primero, se examinan algunas respuestas al

proceso de modernización de Santo Domingo, prestando atención al desarrollo de estrategias alternativas de cohesión social. En el segundo caso, nos acercaremos a Kingston de la mano del *dancehall*, el último fenómeno musical surgido en Jamaica, para plantear cómo la música es capaz de permear las divisiones formales que segmentan la capital jamaicana. El tercer epígrafe examina el caso de La Habana de los años noventa, determinando el alcance de los procesos patrimoniales y turísticos en la capital cubana. Es preciso tener en cuenta, no obstante, que la reflexión sobre las condiciones de vida en la ciudad contemporánea de la región ocupa un lugar central en la producción de todos los territorios de la región. Así, por ejemplo, si tomáramos el caso de Puerto Rico, podría llevarse a cabo un análisis de posiciones de artistas jóvenes como las de Miguel Luciano, Dzine, Radhamés Juni Figueroa, Bik Ismo, Edgardo Larregui, Josué Pelot u Omar Velázquez. Nos limitaremos, en todo caso, a analizar los epígrafes señalados.

XI.1-Imaginaris urbanos en República Dominicana

La evolución urbana de los principales núcleos dominicanos y el aumento de la complejidad de la problemática asociada a éstos ha situado la reflexión en torno a la ciudad en el centro de las propuestas artísticas del país. Desde hace varias décadas, nos encontramos con un conjunto heterogéneo de miradas que no se limitan a cartografiar el espacio urbano, sino que eligen, de manera no excluyente, investigar su funcionamiento o intervenirlo a través de propuestas que consiguen configurar nuevas maneras de pensar, de entender y también de hacer ciudad. A ello se suma el impacto sobre el medio urbano de la dinámica política, que se ha materializado en grandes proyectos constructivos y en la implementación de modelos de intervención patrimoniales, de los cuales

la reforma de la Zona Colonial de Santo Domingo es sólo un ejemplo⁶⁹³, que han derivado en una respuesta inmediata por parte de todos los sectores de la cultura.

Hablar de ciudad en República Dominicana pasa por atender a las consecuencias de los sucesivos proyectos de modernización que atraviesa el país a lo largo del siglo XX. La impronta en el elemento urbanístico y arquitectónico del periodo dictatorial y del mandato de Joaquín Balaguer trascenderá el ámbito arquitectónico para proyectar un debate que abarcará todos los sectores de la cultura. Así, cuestiones como la habitabilidad, la sustentabilidad, la rentabilidad económica, la definición de una identidad constructiva nacional o la recepción de influencias internacionales tendrán un claro reflejo en el terreno artístico.

De un panorama marcado por los intercambios y por las miradas cruzadas entre disciplinas y posiciones surgen propuestas que no se contentan con la representación, sino que cuestionan los presupuestos utilizados en la construcción de lo artístico y que interceptan los usos y significados atribuidos a diferentes elementos procedentes de la realidad urbana. Sara Hermann ha señalado esa porosidad como una de las notas características del arte actual dominicano, aludiendo no sólo a una reactualización de la mirada sino a *“la emergencia de nuevas maneras de hacer arte al margen de las visiones tradicionales e instituidas”*⁶⁹⁴, visión que completará más adelante apuntando que *“las simbologías habían migrado hacia un contexto diferente.”*⁶⁹⁵

⁶⁹³ Como consecuencia de la celebración del Quinto Centenario, la Zona Colonial, espacio donde se encuentran la Catedral Primada de América y un conjunto de construcciones religiosas y civiles de alto valor patrimonial por lo temprano de su fecha y la calidad y singularidad de sus bienes, sufrió un amplio proceso de restauración que destacó los valores hispánicos por sobre cualquier otra posible influencia, tal como la francesa.

⁶⁹⁴ Hermann, Sara (2009) *“Vocación incitadora, componentes provocadores y actitudes desafiantes: instalaciones, performances y videoarte”*, en Ginebra, Freddy (Comp.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, p.144.

⁶⁹⁵ Ibidem, p.144

Las aproximaciones del arte contemporáneo dominicano al ámbito urbano partirán, pues, de una posición que delega la representación a un segundo plano para constituirse en generadora de espacios y en activadora de significados. Sólo desde esa postura se entiende la emergencia de producciones como la de Límber Vilorio, el Colectivo Picnic o Wali Vidal, los cuales proyectan su mirada sobre la ciudad entendida no como un tema –no estamos, por tanto, ante “arte urbano” –sino como una excusa para plantear, de manera ambigua, una serie de preocupaciones que trascienden el ámbito local aunque se expresan desde éste⁶⁹⁶.

Aunque el elenco de elementos a analizar es extenso, plantearemos un recorrido por el imaginario urbano dominicano a través de dos casos: el de Santo Domingo, la capital del país, y el de Santiago de los Caballeros. En el primero, nos detendremos a reflexionar sobre tres elementos: la emergencia de un paisaje en constante cambio habitado por la figura del deambulante; el desarrollo de propuestas que se cuestionan el funcionamiento de determinadas estructuras urbanas, y que proponen nuevos significados para éstas mediante la investigación; y, finalmente, la relación entre ciudad y tejido social a través de la resignificación de las edades y, en especial, a través de la mirada a la infancia, entendida como sector en peligro.

En algunas de las representaciones literarias más recientes Santo Domingo, la capital de República Dominicana, parece una ciudad en espera de la catástrofe. Algo va a suceder y, mientras tanto, sus habitantes se afanan en deambular inquietos por las calles de una ciudad en la que el Pasado de la Zona Colonial y el Futuro de lo vehicular conviven con el presente de un turismo tímido que apenas se atreve a sobrepasar el área en damero de la zona más cercana al Ozama. Ese deambular, que a menudo transcurre de noche y bajo una lluvia que presagia el ciclón, es concebido en ocasiones como un acto de

⁶⁹⁶ En otra ocasión aludíamos al carácter investigativo de las propuestas del arte dominicano centradas en la ciudad. Véase Garrido, Carlos (2011) *Arte en diálogo. Conversaciones sobre práctica artística contemporánea, identidad e integración cultural en República Dominicana*. Santo Domingo, Centro Cultural de España.

resistencia, como la única posibilidad de sobrevivir al deterioro de las condiciones de una ciudad sometida a una rápida transformación.

En *La Estrategia de Chochueca* de la escritora Rita Indiana Hernández asistimos a un paisaje apocalíptico en el que, paradójicamente, los personajes consiguen una extraña forma de felicidad a partir de la aceptación nihilista de la transitoriedad de una ciudad que ha dejado de ser dominicana, latinoamericana o global para devenir todo a la vez. En un momento dado, el personaje que cuenta la historia de Chochueca exclama: “*Por un momento es delicioso saberse sola en este subdesarrollo de mierda*”⁶⁹⁷ proclama que podría considerarse casi un lema de una cultura abocada a lo urbano, que ha visto tambalearse a un mismo tiempo la seguridad con que se plantearon los proyectos de modernización y de *patrimonialización* urbana, para la que caminar se convierte en un acto, quizá el último posible, de resistencia⁶⁹⁸. No en vano, “la estrategia” consiste en sobrevivir y seguir adelante adoptando un estilo propio a través de un paisaje donde coexisten estrechamente los resultados más insospechados de la pobreza absoluta, lo marginal, lo ilegal, lo contestatario, lo *cool* y la felicidad barroquizante de aquellos que se desplazan periódicamente a Miami para ir de compras.

La propia edición y distribución de *La Estrategia de Chochueca*, así como la trayectoria vital de su autora, Rita Indiana, puede dar cuenta de un estado de cosas en lo que a las industrias culturales dominicanas respecta. Publicada en una edición extremadamente reducida, la obra, entre relato largo y novela corta—apenas unas 70 páginas—circuló de mano en mano por la capital dominicana, consumida en círculos literarios, en librerías de segunda mano y en fotocopias después de que rápidamente se agotara. En cuanto a Rita, se trata de una figura carismática e inconfundible—su vestimenta, su estilo desgarrado y sus casi 1’90 de altura contribuyen a ello—que se mueve a caballo entre el

⁶⁹⁷Rit Indiana Hernández, Rita (2003) *La estrategia de Chochueca*. San Juan, Isla Negra editores, p.13.

⁶⁹⁸ La obra del escritor dominicano Rey Andújar se aproxima igualmente al contexto urbano de la capital desde una óptica cercana, que puede ser puesta en relación con la de Pedro Juan Gutiérrez.

performance, la literatura y, más recientemente, la industria musical. Rita podría parecer un producto del medio *Underground* dominicano; sin embargo, el éxito que ha alcanzado en los escenarios musicales con el grupo *Rita Indiana y los Misterios* hablan de un universo, el de Santo Domingo, en el que las fronteras han desaparecido y en el que conviven de manera impensable el más dispar muestrario humano.

De manera no muy lejana a lo descrito en la nueva narrativa dominicana, Santo Domingo ha sido el escenario de un proceso único de resignificación urbana, marcado por la cohesión de dos proyectos de reinterpretación de lo local a partir de presupuestos regionales, continentales o internacionales. El primero está relacionado con la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento. A partir de 1992 se llevan a cabo varias iniciativas que buscan consolidar la imagen de Santo Domingo como capital americana, resaltando el papel de la capital de la Hispaniola en el proceso de mestizaje y evangelización derivado de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo. Entre estas acciones, la construcción de un gigantesco mausoleo dedicado a albergar los—supuestos—restos de Colón al otro lado del río Ozama dio lugar a la urbanización de un monumental espacio y a la construcción de un Faro de luz, símbolo de la fuerza de la Cristiandad en el continente americano y de la unidad de las naciones que lo componen. De la inadecuación entre los objetivos y los resultados de la acción da buena cuenta el hecho de que la luz, que reunía el valor simbólico del proyecto, dejara de funcionar al cabo de unos meses, al no poder mantener la ciudad la energía que requería el funcionamiento del Faro. En la misma línea, 1992 supuso la adecuación e “hispanización” del conjunto monumental de Ciudad Colonial, elemento que pretendía anunciar una vía turística alejada del modelo sol-playa-sexo.

El segundo gran proyecto de resignificación, anterior al primero cronológicamente, tiene que ver con la transformación de la imagen de Santo Domingo en una ciudad moderna. A partir de los años sesenta, tras la muerte de Trujillo, la ciudad experimenta cambios drásticos, marcados por la apertura

de grandes autopistas que pretenden dar respuesta al incremento poblacional y a la consolidación de iniciativas empresariales. Así, la ciudad se puebla de *jeepetas* o vehículos Todo Terreno que funcionan a la vez como recurso de movilidad, símbolo de estatus y elemento de seguridad personal, al tiempo que la convivencia y el carácter de zona de tránsito de la ciudad empiezan a desdibujarse.

Desde que Ciudad Trujillo modificó su nombre y recuperó su antigua denominación de Santo Domingo no ha parado de crecer⁶⁹⁹. En el contexto de una ciudad-automóvil cada vez más cercana al modelo de Miami, surgen grandes avenidas destinadas a tráfico rodado, llamadas “Kennedy” o “Lincoln” en alusión al momento filo-americano en el que fueron originadas. Gustavo Luis Moré alude al periodo de euforia constructiva que siguió a la caída de Trujillo en los siguientes términos:

“Urbanísticamente, los grandes espacios obedecen a una misma filosofía: aprovechar los espacios disponibles heredados de la Era de Trujillo y transformarlos física y semánticamente en espacios públicos de uso intenso y gran representatividad ciudadana. La disposición de las piezas de arquitectura no obedece a patrones particularmente evidentes, sino más bien a la facilidad de actuar en el terreno siguiendo la ruta del menor esfuerzo, tanto en la Plaza de la Cultura como en el Parque Olímpico, los dos desarrollos estatales de mayor envergadura en el contexto capitalino.”⁷⁰⁰

Sea como fuere, andado el tiempo estas modificaciones no conseguirían evitar una situación caótica y ambigua, dominada por los puestos ambulantes, las “torres” o rascacielos, las “plazas” o centros comerciales, los clubes privados y las viviendas ilegales, y donde los habitantes recurren cada vez con mayor frecuencia al transporte no regulado en “voladoras” – autobuses que transitan dentro y fuera de la ciudad que se detienen en cualquier punto de ésta y

⁶⁹⁹ La construcción de autopistas, la ampliación de avenidas como la Sarasota y la Bolívar, la edificación del Zoológico o la reforma del Parque Independencia pertenecen al primer periodo de gobierno de Balaguer.

⁷⁰⁰ Moré, Gustavo Luis (2008) “Los tiempos de la libertad”, en Moré, Gustavo Luis (Ed.) *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana*. Santiago de los Caballeros, Grupo León Jimenes, p.306.

recogen a los viandantes —, “moto-conchos” — motocicletas que transportan uno o varios pasajeros en la parte trasera a lo largo de trayectos cortos—y taxis colectivos. El panorama urbano de los noventa aparece, así, marcado por la renovación constante y por la dependencia del elemento económico, algo que ha puesto de manifiesto José Enrique Delmonte:

“Si algo caracterizó el decenio de los noventa fue la velocidad con que se produjeron estos cambios en la arquitectura. En poco tiempo, los ejemplos de obras se sustituían por propuestas diferentes, donde la trascendencia se resumía en la conformación de una imagen de lo actual. La carrera de tendencias de estilos dentro de la contemporaneidad fue tan veloz como la subida y la caída de los comercios que propiciaron las obras. El dinamismo de la economía dominicana que, luego de una grave crisis a principios de los noventa, se consolidó y creció vertiginosamente, creó un ambiente de inversiones y competencia para negocios y empresas no tradicionales en el país. Esta condición de estabilidad permitió, además, la instalación de marcas internacionales que incidieron en la mentalidad de los dominicanos y les transmitieron un espíritu de apertura, modernidad y progreso”⁷⁰¹

El crecimiento urbano, en síntesis, no supuso una mejora de las condiciones de convivencia; planteó, en cambio, un modelo donde primaba la competencia de varios sistemas de valores, en el que lo legal y lo ilegal, lo rural y lo urbano, lo internacional y lo local, lo popular y lo “culto”, compartían espacios. Delmonte, de nuevo, resume con acierto la situación:

“El perfil de las ciudades, en general, se proyecta desarticulado en cuanto a la forma, la escala, la volumetría, la integración al espacio público, la imagen, y se presenta discontinuo en su proceso de consolidación.”⁷⁰²

Como consecuencia de ese caos, algunos espacios están siendo resignificados, al tiempo que otros aparecen ocupados por formas alternativas

⁷⁰¹ Delmonte Soñé, José Enrique (2008) “La arquitectura contemporánea dominicana: 1978-2008”, en Moré, Gustavo Luis (Ed.) *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana*. Santiago de los Caballeros, Grupo León Jimenes, p.355.

⁷⁰² Ibidem, p.357.

de socialización. Es el caso de los colmados y colmadones, originalmente tiendas de barrio que solían ocupar una esquina de una manzana y que han devenido en bares y en lugares de socialización donde consumir cerveza, hablar de política y bailar, o de las barberías, que han superado su función originaria para convertirse en espacios de encuentro y en difusores de una estética visual, musical y de indumentaria presente en toda la ciudad⁷⁰³. Como las “Voladoras” o los “moto-conchos”, los colmados han devenido un símbolo del carácter transitorio y azaroso de la ciudad, al tiempo que han dado lugar a la aparición de un nuevo paisaje de la ciudad, que integra elementos procedentes de lo global con motivos puramente dominicanos [FIG.94].

Los procesos de sincretismo y la evolución de la cultura visual dominicana no han estado exentos de ciertas contradicciones. Si bien en los últimos años, dejando a un lado las transformaciones que tuvieron lugar con motivo del Quinto Centenario, fueron pocos los proyectos de intervención en espacios públicos reseñables, es posible encontrar fenómenos de enorme interés para comprender las modificaciones que se están produciendo en la cultura dominicana actual. Es el caso de la construcción del llamado “Parque Verde” situado junto al *IKEA* “Primado de América” (se trata de la primera tienda de la franquicia sueca en todo el continente americano, excluyendo los Estados Unidos) en Santo Domingo, siendo la propia franquicia una presencia a tener en cuenta en la concepción del imaginario urbano de la ciudad⁷⁰⁴. El “Parque Verde”, un espacio recién edificado que se planteaba como entorno de recreo y pulmón vegetal de la ciudad, que contendría una representación de la flora local y un conjunto de intervenciones artísticas a cargo de creadores locales. En lugar de eso, el “Parque Verde” terminó siendo una réplica de un parque

⁷⁰³ La estética de la barbería, que surge de la aplicación en República Dominicana de un imaginario norteamericano y de la mezcla de este con modelos de la cultura popular, ha desembocado en un estilo reconocible fuera del país. La producción de Lolo Jackson, un artista callejero autodidacta, en los noventa y dos mil, servirá de ejemplo para otros creadores del país, al tiempo que sentará las bases de un modelo “canónico” de decoración popular.

⁷⁰⁴ La zona ha formado parte del debate público dominicano de la última década, al tratarse de un importante enclave estratégico en el sistema de autovías de Santo Domingo.

temático, donde la vegetación brilla por su ausencia⁷⁰⁵ [FIG.95]. Además, el acceso al Parque y la supuesta zona pública resulta cuanto menos complicado por el tráfico rodado, de modo que su contemplación tiene lugar desde la ventanilla del coche que, en un paso elevado, circula a toda velocidad por las grandes autopistas. Todo ello ha puesto en el centro del debate crítico cuestiones relacionadas con la ciudadanía, el consumo y la responsabilidad social.

Es en ese marco donde se inserta la obra de Limber Vilorio, quien en su última serie ha aludido al *Zooberto* como síntoma de la conflictividad urbana de Santo Domingo. La preocupación del artista por la ciudad se remonta a un momento temprano, pues ya en 2001 llegara a diseñar un *Traje para caminar en Santo Domingo*, hoy perteneciente al Museo del Barrio [FIG.96]. El traje, que se concebía como elemento de protección y como símbolo de una nueva dominicanidad al mismo tiempo, fue concebido cuando Vilorio se desplazaba a su trabajo habitual en la universidad, para lo cual tenía que cruzar un paso elevado⁷⁰⁶. El ruido, la suciedad, el humo y la velocidad de los coches hacían imposible este trayecto, por lo que ideó un traje desmesurado, que incluyera todo lo necesario para cualquier imprevisto a que la realidad urbana de Santo Domingo pudiera dar origen.

Al igual que en el caso de Shampoo, pero con un espacio mayor a la teorización, la obra de Vilorio se mueve entre la denuncia social, el gesto irónico y la búsqueda de la experiencia cotidiana. Dos años después de presentar el *Traje*, el artista ocupó un lugar destacado en la prensa local con su obra *Memorias en Blanco*. Se trataba de una instalación compuesta por ciento

⁷⁰⁵ La evolución de las zonas verdes en la ciudad ha sido un verdadero caballo de batalla de los agentes preocupados por cuestiones ligadas al urbanismo y la habitabilidad. Entre los casos que han centrado el interés de la crítica destaca el del Parque Independencia, situado en pleno centro de la ciudad, cuya accesibilidad está limitada a partir de cierta hora. El vallado de los parques ha sido otro elemento polémico que ha sido criticado.

⁷⁰⁶ La creación de grandes autovías ha generado multitud de espacios debajo de ellas, que rápidamente se han convertido en zonas muertas, por la dificultad de acceso, o bien han devenido lugares de intercambio y comercio informal.

cincuenta neumáticos realizados en yeso, situados frente al Banco Nacional formando un apilamiento. La obra adquiriría la agresividad de una protesta social, pero, al revelarse inocua—los neumáticos, concebidos para arder, no arderían nunca—, denunciaba la falta de interés por parte de los poderes públicos hacia el espacio urbano y la facilidad con que los sectores más privilegiados podían esconderse de lo público mediante una cortina de tecnología. Se trataba, entonces, de una agitación estética que irónicamente fue confundida con una agitación política, como pretendía el autor, pese a que ésta no era la intención evidente de la obra, aunque sí una de las principales.

Será a partir de 2003 cuando Vilorio lleve a cabo una reflexión en torno a dos elementos del tránsito fundamentales en el imaginario dominicano: la *jeepeta* y el *Hombre Muffler* (el término Muffler, que alude al silenciador de un coche en lengua inglesa, se ha hecho frecuente en el habla dominicana), muñeco formado a partir de un silenciador de coche que decora todas las gasolineras dominicanas.

De todo lo anterior se desprende una ciudad en pleno proceso de reubicación, emplazada en una posición ambigua, sometida a la revisión geográfica presente en el panorama crítico caribeño. En ese espacio intermedio, ni local ni global, dominado por el travestismo y la apariencia, por el desbordamiento y la ocultación, la realidad dominicana se complejiza, al tiempo que aparecen lazos de interacción que funcionan de manera oblicua. Las guaguas voladoras, los colmados, el tráfico, la megalomanía de lo oficial y el afán de lo extraoficial desafían la lógica de la división espacial propuesta por el urbanismo planificado y por la ciudad de negocios. Santo Domingo se abre al mundo al tiempo que se concentra en un colmado, se globaliza a golpe de guagua voladora, a la espera de que pase algo tras la avalancha de pasado que supuso el Quinto Centenario. Ahora, en suma, las vías desarrollan nuevos espacios, y éstos generan a su vez nuevas maneras de sociabilidad que están en continua evolución.

Ejemplos como los ofrecidos por la literatura y por la cultura popular han de ponerse en relación con los cambios en la visualidad dominicana y caribeña, constituyendo un objeto de atención por parte de la producción cultural contemporánea que origina una interacción entre arte, visualidad y espacio público. En ese contexto, no extraña que el arte dominicano se haya visto transformado, modificando por completo la estructura del sistema artístico y estableciendo nuevas relaciones. Una de las consecuencias directas de dicha modificación es la aparición de propuestas artísticas que interactúan con el medio urbano de Santo Domingo y que recogen y retoman la cultura de colmados, grandes autopistas, guaguas voladoras,..., que se observaba en los ejemplos anteriores.

Gasolineras, grandes ejes viales desocupados, *smog*, colmados, barberías,...han sido incorporados a la práctica artística dominicana, iniciando una reflexión que supera a la definición de la identidad en términos fijos, de la identidad convenientemente ubicada en un pasado intocable y lejano, para prolongarse al futuro, afincándose en los conflictos del presente. No se trata de discursos aislados: aquí se han presentado dos ejemplos, aunque hay muchos más. Por otro lado, la producción artística va acompañada de una forma de entender la posición del artista respecto a la sociedad hasta el momento ausente en el ámbito dominicano, y de la concepción de proyectos que funcionan como marco para dichas acciones creativas. Ese ambiente está presente en otras regiones del Caribe, y ha transformado la geografía y la identidad caribeña, generando una visión dialogada de la cartografía a partir de la revisión de los desplazamientos y emplazamientos que tienen lugar en el espacio urbano.

Para eludir una visión parcial de lo caribeño que se posicione orgullosa e inútilmente en lo recriminatorio o en lo celebrativo, en lo mitificador o en lo abstractamente global, acaso no quede otro camino que retomar el espíritu que presidía *La Estrategia de Chochueca*. En ella, Rita Indiana Hernández plantea una mirada que se sabe subjetiva y limitada, pero que opta por seguir adelante como acto de definición espacial. Se hace necesario, entonces, atender a cómo se

configuran estos espacios en todo el Caribe, así como a los diálogos que suscitan en el terreno artístico y que están dando lugar a una remodelación de la experiencia estética; se hace necesario, en fin, elaborar una nueva hoja de ruta que pueda llevar a los lugares donde la geografía se materializa, adquiere carácter corpóreo, transformando la oposición férrea local-global en una disputa del pasado, rompiendo las fronteras entre la ciudad del pasado, la ciudad del presente y la del futuro en un caos desmedido, pero habitable.

Dentro del arte dominicano, uno de los fenómenos más significativos de las últimas décadas viene determinado por la aparición de posiciones que buscan asimilar la práctica artística con la experiencia ligada a la cultura popular urbana, un terreno en el que han incursionado colectivos artísticos como Shampoo/Picnic, El Hombrecito, Quintapata, Modafoca, Ojos Urbanos o 16.10, por citar sólo algunos. En la Santo Domingo del cambio de Milenio las aproximaciones de algunos artistas se mueven en torno a la imagen del solar desocupado: pese a que existen grandes centros y programas curatoriales ambiciosos, con frecuencia el artista ha de buscar su propio espacio, llevando a cabo la labor del curador, del gestor cultural o del investigador⁷⁰⁷.

Nos encontramos, en todo caso, en un momento en que es posible documentar un interés general por determinar la manera en que los condicionantes de lo social están presentes en los escenarios de lo cotidiano. Lejos de identidades exactas y redondas, se busca una suerte de cartografía de los límites entre lo real y lo deseado, entre lo popular y lo “culto”, analizando las condiciones de posibilidad de los sistemas de representación que crean aceptaciones y rechazos dentro y fuera de las comunidades. Así, el rechazo de los valores de la dominicanidad, esa especie de “identidad negativa” basada en la no aceptación de elementos como el tipo de pelo, la vivienda o el comportamiento han centrado el interés de algunos artistas. Es el caso del fotógrafo Polibio Díaz, quien, en su serie *Interiores*, se aproxima a espacios domésticos para retratar el abigarramiento barroco y la mezcla que encarna la

⁷⁰⁷ Sirva el ejemplo, ya mencionado, de la exposición *Curador Curado*.

cultura visual dominicana. Se trata, en este caso, de una reflexión hacia adentro, a la sociedad a la que pertenece el artista, que Antonio Zaya define como “autorretrato coral de la identidad mestiza de su pueblo”⁷⁰⁸ [FIG.97]. Pese a tratarse de un entorno privado, casi sacro, los interiores de Díaz entroncan con las reflexiones sobre la ciudad en el momento en que se convierten en un muestrario de actitudes, valores y aspiraciones—una mezcla sin orden alguno de una inabarcable iconografía cristiana, juguetes, fotografías de modelos en ropa interior o de Jean-Claude Van Damme, jarrones, telas, objetos kitsch y un conjunto de personajes que, pese a la proximidad tomada por el fotógrafo, o quizá, precisamente, a causa de ésta, parecen irreales (Ricardo Ramón Jarne situará estos espacios en el lema anti-racionalista “más es más”⁷⁰⁹). Estaríamos, pues, ante la versión interior del paisaje del colmado, un contexto que se construye en un espacio intermedio en el que cabe el vernáculo dominicano llevado a su máxima expresión junto con la presencia de los familiares emigrados a Nueva York o los objetos procedentes de “los países”⁷¹⁰.

La serie de Díaz se sitúa más allá de la crítica a una situación de pobreza y marginalidad social para documentar usos y estrategias de adaptación e interacción con el medio. Se trata de un proceso, frecuente en el arte dominicano, en el que el artista compromete su posición, interactuando con las comunidades que son objeto de su interés y adoptando una mirada cómplice y esquiva a un tiempo, que surge de la combinación y el intercambio de papeles del viajero, el antropólogo y propio creador. Ahora bien; si hace cien años el viajero podía permanecer en cierto modo “afuera” del objeto que percibía, aislado de las consecuencias de su mirada, la creciente transnacionalidad de las experiencias relacionadas con las negociaciones culturales que tienen lugar en el

⁷⁰⁸ Zaya, Antonio (2004) “Polibio Díaz: interiores dominicanos”, en AA.VV. *Polibio Díaz. Interiores*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, p.12.

⁷⁰⁹ Jarne, Ricardo Ramón (2004) “Como mi casa ninguna. El entropismo tropical de Polibio Díaz”, en AA.VV. *Polibio Díaz. Interiores*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, p. 25.

⁷¹⁰ Nombre que designa a los Estados Unidos en el contexto dominicano.

espacio urbano, así como la porosidad de las fronteras entre grupos sociales, han hecho que dicha distancia ya no sea posible.

La creatividad dominicana se ha acercado a la realidad cambiante de Santo Domingo, dando lugar a una ciudad que, sin rechazarla por completo, se superpone tanto a la ciudad-conmemorativa como a la metrópolis económica. Pocos discursos pudieron expresar tan bien la efectividad y a la vez el carácter cotidiano, casi intencionado, de esa búsqueda de lo popular, de ese acercamiento al espacio urbano en transformación, como lo haría el *Colectivo Shampoo* (posteriormente *Colectivo Picnic*) en 2005 a través de proyectos como *El descubrimiento del 70* o *La plástica dominicana*, pieza que se analiza en el apartado correspondiente a los colectivos artísticos [FIG.98]. Desde una perspectiva similar, Rosalba Hernández ha construido un imaginario urbano dominado por el caos, en el que se superpone una multitud de transeúntes que parece desplazarse sin finalidad aparente, en un escenario dominado por el gris de la contaminación y por la simultaneidad de relatos.

De ese caos surgen series como *The Damage is Done*, de Quisqueya Henríquez, quien, con la agudeza y la ironía que la caracterizan, inventaría la distancia entre la experiencia del migrante retornado al país, que adopta modos de vida y elementos culturales externos, y la realidad insular que había dejado atrás⁷¹¹. Lo que en apariencia se presenta como un juego de imágenes en fractal esconde una mirada crítica a los límites del pastiche, una reflexión sobre la coexistencia del kitsch y la arquitectura, una aproximación al terreno de la utopía o una mirada al absurdo urbanístico que se deja ver en algunos elementos de la capital actual.

Aportaciones como las de Díaz, Henríquez, Picnic, Hombrecito, Modafoca o Hernández permiten vislumbrar una ciudad que bebe de la complejidad de los procesos sociales que tienen lugar en ella. Esa actitud, que

⁷¹¹ "Juegos de Quisqueya Henríquez" *Hoy*, 7 de noviembre de 2009.

<http://www.hoy.com.do/areito/2009/11/7/300927/print> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

no se contenta con mirar, sino que llega hasta el análisis, planteando nuevos interrogantes, preside otros acercamientos que tienen como objetivo la relación entre el espacio urbano y el tejido social dominicano, y que desembocan, entre otras muchas vertientes, en una reflexión sobre la infancia.

Por su parte, Santiago de los Caballeros, el segundo núcleo poblacional del país, ha sido objeto de una reflexión igualmente profunda por parte del arte dominicano. Varios creadores santiagueros han prestado interés a los cambios que ha sufrido la capital del Cibao, núcleo de la tradición dominicana. Santiago ofrece la imagen de una ciudad agraria y ganadera, volcada a la tierra, donde residen algunas de las familias más importantes del país. En lo urbanístico, el Monumento a los Héroes de la Restauración, o simplemente “El Monumento”⁷¹², como se le conoce, centra la ciudad histórica.

Pese a que el caos urbano y el impacto de la modernización ha sido inferior al de Santo Domingo, varias voces han planteado una reflexión sobre la evolución urbana de la ciudad⁷¹³. Entre ellos se encuentra Eridelvis López, artista ganador del Concurso de Pintura de Casa de Teatro, quien ha reflexionado a través de varios ciclos sobre el caos urbano. Su pintura combina figuración y abstracción con el objetivo de reflejar las sensaciones que se desprenden de los problemas urbanos. Así, en un catálogo de situaciones ligadas a la circulación de vehículos predominará el negro de la contaminación. En palabras del artista:

⁷¹² Lugar público por antonomasia en el paisaje santiaguero, el Monumento ha sido objeto de una polémica intervención en la que su contorno se ha dotado de un conjunto escultórico poblado por figuras de desahogada magnitud que representan, entre otros personajes, a jugadores de béisbol o “peloteros”. No sólo la modificación de la iconografía del Monumento, sino la calidad estética y material de las esculturas, ha sido criticada.

⁷¹³ César Payamps, catedrático de arquitectura y una de las voces más activas en la crítica arquitectónica y urbanística, nos daba esta descripción del estado actual de la ciudad: “El área verde se ha reducido, o no ha aumentado, y por ende se ha reducido; la circulación vial es masiva; la densidad poblacional también en determinados puntos, han desaparecido urbanizaciones que tenían casas con densidad baja por metro cuadrado, y ahora hay torres que tienen gran cantidad de vehículos y de personas.” Entrevista personal con el artista. Santiago de los Caballeros, junio de 2010.

“Cuando uno se para en un semáforo y la luz se pone en verde, lo primero que salen son veinte motores tirando humo. La protección, el campo protector, el motoconcho, los rastros de las gomas que los motoristas dejan en la calle, y cómo, por ejemplo, de repente vas sin casco protector, tranquilo, y un día la policía te para y te multa, aunque te ve todos los días. Esas son cosas que me van afectando, y quiero reflejar en la obra.”⁷¹⁴

De forma similar, pero desde una perspectiva asociada al realismo, Nelson Batista combina la observación con la imaginación de escenarios inverosímiles. Así, al situar su atención en algo que *“parece surrealismo, pero pertenece a la realidad de este país”⁷¹⁵*, Batista cuestiona los límites de lo aceptado, planteando una mirada crítica que se prolonga hacia el futuro. Por su parte, la obra de Wali Vidal, artista oriundo de Santiago que trabaja entre la ciudad cibaëña, la capital y Chavón, ofrece un recorrido por la ciudad modernizada dominicana que entronca con los lenguajes del cómic y que refiere, a través de una visión fragmentaria y narrativa, a un imaginario irreal, marcado por una violencia que en ocasiones se muestra en toda su crudeza en forma de detenciones o de asaltos. Se trata de un paisaje cercano a lo cinematográfico, que, al igual que en el caso de Batista, juega con el carácter directo con que se presentan las escenas para trascender el contexto local.

Finalmente, el Colectivo 16 10, formado por Lilve García y Pragmy Marichal ha recuperado a través de la fotografía una porción urbana que suele quedar oculta al visitante. Mediante la aproximación a los sectores marginales de la ciudad, ambos proponen un cuestionamiento de los límites de cualquier representación urbana y de la asociación entre ésta y la definición identitaria. Surge, entonces, un paisaje que, siendo propio, no se reconoce como tal, lo cual deriva en una desorientación que nos devuelve a la figura inquieta, inconforme, del deambulante. En palabras del colectivo:

⁷¹⁴Entrevista personal con Eridelvis López. Santiago de los Caballeros, junio de 2010.

⁷¹⁵Entrevista personal con Nelson Batista. Santiago de los Caballeros, junio de 2010.

“Esa ciudad se ignora. Uno trata de hacerla visible de esa forma, que es la única que es posible. Lo curioso de esa marginalidad es que uno le pasa por al lado, y hay gente que va a su oficina y ni siquiera se fija. Yo hice una individual con esos trabajos, eran como treinta fotografías, y la pregunta era, ¿eso es aquí? La gente pensaba que era una foto que había tomado en otro país, y es como que no existiera. Está ahí, pero es más fácil ignorarlo, porque es una realidad muy dura. Al lado del centro comercial, en las cañadas, la gente no tiene lo más mínimo, ves que hay cañadas taponadas de basura y que la gente camina entre los desechos, eso al lado de la zona más comercial de la ciudad. Y cuando ves que todo tipo de gente no se ubica.”⁷¹⁶

XI.2-De Kingston como “Dancehallscape”

Kingston, la capital jamaicana, ofrece un buen modelo para analizar los diálogos entre arte y espacio urbano. En este caso, la relación de la cultura nacional con la ciudad se plantea como algo problemático a causa del choque entre una posición derivada de los valores de la enseñanza académica inglesa, y una realidad urbana de enorme riqueza, de la que surgen buena parte de los movimientos musicales y culturales que desde Jamaica han permeado al resto del mundo, entre ellos el *mento*, el *ska* y, sobre todo, el *reggae*. La necesidad de incorporar al imaginario oficial una serie de movimientos que abogan por una alteración de los cánones que definen el espacio jamaicano se plasmará, así, en las representaciones de la ciudad.⁷¹⁷ En ese ámbito, en ocasiones se ha producido un rechazo de la cultura urbana, derivado de la distancia entre

⁷¹⁶ Entrevista personal con los artistas. Santiago de los Caballeros, junio de 2010.

⁷¹⁷ Recordemos el trasfondo racial existente en estos debates, en un país de una abrumadora mayoría de población negra.

crítica, representación, enseñanza e instituciones artísticas., concebida como “popular”, que sólo se vencerá paulatinamente⁷¹⁸.

Esa dialéctica entre alta y baja cultura deriva en la concepción de la ciudad como espacio de representación. Algunos de los hitos más importantes de Kingston muestran ese proceso de cambio y diálogo; así, a través de la estatuaría urbana puede reconstruirse esa pulsión. Desde el ya comentado *Negro Aroused* de Edna Manley, situado en el *waterfront* del *downtown*, al proyecto de *Emancipation Park* realizado por Laura Facey Cooper⁷¹⁹, a las esculturas de Bob Marley⁷²⁰ o, finalmente, al monumento a las víctimas de la violencia ubicado también en el *downtown*⁷²¹, se configura un itinerario que, lejos de hablar de un pasado idealizado, se encuentra enraizado en el presente, tal como denota el debate crítico que algunos de estos proyectos han suscitado.

En lo que respecta a las artes visuales, cualquier acercamiento a la ciudad ha de verse como una toma de posición, un acto polémico, de resistencia social y artística frente al museo. Ya *A Cultural Object*, la obra de Dawn Scott que tanta importancia tuvo a la hora de introducir el lenguaje de la instalación en Jamaica, apuntaba a la necesidad de incorporar el imaginario y la problemática

⁷¹⁸ La configuración de las instituciones y la definición de políticas culturales puede ser un buen ejemplo de ello. Véase el capítulo correspondiente del segundo bloque de este trabajo.

⁷¹⁹ El monumento, que muestra a una figura femenina y otra masculina erguidas y desnudas, fue comisionado en 2003 por el National Heritage Trust mediante concurso público. El conjunto se ubicaba en el Emancipation Park, un espacio inaugurado un año antes en una ubicación estratégica y céntrica. El proyecto de Laura Facey suscitó amplias controversias por dos motivos: por esculpir a las figuras negras desnudas, y por ser la artista blanca, de clase alta y de ascendencia británica. A ello hemos de unir el impacto de dos desnudos públicos, dotados de atributos genitales, en un lugar público. Para una visión general de la discusión véase Poupeye, Veerle (2007) “Mauvaise race, mauvaise couleur, mauvaise classe sociale?” *Artheme*, 18, pp.13-21.

⁷²⁰ En este caso, el debate tiene que ver con cuestiones de representación y cultura popular. Una primera estatua, realizada por Christopher Gonzales en 1981, presentaba a Marley de forma expresionista y espiritual, con rastas que cubren el rostro y caen hasta el suelo. Más recientemente, una nueva imagen, mucho más cercana a un realismo pop, encontró acomodo en un espacio dedicado al recreo y al deporte. Algo similar ocurrió con la imagen de Paul Bogle, ya comentada.

⁷²¹ La dedicación de un monumento a las víctimas de la violencia, y en especial a las infantiles, supuso un reconocimiento por parte de los organismos patrimoniales estatales de una situación que aparece en el centro de cualquier debate público.

social a la cultura artística. Igualmente, algunos de los artistas Intuitivos tenían una relación con lo urbano muy estrecha; igual ocurre con el movimiento rasta, que se manifiesta en un principio a través de comunidades para luego convertirse en universal.

Son muchos los aspectos de la capital jamaicana que pueden analizarse desde una perspectiva artística; nos centraremos aquí en la repercusión del *dancehall*, un estilo de música que permea todas las esferas de la vida y que ha dado forma a identidades y a expresiones urbanas, provocando, como se verá, una transformación en la manera en que se plantean la relación de clases y las cuestiones de género y raza. Se trata de uno de los fenómenos culturales gestados en el Caribe de mayor repercusión y expansividad. Surgido en los barrios de Kingston, ha adquirido un carácter universal, al tiempo que ha atraído la atención del ámbito de la cultura. Las artes visuales no han sido una excepción. Cualquier intento de conceptualizar la producción artística caribeña deberá tener en cuenta la estrecha conexión, mucho más evidente que en otras partes del globo, de lo popular y lo oficial; ese vínculo ha servido, y sirve en la actualidad, para generar nuevos espacios de diálogo, así como para proponer alternativas que desafían los patrones de lo aceptado y ofrecen nuevos modelos de gestión del espacio habitado.

Son muchos los adjetivos que se han asociado al *dancehall*. Cultura marginal, cultura de resistencia, cultura de transmutación en tiempos posmodernos de lo sagrado y lo profano que hay en el *reggae*. Ha sido analizado, en todo caso, desde una perspectiva temporal, bien asociado a un presente en el que es objeto de conflicto o de negocio (o de ambas cosas al mismo tiempo), bien asociado a un pasado mitificado del que se rescatan algunos elementos⁷²². Nostalgia, pragmatismo y rechazo han sido, pues, los puntos de vista desde los que la crítica se ha aproximado al fenómeno *dancehall*. Interesa ahora ver el *dancehall* como un fenómeno espacial, reflejo y creador al

⁷²² Sobre la relación entre pasado y presente, véase Paul, Annie (2009) "Do you remember the days of slav'ry?' Connecting the Past with the Present in Contemporary Jamaica." *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 30 (2), 169-178.

mismo tiempo de nuevas cartografías en el espacio urbano caribeño que se proyectan hacia el futuro.

El *dancehall* ha sido sinónimo de controversia, de desafío, de resistencia. Resistencia a la alta cultura, resistencia al orden social y sexual de la cultura jamaicana, resistencia a modelos de socialización basados en las jerarquías. Tanto sus detractores como sus partidarios coinciden en su radicalidad, en su diferencia con respecto a otras manifestaciones culturales caribeñas, algo que Dona Hope ha explicado afincando las prácticas de dicho estilo del en el contexto de un Caribe urbano y postmoderno⁷²³.

Lejos de constituir un mero recurso, una mera referencia, lo popular ha nutrido al arte caribeño a lo largo de toda la historia; en el momento actual, marcado por la incorporación de referentes procedentes de un contexto internacional/transnacional, la intensidad con que la práctica artística se vincula a lo popular ha quedado reforzada. Dos factores, conectados entre sí, han contribuido notablemente a ese reforzamiento. El primero tiene que ver con la aparición de modelos alternativos de desarrollo de la práctica artística, que funcionan si no al margen, sí parcialmente conectados con los elementos del sistema-arte⁷²⁴. En segundo lugar, durante las últimas dos décadas se ha producido un desvanecimiento de la influencia del museo como gran centro rector, como órgano regidor de la cultura⁷²⁵. Todo ello ha llevado a que surjan numerosos interrogantes, una vez descartada la separación entre cultura popular – “cultura elevada”.

⁷²³Hope, Donna (2006) *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*. Kingston, UWI Press.

⁷²⁴ Dentro de este fenómeno ha de enmarcarse la aparición de nuevos roles aparecidos en el mundo del arte en las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI; la reformulación de la labor de museógrafos, críticos, curadores o gestores culturales; y, finalmente, la incursión de los anteriores grupos en otros terrenos tradicionalmente vedados en su disciplina.

⁷²⁵ Ello no ha significado, pese a todo, la desaparición de la centralidad en las artes, ni tampoco la de los propios museos. Por el contrario, la institucionalización ha ido en aumento en varios países, proceso que ha ido de la mano de la instauración de ciertas estructuras encaminadas a lograr la integración regional, de las cuales las Bienales o muestras anuales nacionales, regionales e internacionales son sólo un ejemplo.

Raza, género y clase son, pues, aspectos imprescindibles que rigen la definición de nuevas identidades y su plasmación. Ese carácter móvil lleva a que no baste con centrarse en cómo éstas son construidas, ni en afirmar que lo son; es necesario examinar la condición *performática* de dichas identidades, en muchos casos vinculada a elementos visuales, que tiene lugar en las manifestaciones de la cultura popular. Todo ello lleva a que el análisis de las transferencias entre la cultura popular, sus aspectos visuales, y la producción artística el arte caribeño actual, resulte imprescindible. Dicho estudio, no obstante, apenas ha sido esbozado en algunos trabajos. En el momento actual, las fronteras entre géneros y medios expresivos se han borrado. La creación artística caribeña actual ha incorporado los discursos de lo popular, utilizándolos para diversas funciones (políticas, económicas,...) Pese a ello, no ha habido, en muchos casos, una recepción paralela en lo que respecta a las instituciones “oficiales”. De ahí que ese recurso a lo popular sea algo más que folklore, y se convierta en una medida de resistencia y de generación de nuevos espacios.

En este contexto, la música aparece como una de las manifestaciones que mejor define lo caribeño, así como la que más claramente participa del juego entre lo local y lo global⁷²⁶. Uno de los principales factores que inciden en este sentido no es otro que la repetición (en la significación que daba al término el teórico Antonio Benítez Rojo) y la reinterpretación continua de elementos procedentes de la cultura popular y de lo urbano en las artes y las letras contemporáneas caribeñas. Precisamente, a diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos culturales, la conexión entre las manifestaciones populares y los discursos literarios, musicales o artísticos que han sobrepasado las fronteras de la región resulta especialmente estrecha en el ámbito del Caribe. Por otro lado, esa fuerza de lo popular ha contribuido a generar un fuerte impacto cultural de las sociedades caribeñas de la diáspora en los lugares donde éstas habitan,

⁷²⁶Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Casiopea, 416 p.

trascendiendo la concepción tradicional de los fenómenos migratorios y generando estrategias y situaciones de diálogo interculturales.

La cultura del *dancehall* constituye uno de los referentes culturales más exportados y más comentados de la Jamaica actual. Censurado y celebrado a partes iguales tanto en el extranjero como en la propia Jamaica, condensa los principales elementos que centran el debate crítico en el país, ofreciendo un escenario idóneo para el replanteamiento de cuestiones ligadas a la raza, la clase, el género, la violencia o la identidad. Éste se convierte en un paisaje sonoro, en un “*dancehallscape*”, replanteando (sin llegar a anular completamente) las limitaciones binarias de análisis críticos anteriores ligados a la raza o a la división social que rigen la sociedad jamaicana. Al mismo tiempo, el *dancehall* configura nuevos espacios urbanos, reordenando la ciudad y generando nuevos modelos de convivencia y nuevos hábitos culturales⁷²⁷.

Pese a compartir numerosos elementos con las manifestaciones musicales jamaicanas surgidas en las décadas anteriores, el *dancehall* responde a un contexto histórico y social preciso. En palabras de Donna Hope: “*Dancehall music and culture evolved as an organic and critical response of Jamaican popular culture to the discordant call of the social, political and economic constraints of the 1980s.*”⁷²⁸

Se trata, pues, de una respuesta a las transformaciones que han tenido lugar en Jamaica durante las últimas dos décadas, marcadas por la constante común de la globalización, la urbanización, el incremento de la diferenciación social y la consolidación de la economía de mercado. Así, la sociedad jamaicana ha experimentado fuertes transformaciones sociopolíticas, que han afectado a los sistemas de comportamiento, a la definición y exposición de identidades y a

⁷²⁷ Annie Paul ha analizado algunos de estos hábitos, concretamente los relativos al mundo funerario, señalando su visualidad. Véase Paul, Annie (2009) “No grave cannot hold my body down”, en Pieterse, Edgar y Ntone, Edjabe (Eds.) *African Cities Reader*. Cape Town, African Center for Cities, 179-197.

⁷²⁸ Hope, Donna (2006) *Inna di Dancehall...* Op.cit., p.9.

las relaciones intercomunitarias, tanto dentro de las fronteras de la isla como entre las comunidades insulares y las diaspóricas⁷²⁹.

A finales de los ochenta, pues, queda configurado un paisaje marcado por una reestructuración del espacio y de la diferencia, en el que el sistema político aparece dominado por la alternancia de dos partidos que desarrollan relaciones clientelares con *garrisons* o barrios controlados por un “Don” y comunidades enteras, quedando así vinculado el sector formal y el informal. El *dancehall* surge, pues, en un contexto marcado por la competencia de varios sistemas de valores, por la existencia de varios medios de ascenso social, así como por la imposibilidad de las clases populares de alcanzar los más altos escalones de un sistema notablemente conservador racial, religiosa y socialmente. No se trata, pues, de una manifestación musical más, ni de una práctica cultural limitada a ciertos sectores urbanos; por el contrario, el *dancehall* se muestra como algo transfronterizo, capaz de permear a toda la sociedad jamaicana/caribeña. No extraña, pues, que en torno a dicho estilo se hayan centrado gran parte de los debates culturales y políticos en Jamaica.

Entre los aspectos más discutidos se encuentra la vinculación de la cultura *dancehall* con la violencia, que se plasma en las actuaciones de manera tanto simbólica como real. Se trata, además, de una violencia visualizada y actuada tanto por el Dj como por el público y los actores, siendo la pistola y el fuego, relacionados con la figura del *shotta*, los símbolos más recurridos. La representación religiosa del fuego que se desprendía de las letras del reggae se transforma en una representación puramente material, evidenciada de múltiples maneras: a través del *Gun Salute*, saludo habitual en el ámbito del *dancehall* que consiste en imitar con los dedos de la mano un disparo de pistola; de los láseres; del ritmo del tema, que suele imitar la cadencia de disparo de un arma de fuego; de los mecheros de gas que suelen acompañar los eventos; y, en

⁷²⁹ La “internacionalización” y “regionalización” del *dancehall* ha sido analizada por Carolyn Cooper en “The Dancehall Transnation: Language, Lit/orature and Global Jamaica”, así como en ““Vile Vocals”: Exporting Jamaican Dancehall Lyrics to Barbados”, ensayos recogidos en: Cooper, Carolyn (2004) *Sound Clash: Jamaican Popular Culture at Large*. Nueva York, Palgrave.

ocasiones, de las propias armas de fuego, portadas por las personalidades más reconocidas del ámbito del *dancehall* ⁷³⁰.

Además de la violencia, el género, la raza y la clase son constantemente redefinidos y repensados en el *dancehall*. Éste ha sido considerado como un espacio de negociación de lo femenino y lo masculino, en el que se configuran nuevas identidades de género, ligadas a nuevos cánones estéticos que desafían los valores adoptados por las clases media y alta jamaicanas, en los que se conserva un interés por adoptar patrones eurocéntricos⁷³¹. Además, uno de los elementos vinculados al género que más ampliamente ha sido comentado tiene que ver con la actitud abierta y violentamente homófoba que puede observarse tanto en el público como entre algunos de los performers del *dancehall*⁷³².

En tanto manifestación popular, el *dancehall* aglutina igualmente buena parte de la problemática centrada en torno a la raza en la sociedad jamaicana contemporánea. El fenómeno del *bleaching*, o blanqueo artificial de la piel, aparece vinculado a la representación de identidades⁷³³. Especialmente en lo que respecta al público masculino, dicha práctica ha configurado toda una estética, que suele incluir toda una parafernalia de ropas y joyas dispuestas a

⁷³⁰ Entrevista personal con Carolyn Cooper, autora de *Noises in the Blood: Orality, Gender, and the "vulgar" Body of Jamaican Popular Culture* y de *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*, y pionera de los estudios sobre *dancehall* y cultura popular jamaicana. La comparación entre los referentes asociados al fuego en el reggae y en el *dancehall* aparece desarrollada en un capítulo de Cooper, Carolyn (2004) "More Fire: Chanting Down Babylon from Bob Marley to Capleton", en Cooper, Carolyn. *Sound Clash: Jamaican Popular Culture at Large*. Nueva York, Palgrave, pp. 179-207.

⁷³¹ Dicha oposición puede observarse, en lo que respecta a lo femenino, en el contraste entre el *Browning* (preferencia por lo "marrón", es decir, por un color de piel más claro y por cánones de belleza parecidos a los de la moda europea y norteamericana) y la exaltación de lo negro, de lo africano, y del *Booty* en el espacio del *dancehall*. Una revisión actualizada del tema en Hope, Donna (2006) *Inna di Dancehall...* Op.cit., pp. 36-86.

⁷³² La literatura centrada en la revisión de las masculinidades en la cultura popular jamaicana, y en el *dancehall* en concreto, ha ido en aumento en los últimos diez años. Un análisis sobre el tema en: Gutzmore, Cecil (2004) "'Casting the first stone!' Policing of Homo/Sexuality in Jamaican Popular Culture", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, nº 6 (1), pp.118-134.

⁷³³ Véase Paul, Annie (2008) "No space for race: The bleaching of the nation in postcolonial Jamaica", en Levy, Horace (Ed.) *The African-Caribbean worldview and the making of Caribbean society*. Kingston, UWI Press, 94-113.

ser lucidas en el espacio del *dancehall*⁷³⁴. Dicha actuación conecta con el contraste de clases sociales presente en dicho entorno cultural. De este modo, si por un lado puede apreciarse un contraste *Downtown-Uptown* (es decir, de los barrios populares y de la ciudad histórica frente a los sectores ocupados por las clases media y alta de Kingston), por otro lado se desafía los límites entre Downtown y Uptown, invadiendo las fronteras que separan las comunidades y proponiendo nuevas maneras de entender el espacio⁷³⁵.

De ahí surge la posibilidad de concebir la cultura del *dancehall* como un paisaje sonoro, como *dancehallscape*, un espacio de negociación de identidades dominado por lo sonoro, pero en el que entra en juego toda una simbología propia. El definirlo como paisaje sonoro o *Soundscape*⁷³⁶ permite un acercamiento a la condición expansiva de dicho fenómeno, al tiempo que hace posible la superación de la distancia entre creadores y consumidores, sean estos pasivos y activos, así como entre música y sonido; el establecimiento de diálogo entre varias manifestaciones culturales expresadas a través de medios expresivos distintos; facilita la localización de los procesos culturales y el estudio de cómo ciertos espacios son definidos y utilizados; por último, permite pasar de la identidad teórica a la identidad práctica, marcada por la acción y la transformación.

El *dancehall*, así entendido, supera lo meramente musical, y se convierte en un espacio de creatividad y resistencia. En palabras de Donna Hope:

⁷³⁴ El fenómeno del *bleaching*, sin duda mucho más complejo de lo que algunas opiniones negativas pueden señalar, ha de ser puesto en relación con cuestiones postcoloniales que se desarrollan en el ámbito de la sociedad jamaicana, donde la población afro-caribeña es amplia mayoría. Véase Paul, Annie (2008) "No space for race...Op.cit.

⁷³⁵ Annie Paul analizó recientemente el tema en una ponencia incluida en el 2010 International Reggae Conference, de título "Eyeless in Gaza and Gully: "Mi deh pon di borderline".

⁷³⁶ Desde que el concepto fuera acuñado por R. Murray Schafer, el término *Soundscape* ha gozado de amplia aceptación, pues hace posible el análisis de los fenómenos creativos desde una posición amplia, en la que participan no sólo sus creadores, sino también sus potenciales audiencias, sean estas voluntarias o involuntarias. Véase Schafer, R. Murray (1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books.

*"The dancehall dis/place is an arena for the creation, re-creation and dissemination of symbols that serve to legitimize and reinforce this lived existence and this is characterized by strong links to extra-legal and illegal actors and activities."*⁷³⁷

Vayamos un poco más lejos. Hasta ahora hemos analizado, en el primer apartado, las condiciones en las que se produce el diálogo entre arte, espacio urbano y cultura popular, y en el segundo, los principales hitos de la cultura *dancehall*, señalando que todos ellos son performados en unas coordenadas históricamente y geográficamente definidas, y por tanto localizables, dentro del panorama de las culturas contemporáneas del Caribe. Sin embargo, si trasladamos el punto de observación de las contradicciones plasmadas en el *dancehall*—de su espacio interno, podríamos decir—, a su expansividad y su cualidad cartográfica, se verá cómo la relación entre cultura *dancehall* y espacialidad supera el ámbito teórico para afincarse en la realidad urbana de Kingston, elaborando un mapa que se superpone al territorio de la ciudad y que la dota de nuevos significados. De este modo, Kingston puede ser visto como el lugar de conflicto de múltiples visiones de la ciudad, pero también como el plano donde se plasman visiones que desafían el urbanismo oficial—e incluso el literario—, dando lugar a una realidad que tiene que ver más bien con lo corpóreo, con lo etéreo, más con sensaciones que con realidades inamovibles.

La espacialidad del *dancehall* está vinculada a su origen, dominado por el clientelismo y las "*Garrison Politics*". La territorialización de la ciudad de Kingston ligada al *dancehall* puede observarse, en el momento actual, en el posicionamiento de los barrios en torno a las facciones "*Gully*" y "*Gaza*", que representan dos estilos de *dancehall* y son performadas por populares intérpretes como Mavado (adscrito al bando "*Gully*") y Vybz Kartel ("*Gaza*"). Ser "*Gully*" o ser "*Gaza*" ha sido, pues, una manera de caracterizar no sólo a individuales, sino también a comunidades enteras, que ha quedado plasmada

⁷³⁷Hope, Donna (2006) *Inna di Dancehall...*Op.cit., pp. 26-27.

en la aparición más que frecuente de pintadas en los muros declarando la afiliación a uno de los dos “partidos” por parte de sus habitantes.

Ser “*Gully*” o ser “*Gaza*” equivale, pues, a delimitar en el centro de la ciudad oficial una frontera etérea, conformada a partir de gestos, de sonidos y de recreaciones, en la que la alambrada ha sido sustituida por el sonido intrusivo e incesante de los coches, por el partido de la clientela que puebla las “arenas” donde tienen lugar los combates simbólicos del *dancehall*, por los posters y pintadas que cubren las paradas de bus, los lugares de encuentro o los edificios en ruinas. Precisamente, el carácter efímero de dichas manifestaciones hace que la ciudad se convierta en un cuerpo fragmentado, cuyo contorno se renueva constantemente en función de la exteriorización de las pulsiones que tienen lugar en su interior social. Así, “estar” en “*Gully side*” equivale a afirmar algo más profundo que un lugar de procedencia, un gusto cultural, una afiliación social o incluso una definición identitaria. Supone un traslado, en todo caso consciente, a una cartografía paralela, superpuesta al diseño arquitectónico y urbanístico de calles y espacios, en la que el centro ha desaparecido y los conflictos sociales se han reproducido infinitas veces, trasladando dicha conflictividad al ámbito local, al espacio del barrio y del punto de encuentro.

Si la ciudad se convierte en un gigantesco cuerpo lleno de referencias a sí mismo, de las imágenes que resultan después que termine el *performance*, de que acabe el gran concierto, la fragmentación y la seriación de lo conflictivo convierten cada punto de dicho cuerpo en una cicatriz resultante del encontronazo de lo local y lo global, del sistema oficial de valores y del propuesto por la cultura *dancehall*. El mejor ejemplo de ello lo constituye la decoración visual de los autobuses colectivos que recorren los principales ejes de la ciudad, trascendiendo las limitaciones *Uptown-Downtown* y anunciando una recuperación del espacio (corporal) perdido.

Es en este punto donde el *dancehall*, entendido como *dancehallscape*, se cuela en el terreno de la utopía sin abandonar las necesidades de representación

y promoción de un sistema alternativo de valores. Kingston, entonces, supone el emplazamiento elegido para la creación de un paraíso a escala de barrio, de un muestrario de relaciones dominado por la microfragmentación. La ocupación del territorio que propone el *dancehall* –transitoria, ruidosa, hortera; en una palabra: estética –no se plantea un cambio político ni una readecuación de los bienes patrimoniales y, sin embargo, su incidencia es mucho mayor, mucho más efectiva, que cualquier medida urbanística, pues aparece dirigida hacia el futuro, pertrechada únicamente con una visión alternativa de la sociedad jamaicana y caribeña. De ahí que no sean los préstamos del pasado ni las cuentas del presente, sino la voluntad de crear comunidad, de proceder a la ocupación del territorio del futuro, lo que constituya principal bagaje con que la cultura *dancehall* enfrenta la realidad urbana. Sólo así se entiende, en fin, cómo la incorporación del *dancehall* a los mecanismos de difusión de la cultura oficial no supone, como pudiera parecer, la derrota definitiva, la desactivación de su poder desafiante, sino tan sólo la última huida, la conquista del último territorio.

¿Qué ocurre cuando el *dancehall* entra en el Museo? ¿Se trata de una apropiación de la cultura oficial de sus paisajes, o justo de lo contrario? ¿Es posible convertir su cultura visual en un motivo central del canon artístico nacional? ¿Cómo trazar el camino que lleva de las pintadas territoriales de los barrios de Kingston a la distribución masiva de artistas como Sean Paul o Shaggy? ¿Ha naufragado la utopía cartográfica del *dancehallscape* en las costas de la *MTV*? La última generación de artistas jamaicanos ha trasladado estas inquietudes al espacio del museo y de la galería, planteando un pulso al sistema artístico oficial y cuestionando su funcionamiento.

Ebony Patterson, nacida en Kingston en 1981, se acerca al *dancehall* desde una posición que combina el interés por la cultura popular y la expresión de los resultados de las investigaciones estéticas que la artista desarrolla sobre aspectos como el cuerpo humano, los roles de género o el concepto de representación [FIG.99]. A lo largo de su trayectoria, Patterson se ha

caracterizado por combinar racionalidad y emotividad, así como por la ausencia de respuestas inmediatas en su obra y su preferencia por expresar de forma ambigua procesos colectivos. Así, Patterson desafía las fronteras entre lo popular y lo “académico”, entre lo nacional y lo internacional, entre lo local y lo global; no en vano, Patterson, que desde hace unos años reside en Kentucky, afirma que, cuando es preguntada por su lugar de trabajo, señala la ciudad americana, pero si, en cambio, le preguntan dónde vive, indica invariablemente Kingston. Ese “vivir dentro desde fuera” le ha permitido trascender las limitaciones del sistema artístico jamaicano, al tiempo que ha proyectado su obra en los principales circuitos del arte caribeño y norteamericano.

La reflexión sobre la cultura *dancehall* ha sido concentrada por ella bajo el título de *Gangstas for life*, si bien Patterson ha producido varios ciclos independientes sobre el tema, utilizando medios expresivos distintos. *Gangstas for life* puede verse como una aproximación no sólo al *dancehall*, sino a toda la cultura jamaicana y a los límites de los códigos morales que jerarquizan en función de la clase, la raza y el sexo a los individuos. Los retratos masculinos inspirados en el *dancehall*, transformados mediante la incorporación de rasgos femeninos para conseguir una expresión estética más acentuada, están dominados por la ambigüedad: se trata de imágenes que oscilan entre la violencia y la belleza, entre el dolor y el placer, entre la exaltación de la masculinidad y la adopción de rasgos femeninos.

Sin embargo, la artista va más allá de la denuncia, confrontando a los espectadores de la obra de arte con una realidad que a menudo suele concebirse bastante alejada del espacio del museo o de la galería de arte. La realidad, sin embargo, es otra: el *dancehall* rodea y acapara todos los espacios de la ciudad; está presente en el transporte público, legal o no, que recorre la ciudad; en la estética de los habitantes; en las paredes, llenas de carteles, de pintadas; en los infinitos puntos (de nuevo, tanto legales como ilegales) donde se distribuye el *merchandising*; en las peluquerías, salones estéticos, tiendas de ropa,...que promocionan la estética *dancehall*.

Gangstas for life cuestiona los límites de la homofobia existente en el *dancehall*, pero también los de los discursos bienintencionados que suelen ver en este tipo de música el origen de todos los males. Los retratos, casi entronizados, de muchachos se muestran desde una posición altiva, inmóvil, propia de alguien que conoce su estatus y que busca mantenerlo por todos los medios. Patterson alude, pues, a la porosidad de las jerarquías, así como a la complejidad de las representaciones de la identidad en espacios públicos.

Por otro lado, la artista entronca conscientemente su obra con lo popular, y, al hacerlo, plantea un buen número de dudas a aquéllas propuestas que pretenden encontrar la identidad en la repetición de la tradición. *Gangstas for Life*, entonces, no alude únicamente a la gente que usa *bleaching* o se adhiere a la cultura *dancehall*: la obra desafía las convenciones y la seriedad de los debates, al tiempo que inicia una reflexión sobre la naturaleza de la belleza y su relación con el poder y la cohesión social. *Gangstas for Life* es una mirada a toda la sociedad de una ciudad, Kingston, que ya no es posible contener en la división binaria *Downtown-Uptown*⁷³⁸.

En otros casos, la artista ha acentuado la solemnidad de los retratados mediante la utilización de las imágenes en el marco de instalaciones que, mediante altares o banderas, introducen al espectador en un ambiente casi sagrado. Durante la Ghetto Biennale celebrada en Port-Au-Prince a principios de 2010, la artista comparó la devoción prestada a los Dons y Shottas del *dancehall* con la que reciben los Loas del Vodou en Haití⁷³⁹, censurando el patriarcalismo de la sociedad jamaicana. En el caso de la muestra *Curator's Eye III*, que reúne a varios de los más exitosos artistas jóvenes del país, Patterson expuso en una obra de nombre *Bulletz +Sheellz* dos fotografías de tamaño real retocadas y “decoradas” formando parte de un altar, en el que figuraban balas

⁷³⁸Entrevista personal con la artista. Kingston, 17 de marzo de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

⁷³⁹ Véase la declaración de la artista en la web de la Bienal: <http://www.yoonsoo.com/ghetto/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

mezcladas con tampones⁷⁴⁰. La imagen, que concentraba toda la poética de la obra de la artista, cautivó al público de la exposición, al tiempo que trasladó al espacio de la National Gallery of Jamaica una aguda crítica acerca de la dualidad moral presente tanto en el *dancehall* como entre la alta y mediana sociedad del país. En su serie más reciente, Patterson replicaba las imágenes canónicas del museo jamaicano, actualizándolas y contextualizándolas en el universo *dancehall*.

Si la obra de Patterson hace posible el encuentro entre lo académico y el imaginario posmoderno del *dancehallscape*, otras propuestas han establecido un vínculo entre este último y la ciudad basado en la mera observación de la realidad urbana de Kingston. *The Afflicted Yard* es el nombre del proyecto que el fotógrafo y diseñador Peter Dean Rickards ha desarrollado para captar, mediante imágenes cotidianas, pero también a partir de lo excepcional de la estética de la cultura popular jamaicana, el paisaje de la cultura *Dancehall*⁷⁴¹. Ahora bien; la reordenación de la ciudad propuesta por el paisaje sonoro del *dancehall* no es la única. En los últimos décadas han surgido varias iniciativas para hacer de la ciudad colonial de Kingston un espacio turístico⁷⁴², un centro de negocios y un enclave de la burocracia nacional, realidades que en ocasiones resultan antitéticas con la utopía geográfica del *dancehall*.

Lawrence Graham Brown es otro de los artistas que ha hecho del *dancehall* y de la cultura popular jamaicana un objeto de reflexión [FIG.100]. A través de una obra que mezcla el performance, el diseño de objetos, el teatro y el dibujo, Graham Brown da expresión a los condicionantes que implica el ser negro y gay en una sociedad fuertemente influida por la religión y la moral

⁷⁴⁰ AA.VV. (2008) *Curator's Eye III*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

⁷⁴¹ Rickards combina en su obra fotografía, documentación y moda. Véase <http://www.afflictedyard.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁷⁴² Véase Paul, Annie (2003) "Sound systems against the 'unsound system' of Babylon: Rude/lewd lyrics vs. nude tourists in Jamaica" En Enwezor, Okwui (ed.) *Créolité and creolization*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 117-136.

cristiana como es la jamaicana. El artista subvierte los símbolos de poder que suelen estar asociados a las modas, planteando la necesidad de generar una agenda más abierta. Así sucede en su *Ras Pan Afro Homo Sapien*, verdadero emblema en el que se entremezclan las reivindicaciones, amplificando su potencial o anulándose entre sí. Si en este caso el artista recurre al pop, en sus dibujos afronta sus intereses de modo más directo, elaborando un imaginario que surge de las pinturas callejeras y que muestra en toda su crudeza escenas de sexo que a veces se entremezclan con actos de violencia o con eslóganes homófobos.

Artistas como Omari Ra, con una amplia trayectoria desde los ochenta, han prestado atención al *dancehall*, analizando las conexiones que se establecen entre los hábitos y las letras que lo rodean y la iconografía y teatralidad religiosa. Leasho Johnson, otro de los miembros de la más joven generación de artistas jamaicanos, combina una faceta como diseñador de moda con una intensa actividad como dibujante, en la que ha desarrollado una estética cercana al grafiti. En *The Product*, una instalación presentada en la muestra *Young Talents V*, Johnson plantea un universo urbano marcado por la coexistencia de la belleza formal de los retratos y la acumulación de pequeños objetos que imitan a juguetes y que han sido desechados. Finalmente, en el caso de Marlon James no encontraremos una referencialidad directa al *dancehall*, sino un afán por retratar a sus coetáneos, alumnos y profesores del Edna Manley College que, en sus actitudes y en su apariencia denotan la emergencia de nuevas tendencias en la cultura urbana del país.

En ese marco confuso, la plasmación en el espacio de dichos patrones de representación urbanos tiene que ver con el desafío sutil que incluye el establecimiento de una posición de dentro/fuera respecto a lo oficial, pero también la corporización de la ciudad. Así, si bien no sabemos el resultado, tenemos algunos indicios. En primer lugar, puede verse cómo desde los márgenes de la cultura oficial surgen manifestaciones que buscan borrar las fronteras entre lo popular y lo "culto". Asimismo, los ejemplos aquí

seleccionados dan muestra de cómo los límites entre medios expresivos tienden a borrarse en el momento actual a favor de una creatividad transfronteriza. Finalmente, las artes visuales del país, tradicionalmente ligadas a lo “tradicional” –valga la redundancia– han retomado dichos debates para replantear su propia naturaleza, incorporando a sus discursos elementos procedentes de las culturas musicales caribeñas.

El anterior ejemplo en torno a las políticas de representación del *dancehall* y su efecto en la configuración de la imagen urbana de Kingston no es un caso aislado. Un itinerario similar podría trazarse a partir del *soca* en Trinidad, o del *zouk* en los Departamentos franceses. Lo más interesante del fenómeno no es, sin embargo, su aplicabilidad a casos nacionales, sino el carácter regional y transnacional que están adquiriendo estos paisajes sonoros. Así, al igual que el *dancehall* no se entiende sin el diálogo con Londres o con Estados Unidos –o con Barbados, dentro del propio Caribe⁷⁴³, en la actualidad no resulta concebible plantear la emergencia de nuevos patrones de conducta urbana de manera aislada.

Si durante varias décadas el arte de la región se preocupó por encontrar tendencias comunes, por adquirir un carácter regional que superara las barreras lingüísticas, políticas y culturales de las islas, ello se ha conseguido parcialmente de mano de la música y de la indagación en una cultura vernácula con elementos compartidos. Dicha cultura está indisolublemente asociada a las migraciones y a la dispersión de las “comunidades caribeñas” en un territorio que abarca todo el globo, y es el resultado de procesos cruzados de influencia capaces de penetrar las divisiones de clase y raza. Supone, además, el testimonio de una generación de artistas que ha descentrado todos los aspectos del proceso creativo –viven, trabajan, crean y exponen en lugares distantes, en

⁷⁴³ Véase Cooper, Carolyn (2004) ““Vile Vocals”: Exporting Jamaican Dancehall Lyrics to Barbados.”, en *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. Nueva York, Palgrave, pp.207-231. El texto de Cooper resulta interesante a la hora de conceptualizar las reacciones frente a la cultura popular. Lejos de tratarse de un fenómeno binario, de aceptación-influencia o rechazo, las culturas musicales del Caribe generan respuestas ambivalentes. Algo similar puede aplicarse a la salsa, el merengue típico o el *reggaetón*.

espacios que ya no siguen la lógica de la relación isla-territorio metropolitano⁷⁴⁴.

No faltan ejemplos de una estética que surge a partir del 2000, una vez superadas las urgencias identitarias e históricas que cargaron el arte de los noventa. En Trinidad, Marlon Griffith—que actualmente reside en Japón—ha tatuado, en un gesto cercano a los que marcan la obra de David LaChapelle, a un grupo de escolares con polvos de talco un conjunto de símbolos de conocidas marcas comerciales de lujo que nos hablan de cuestiones de clase y raza—el cuerpo negro de las escolares queda “higienizado” artificialmente—, pero que también alude a la naturaleza de las modas urbanas y que, finalmente, recupera una tradición local llevada a cabo por las mujeres de Trinidad [FIG.101]. El uso de la belleza con un matiz político está presente a lo largo de toda la obra de Griffith; el artista nos obliga a leer tras una imagen traicioneramente sugerente, formada a partir de una tarea de calado de diferentes materiales.

Esa relación entre una apariencia atractiva y un trasfondo denso que sólo se nos revela después de adentrarnos en la obra forma parte de las estrategias desplegadas por Blue Curry. Natural de Bahamas y residente en Londres, el artista crea objetos aparentemente inocuos cuyo significado se nos revela de la lectura de los materiales empleados en ellos⁷⁴⁵ [FIG.102]. En este caso, la recuperación de elementos marinos no cumple una función nostálgica, sino que plantea una reflexión en torno a lo natural y lo artificial y a las condiciones de presentación y representación de las culturas caribeñas. El resultado, lejos de devenir en una crítica, esboza itinerarios sutiles sobre un territorio en constante cambio, como en el caso en que Curry ubicó grandes cantidades de protector

⁷⁴⁴ Uno de los mejores documentos a este respecto se encuentra en la curadoría de Chris Cozier y Tatiana Flores en *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions* (Washington D.C., 2011, World Bank.)

⁷⁴⁵ Véase Cozier, Christopher (2011) “Notes on Wrestling with the Image.” En Cozier, Christopher y Flores, Tatiana (Eds.) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*. Washington D.C., World Bank, pp. 6-17.

solar en una hormigonera. Los ejemplos de Curry o Griffith son, en definitiva, reflejo de la adopción de una estética que rehúye la confrontación directa con la definición identitaria y que se refugia en un escenario cada vez más marcado por la movilidad y la interacción entre núcleos no siempre contiguos.

XI.3-Opus Habana

“Isadora es, pues, la ciudad de sus sueños; con una diferencia. La ciudad soñada lo contenía joven; a Isadora llega a avanzada edad. En la plaza está la pequeña pared de los viejos que miran pasar la juventud; el hombre está sentado en fila con ellos. Los deseos son ya recuerdos.”

Italo Calvino. *Las ciudades invisibles*. Las ciudades y la memoria.

“La vieja ciudad, antaño llamada de intramuros, es ciudad en sombras, hecha para la explotación de las sombras –sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que fue germinando, creciendo, hacia el Oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanos.”⁷⁴⁶

La Habana de Carpentier se nos muestra como un espacio fragmentado y fractal, donde todo se aglutina para conformar imágenes confusas que se hacen eco de sí mismas, un entorno de vidrieras y pórticos capaz de devorar cualquier novedad, cualquier diferencia, en el tiempo detenido de la postal vivida. La ciudad, en este caso, ha devenido la protagonista de dicha postal, y los posibles

⁷⁴⁶Carpentier, Alejo (2004) *La ciudad de las columnas*. Madrid, Espasa, p. 71. Una revisión de la obra carpenteriana en Salvador, Álvaro y Esteban, Ángel (Eds.) (2005) *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid, Verbum.

habitantes en partes del paisaje sólo pueden desempeñar ya el papel de tipos humanos reducidos a espectadores o figurantes.

Ahora bien; La Habana de Carpentier es, también, un proyecto patrimonial, una utopía realizada. Durante la década de los noventa, a partir del Periodo Especial, cuando el turismo se convierte en un recurso deseado y en parte del paisaje cubano, La Habana queda congelada según el modelo ofrecido por Carpentier. Lo que era un reflejo de una realidad histórica se convierte, por tanto, en un modelo urbanístico, en una estructura que se reproduce a través de políticas culturales, en un casco urbano a conservar. Si en 1982 La Habana Vieja es declarada Patrimonio de la Humanidad, durante los noventa la ciudad constituirá el mayor museo de la Revolución, dirigido por la Oficina del Historiador de la ciudad a cargo de Eusebio Leal.

Una época, un proceso histórico, reducido a un conjunto de columnas – a unos cuantos símbolos; una ciudad congelada en el tiempo. En una versión de su obra en progreso, *Story*, Jorge Wellesley encapsuló a la historia en un conjunto de tubos de cobre. Éstos formaban el paréntesis temporal “1492-1959”; dentro de los tubos había nitrógeno líquido, versión del gas que suele utilizarse para la congelación – aséptica – de células y muestras de laboratorio, de óvulos y espermatozoides – de posibilidades de gestación, entonces. Difícil no pensar en otro paréntesis, el que comienza a partir de la última fecha congelada, como un porvenir desactivado.

La(s) sombra(s) de la ciudad de Carpentier son largas. En ellas transitan otros modelos de ciudad, otras lecturas de La Habana que subvierten y pueblan ese paisaje trascendental de vidrieras y sol. Ángel Esteban ha hablado de una *carnalización* de La Habana, una búsqueda de una ciudad real y vivida, a partir de las peripecias narradas en las novelas detectivescas de Leonardo Padura⁷⁴⁷. Una de esas visiones es la de Pedro Juan Gutiérrez y el llamado Realismo Sucio,

⁷⁴⁷ Esteban, Ángel (2006) “A las duras y a las Paduras. La Habana, cielo e infierno”, en *Literatura Cubana entre el Viejo y el Mar*. Madrid, Renacimiento, pp.304-315.

un mundo de pícaros y de violencia, pero sobre todo de supervivencia, que ha sido comentado parcialmente en el apartado destinado al cuerpo. Otra es la propuesta por Antonio José Ponte en el cuento *Un arte de hacer ruinas*. La mirada de Ponte no es menos crítica que la de Gutiérrez – Esther Whitfield habla de “desacoplamiento” entre la ciudad y sus habitantes y de “suspensión de la fe en el “hogar”, de un colapso de la arquitectura – de la arquitectura de la ciudad, de la arquitectura del país, de la arquitectura de la Revolución – incapaz por más tiempo de sostenerse a sí misma⁷⁴⁸. Señala Whitfield:

“Y en sus ruinas lugar y tiempo se juntan como la manifestación arquitectónica de una historia que ya no puede más sostenerse a sí misma. Aun si “de niño la geografía apasiona mucho más que la historia”, como expresa el tutor del estudiante [que protagoniza Un arte de hacer ruinas], “el tiempo, como deben haberte enseñado, es un espacio más””.⁷⁴⁹

La historia de Ponte está protagonizada por una ciudad superpoblada, en la que no queda espacio alguno que habitar, un entorno de barbacoas⁷⁵⁰ que provoca que la ciudad crezca “hacia adentro”⁷⁵¹. Se trata de un urbanismo etéreo, cercano a las ciudades de Calvino, que se mantiene por flotación⁷⁵² y que esconde bajo los cimientos de los edificios un reflejo especular de sí: cuando un muro cae, aparece reproducido en la ciudad inferior. Ese reflejo de la ciudad “real”, Tuguria, es “una ciudad hundida, donde todo se conserva como en la memoria”⁷⁵³. Señala el autor:

⁷⁴⁸ Whitfield, Esther (2005) “Prólogo”, en Ponte, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 9-31.

⁷⁴⁹ *Ibidem.*, p.29.

⁷⁵⁰ Término utilizado coloquialmente en Cuba para designar viviendas generadas a partir de la compartimentación horizontal de grandes edificios coloniales habaneros.

⁷⁵¹ Ponte, Antonio José (2005) *Un arte de hacer ruinas...* Op.cit., p.58.

⁷⁵² “Una ciudad con tan pocos cimientos y que carga más de lo soportable sólo puede explicarse por flotación.” *Ibid.*, p.63.

⁷⁵³ *Ibid.*, p.73.

“De no salir inmediatamente, tendría que reconocer que allí existía una ciudad muy parecida a la de arriba. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes. Y frente a un edificio al que faltaba una de sus paredes, comprendí que esa pared, en pie aún en el mundo de arriba, no demoraría en llegarle.”⁷⁵⁴

La última exposición en La Habana de Los Carpinteros trajo consigo una broma en torno a las barbacoas. Bajo el título de “El gran picnic”, el público asistía a un conjunto de barbacoas de jardín iluminadas con luz fluorescente; la cotidianidad de la escena contribuía a hacerla irreal, recordándonos que lo “cotidiano” puede llegar a ser un lujo. La obra de Los Carpinteros, grupo compuesto originalmente por Alexandre Arrechea, Marcos Castillo y Dagoberto Rodríguez⁷⁵⁵, ha recibido, junto con la de artistas como Kcho o Sandra Ramos, una amplia atención crítica, por lo que nos limitaremos aquí a esbozar algunas aproximaciones a partir del comentario de algunas obras en concreto relacionadas con la ciudad⁷⁵⁶. La producción de Los Carpinteros alcanza gran éxito a mediados de los noventa, en el proceso de recuperación de los oficios y de reivindicación del objeto que experimenta el arte cubano posterior a la Generación de los Ochenta. Rachel Weiss no duda en señalar al colectivo como los más genuinos representantes del arte del Periodo Especial, vinculando su actividad con la efervescencia restauradora que experimenta la ciudad⁷⁵⁷. El nombre del grupo remite al trabajo con la madera, pero también a un cuidado artesanal del material. Alexandre Arrechea explica cómo la actividad manual desempeñó un papel central en los primeros momentos del grupo:

⁷⁵⁴ Ibid., p.73.

⁷⁵⁵ El primero dejará el grupo en 2003, a su llegada a Madrid. El dúo formado entonces por Marcos y Dagoberto también pasará a residir en la capital española, alternando sus estancias en España con periodos habaneros.

⁷⁵⁶ Para una visión exhaustiva de su obra, véase Ankele, Gudrun y Zyman, Daniela (Eds.) (2011) *Los Carpinteros. Handwork: Constructing the World*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König.

⁷⁵⁷ Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p. 213.

“comenzamos a ir a casas abandonadas, casas que habían sido propiedad de la burguesía cubana antes de la Revolución y que permanecían vacías, y nosotros, a raíz de que sabíamos que vecinos del área iban y arrancaban todo lo que quedaba allá, decidimos ir también, a riesgo de que la policía nos sorprendiera. Comenzamos a utilizar la madera de esos lugares, y esto adicionó una nueva etapa a la historia de Los Carpinteros, y sobre todo al significado de nuestra obra. Era reconvertir la historia de algún modo, estábamos viendo cómo todos estos vecinos de barrios humildes vestían sus casas con lo que robaban de las casas de los ricos. La historia de Robin Hood, pero de otra manera...Vimos que esto podía funcionar a nivel conceptual, esta reapropiación de la historia cubana. Por ejemplo, tomábamos maderas de las cenefas, de los techos, y construíamos chimeneas, en alusión a esa aspiración burguesa de los cuarenta de tener todo el mundo una chimenea en casa, algo ilógico cuando se trataba de un país tropical. Era un juego con la historia, utilizábamos la talla para aludir al pasado reciente, y creo que en ese sentido hubo también por nuestra parte un interés por hurgar en la historia de Cuba para hablar de problemáticas actuales.”⁷⁵⁸

Desde ese momento temprano, el grupo produce objetos de consumo a estrenar, con un perfecto acabado, pero inútiles en la práctica fuera de su valor simbólico. De ahí el uso frecuente del dibujo, que comparten con Carlos Garaicoa: en muchos casos, la actividad artística queda reducida a cumplir con las necesidades de la gente en forma de proyectos, muchos de los cuales, sobre decirlo, no pasarán del boceto. Surgen entonces trabajos como *Café*, en el que el diseño de un espacio es sustituido por la propia tarea de dibujar los límites de ese espacio de una manera artesanal.

En todos los casos encontramos una distancia entre el objeto real, su función, su acabado y su plasmación en el diseño, algo que hace que buena parte de la plástica de Los Carpinteros hable de la propia actividad artística. Es el caso de *Havana Country Club*, una recreación que junto a otras piezas como *Marquesina Cigarrera* formaba parte de la exposición de graduación del grupo.

⁷⁵⁸ Entrevista personal con Alexandre Arrechea. Madrid, 12 de abril de 2011. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

En este caso, se puso especial énfasis en imitar la manufactura minuciosa de las artes coloniales que alude a un consumo elitista del objeto artístico. Así, la obra adquiriría un aura de especialidad ya desde su propia confección, planteando una comparación entre ese lujo del pasado y la situación política y económica del momento.

Fruto de ese interés por ironizar sobre los usos del espacio, sobre los materiales y sobre la realidad urbana surgirá en el año 2000 *Ciudad Transportable* [FIG.103]. Concebido en el marco de la Bienal de La Habana, se presentan en esta ocasión un conjunto de edificios anónimos e impersonales compuestos a partir de tela dispuesta en forma de carpa sobre el suelo. Los Carpinteros planteaban, así, entre otras cosas, la intercambiabilidad del espacio, la posibilidad de llevar consigo el hogar, o la transitoriedad de cualquier voluntad de establecimiento. Más recientemente, el grupo ha incursionado en el trabajo del metal y el plástico, produciendo objetos de apariencia industrial, bromas sobre entornos y objetos que nos rodean –recuperando el motivo de las barbacoas; antes del proyecto desarrollado en 2011 los artistas concibieron una en forma de estrella.

Tuguria, entonces, como la Isadora de Calvino, es el territorio donde los deseos son ya recuerdos, donde la geografía se ha convertido en tiempo. En una reciente instalación, Antonio Margolles dispuso en el espacio de la Casona, poblado por muebles antiguos, bustos, espejos, columnas y grandes escalinatas, una proyección que emulaba esas transacciones de tiempo que tienen lugar en el cuento de Ponte entre La Habana y Tuguria⁷⁵⁹. En este caso, la obra, titulada *Fuego Fatuo*, consistía en una proyección de video sobre el conjunto detenido en el tiempo de la Casona. El video reconstruía una forma a través de puntos, una silueta perteneciente a otro tiempo que, sin embargo, nunca llegaba a constituirse: la tarea de delinear la figura se completaba con el caer constante de

⁷⁵⁹ Una perspectiva diferente, pero relacionada con la repetición y los espejos, se encuentra en la obra del artista y arquitecto Ángel Morúa, que recrea ciudades enteras en gigantescas fotos panorámicas, oponiendo escenarios que podrían ser percibidos como alejados entre sí o antitéticos.

los primeros puntos al suelo, generando un rastro de polvo que se superponía a los objetos amontonados y que agrietaba su realidad, devolviéndolos —y con ellos, al posible espectador— a un pasado remoto e inalcanzable o a un presente en ruinas, en proceso de demolición. En palabras del artista:

“La animación que se proyecta encima de los muebles y objetos de una habitación antigua y deteriorada trata constantemente de dibujar algo que nunca se llega a terminar porque los elementos que la van conformando se precipitan y desaparecen antes de llegar al suelo. Estos elementos que van haciendo el dibujo son 0 (cero) y 8 (infinito) uno es la nada y el otro lo incontable, lo interminable, lo que no tiene fin. Ambos son el complejo resultado de una abstracción que matemáticamente podemos definir y que en términos filosóficamente nos resultan complicados por el hecho de tener una existencia y un sistema de pensamientos finitos. Funcionan en este caso para hablar de lo efímero de todo lo que hacemos y de lo inexplicable o inentendible de algunos procesos en los que podríamos incluir de alguna manera al arte.”⁷⁶⁰

La realidad, parece decirnos Margolles, resulta incapaz de aprehender en su totalidad; lo que nos queda son los restos del tránsito entre el 0 y el 8, entre la nada y el infinito, entre las aspiraciones de revolución y de cambiar el mundo y la realidad, el polvo de las ruinas y de los futuros cancelados⁷⁶¹ [FIG.104]. En ese espacio liminal y efímero transcurren la vida y el arte; su contribución radica, entonces, en desmontar la pretensión de eternidad —la elusión de todo conflicto, de todo cambio— de la ciudad congelada, del paisaje metafísico carpenteriano.

⁷⁶⁰ Entrevista personal con Antonio Margolles. La Habana, marzo de 2011.

⁷⁶¹ David Scott, en *Conscripts of Modernity*, ha teorizado sobre la transformación de los futuros en pasados. Scott toma el concepto de *Futures Past* de Reinhart Koselleck, quien en *Futures Past. On the Semantics of Historical Time*, reflexiona desde la perspectiva de la filosofía de la historia sobre el rol del futuro en la disciplina histórica. Véase al respecto Scott, David (2004) *Conscripts of Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham, Duke University Press.

La ruina, la conjunción entre tiempo y ciudad, aparecen en el centro de la obra de Carlos Garaicoa⁷⁶². En sus primeros trabajos, el artista intervino la ciudad, creando un modelo paralelo mediante el numerado azaroso de viviendas. Posteriormente, Garaicoa se ha dedicado a diseñar una arquitectura utópica, que se constituye en el intervalo entre lo imposible y las ruinas materiales edificadas del pasado. Se trata de un conjunto de dibujos, fotografías e intervenciones sobre el patrimonio inmueble habanero que aparece conformando realidades volátiles, convertido en jardín zen o lugar de construcción de la Torre de Babel. A partir del 2000, la obra de Garaicoa continúa la reflexión sobre la ciudad desde una perspectiva más global, que desarrolla una labor propia del estudio de arquitectura para proyectar urbanismos compuestos de papel y de lámparas, modelos flotantes que profundizan en esa búsqueda de la utopía que plantearan ya los números azarosos que daban otra ubicación, otro orden, a las casas de La Habana.

De la duplicidad planteada por Ponte--¿cuál es la ciudad real? ¿Cuál el reflejo? ¿Cómo transitar de una a otra?—se desprende, además, la posibilidad de sobrepasar el borde de la postal. En otro de sus cuentos, Ponte erige a los *skitalietzs*, a los deambulantes, en poseedores de la ciudad. Se trata de seres abocados al presente más absoluto, despojados de toda confianza en lo estable y dedicados a andar la ciudad, a vivirla. En una serie reciente, el fotógrafo Alejandro González se ha aproximado a un entorno habitado en cierta manera por comunidades que transforman el paisaje oficial, monumental, de la ciudad para proponer otros usos y otros paseos por ésta [FIG.105]. La Calle G, conocida oficialmente como Avenida de los Presidentes, constituye uno de los escenarios más oficiales del Vedado. En ella se encuentra un conjunto escultórico que retrata la tradición de lucha por la independencia y la libertad

⁷⁶² Como ocurre en el caso de Los Carpinteros, la trayectoria de Garaicoa se dilata a partir de los noventa, haciendo imposible un estudio pormenorizado de su producción. Estamos ante el que posiblemente sea, junto con Kcho, el artista cubano de mayor fortuna crítica internacional, lo que hace que el conjunto de textos sobre su obra sea inmenso. Remitimos aquí, por ejemplo, a la siguiente visión exhaustiva: Enwensor, Okwui y Kissane, Sean (Eds.) (2010) *Carlos Garaicoa: Overlapping*. Dublín, Charta and Irish Museum of Modern Art.

latinoamericanas; también, cerca del Malecón, encontramos uno de los centros académicos de mayor reconocimiento en el país, Casa de las Américas. Lo curioso estriba en que la Calle G se ha convertido en el escenario de todas las tribus urbanas que pueblan La Habana⁷⁶³. Junto con el elenco de posibilidades políticas que representan las esculturas, ahora encontramos, sobre todo a partir de la noche, grupos rockeros, punks, emos, manga, compartiendo el espacio y planteando otra galería completa de posibilidades y modos de vida, esta vez ligados al consumo. González ha retratado a las tribus urbanas cubanas, constituyéndolas como las verdaderas herederas de la Revolución, dotadas con una capacidad para transgredir desde las modas personales, a partir de su afiliación a tendencias globales, que pueden encontrarse en cualquier ciudad. La serie de González, titulada significativamente *La Habana: AM-PM*, alude al famoso documental *PM*, que retrataba el ambiente de los cabarets y bares nocturnos de Playas en el periodo pre-revolucionario, un escenario marcado por transgresión de la conducta de la vida cotidiana y por el impacto del turismo—que ha sido recientemente retratado por el film *Chico y Rita*—, un espacio de diversión y oportunidad que ponía de manifiesto las desigualdades sociales del país. *Pm* fue censurado por Castro, y dio lugar al discurso “Palabras a los intelectuales”, donde se trató de establecer, en los primeros años de la Revolución, la identidad entre creación cultural y lógica política. En este caso, González actualiza la narración del documental—en el que, por otro lado, apenas se observa una conducta censurable mayor que la del baile, la conversación y la bebida—para traerla al presente y plantear cuestiones ligadas a la representación, la libertad de elección o la internacionalización de la cultura popular. Lázaro Saavedra, de una manera más directa y humorística, ha hecho algo parecido al poner una base de reggaetón a las escenas del documental filmado por Sabá Cabrera Infante (hermano de Guillermo) y Orlando Jiménez.

⁷⁶³ Véase al respecto Cepero, Ileana (2004) “Fotografía cubana actual: una mirada interior” *Revolución y Cultura*, 2, pp. 46-53. Sobre la Calle G, véase Vázquez, Pedro (2011) “Calle G: Cuando los ciudadanos hallaron su ciudad”, *Revolución y Cultura*, 2, p.4-11.

Resulta interesante observar cómo, en los últimos años, se han multiplicado las posiciones que construyen otras maneras de entender y de habitar la ciudad a partir de la cultura popular. El rap cubano, las líricas de grupos como Los Aldeanos o de intérpretes como El Insurrecto (el último disco de éste se titula “El Cerro Cerrao”, designación claramente urbanística) no sólo transcurren al borde de la cultura oficial, sino que se insertan plenamente en el tejido urbano y en la cultura popular cubana⁷⁶⁴.

Otra industria que está alterando significativamente las maneras de vivir la cotidianidad es la informática. Sujetos a la precariedad que hizo posible la existencia de una estructura gubernamental dedicada a la invención de tecnología, el reciclaje y la imaginación han compartido la vida de los cubanos desde la Revolución. Unido a ello, la flexibilidad a la hora de interpretar la Ley de Propiedad Intelectual hace que, según Fidel, todo el patrimonio sea susceptible de ser apropiado para el bien de la causa revolucionaria. El consumo de videos y el uso de internet subsisten a partir de redes basadas en el intercambio personal; junto a ello, internet ha permitido un espacio –siempre regulado– de disenso (piénsese en la actividad bloguera de Yoani Sánchez, por ejemplo)⁷⁶⁵. Esa imagen podría completarse con la aparición de una reciente cultura hacker –sujeta, como no podría ser de otro modo, a la migración– y de una primitiva industria del videojuego.

En otra serie, González dibuja una Habana desconocida e irreconocible, que parece propia de revistas de fotografía documental soviética. Desde esa perspectiva, retrata espacios como el de la Embajada de Rusia en La Habana,

⁷⁶⁴ Véase al respecto Baker, Geoff (2006) ““La Habana que no conoces: Cuban Rap and the Social Construction of Urban Space” *Ethnomusicology Forum*, 15 (2), pp.215-246.

⁷⁶⁵ Sobre las condiciones de circulación que establecen esas redes, véase Pertierra, Anna Cristina (2009) “Private pleasures. Watching videos in post-Soviet Cuba”, *International Journal of Cultural Studies*, 12 (2), pp. 113-130, un trabajo que se acerca al consumo y distribución informal de cintas de video en Cuba.

ese edificio que parece trasplantado desde otro mundo, o el Parque Lenin, reconocible por todo cubano, que, en este caso, se nos muestran dentro de ese juego entre el guiño al lugar común y la adopción de una estética impersonal y ajena a lo representado. El truco, en este caso, radica en que esas imágenes son el reflejo de una extrañeza reconocida, de una intromisión cultural: lejanas a toda tradición artística cubana, fueron comunes en las revistas polacas y rusas que circularon en la isla durante los setenta⁷⁶⁶. *Futuro: 2005* reencuentra los lugares de la infancia de esas generaciones nacidas después de la Revolución, a las que se les prometía la redención y el triunfo en una fecha breve. Contra lo que podríamos pensar, lo que encontramos no tiene que ver con imágenes de decadencia y con ruinas: parece, más bien, un paisaje artificial, formado a partir de elementos sacados de contexto, que quieren representar una época y un proyecto, condensar un porvenir de progreso. Es esa pretensión lo que le otorga a la serie un tono trágico a la vez que bucólico.

Lo que importa en este caso de los *skitalietz* de Ponte no es tanto su condición social—que no llegamos a conocer realmente—sino la actitud colaborativa que despliegan. La comunidad, aun en su mínima expresión, parecen decirnos, es la única garantía de supervivencia. Luis Gárciga ha elaborado en la década del 2000 una obra en video que surge de la documentación aparentemente objetiva de la realidad. Sus obras generan la impresión de un falso documental, en el que el artista se aproxima con medios sociológicos a la cotidianidad para retratarla tal cual es, para generar un documento de estudio, una fuente primaria. Sin embargo, pronto se descubre la trampa: el artista ha alterado de manera directa el contexto, presentando los resultados del proceso desde una perspectiva subjetiva, a partir de la cual consigue cuestionar no sólo el proceso en sí sino también la frustración resultante de la manipulación de todo discurso y de la realidad en su conjunto.

⁷⁶⁶ Remitimos a la entrevista con el artista para un comentario en detalle de esta serie.

Magaly Espinosa ha analizado la obra de Gárciga, junto con la de los artistas con los que éste colabora, Javier Castro y Grethel Rasúa⁷⁶⁷, desde una perspectiva que se interroga acerca de la relación entre la actividad creativa y la modificación del contexto en que ésta se inserta. Sobre Luis o Miguel, iniciativa colaborativa integrada por Gárciga, Espinosa escribe:

*“En su mayoría, sus acciones e intervenciones están marcadas por el levantamiento social, con metáforas que se visten de la acción misma, ya que los contenidos de sus obras son leídos desde esas acciones, haciendo brotar los significados sociales más íntimos y personales.”*⁷⁶⁸

Algunas obras de Gárciga muestran la posibilidad de esperanza entre la adversidad: dos personas alumbrándose en un apagón (*Asistencia*); otras en cambio, simplemente muestran los mecanismos de coacción que el medio impone sobre el ser humano en el caso de Cuba: *Reporte de ilusiones* consiste en un collage fotográfico en el que se pedía a los propios retratados que se representaran de la manera que prefirieran, en compañía de personajes reales o ficticios, vivos o muertos, en cualquier escenario; *Custodiando un deseo*, Luis o Miguel crean un servicio informal de vigilancia de equipajes en la terminal de ómnibus de Cienfuegos, dando forma a un vacío en torno a la propiedad cuya solución correspondería teóricamente al Estado.

Gárciga ha elaborado visiones menos esperanzadoras: en una serie de obras correspondientes al periodo de colaboración del artista en Luis o Miguel, observamos la impotencia derivada de la lucha contra un medio hostil. Se trata, en este caso, no tanto de un planteamiento derrotista cuanto de una indagación en las condiciones de coerción que utiliza el poder en el medio cotidiano de la ciudad. En una ocasión, dos personas se acercan a un derrumbe para construir,

⁷⁶⁷Véase Espinosa, Magaly “La re-identidad: variantes interpretativas de la obra como documento y/o acontecimiento.” Documento cedido por la autora.

⁷⁶⁸ Espinosa, Magaly (2003) “La calle está aparentemente tranquila (textos y contextos en la creación visual cubana del presente”. *Parachute*, 125, pp. 34-52.

con la única ayuda de sus propias manos, una columna que nunca llega a levantarse; en otra, ambos artistas cambian cada uno un billete de dólar; una vez obtenida la cantidad de 52 pesos cubanos, proceden a realizar el proceso a la inversa. La acción se repite hasta que su presencia en la casa de cambio deja de tener sentido, puesto que su capital ha sido reducido a nada, por lo que tienen que abandonar el lugar. El documento aséptico del comprobante se convierte, en este caso, en el testigo de esa imposibilidad.

Javier Castro también se ha asomado a la sociología latente en el cosmos habanero, planteando relaciones entre el discurso oficial, los símbolos de la Revolución, la violencia y la vida cotidiana. En una pieza de video, Castro retrataba una disputa que tenía lugar a causa del arrojo de basura en la casa donde nació Martí. Castro mostraba la sedimentación de capas de realidad sobre el pasado congelado de los símbolos de la revolución, que aparecen consumidos por los conflictos del presente.

Una de las mejores imágenes de lo anterior corresponde a una película reciente: en *Juan de los Muertos* (2011), un grupo de zombies invadía la Plaza de la Revolución, símbolo de la voluntad de hacer del proceso revolucionario un movimiento popular. Los “disidentes” pueblan un espacio que no es suyo, y al hacerlo, lo despersonalizan, lo vacían de significado. La Plaza, presidida por el Monumento a José Martí y por dos enormes imágenes del Che Guevara y Camilo Cienfuegos, ya había sido objeto de numerosas relecturas. Hemos de recordar, por otro lado, que junto a las representaciones de la ciudad es necesario analizar procesos de intervención de la misma. Precisamente, el desarrollo del “nuevo arte cubano” se vio marcado por los cambios en la situación política y social de Cuba. Un arte fuertemente contextual como el que surgió a partir de los ochenta encontraría en las repercusiones que esos cambios tenían en el medio directo de trabajo y de vida un referente directo a la hora de producir arte. Resulta, pues, posible recorrer La Habana a partir de la sucesión de un conjunto de generaciones y de artistas que proyectaron sus aspiraciones artísticas y vitales – ambas cosas fueron juntas durante gran parte del periodo

analizado—en la interacción con el medio. En ese marco se ubica el *Reviva la Revolú* de Aldito Menéndez, en el que el artista iniciaba en los 80 una colecta para reavivar el espíritu revolucionario—u otra cosa⁷⁶⁹. La acción de Menéndez—cuyas implicaciones serán comentadas en el apartado correspondiente a los colectivos—se iría transformando en los noventa en una utopía: para entonces, la colaboración de las masas y el papel redentor del arte aparecían como algo improbable. Quedaban, sólo, algunas postales igualmente improbables, como las que componen las fotografías de Liudmila y Nélsón: en ellas el Obelisco sobresale como superviviente de un naufragio, se debate en medio de una tormenta o es reproducido en situaciones tan pintorescas como inverosímiles, propias del paisajismo romántico o de la pintura de viajes. El título de la serie, *Absolut Revolution*, nos habla, de nuevo, de cancelaciones del futuro y del empaque comercial del proyecto revolucionario y de los espacios donde habría de tener lugar.

Sólo queda buscar un punto de fuga ante la imposibilidad de los paisajes anteriormente descritos. El Malecón se convirtió durante los noventa en ese punto de fuga, real e imaginario, como muestra la obra de Manuel Piña. Visiones del infinito y de límites, de esperanza y de viajes imposibles, cierran la isla con respecto al mundo, aluden a la imposibilidad piñeriana de vivir rodeado de agua por todas partes. Sin embargo, Piña cree en el horizonte: de ahí que su visión de ese borde físico y trascendental sea también un final abierto, una posibilidad que subsiste encerrada en el relato de la tragedia.

⁷⁶⁹ “Revolú” es sinónimo de revolución, pero también de caos, de desorden.

Capítulo XII-Del cuerpo como contexto

Hablar de la utilización del cuerpo como espacio en el arte caribeño contemporáneo puede llevar a engaños y a simplificaciones. De entrada, lo corporal puede quedar asociado a cuestiones ligadas al género, cuando, en la mayoría de los casos, no encontraremos lo que podemos llamar un “arte de género” en la región⁷⁷⁰. Además, se corre el riesgo de caer en el error de identificar el arte que utiliza el cuerpo como un reflejo de la exuberancia de la cultura caribeña, algo que, cuando aparece, lo hace de forma tangencial y siempre con una segunda intención. Finalmente, un tercer peligro podría venir al tomar los resultados de aquellos procesos creativos que trabajan con el cuerpo como representaciones del propio cuerpo, como autorretratos, eludiendo la intencionalidad que, de nuevo, hace siempre algo más de esos autorretratos, los traslada a otro espacio.

Definir las coordenadas de ese espacio nos permitirá comenzar a entender las propuestas que son lanzadas a partir del cuerpo. En muchos casos estaremos ante un elemento intermedio entre la individualidad y el todo-social, que hace de su no pertenencia a ninguno de ambos ámbitos una herramienta en el juego de designar lo que no se puede aprehender totalmente. Por otro lado, las miradas al cuerpo, al menos las más brillantes, se muestran estrechamente unidas al contexto histórico y geográfico en el que han sido producidas. Aun hablando, pues, de algo íntimo, no pierden de vista la realidad del momento. Quizá donde esa unión entre conciencia del entorno y corporalidad pueda observarse con más claridad sea en el arte cubano de los noventa, en el que muchos han visto un repliegue a temas privados, íntimos; una mirada atenta, sin embargo, mostrará otra historia.

⁷⁷⁰ Son, por el contrario, una amplia mayoría las mujeres artistas caribeñas que adscriben su obra en un marco más amplio que el propiamente asociado al género, siendo éste un elemento que es utilizado en muchas ocasiones para reflexionar sobre temáticas tales como la nacionalidad, la pertenencia o la situación general de las comunidades y del individuo en el mundo actual.

XII.1-Cuba

No habían faltado en el arte cubano antecedentes en lo que a la representación del cuerpo y las pasiones se refiere. Desde las recreaciones de la mulata hechas por Carlos Enríquez a las gitanas de Víctor Manuel, pasando por la monumentalidad de las figuras de Mariano Rodríguez, la espiritualidad de las figuras de Abela o los cuerpos desdibujados por el ritual de la pintura de Lam, el arte cubano de fines de siglo encuentra todo un muestrario de tipos humanos, estrechamente asociados a concepciones de la actividad artística y de la posición que ocupaba la cultura del país.

Durante la década de los ochenta, si bien los intereses se orientarán más hacia problemáticas colectivas, algunos creadores trasladarán los sentimientos de angustia y las reflexiones sobre las limitaciones del campo cultural al ámbito del cuerpo. La expresión cruda y directa de lo visceral, será objeto en este momento de un exhaustivo tratamiento por parte de tres artistas, Tonel, Carlos Rodríguez Cárdenas y Tomás Esson. Los tres pertenecen a los grupos que aparecen en la segunda parte de la década. La obra del primero ha sido conectada con la de Santiago Armada (Chago)⁷⁷¹, quien, como Antonia Eiriz⁷⁷², sería censurado por la crudeza de sus dibujos. Entre la mirada desgarrada de Chago y la concreción de la angustia en lo escatológico que planteara Tonel en los ochenta existe, por tanto, una diferencia epocal, pero también una conexión,

⁷⁷¹ Nacido en 1937, Chago aparece como una isla en el contexto del arte cubano. Su producción mordaz le llevaría a ser censurado durante los setenta. El carácter crítico de los dibujos de Chago le ha situado con frecuencia como precedente del "Choteo" cubano de los ochenta.

⁷⁷²Eiriz (1929-1995) llevará a cabo una pintura de tintes expresionistas, dominada por seres sin rostro o con la faz desdibujada, que pueblan un mundo marcado por tintes violentos y grises. Tras dejar de pintar en 1969, Eiriz trabajará en un CDR haciendo figuras de *papier maché* en talleres con niños. Véase Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, p.68.

una manera de mirar la realidad cubana y universal, que establece una afinidad directa entre ambos artistas. La vinculación de Tonel con el humor coincide con el desarrollo de una faceta como editor, que le llevará a reivindicar la tradición humorística de décadas anteriores, rescatando a artistas como Chago o Rafael Fornes⁷⁷³. Su obra no sólo resultará interesante en sí misma, sino también por el *“haber legitimado un espacio para un tipo de obra que, sin ser caricatura o ilustración, conserva rasgos expresivos de estas manifestaciones, colocadas en zonas siempre marginadas por la alta cultura, al tiempo que utiliza estos modelos de comunicación en función de una obra autónoma, de un profundo rigor intelectual”*.⁷⁷⁴

La mirada al cuerpo de los dibujos de Tonel es siempre ácida, mordaz, sin perder un toque de ternura que queda descontextualizado ante el carácter amenazador de la escena. A menudo encontramos amputaciones, decapitaciones, fluidos corporales, penes gigantescos, mujeres voluptuosas desnudas, parejas manteniendo sexo; en este último caso, los amantes siempre se ven perturbados bien por un elemento externo, bien por el carácter inhóspito de la situación, que impide el amor. Rachel Weiss lo ha definido brillantemente: *“Complicated failure, personal and depp and irremediable, but livable. In fact, precisely failure that is lived: slight, fleeting, resonant, soulful, and, somehow, dignified.”*⁷⁷⁵ En muchas otras ocasiones, el protagonista es el propio artista quien, a través de autorretratos, interrogan la posición del individuo en el contexto en el que se integra (*El vómito es cultura* muestra al artista con la cabeza baja, expulsando un gran chorro de vómito sobre el que la figura se encuentra [FIG.106]). En palabras del artista:

“Trabajando durante unos cuantos años he creado un personaje que se puede identificar conmigo y es el que aparece en los autorretratos. He puesto a ese personaje en

⁷⁷³ Montes de Oca, Dannys (2000) “Cruce de caminos. Intersecciones de lo gráfico, lo conceptual y lo ambiental en la obra de Tonel”, en Valdés Figueroa, Eugenio y Watson, Scott (eds.) *Tonel. Lessons of Solitude*. Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, p.13.

⁷⁷⁴ *Ibidem.*, p.14

⁷⁷⁵Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p.111.

las situaciones que yo he vivido o que estoy viviendo, y al identificar ese personaje con un rostro conocido, pues de alguna manera le estoy dando un rostro y un nombre propio a situaciones, ideas o actitudes que de otro modo quedarían en el aire, no serían de nadie."⁷⁷⁶

La integración de dibujo, grabado y texto completará las obras de Tonel sobre el cuerpo. A menudo la escritura llevará el peso de la narración, haciendo posible el vínculo entre la realidad social y personal de la representación del artista que aparece en los autorretratos. Sea como fuere, la producción de Tonel resulta difícil de aprehender por lo polifacética y por los constantes entrecruzamientos del crítico y el artista. Su obra posterior al dos mil – rara vez comentada, al contrario de lo que ocurre con la de los ochenta y noventa – ha trasladado su interés al universo del comunismo estalinista. En sus series más recientes, Tonel traza itinerarios que vinculan su Cuba natal, la cultura soviética, y Canadá, donde vive desde hace décadas. La carrera espacial, el progreso, la amalgama de símbolos patrios y las coordenadas espaciales en las que éstos intervienen, aparecen ahora como preocupaciones.

Por su parte, la obra de Carlos Cárdenas combina la problematización de elementos tomados de la cultura popular, como dichos o refranes, cuestionando el que puedan ser interpretados de manera unívoca y, con ello, trasladando esa inquietud a cualquier otro discurso, léase el de la cultura oficial. Junto con esa resemantización de símbolos, en la obra de Cárdenas coexiste otra vertiente escatológica, cercana a la obra de Tonel⁷⁷⁷, que le lleva a componer escenas y seres humanos a base de excrementos. Al igual que ocurriera en la obra de éste, no debemos interpretar este conjunto de piezas de manera literal, sino dentro de un contexto filosófico que problematiza lo material. En este caso, las pinturas

⁷⁷⁶Mateo, David (2000) "No soy un artista del performance. Entrevista a Tonel realizada por David Mateo", en. Valdés Figueroa, Eugenio y Watson, Scott (eds.) *Tonel. Lessons of Solitude*. Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery, p.47.

⁷⁷⁷ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* Op.cit., pp.239-240.

de Cárdenas aluden al desecho, a lo que se rechaza y que, al mismo tiempo, nos constituye.

Finalmente, la producción de Tomás Esson será una de las más censuradas de la década. Seres monstruosos, grotescos, antropomorfos, copulan e intercambian fluidos—quizá la escena más conocida sea la de dos seres parecidos a bueyes manteniendo sexo ante un retrato del Che, obra que valió la censura de *A Tarro Partido II*⁷⁷⁸. El universo de Esson está marcado por la angustia de unos seres puramente viscerales, que parecen condenados a satisfacer sus pasiones sin poder hacerlo. En otra de sus piezas más conocidas y comentadas, las franjas verticales de la bandera cubana se han convertido en extremidades de carne, algunas de las cuales han sido cercenadas en sus extremos. La agresividad de la pintura de Esson, que parece arrancar de un momento temprano⁷⁷⁹, debe ser contextualizada con la limpidez de la moral imperante, incapaz de acercarse a la crudeza de la realidad, pero siempre dispuesta a hablar de ella.

El arte cubano, especialmente en la década de los noventa, hizo del cuerpo una más de las rutas de escape que estableció el juego artístico. Habrá, incluso, quien defina la producción de la década como un “giro antropocéntrico”⁷⁸⁰. Hablar de sí, y hacerlo de manera íntima, significaba al mismo tiempo aludir a algo que no podía ser mencionado con tanta facilidad como era el cuerpo de la sociedad. Mediante la elaboración de un complejo lenguaje no del todo transparente, se consiguió transpolar heridas, alegrías, pesadumbres, de lo personal a lo colectivo.

⁷⁷⁸ Valga recuperar aquí la noción de cuerpo grotesco que definiera Mijail Bajtin. Bajtin, Mijail (1988) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

⁷⁷⁹ Camnitzer la lleva hasta sus pinturas de infancia. Véase Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* Op.cit., p.228.

⁷⁸⁰ Valdés Figueroa, Eugenio (1994) “Antropocentrismo en el arte cubano actual”, *Atlántica*, 6, pp.10-16.

Durante los noventa el erotismo será un tema frecuente. Hay en ello mucho de reflejo de un momento en el que el sexo se convierte en uno de los principales negocios de la isla debido a la dolarización de la economía, pero también una necesidad de utilizar un plano fácilmente asimilable para decir lo que no se puede decir en otros ámbitos, como la política. El jineterismo irá de la mano tanto de la doble moral como de la doble moneda; se trata de un fenómeno que penetra en el cuerpo de la sociedad y que transforma los roles, el comportamiento, y la forma de mirar, al convertir cualquier conversación, cualquier mirada, en un precipitante para el intercambio. Todo ello, no lo olvidemos, ocurre bajo el paraguas de la Revolución, que desde sus inicios traía consigo una dignificación del ser humano mediante el trabajo. El jineterismo aparece, entonces, como un elemento que escapa a dicho sistema moral, pero que se coloca en el centro del nuevo sistema de valores marcado por la atracción del turismo, por el negocio fácil y la supervivencia⁷⁸¹. El jineterismo modifica los cánones, los comportamientos y los espacios de la prostitución, amplificándolos y llevándolos a un plano mucho más cotidiano. La concepción de la intimidad y del sexo se verá, pues, transformada.

Amir Valle define el fenómeno del jineterismo como una práctica social vinculada a la Cuba de los noventa, encaminada a la supervivencia, e inspirada en la lucha nacionalista:

“La primera, que en Cuba se le llama jinetera (generalmente de edades que oscilan entre los trece y los treinta años) que vende su cuerpo al turista a cambio de dinero. La palabra proviene de la inventiva natural del cubano y su sentido de humor: durante las guerras de liberación contra el dominio colonial español (1868-1878, 1895-1898) los mambises cubanos se lanzaban contra los batallones de soldados españoles en ataques de caballería para ganar la batalla a filo de machete; en la Cuba de la década del 90, las mujeres cubanas se lanzan contra los turistas para ganarse la vida con sus

⁷⁸¹ Una revisión en torno a la relación trabajo-migración en el caso de las mujeres caribeñas, que incluye una reflexión sobre la prostitución y su vínculo con el turismo, en Lynn Bolles, Augusta (2004) “Daughters of the Caribbean: Lives and Experiences across the Sea”, *Anales del Caribe*, 2004, pp.95-109.

antiguísimas artes del placer, tan eficaces para la victoria como el filo de cualquier machete mambí. Los mambises eran jinetes que luchaban por su libertad. Ellas, hoy, dicen los bromistas cubanos, son jineteras que aspiran a la libertad que ofrece el poder del dólar."⁷⁸²

El perfil del jinetero/a (pues se trata de una práctica que abarca a ambos géneros) suele ser el de alguien educado/a, respetuoso/a, que atrae al turista por su capacidad de encarnar la realidad cubana del momento. La relación, como en cualquier otro caso de prostitución, estará marcada por aspectos económicos, si bien éstos no siempre tomarán la forma del "pago por sexo". El cruce de obsequios, de los que suele verse beneficiada la familia entera del jinetero/a, y el eventual matrimonio y traída a Europa/Estados Unidos, aparecen entre el repertorio posible. Hay, por tanto, una dimensión económica de supervivencia clara, que hace del jineterismo un paliativo de la dureza de las condiciones del *Periodo Especial*.

El debate en torno al jineterismo que se suscitó a raíz de las modificaciones económicas de los noventa puede delimitarse en torno a dos posturas. La primera ve en el jineterismo una crisis de la Revolución, de las aspiraciones de educación y progreso que se encontraban presentes en sus idearios. Dicha crisis se veía ejemplificada por el recurso a la prostitución de mujeres anteriormente vinculadas a un sector profesional medio y a una vida estable. La segunda destaca la libertad de la jinetera, su capacidad de supervivencia y de adaptación al contexto, así como la función social que el jineterismo cumple⁷⁸³.

⁷⁸² Valle Ojeda, Amir (2001) *Habana Babilonia: prostitutas en Cuba*. Buenos Aires, Zeta, p.14. Recogido en Cowie, Lancelot (2002) "El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea" *Revista Mexicana del Caribe*, VII (14), pp.209-210.

⁷⁸³ Un resumen del debate en Cabezas, Amalia Lucía (1998) "Discourses of Prostitution. The Case of Cuba", en Kempadoo, Kamala y Doezema, Jo (Eds.) *GlobalSex Workers: Rights, Resistance, and Redefinition*. Londres, Routledge, pp.79-87. En el mismo volumen, véase: Fusco, Coco (1998) "Hustling for Dollars: Jineterismo en Cuba", en Kempadoo, Kamala y Doezema, Jo (Eds.) *GlobalSex Workers: Rights, Resistance, and Redefinition*. Londres, Routledge, pp.151-167.

Junto con el cambio moral, el jineterismo traerá asociado un cambio en el paisaje cubano. Ante la prohibición de la prostitución y la segregación del turismo, mediante la cual la entrada a los hoteles quedaba vetada a todo cubano, sea cual fuere su condición, el jineterismo se traslada al contexto de lo cotidiano: a bares, parques, espacios abiertos. El Malecón destaca en esta geografía: el largo paseo aparece poblado a cualquier hora del día, y entre las personas que se sientan en el muro se encuentran quienes ofrecen al turista una breve conversación que puede derivar en una visita guiada por la ciudad o en el intercambio sexual. La entrada en discotecas y ambientes “de yumas”⁷⁸⁴ vendrá aparejada al fenómeno.

El arte y la literatura de los noventa están llenos de estampas y de relatos que narran la vida y obra de jineteros y jineteras, mostrando, en ocasiones, cómo el fenómeno responde a un complejo entramado en el que se entremezclan raza, clase, género y nacionalismo⁷⁸⁵. Que las implicaciones sociales de la sexualidad desarrollada durante el Periodo Especial no sólo afectan a las relaciones con el turismo se observa en la obra de autores como Pedro Juan Gutiérrez⁷⁸⁶. En su *Trilogía Sucia de La Habana*, asistimos a un paisaje desolado, habitado por unos personajes que deambulan, dejándose llevar por sus deseos. El sexo aparece indisolublemente unido a la sordidez de un medio donde la degradación arquitectónica, la ruina, convive con la degradación moral de sus protagonistas—*El Rey de La Habana*, primer volumen de la Trilogía, acaba con un crescendo en el que el protagonista hace el amor a su

⁷⁸⁴ Nombre dado aún hoy al turista, especialmente al estadounidense.

⁷⁸⁵ Sobre las relaciones entre jineterismo y supervivencia (“la lucha”), véase Rundle, Mette Louise (2001) “Tourism, Social Change, and Jineterismo in Contemporary Cuba” *The Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers*, vol.2. Disponible online: <http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2001/olv2p3.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁷⁸⁶ En los últimos tiempos, Gutiérrez se ha convertido en una figura reciente en el debate universitario, lo que ha hecho que proliferen lecturas múltiples de su obra. Una revisión exhaustiva y analítica de su obra en Whitfield, Esther “Autobiografía sucia: The Body Impolitic of Trilogía Sucia de La Habana.” Recogido en la web de Gutiérrez.

compañera por dos veces, a la que mata después de la primera. Gutiérrez plantea una orgía de excrementos, sexo desenfrenado y violencia que parece abocada a la tragedia pero en la que, milagrosamente, el protagonista siempre consigue escapar como por inercia.

En el ámbito artístico, Coco Fusco reseña una acción encabezada por Alexis Esquivel de forma paralela a la VII Bienal de La Habana, en la que éste ubicó una figura de cerámica que representaba a una muñeca negra corpulenta vestida con un traje de flores en la Plaza Vieja. Esquivel procedió a continuación a vender la estatua, contextualizándola a partir de un irónico discurso en clave marxista como uno de los productos más bajos de la Revolución. Si bien Esquivel no consiguió en el arte lo que, por otro lado, era moneda común en la vida cotidiana, sí lograría poner de manifiesto el carácter de mercancía que ambas realidades, arte y vida cotidiana, estaban adquiriendo⁷⁸⁷.

En los entrecruzamientos que se producen entre la revisión de estereotipos nacionales, símbolos del turismo, masculinidades y raza encontramos la obra de Alexis Esquivel. Su producción aparece dominada por un interés por cuestionar los estereotipos que han quedado agazapados tras el discurso homogeneizador de la revolución. Natural de Pinar del Río, de piel negra y look rasta, Esquivel constituye uno de esos nombres que se leen en paralelo a la evolución “oficial” del arte cubano, que permanece al margen de tendencias y clasificaciones temporales. Gran parte de la culpa de lo anterior estriba en la expresión de la diferencia del artista: si *“la historia de Cuba ha sido mucho el presupuesto de esta contradicción: se deseó que fuera blanca, culta, occidental y sin embargo, se acrisolaba en la mulatez.”*⁷⁸⁸, Esquivel ahonda en esa contradicción, acercándola al ámbito del cuerpo.

Un precedente en la relación cuerpo-raza puede observarse en la obra de Roberto Diago [FIG.107]. Conocido por la fortuna comercial de su obra, Diago

⁷⁸⁷ La obra recibió el nombre de *Acción Afirmativa*, y tuvo lugar en el 2000.

⁷⁸⁸ Espinosa, Magali “Después del 98”. Texto recogido en la web del artista.

ha desarrollado una pintura marcada por la sencillez formal y la utilización de materiales pobres, como la madera, con frecuencia quemada o fragmentada. A menudo la representación humana se completa por la escritura en blanco sobre madera o sobre el mismo, que contiene alusiones a problemáticas raciales que se plantean tanto en el pasado como en el presente. En algunos de sus últimos trabajos, Diago ha suprimido la figura humana, sustituyéndola por una obra puramente textual, que juega con el contraste cromático de mensaje y fondo; el artista también ha experimentado con la fotografía y con la instalación, siempre sin abandonar esa pobreza de materiales y esa reducción formal que aparece en sus composiciones anteriores.

En los noventa el artista desarrolla una producción pictórica en clave poscolonial, revisando símbolos culturales y rehaciendo el discurso de la historia del arte, cercana a la obra de Armando Mariño o Pedro Álvarez. A partir de los últimos años de la década, Esquivel diversifica los lenguajes utilizados y los medios expresivos, incursionando en la instalación y abarcando un registro de temas más amplio, centrado en problemas de la vida cotidiana cubana del momento, sin olvidar la historia o las consecuencias de la esclavitud.

La fotografía de Abigail González ofreció igualmente una réplica irónica al fenómeno del jineterismo. Sus imágenes, que semejan viejas postales pertenecientes a otra época (recurso que parece disminuir su carácter "provocativo"), muestran escenas de erotismo descarado en entornos de *atrezzo* que, tras una mirada más exhaustiva, evidencian que no hemos salido del aquí y el ahora. González, a partir de una falsa fastuosidad, estetiza la prostitución y la realidad del momento para, por contraste, demostrar lo que hay debajo de todo ello.

El jineterismo no será el único recurso utilizado por el arte cubano para repensar el cuerpo femenino. De hecho, en la mayoría de los casos nos encontramos ante mensajes mucho más sutiles, cargados de alusiones, que problematizan las dimensiones de un ámbito doméstico en pleno diálogo con lo público. A menudo las artistas que eligen este camino se han refugiado en ese

espacio interior para trasladar las cuestiones planteadas en la década anterior a un contexto mucho más abarcable. Tras esa introspección se esconde, pues, una necesidad de encontrar un nuevo marco a las inquietudes presentes en la sociedad cubana. El cuerpo, a menudo el propio, se convierte en una excusa, en un recurso que es tratado en repetidas ocasiones y que termina constituyendo una suerte de lenguaje que combina todos los estilos y que reúne un gran número de alusiones.

La obra de Aimée García puede situarse en ese contexto. Desde sus inicios como artista, García ha buscado deslegitimar y rastrear todas las posibles alusiones del simbolismo del discurso de la historia del arte — se ha hablado de “neohistoricismo” — para lo cual ha utilizado con frecuencia su propia imagen⁷⁸⁹ [FIG.108]. En escenarios detallistas, perfectamente acabados — el diseño de la artista incluye la configuración de un marco inseparable para cada cuadro —, García compone a la manera de los artistas del Renacimiento, introduciendo personajes en contextos definidos por el valor simbólico de una serie de objetos colocados allí con toda intención. La realidad de la artista entra y sale de la obra, estableciendo un juego constante con asuntos que conciernen a la comunidad en su conjunto:

“No es una representación directa de mi propia vida, aunque en cierta manera uno está ahí dentro, es una manera de pensar las cosas, de ver la vida. Hay un juego entre la imagen propia, y temas y asuntos que tienen que ver con la sociedad, y que no se relacionan conmigo de manera directa...”⁷⁹⁰

Cuidadosa hasta el extremo en todos los detalles, Aimée compone escenas que parecen detenidas en un punto cargado de tristeza y elegancia. En ese presente intemporal, que no es otro que el obligado por la espera en el Periodo Especial, surge “una pintura holandesa perversa, que haya apropiado

⁷⁸⁹ Noceda lo explica aludiendo a “una operatoria no precisamente autobiográfica pero sí autorreferencial”. Noceda, José Manuel (1996) “La pintura de Aimée García. Poética del camuflaje”, en AA.VV. *Vestida por un ángel*. La Habana, Centro Wifredo Lam.

⁷⁹⁰ Entrevista personal con la artista. La Habana, marzo de 2011.

las mitologías contrarreformistas”⁷⁹¹, un conjunto de trampas enmascaradas detrás del aparente carácter inofensivo de unas obras que resultan demasiado sugerentes como para no guardar una advertencia. Se trata de un proceso continuo de simbolización que no siempre se revela al espectador y que no suele manifestarse más que en elementos como el color o algunos objetos: el rojo, alusivo a la sangre y a la violencia, que figura en los bordados; el negro, relativo a la muerte o a la opresión; el pelo, relativo a la fuerza; el cuchillo, símbolo de agresión; el espejo, de ocultamiento y de revelación a un tiempo. Los referentes surgen de múltiples etapas históricas y fuentes: la Biblia, la Edad Media, el Renacimiento, el Simbolismo. La utilización del propio cuerpo, la recuperación de tradiciones como el bordado asociado a las edades de la mujer, y la alusión al carácter orgánico del cuerpo y a la maternidad, han hecho que la obra de Aimée se enmarque dentro de paradigmas de género. La intención de la artista, sin embargo, va más allá, interpelando a toda la sociedad en cuestiones metafísicas o trascendentales que, pese a su intemporalidad, adquieren nueva luz miradas desde la Cuba del 90.

Recientemente la artista ha hecho más abstracto el simbolismo de su pintura, trasladándolo al diseño de objetos o a la fotografía. En el primer caso, Aimée presentó recientemente una colección de utensilios de cocina de metal que ella misma cosió a mano con hilo rojo; en lo que respecta a la fotografía, la artista ha condensado el juego de máscaras que introduce su obra⁷⁹² en representaciones de flores que, como en *Jardín de Intolerancia*, se muestran amenazantes por su capacidad para saturar el espacio que ocupan sin perder su belleza.

También asociada al simbolismo y a menudo a la autorreferencialidad, la obra fotográfica de Lidzie Alvisa se muestra igualmente cercana a problemas y condicionantes universales, que la artista expresa a través del cuerpo

⁷⁹¹ Mosquera, Gerardo. “Aimée García. Las lágrimas del yo”. Documento cedido por la artista.

⁷⁹² Montes de Oca, Dannys (2001) “Aimée García entre el mito y la representación”. Texto facilitado por la artista y por la crítica.

femenino⁷⁹³ [FIG.109]. Alvisa vincula ideas sencillas, de sentido común, que pronto adquieren una serie de lecturas diferentes que bien se contraponen, bien confluyen. *Horizonte* muestra una espalda de mujer imantada, que ha atraído una columna hecha a partir de alfileres metálicos. Éstos se desbordan de un reloj de cocina en lo que supone un desbordamiento del tiempo. *Mi tiempo* muestra un antebrazo en el que han quedado las agujas del reloj (los rostros no suelen aparecer, salvo que sea para expresar algunos rasgos, tales como el ceño o la boca); posteriormente, la artista ha trasladado esa poetización de la caducidad y la transitoriedad de la experiencia humana a un bodegón de girasoles que forman un díptico. En la segunda imagen, la flor aparece marchita y el espacio delante del jarrón, lleno de alfileres. Esa reflexión sobre el magnetismo, que puede ser leída como un tratado de emociones, de atracciones, repulsiones y aislamientos, desborda la fotografía, abarcando espejos (uno de ellos, bajo el título “*Ego*”, muestra esa misma palabra formada en la superficie con alfileres).

Influenciada por Man Ray y formada en una estética conceptual, la obra de Lidzie suele incluir en cada obra hipótesis e interpretaciones contrapuestas; ese juego de contrarios vendrá dado por los colores, o por algo tan sencillo y tan indicador al mismo tiempo como el colocar los alfileres con la cabeza hacia afuera o hacia adentro. De ahí la utilización de dípticos que crean la oposición, las dos situaciones que están insertas dentro de un mismo individuo. En otras ocasiones, se configuran laberintos llenos de trampas, que aluden a la complejidad creciente del mero hecho de vivir – imposible pensar en el contexto inmediato⁷⁹⁴. La alusión al paso del tiempo vendrá dada en otras obras por la sucesión de etapas: en *Carrera de triple filo*, unos pies muestran unas espuelas puestas en la primera imagen; en una segunda, una vez en marcha, esos pies tratan de no dañar a los pies que van adelante. Elementos agresores y

⁷⁹³ En esta relación no puede faltar el nombre de Sandra Ramos, cuya obra será comentada en el apartado correspondiente al mapa, pero que igualmente pudiera encajar, por su auto-referencialidad, en este punto.

⁷⁹⁴ Entrevista personal con la artista. La Habana, marzo de 2011.

defensivos a un tiempo, las espuelas funcionan no tanto como un símbolo de un objeto o una realidad, sino más bien como transmisores de actitudes.

La obra de Lidzie permite establecer puentes entre lo personal y lo colectivo. Recientemente la artista lo ha expresado en una cronología del progreso. *Estados de Archivo*, título de la obra, presenta un cardiograma compuesto a partir de los soportes que hemos utilizado para almacenar información. El pulso de la línea se forma de descartes, de medios obsoletos, pero también de memorias, de etapas vitales. *Estado de ánimo*, por contra, se limita a un sujeto femenino—en realidad, la propia artista—descrito clínicamente a partir de su peso, medidas, edad y sexo. Utilizando termómetros, Alvisa narra su vida durante un año a partir del gráfico que surge de la medición de la temperatura realizada cada día. “Casi todas las ideas las resuelvo con uno o dos elementos que te dan el recuento, resuelven el problema; al final, yo establezco unas relaciones de semejanza, sin pensar mucho en las consecuencias, y lo bueno es que luego resultan todas estas asociaciones”⁷⁹⁵, señala Lidzie, si bien lo cierto es que los problemas planteados rara vez serán resueltos por parte del espectador; a éste le queda el adentrarse en el juego propuesto por la artista.

La producción de las dos artistas anteriores habla de la existencia de una zona de introspección, oculta, donde tiene lugar el ritual⁷⁹⁶, que supone un retraimiento del ámbito de lo público hacia el de lo personal. Ese espacio del misterio, dominado por una poética asociada a lo infantil y a lo mágico, encuentra antecedentes en el propio arte cubano: la obra de dos artistas como Agustín Bejarano y Zaida del Río. El primero viene produciendo desde los ochenta una pintura onírica, que parece salida de un cuento de hadas, en el que el artista introduce pequeños elementos que traen la obra de vuelta a la realidad, planteando un matiz de agresión, de extrañeza, que interrumpe la superficie lisa y perfecta del cuento. La obra de Zaida del Río, que empieza a trabajar en los setenta, crea una atmósfera igualmente irreal, en la que aparecen

⁷⁹⁵ Entrevista personal con la artista. La Habana, marzo de 2011.

⁷⁹⁶ Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia...* Op.cit., p.189.

con frecuencia cuerpos de mujeres desnudos o semi-desnudos, dominados por una intención poética que en ocasiones deja traslucir, al igual que ocurriría con Bejarano, elementos inquietantes.

En ese entorno, por otro lado, se abre otra vía, la del ritual, que tendrá sus antecedentes (en lo que al cuerpo respecta) en la actividad de Ana Mendieta y Marta María Pérez. La obra de la primera será analizada en el apartado correspondiente a la diáspora. Respecto a la segunda, cuya obra hemos decidido comentar en el capítulo sobre “memoria e historia, aparece como una influencia notable en algunas artistas de la isla, a pesar de residir desde principios de los noventa fuera de Cuba. Precisamente, en esa línea iniciada por Marta María sitúa Weiss la producción fotográfica de Cirenaica Moreira, a quien vincula con aquélla. Moreira es autora de una poética basada en la expresión críptica de emociones y en la conjunción de la figura humana con un universo surreal de objetos que parecen sacados de épocas remotas. Ese desfase tecnológico permite a Moreira elaborar una fotografía altamente ligada a lo conceptual, en la que cada elemento aporta algo al significado general de la obra, que, por otro lado, suele mantenerse críptico. Si algunas de las imágenes creadas por Moreira remiten al primer surrealismo fotográfico, en otras ocasiones se siente un simbolismo trágico que parece evocar lo *freak*: una extrañeza que es causa de asombro y que confiere mayor irrealidad a la escena. En ese ambiente misterioso, íntimo, tiene lugar la fotografía que Juan Carlos Alom produce durante los noventa. Tanto en su serie *El libro oscuro* como en *Arenas Movedizas*, un trabajo en colaboración con Luis Gómez, el artista se muestra cercano a lo surreal, planteando una serie de imágenes entre lo natural y lo sobrenatural, dominadas por seres fantásticos perdidos en otro tiempo, el del ritual.

Junto con el desarrollo de una preocupación por analizar el cuerpo femenino, los noventa traerán aparejados una revisión de las masculinidades en Cuba, a partir de tres elementos que constantemente se entrecruzan en la obra

de los artistas de la década: sexualidad, género y raza⁷⁹⁷. Son varios los textos que han problematizado la representación de lo masculino, abogando por lecturas abiertas que escapen del reduccionismo que supone asociar determinadas imágenes con roles de género determinados⁷⁹⁸. La cuestión estriba en situar el discurso del cuerpo masculino en un panorama complejo, que tengan en cuenta los procesos de negociación y el carácter oblicuo de las asociaciones entre imagen-deseo, y que vincule ambos elementos con su potencialidad de aludir y confrontar el cuerpo social en su conjunto. Como señala Isaac Santana respecto a la obra de René Peña:

*“El cuerpo negro es así convertido en un lugar de exploración que puede incluso trascender su enjuiciamiento como superficie de signos, contenedor de memoria y paisaje de la virilidad bárbara, para convertirse él mismo en una alegoría de lo social y sus desvaríos.”*⁷⁹⁹

Quizá la utilización más completa, y compleja, del cuerpo masculino venga de la mano del propio Peña. Su producción ha sido fácilmente asimilada como expresión de homoerotismo y de resistencia racial; la manera en que “Pupí” utiliza el cuerpo, propio y ajeno, escapa de tales determinaciones simplistas. De entrada, resulta difícil identificar imagen y biografía, incluso cuando se trate de autorretratos⁸⁰⁰ [FIG.110]. El propio cuerpo del artista es, más bien, un campo de pruebas, que resultaría intercambiable y que sólo adquiere su significado en la medida en que consigue referir problemas no

⁷⁹⁷ Una revisión completa sobre el tema en Santana, Andrés Isaac (1999) “La apoteosis del falo. Su posible sublimación y deseo en los enclaves del símbolo”, en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles...* Op.cit., pp.616-636.

⁷⁹⁸ Remitimos de nuevo a la producción de Isaac Santana.

⁷⁹⁹ Isaac Santana, Andrés (2007) “El estadio de la duda. A propósito de la ambigüedad en René Peña.”, en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles...* Op.cit.,p.644.

⁸⁰⁰ Algo que ha permitido vincular su obra con la de Cravo Neto o Fani-Kayode, si bien resultaría necesario advertir la diferencia entre la adscripción voluntaria del último a una fotografía negra, africana y homosexual, y la ambigüedad que permea todo el trabajo de Peña. Véase Paul, Annie (2001) “Contenedor de diferencias: René Peña y el cuerpo diaspORIZADO”, en AA.VV. *René Peña. IV Bienal del Caribe*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, pp.12-18.

necesariamente individuales, personales, algo que es más evidente en aquellos casos en que Peña se acerca a la abstracción, como ocurre en la serie *Man Made Materials*: planos en *close up* de fragmentos de cuerpo que a duras penas permiten ubicarse, reducidos a texturas, a materia prima: “*la idea inicial era, yo hacía esas fotos, para con ellas, crear espacios donde el hombre habita, que sirvieran de tapicería, de motivo para pegar en las paredes, para la alfombra...Crear un espacio donde la carne del hombre fuera el que crear el soporte en el que el hombre se mueve. Nunca lo pude hacer...Quisiera presentarlo en formato de valla, como objetos que están ahí para ser consumidos, o en formatos muy pequeños, para que la gente tenga que acercarse para ver lo que es...*”⁸⁰¹

En sus primeras obras, Peña trabajó creando escenas con objetos baratos, de imitación, que conseguían acercarse el contexto material de principios de los noventa. *Hacia adentro* ponía en relación la realidad cubana de los noventa con el consumo y los medios, si bien los objetos servían más como complementos que ubicaban esas escenas que como elementos iconográficos, que poseen una simbología: “*En ese momento, el objeto no estaba necesariamente hablando del consumo, estaba hablando de un complemento para hablar de un asunto, de alguna cosa. Por ejemplo, si hay un tipo con unos audífonos, a lo mejor estoy hablando de “no quiero escuchar”*”⁸⁰²

Siguieron una serie de proyectos como *Ritos* (1992), *Muñeca mía* (1992), *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1995)⁸⁰³, o un conjunto de obras sin título, que mostraban a Peña retratado en relación con múltiples objetos: cuchillos, flores, alambre, y en múltiples contextos. A este momento pertenecen piezas como *De las urgencias del autorretrato*, en la que un cuchillo sustituye al pene mientras el dedo de la mano toca la punta de éste; en otra ocasión, Peña se introduce una pistola en la boca en un primer plano; en otra, una vista trasera

⁸⁰¹ Entrevista personal con el artista. La Habana, marzo de 2011.

⁸⁰² *Ibidem*.

⁸⁰³ Sobre esta serie, véase Hernández, Erena (1996) “De donde se habla de René Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote” *Atlántica*, 15, pp.58-63.

del cuerpo del artista, que llega hasta los muslos, aparece decorada con un collar.

La obra de René tiene un fuerte componente de experimentación técnica; ahora bien, ese juego con el brillo de los objetos y los focos de luz responde siempre a una intencionalidad. En *White Things*, Peña contraponía el cuerpo negro con una serie de objetos que imprimían su presencia sobre el espacio corporal, modificando su apariencia y confrontándolo con realidades en ocasiones ajenas, y en ocasiones cercanas. Hay en este caso una reflexión sobre el consumo, no sólo a partir de los objetos, sino también a partir de la relación entre el propio cuerpo y esos elementos que lo definen y lo marcan. Recientemente, la obra de Peña se ha desvinculado momentáneamente del cuerpo y se ha centrado en la reproducción de bienes de consumo baratos, de imitación, planteando un análisis en torno a la cotidianidad y a la musealización de esos bienes.

La masculinidad que refleja la obra de Elio Rodríguez, rubricada bajo el nombre de “El Macho”, plantea la cuestión de los estereotipos y las identidades tradicionalmente proyectadas sobre el cuerpo del hombre negro y que provienen tanto de lenguajes promocionales como del inconsciente colectivo. La obra de Elio está protagonizada por un personaje ficticio, El Macho, que se identifica con la potencia sexual y la masculinidad desaforada del hombre negro. Éste aparece como objeto supremo de deseo en un contexto paradisíaco reconstruido por la publicidad, un Caribe concebido como espacio de placeres exento de problemas en el que el cuerpo aparece como un elemento más de un menú para ser consumido—en varias series, Rodríguez ha sexualizado los productos alimenticios de la mesa cubana, llenando de objetos sexuales bodegones que se completan con la presencia de símbolos nacionales y marcas de consumo. No falta, pues, una alusión a la realidad económica de Cuba; más interesante resulta, sin embargo, confrontar la obra de El Macho con los problemas en torno a la recepción del erotismo, y más aún, de su inclusión en las fronteras del cuerpo masculino en base a modelos “alternativos”. Desde esta

mirada, la producción de Rodríguez se muestra más problemática y oblicua, algo que adquiere su máxima expresión en el hecho de que el artista haya creado una empresa (El Macho S.A.) encargada de generar objetos supuestamente útiles para el consumo. Todo ello supondrá una actualización, y una problematización, de nociones de la identidad y la cultura que Omar Pascual ha definido como sigue:

“Opta por LO SUBLIMINAL (y su potencialidad subversiva), y reniega de LA CULTURA DEL ESCÁNDALO, es decir: se traviste, estratégicamente y se deja confundir con lo-que-no-es, para serlo... más enfáticamente. En una re-visión crítico-descriptiva de lo que SOMOS, para diagnosticar nuestras tipologizaciones como referencias anquilosadas ,y: vulnerables a ser violadas por cualquier re-lectura que así los re-coloque más allá de su naturaleza estereotipada. Haciendo de los Relatos de Idiosincrasia un grupo de micro-narraciones vectoriales que re-definen -en su pluralidad (mixta, sincrética y "jocosa")- una NOCIÓN más democrática del SER CUBANO, en tanto que auto-reconoce su sentido lúdico-filantrópico, por decir de una manera "decente" su particular carisma picaresco-sexual.”⁸⁰⁴

En definitiva, no se trata sólo, ni mayormente, de diferencia, cuanto de de perspicacia para detectar las tergiversaciones de una cultura de masas aparentemente aséptica—su carácter constructo, artificial, así como las múltiples posibilidades y vías alternativas, ambiguas, que quedan entre la linde precariamente definida de los géneros—, así como, en otro ámbito, de tolerancia para modelos de sexualidad alternativa que se expresan desde los márgenes:

“En tal sentido, el poder se asocia firmemente con el falo, por lo que en la dramaturgia lúbrica de los sexos, los roles y los géneros, la heteromasculinidad: el varón heroico e impenetrable, de estructura pétrea, siempre volcado a las exigencias de una empresa épica, disfruta de la patente de lo universal; mientras la mujer, el homosexual, el travesti, el sujeto andrógino...(entre otras figuras desviadas de esa norma fálica

⁸⁰⁴Pascual Castillo, Omar (1998) “El icono glandular. O: bocetos para una emblemática tradicional cubana de lo erótico, según la obra de Elio Rodríguez (El Macho Enterprise, S.A.)” Texto recogido en la web del artista: <http://www.eliorodriguez.com/texto05.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

excluyente), fungen como la otredad de un estereotipo interesado con pretensiones universalistas. Estas figuras terminan por ocupar una zona alterna (límitrofe, casi de nota al pie) en los marcos de un diálogo en el que el otro es sólo atendido desde la distancia insalvable y la inamovilidad conceptual de los márgenes.

Visto así, la noción de lo fálico ocupa una posición hegemónica dentro del discurso cultural que, independientemente de los placeres que pudiera generar (una vez más las paradojas de la vida), le hace desentenderse de la necesidad locutiva de otras voces que claman, si no por una total legitimación, al menos por una posible colocación en la dramaturgia social: un mundo de voces cruzadas en el que la tolerancia sea posible”⁸⁰⁵

La reflexión de Isaac Santana permite recuperar la obra de una artista que ocupa una posición singular dentro del panorama artístico cubano. Educada en Rusia entre 1977 y 1983, Rocío García encuentra a su vuelta a La Habana un panorama artístico que poco tiene que ver con el que dejó atrás [FIG.111]. A partir de ese distanciamiento—que es, por tanto, igualmente espacial que temporal, y que implica alejamiento de una cultura artística, pero también de una época determinada—, la artista ha generado una poética del cuerpo marcada por la expresión inquietante de la extrañeza, algo que lleva a García a utilizar figuras y situaciones que se sitúan conscientemente “fuera de la norma”.

La obra de Rocío, sin embargo, va más allá de la simple tergiversación de roles, al introducir un componente nihilista en la definición de roles y actitudes de género. Sus pinturas están pobladas por grupos humanos (generalmente compuestos únicamente por hombres) que se entregan al placer y al dolor de manera equivalente, que tienen en común el abandono a sus fantasías más íntimas. Encontramos, por tanto, un espacio casi siempre nocturno, ocupado por geishas, marineros, bartmans o detectives que persiguen el goce, que en ocasiones vendrá conseguido a partir de la violencia. Rocío, en efecto, parte en

⁸⁰⁵Santana, Andrés Isaac (1999) “La apoteosis del falo” ...Op.cit., p.617.

su producción de la necesidad de desenmascarar la hipocresía, poniendo el acento en la función de la perversión como tergiversación de la norma, como discurso paralelo a ésta. Andrés Isaac Santana, que ha dedicado varios textos a la artista, señala en sus lecturas la capacidad de la obra de García para *“constata[r] la absoluta homofobia y la negación rotunda de las realidades homosexuales en los marcos de esas prácticas; mientras que – en otro sentido – ensalza la dimensión claramente homoerótica fundada en las relaciones de agresión y afecto entre los hombres que se enfrentan para reafirmar el triunfo de su hegemonía masculina. La hombría como valor se hace valer a partir del triunfo rotundo sobre el otro, no importa cuál sea la naturaleza de ese otro.”*⁸⁰⁶ El autor, en otro texto⁸⁰⁷, hace hincapié en el contenido homosexual y homoerótico del discurso de Rocío. Sea como fuere, algo en lo que parece coincidir la crítica es en el carácter post-utópico de su pintura, expresión directa de pasiones. Los cuadros de Rocío García muestran paisajes dominados por el deseo, que tendrían lugar al margen, o después, de toda limitación, de toda coartada. Son, por tanto, en cierta manera lo contrario a la utopía, en cuanto no pretenden transformar nada (Rufo Caballero dirá de sus habitantes que *“despliegan su libertad erótica sin el menor ánimo de ruptura o de rebasamiento de límites (no hay que luchar por nada; que sean los otros los que luchen, porque los seres de Rocío viven su vida sin más, gozan una libertad que nadie dispensó.)”*⁸⁰⁸). Hay, sin embargo, un componente reflexivo, de introspección, que acompaña la obra de la artista desde los años noventa.

A partir del dos mil las referencias al cuerpo se espacian, al tiempo que desaparece el interés en el autorretrato como medio expresivo. Si bien habrá poéticas centradas en el cuerpo, éstas supondrán sólo un recurso más dentro del panorama fragmentado que caracteriza la escena artística cubana de la última década. Entre las miradas al cuerpo que encontramos en estos diez años

⁸⁰⁶ *Ibíd.*, p.621.

⁸⁰⁷ <http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/galerias/rocio-garcia-ecc-44>
[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁸⁰⁸ Caballero, Rufo (2007) *“A recogerse: Homoerotismo y libertad en la pintura de Rocío García”*, en Santana, Andrés Isaac (Ed.), *Nosotros los más infieles...* Op.cit., p.655.

sobresale, por su constancia y su agudeza, la de Adonis Flores. El artista ha producido varias series en las que cubre su cuerpo con camuflaje militar; éste llega a pigmentar la propia anatomía del artista. En ocasiones, incluso, Flores ha realizado performances en los que presenta maniobras militares en lugares públicos de su Santi Spíritus natal. La obra de Flores, contra lo que pudiera pensarse, no habla de la guerra (pese a que no faltan alusiones a experiencias vividas durante la realización del servicio militar y la estancia en Angola a finales de los ochenta), sino de un estado de crisis más amplio que incluye el conflicto armado, pero que sobrepasa su ámbito y que se evidencia y problematiza comportamientos de la vida cotidiana. Antes de abordar el camuflaje, Flores había desarrollado una obra objetual cercana al conceptualismo, en la que ya es posible entrever el interés por analizar la impronta de la ideología en el individuo y en su propio cuerpo. La ubicación de las acciones y de las fotografías intervenidas en un entorno urbano no hace sino acercar la realidad del soldado a la del ser humano común. En palabras del artista:

“Pienso que parte de mi personalidad es camuflada, soy una persona muy indecisa, puedo estar ahora aquí y mañana acá, pero no solamente me pasa a mí, estoy seguro que le pasa a muchas personas. Ese grado de indecisión me parece que genera ese camuflaje. Es una cosa como si estuviera en movimiento, no puedes ver las cosas con estabilidad, pero pienso que así estamos todos. Me parece que el mundo está inestable, y no sabes dónde ponerte. En ese mundo, lo mejor es mantenerte en movimiento y lograr el equilibrio: pa donde gire, te pones para el otro lado.”⁸⁰⁹

La obra de Marianela Orozco, pareja de Flores y también natural de Santi Spíritus, no utiliza la figura humana, pero sí está llena de referencias a lo orgánico que plantean cuestiones relativas a la fragilidad existente en cualquier acto de convivencia y a las condiciones que regulan la inserción en el medio social. *Homenaje*, por ejemplo, una obra de 2006-2007, consistía en la erección de una hormiga de azúcar de grandes proporciones, que era dejada en el campo y

⁸⁰⁹ Entrevista personal con el artista. La Habana, febrero de 2011.

consumida por hormigas reales hasta desaparecer, proceso documentado por la artista a lo largo de un mes. *Radio de acción*, una pieza anterior, planteaba una experiencia similar: una paloma comenzaba a comer los chícharos que la artista había dispuesto en forma de círculo. El acto voluntario de alimentarse, el comportamiento del animal, en apariencia libre, seguía un patrón previamente determinado por otros. Otras iniciativas muestran un carácter más optimista: en *Carrusel* (2006) la artista dispuso una estructura de hierro circular que delimitaba un espacio vacío; posteriormente, Orozco invitó a un grupo de adolescentes a desplazarse siguiendo el hipotético giro del “carrusel”, generando una ilusión de movimiento y de completitud de ese espacio vacío. Acciones como *Carrusel* hablan de un matiz poético que está presente en otros proyectos de la artista, como *Encantamiento*, en el que la artista hizo que una avioneta se desplazara por La Habana perfumando la ciudad, o *Sueño dirigido*, en el que la propia artista duerme atada por unas cuerdas que permiten modificar su posición como si de una marioneta se tratase.

XII.2-República Dominicana

Pese a la emergencia de un número cada vez mayor de mujeres artistas dominicanas, al éxito nacional e internacional que su obra ha encontrado en los últimos años, y a la proliferación de múltiples vías de difusión para la crítica de arte del país, la representación femenina en el arte dominicano sigue siendo hoy día un tema que requiere una mayor atención. En cierta medida, el que pocas artistas clasifiquen su obra como “de género”, y el que se inserten en proyectos que sobrepasan dicho ámbito, ha dificultado una apreciación cuanto menos necesaria.

La representación del cuerpo en el arte dominicano constituye un espacio clave para entender la evolución de la cultura dominicana. Se trata de un contexto donde confluyen cuestiones de moda, raza, poder, moral y sexualidad.

Esto, que podría parecer común a todo el arte cercano al cuerpo, aparece en este caso dotado de una fuerza mayor, debido a la intensidad con que estos elementos confluyen en la definición de una identidad nacional dominicana. Los mismos condicionantes, además, han regulado el juego de representaciones que ha construido la imagen dominicana hacia y en el exterior. Ambos niveles han hecho del cuerpo, y en especial del cuerpo femenino, un receptáculo de conflictos poscoloniales, capaces de generar respuestas ambivalentes de atracción/repulsión. Las miradas al cuerpo de las artistas dominicanas se plantean, entonces, como un intento de decodificar estereotipos y actitudes que quedan camufladas bajo la apariencia de acciones cotidianas, pero que encubren una valoración negativa y una imposibilidad de afirmación de ese mismo cuerpo.

El himno dominicano evoca la guerra, y aparece protagonizado por una personificación femenina de la nación, Quisqueya. Quisqueya es “indómita y brava”, se apresura a luchar contra cualquiera que quiera dominarla, se afirma independiente. Sin embargo, al mismo tiempo, se convierte en un objeto sacrificable: “*Que Quisqueya será destruida/ Pero sierva de nuevo, ¡jamás!*” La letra compuesta por Emilio Prud’Homme gozaría de un amplio éxito durante el trujillato, momento en que quedaría canonizada junto con otros símbolos de la nación. En ese proyecto, el país se asociará una imagen de progreso y de independencia, elementos ambos que sólo podrán ser conseguidos mediante un riguroso programa moral—católico, cabría añadir—, mediante un comportamiento recto que distinga al pueblo dominicano de cualquier comunidad invasora, haciéndolo, al mismo tiempo, superior a ésta.

El himno es un indicador más de cómo el proceso de construcción de la nación dominicana se cimentó en una imagen monolítica de los quisqueyanos, marcada por su capacidad de resistencia y por su diferenciación de cualquier invasor. Esto, que podía aducirse de cualquier país americano, cobra otro sentido si tenemos en cuenta el hecho de que República Dominicana comparte “Quisqueya” con otra nación, con una nación negra, de la que el propio país se

independiza. El "Otro", por tanto, el motivo por el que, en aras de la libertad, se sacrifica Quisqueya, está en casa, y, bien mirado, no resulta tan diferente de lo que se pretende afirmar.

La imagen ideal de Quisqueya estaría, pues, asociada a una contradicción intrínseca: si bien es una mujer luchadora, independiente hasta el punto de hacer valer su voluntad, esa afirmación tendrá un límite: la incapacidad de discursar y de afirmar su propia diferencia. Ese callejón sin salida lleva, lo hemos visto, al sacrificio, a la anulación del cuerpo de la nación. Si atendemos a la forma en que se presenta el cuerpo femenino en el imaginario popular dominicano, resulta que este debate no queda tan lejos. Entre los modelos femeninos dominicanos conviven el de la madre responsable y el de la mujer asexual pero independiente, tipos que, como ha demostrado Bell Hooks, tienen su origen en roles propios de la sociedad esclavista, en el que el cuerpo de la esclava era atractivo y útil, pero prescindible en el mismo momento en que esa utilidad y ese atractivo desaparecían⁸¹⁰. Para Hooks, una de las voces que con mayor atención ha delineado las políticas que determinan la presentación del cuerpo negro (femenino) en una sociedad marcada por cánones blancos, la representación corporal aparece todavía asociada a los estereotipos del discurso racista decimonónico:

"Las representaciones de los cuerpos femeninos negros en la cultura popular raras veces subvierten o critican las imágenes de la sexualidad femenina negra que eran parte del aparato cultural del racismo del siglo XIX y que todavía hoy moldea las percepciones".⁸¹¹

El asunto, pues, tiene que ver con la imagen que es consumida, pero también con la imagen que es interiorizada, con la estima. Precisamente, Hooks ha rescatado en un libro reciente el concepto de la autoestima aplicado al sujeto negro, replanteando las condiciones en las que el feminismo interceptaba el

⁸¹⁰ Hooks, Bell (2003) "Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural" *Criterios*, 34, pp.29-49.

⁸¹¹ *Ibidem.*, p.30.

“orgullo” y la lucha contra el racismo⁸¹². En cualquier caso, volviendo a Quisqueya, es preciso señalar la existencia de un elemento que modifica la mirada de Hooks, surgida sobre todo a partir de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos. Racialmente, la sociedad dominicana está formada por una mezcla casi inacabable, que incluye una gama que va desde lo caucásico hasta lo negro. Dentro del propio país, pues, se establece una primera gradación en función del color: la mujer de piel negra, o que presente rasgos negroides, estará más cerca de la mujer haitiana, y será, por tanto, contemplada como algo inferior. Por el contrario, a medida que el tono de piel se va aclarando, se establece una asociación con lo europeo, algo que se ve reforzado por el vestir, dado que todavía el elemento racial suele ir asociado a condicionantes socio-económicos.

Se crea, así, un sistema en el que lo económico y lo racial son símbolos de estatus. Ese sistema puede retrotraerse a la sociedad esclavista, aproximando a sujetos históricamente no pertenecientes a ese momento a los polos de la esclava y la ama. Si antes la piel negra era asociada a la falta de voluntad, ahora lo será a la incapacidad para imponer esa misma voluntad por carecer de una condición económica aceptable; y, al mismo tiempo, la cercanía a un modelo de belleza “blanco”, “europeo”, estará asociado a una mejor posición desde la que cumplir el destino de progreso y bienestar de Quisqueya.

Si atendemos a la relación con el hombre, la diferencia regulará asimismo las posibilidades de establecer una relación. La misma moda puede convertir a una mujer de piel clara en símbolo de elegancia y cultura, de autosuficiencia, y a una mujer de piel oscura en una “morena”⁸¹³, alguien que busca seducir de manera intencionada a algún turista para conseguir algún beneficio económico. Así, el afecto y las pasiones quedan igualmente reguladas desde una doble

⁸¹² Hooks, Bell (2002) *Rock my Soul. Black People and Self-Esteem*. Nueva York, Atria Books.

⁸¹³ Con este término se designa, despectivamente, a la mujer que busca engatusar al turista para ascender económicamente. Generalmente se aplica a mujeres que frecuentan las zonas de servicios en la costa de la isla.

perspectiva económica-racial, que determina no sólo el contexto en el que se dan las relaciones interpersonales, sino también el grado de “interés” y de “sinceridad” de éstas.

Aún queda un tercer nivel: el que se deriva de las construcciones de la imagen dominicana en el extranjero. El contexto de la diáspora, si bien mantendrá en gran medida los estereotipos y el sistema de valor local, actuará a modo de tabula rasa: la incapacidad para distinguir las sutilezas que rigen las clasificaciones insulares convertirá a cualquier inmigrante en “Otro”, en algo ajeno. Se podría decir de otro modo: el sueño de una Quisqueya única sólo se cumple, si bien como mero negativo de la unidad nacional que se busca conseguir, una vez dejado atrás el territorio de la propia Quisqueya. No importa lo que ponga en tu pasaporte; en “los países” o en Europa a cualquier identidad se impone la de *outsider*, la de extraño.

No faltan, desde luego, las respuestas a este sistema de valores. Una de ellas aparece en el tema del rizador. Un porcentaje alto de la población femenina dominicana tiene el pelo rizado. En el ámbito de la ciudad, sin embargo, predomina el pelo lacio. El alisamiento del cabello se ha convertido en una costumbre frecuente en el país, así como en un símbolo de belleza. Por doquier han proliferado los salones donde, casi diariamente, un buen número de mujeres tratan de eliminar lo que consideran un símbolo de inferioridad: El pelo rizado se asociará a lo negro, y el pelo liso, a lo europeo. La utilización de un peine caliente o, en los casos en que es posible, de productos de peluquería, aparece vinculado a una voluntad estética, pero también a una negación de lo propio—lo opuesto estaría, históricamente, en el “afro”⁸¹⁴—, así como un síntoma de consumo e interiorización de patrones de consumo propios de un mundo cada vez más globalizado⁸¹⁵. Bell Hooks aporta otros dos elementos a la

⁸¹⁴ Hooks, Bell (2005) “Alisando nuestro pelo”, *La Gaceta de Cuba*, 1, p.70.

⁸¹⁵ *Ibidem*.

cuestión: el pelo liso supone una mejor capacidad de inserción laboral; el pelo rizado denota protección, alude a lo salvaje, a la resistencia⁸¹⁶.

El arte dominicano se ha ocupado con frecuencia en los últimos años de la revisión de actitudes y estereotipos como los del pelo liso. Antes de abordar el estudio de obras y autores concretos, es preciso recordar que, como se dijo anteriormente, ninguna de las artistas que vamos a analizar se adscribe a una posición feminista. Su producción parte, pues, de esa búsqueda de un lenguaje oblicuo, que no revela su verdadera intención, que caracteriza al arte dominicano al menos desde los ochenta, y que hace difícil su categorización temática. Por tanto, aunque presentemos a continuación la obra de un conjunto de creadoras que han abordado el cuerpo, dichas propuestas, como se verá, se ubican en una posición abarcadora, capaz de interceptar múltiples facetas de lo político y lo social.

Patricia Castillo (Patutus) ha dedicado varias piezas a reflexionar sobre la apariencia de la mujer y la distancia entre la autoimagen y la representación hecha desde el exterior. La obra de Patutus es objetual, irónica, compuesta de bromas y gags que sólo una mirada más atenta revelan su profundidad. Ya sea a partir del aislamiento clínico de la utopía de transformación implícita en el pelo como elemento artificial (*Falsas promesas*, 2002), ya a través de la presentación de la propia identidad como algo a canibalizar —y, por tanto, a asumir— (*Canibalismo*, 2008), la artista utiliza el recurso del pelo para cuestionar la dimensión biopolítica de la cultura popular. Yendo más lejos, su obra erosiona la distancia entre lo natural, lo vivo, y lo artificial, lo que ha sido creado sin memoria, lo carente de pasado. Los mechones rubios y negros que integran sus instalaciones son, por tanto, doblemente utópicos, o bien lo son respecto a dos momentos diferentes, pues sitúan al individuo en un lugar ficticio, “le inventan un pasado” y “le dirigen a un futuro”, actúan como una genealogía personal que es al mismo tiempo genealogía de la isla y de su historia. Si bien la obra de Patutus se ha leído con frecuencia desde el punto de

⁸¹⁶ Ibid.

vista de la cultura popular, interpretando la presencia de objetos de la vida cotidiana en sus *ready mades* e instalaciones como representaciones o apropiaciones, la utilización compulsiva de cabello en algunas de sus piezas más recientes orientan su discurso a un ámbito político y filosófico⁸¹⁷. Siguiendo a Groys:

*“Cuando ya no se entiende la vida como suceso natural, como destino, como fortuna, sino como tiempo artificialmente producible y conformable, se la politiza automáticamente, porque las decisiones técnicas y artísticas en cuanto a la conformación de la duración de la vida son siempre, a la vez, decisiones políticas.”*⁸¹⁸

De ahí que algunas de sus últimas obras hablen de ese estatus inorgánico adquirido por el cuerpo en el proceso de auto-rechazo que implica el cuidado — o la falta de cuidado — del pelo. En los títulos de las piezas podemos leer palabras como “artificial” o conceptos como “segunda piel”. Éste es, precisamente, el nombre de una instalación presentada en la XXIII Bienal Nacional que puede enmarcarse en esa preocupación sobre la dimensión artificial de la vida, pero que, al mismo tiempo, en cierto modo resultaría profética. Sobre una plataforma plástica se disponen fardos de ropa en bolsas de plástico. En su superficie blanca aparecen escritas palabras como “confiscación”, “sacrificios”, “posesiones”. Para comprender el alcance de la instalación, es necesario decir que la ropa constituye material humanitario enviado a Haití que desaparece en el camino en suelo dominicano. Dejando a un lado la dimensión corporal de la pieza, *Segunda piel* consigue conectar, así, el problema de la definición nacional (esa “segunda piel”, diseñada por otros y para otros, que puede acabar recubriéndonos) con la desigualdad económica de las dos mitades de la isla:

⁸¹⁷ En palabras de la artista: “En cuanto a lo de las mujeres, del uso del pelo, y la investigación, me preocupa mucho porque es aquí en mi país que sucede, de verdad es tan dura la situación, que las mujeres no pueden tener sus cabellos naturales, es algo imposible. Yo no quiero que sea así, y empiezo a hacer cosas, y ese es uno de los compromisos que yo he adoptado con el país, ayudar un poco a ver qué se hace con eso, cuál es el problema...” Entrevista personal con la artista. Santo Domingo, junio de 2010.

⁸¹⁸ Groys, Boris (2008) *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana, Criterios, p.171.

“Y también en la ropa, está el tema de la de segunda mano, esa ropa que la traen, en realidad no la traen para nosotros, creo que es para Haití, que viene con Salvation Army. La mandan a Haití para ayudarlos a ellos, pero se hace que venga para acá, y es un negocio, porque la venden. Ahí aparece un poco el contexto de la isla...”⁸¹⁹

Los segmentos corporales de Patutus están, en fin, próximos a la corporidad social del cyborg que definiera Donna Haraway. Si, según Haraway, *“un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción”⁸²⁰*, la mecánica de los cuerpos de Patutus tiene, además, raíces históricas en la colonización del territorio americano. Son, por tanto, *“cyborgs”* poscoloniales, envueltos en la superación de la lógica de la diferencia y el binarismo de la isla y de las visiones restrictivas del género. De ahí que esas prótesis adquieran su función una vez ligadas a la experiencia. De nuevo Haraway nos da la pista:

“El cyborg es materia de ficción y experiencia viva que cambia lo que importa como experiencia de las mujeres a finales de este siglo. Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia ficción y realidad visual son una ilusión óptica.”⁸²¹

Trenzadas, un performance de Sayuri Guzmán, aludía igualmente a la doble realidad del cabello y de los vínculos entre Haití-República Dominicana. En este caso, Sayuri realizó una cadena humana en el espacio de un salón de belleza conectando el cabello de un grupo de mujeres de ambos países, de modo que cada una de ellas quedaba ligada a la siguiente.

Sayuri ha sido una figura clave para la introducción del performance en República Dominicana. Desde su graduación en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, ha desarrollado varias iniciativas, tanto personales como colectivas, destinadas a garantizar una inserción adecuada del performance en

⁸¹⁹ Entrevista personal con la artista. Santo Domingo, junio de 2010.

⁸²⁰ Haraway, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, p.253.

⁸²¹ *Ibidem.*, p.253.

el medio artístico del país, que todavía a principios del dos mil no había asimilado esta práctica artística como parte de las bellas artes⁸²². Las acciones de Sayuri destacan por su sencillez expresiva y por su solemnidad, algo que hace que tanto en el caso de proyectos dramáticos, como en otros que pudieran resultar irónicos o humorísticos, el público permanezca quieto, ensimismado. Cada obra tiene, además, un trasfondo emocional intenso, que puede aludir directamente a la artista, o bien a una problemática general del país o de la región; en estos casos, Sayuri no se contenta con representar los estereotipos y los posicionamientos mejor vistos, sino que se sumerge en el problema, se acerca a los protagonistas, los interroga y, finalmente, compone la acción.

La sencillez y la limpieza marcan las acciones de Sayuri. No sobra un gesto, todo está medido. Pareciera que supone poco esfuerzo para la artista gestionar cada partícula del ritual, controlar sus elementos. Nada más lejos de la realidad. Esa sencillez que preside el trabajo de Sayuri es, precisamente, una estrategia conscientemente utilizada con el objetivo de comunicar el máximo con lo mínimo. Una implosión de significado, si se quiere. Pero también de algo más. Significado, contenido, público, son palabras que hay que utilizar con cuidado en este caso. Respecto a la primera, es necesario advertir que, en lo que respecta al performance de Sayuri, la acotación gestual, la planificación de cada propuesta, tiene un espejo invertido en la pluralidad de interpretaciones que invitan a quien la contempla a guardar el silencio del rodaje de una película. No en vano, aquello que llamamos público se diluye y los asistentes, mediante su participación, mediante la profundidad del diálogo que genera la artista, tienen la impresión de ser actores que forman parte de lo que se está representando, de lo que se está viviendo.

La vida funciona, en efecto, como otro polo imprescindible en la obra de Sayuri. La relación arte-vida se extiende hasta abarcar una multitud de temáticas, desde la migración hasta la violencia de género, desde la verdad

⁸²² Véase la reflexión sobre la “categoría libre” en los concursos de arte dominicanos en el apartado de este trabajo correspondiente a los panoramas curatoriales nacionales.

hasta la distancia entre uno mismo y los otros, que Sayuri afronta desde una posición en la que la resistencia- a las propias necesidades, a los elementos, a los sistemas de poder, a los demás- aparece como elemento clave. Pudiera afirmarse que es precisamente esa resistencia, así como la capacidad de empatía que la hace compartida y que la convierte, por tanto, en construcción, en algo que se produce de manera positiva, uno de los denominadores comunes de la obra de Sayuri.

En todo caso, se trata de algo que la artista ha sabido trasladar de sus acciones a su faceta como gestora, a cada proyecto que ha realizado con el doble objetivo de llevar el performance al museo y a la calle, ámbitos ambos que han mostrado en ocasiones una resistencia que Sayuri ha enfrentado mediante una suma de pequeños esfuerzos compartidos, con esa economía de lo mínimo que uno encuentra cuando la ve realizar una acción.

Sus primeros trabajos están asociados a la expresión del sentimiento. *En bandeja de plata* mostró a la artista portando un corazón de cerdo por el centro de Santo Domingo durante tres kilómetros, tras lo cual procedió a destruirlo; *Costura para un corazón*, de ese mismo año, mostraría el proceso contrario, el cosido de un corazón destrozado. En 2006, en San Cristóbal, la artista realizaba *Alfombra roja*, una acción irónica y simbólica a un tiempo en la que Sayuri fue creando una línea de barro que se extendía cuatro kilómetros. Por las mismas fechas, la artista se encerraba en una habitación de hotel para plantear un conjunto de cinco acciones que venían a cuestionar el aislamiento y la dificultad en la comunicación en la cultura de consumo. En otra acción que tuvo lugar en Venezuela, Sayuri realizaba todo el proceso de maquillaje que corresponde a una modelo, tras lo cual desfilaba entre el público. Una vez terminada la acción, procedía a eliminar todas las adiciones del proceso, quedando de un modo “natural” ante ese público.

En los últimos años, las acciones de Sayuri suelen implicar a más personas, bien durante el performance, bien durante el proceso de producción. Una de las obras más dramáticas, y más brillantes, del arte dominicano reciente

fue *Toda la Verdad*: la artista, en una camilla, se inyectaba pentotal sódico, pasando a responder las preguntas del público. La acción no estaba controlada, las preguntas no estaban reguladas, y cualquier persona podía participar. Sayuri la define como un:

“Trabajo que explora la delgada línea entre la mentira y la verdad, así como la duda que generen las respuestas a una pregunta. Antes la palabra bastaba para confiar en los demás, ahora nos enfrentamos a una sociedad plagada de mentiras, y existe una sed de verdad, esto se manifiesta hasta en los famosos reality show de la TV. La verdad tiene cierta fascinación, y muchas veces decirla, asumirla, es entrar en nuestra realidad y mostrarle a los demás nuestro “yo” no perfecto, por eso todos tememos a la verdad y evitamos decirla y escucharla, como si la mentira nos protegiera de todas las cosas.”⁸²³

También desde el performance, Lina Aybar ha planteado cuestiones relacionadas con el consenso social y la vulnerabilidad. En *Hecha Tiras*, la artista se desplazó por las calles de Santo Domingo con unas tijeras en las manos, pidiendo a los viandantes que cortaran, si así lo deseaban, la ropa que la cubría. Si bien la acción se mantuvo en todo momento bajo control, no tanto por las medidas dispuestas por Lina, sino por el respeto mostrado por el público participante, *Hecha tiras* conseguía trasladar al ámbito de la calle una preocupación por la conversión de la mujer en objeto y por la existencia de limitaciones externas para la realización.

Los lugares comunes en el lenguaje y los problemas en la interlocución social han marcado la obra de Belkis Ramírez, uno de los grandes nombres del arte caribeño desde los ochenta [FIGS.112 y 113]. Entonces, un grupo de jóvenes artistas comenzó a buscar alternativas para consolidar su condición artística en el país y para poder exportar los mensajes del arte dominicano hacia los grandes circuitos del arte internacional. En la actualidad dichas rutas se encuentran algo más transitadas. Es frecuente, que varios creadores dominicanos participen en eventos como la Bienal de Sao Paulo o la Bienal de

⁸²³ Declaración personal recogida en la web de la artista.

Venecia, como lo es también el que formen parte de las colectivas sobre arte caribeño que se organizan dentro y fuera de la región. La obra de Belkis Ramírez permite entrever los principales aspectos de ese proceso de más de tres décadas. Constantemente en movimiento entre la instalación, la pintura, el grabado y el dibujo, la poética creada por la artista ha servido de lazo de unión entre varias generaciones de artistas, generando obras que han pasado a convertirse en verdaderos símbolos del arte dominicano y caribeño.

Ramírez ocupa un lugar destacado en la producción artística caribeña. La trayectoria de la artista permite observar desde un lugar privilegiado algunos procesos que se han revelado como fundamentales a la hora de establecer una práctica artística contemporánea. Ramírez ha sido pionera en la experimentación formal, trascendiendo los límites del grabado e incorporando dicho medio al terreno de la instalación; su obra, además, inaugura una estética oblicua, marcada por una manera de abordar diferentes temáticas sin aludir de forma directa a ellas. La obra de Belkis revela gran parte de su interés si atendemos a la relación que la artista establece con el público. Se trata de un diálogo marcado por el intercambio constante de posiciones, por la desorientación y por la búsqueda de una responsabilidad compartida que, en sustitución de la culpa, permita generar una agenda común. En palabras de la artista:

“No se puede ver con claridad quién es el culpable y quién el acusador. Entonces, en cada obra, en cada instalación, coloco al espectador en la diatriba de decir, dónde estoy, quién soy. ¿Soy el que está allá, el que está aquí? ¿El que está juzgando o el juzgado?”⁸²⁴

Una de las obras más emblemáticas de la artista, *De la misma madera*, más conocida como *El Tirapiedras*, incidiría precisamente en ese punto. Un tirachinas se yergue ante un montón de piedras; frente a él, un muestrario de retratos. El espectador puede circular libremente, tomando el papel que desee. *De la misma*

⁸²⁴ Garrido, Carlos (2011) *Arte en diálogo. Conversaciones sobre práctica artística contemporánea, identidad e integración cultural en República Dominicana*. Santo Domingo, CCE, p.170.

madera habla de la dificultad de juzgar, de la intolerancia, pero sobre todo de un conjunto de cargas que sólo pueden ser llevadas en común, de un destino a compartir⁸²⁵. Laura Gil dirá que “*toda la obra de Belkis Ramírez abunda en torno al problema de la seducción como trampa, al mito del perseguidor perseguido o, en sus propias palabras, del “cazador cazado”, como un componente esencial de la mística femenina.*”⁸²⁶. En *El Tirapiedras* puede verse la constatación más clara de esa bendición que termina resultando engañosa, y también su ampliación al conjunto de la sociedad.

Resulta, por otro lado, difícil adscribir la obra de Ramírez a una temática específica, a pesar de que en muchas ocasiones se la ha relacionado con el feminismo. En ese sentido, la obra de Belkis Ramírez desafía categorizaciones, ofreciendo al espectador la posibilidad de cuestionar su posición ante la obra y también ante temas vitales como la violencia, la prostitución, la marginación o la memoria. También permite entrever la voluntad de integración pan-caribeña e interregional de algunos artistas del Caribe, voluntad que se extiende más allá del deseo o las imposiciones puntuales de alguna exposición internacional. Su uso del cuerpo, y del cuerpo femenino en particular, quedará asociado a esa amplitud posicional que abarca a la sociedad como un todo.

Esa reflexión sobre el contexto social y geográfico aparece como una preocupación común a lo largo de toda la obra de Belkis. El espacio insular, la realidad impuesta por la presencia del mar, surge como una constante en obras en las que la artista consigue aunar la reflexión personal sobre temas cotidianos, presentes en cualquier contexto—la migración, la indiferencia, el rechazo, la incomunicación—y la creación de un discurso preocupado por establecer las condiciones en las que dichos temas intervienen en el debate público dominicano.

⁸²⁵ Para un análisis detallado de la pieza véase *Ibíd.*, pp.167-183.

⁸²⁶ Gil, Laura (2002) “Belkis Ramírez, de la misma madera”, en AA.VV., *Arte contemporáneo dominicano*. Madrid, Casa de América, p.134.

Retratos y siluetas determinan el acercamiento de la artista a ese todo social que a menudo aparece reflejado en su obra. Los primeros representan en ocasiones a personajes conocidos, del ámbito público, pero siempre lo hacen a partir de una visión lo suficientemente ambigua para quedar indiferenciados entre la masa, para sembrar la duda de si esa similitud se trata de algo casual, o si por el contrario responde a un gesto intencionado. Los retratos parten, asimismo, de ese carácter intercambiable que señalaba la artista anteriormente, lo que hace en cierto modo irrelevante la identidad del personaje representado. Ello se refuerza al disponerlos la artista en grupos, en grandes murales o conjuntos instalativos que dan la sensación de prolongarse hasta abarcar a toda la comunidad.

En lo que respecta a las siluetas, y en especial a las figuras de mujeres, suelen ir asociadas a objetos y elementos que son los encargados de transmitir la temática sobre la que la artista reflexiona, algo que suele complementar el título⁸²⁷: dos siluetas apenadas forman un balancín en *Arre*; un rostro enlatado en una maleta en *Compartimiento*; una pareja encerrada por alambre de espinos en *Jaula dorada*; o una mujer de espaldas, con un trozo de mar en el pecho, en *Con el mar auestas*. Los títulos de Belkis comparten algo con los de los grabados goyescos: presentan y comentan una realidad a un tiempo. En otras ocasiones, contrasta la actitud serena de las siluetas con la presencia de algún mal, que aparece reflejado en la composición mediante un rojo tenue que se cuele entre el blanco y negro de la madera y da a la escena un carácter de amenaza velada.

En cualquier caso, si algún elemento común puede rastrearse en la obra de Belkis desde sus primeras producciones hasta el momento actual, es el cuidado con que la artista elabora metáforas poéticas por las que consigue expresar las pasiones humanas, de tal modo que esa introspección se solapa con temáticas en ocasiones abiertamente públicas. Puede servir de ejemplo *De MaR en Peor*, una pieza que supone un análisis de la prostitución, de la migración y

⁸²⁷ Véase en ese sentido Ditrén, María Elena (2003) *Belkis Ramírez. Portables. Palabras a catálogo*. Santo Domingo, MAM.

del aislamiento—o de la insularidad—a un tiempo, y ello aplicado al caso concreto de República Dominicana, pero también aplicable a cualquier otra parte del mundo⁸²⁸. Finalmente, esa amplitud en cuanto al significado de las obras se extiende también a los propios cuerpos y sujetos, que evolucionan para examinar las consecuencias del paso del tiempo, de las edades. Ya en *Reloj, no marques las horas*, una instalación premiada en la Bienal Nacional del 1992, se adivinaba el interés de la artista por conectar el envejecimiento físico con sus representaciones sociales.

Precisamente, uno de los elementos que con mayor fuerza han sido revisados en los últimos años en el arte dominicano tiene que ver con la definición de las edades. No se trata sólo de que las categorías anciana, joven, niña, adolescente, respondan a patrones culturales diversos; también la duración de cada “etapa” varía geográfica e históricamente, así como las constantes asociadas a cada momento vital. La representación del cuerpo infantil en sus distintas edades constituye un motivo recurrente en la plástica contemporánea dominicana. Hemos de aclarar, en todo caso, que no se trata de un “tema”, sino que la preocupación por la infancia supone la adopción de una postura desde la cual negociar mejores condiciones sociales.

La infancia queda ligada a la formación, pero también al juego. Si el nacimiento vincula la capacidad fecundadora de la Naturaleza con el rito de incorporación a la comunidad, la infancia participa de esa fecundidad, trasladándola al ámbito de la imaginación. La infancia en el arte dominicano aparece asociada, por otro lado, a un elemento profundamente negativo: la presencia de peligros que amenazan con eliminar la infancia, con convertirla en un momento traumático. Así, algunas propuestas señalan cómo la infancia constituye un lugar en peligro de desaparición, en permanente riesgo de quedar subsumida en otras etapas de la vida dominadas por sistemas de dominación

⁸²⁸ En ese sentido se pronuncia Myrna Guerrero en una lectura de la obra de Belkis. Véase Guerrero, Myrna (1995) *Belkis Ramírez. Develando miedos. Catálogo de exposición*. Santo Domingo, MAM.

que operan tanto a nivel externo como interno. El ejemplo más claro de esa confluencia entre el poder y la edad se observa en las reflexiones que toman el trabajo infantil como objeto. En varias ocasiones el arte ha dirigido su mirada a la realidad de la explotación infantil, asociada a las lagunas en los sistemas educativos nacionales y al desarrollo de una industrialización deficientemente regulada.

La prostitución infantil aparece como uno de los principales factores en esa transformación de la niñez. Aunque afecta de manera especialmente dramática a la población femenina, incide también en la población infantil masculina de situación social precaria. La visibilidad de dicha práctica en ciertos países, como es el caso de República Dominicana, hace aún más alarmante la situación, que ha de ser puesta en relación, por otro lado, con la demanda generada en conexión con el turismo masivo. En 2008 Raquel Paiewonski ganó el Concurso León Jimenes con una obra que aludía al acortamiento de la niñez y a la precariedad de dicha etapa. La pieza, titulada *Preámbulo*, consistía en una serie de fotografías de niñas preadolescentes a las que se había añadido un bikini que desarrollaba artificialmente las zonas erógenas mediante unos senos de tela y un mechón de vello púbico [FIG.114].

Preámbulo nos sitúa ante una realidad: la del paso del tiempo, la de la acumulación de edades en el cuerpo. Sin embargo, el contraste entre lo natural y lo añadido, así como la usurpación del cuerpo púber de las niñas por parte de los símbolos de la feminidad, arrojan un matiz inquietante a la obra. Paiewonski consigue, a partir de una sutil metáfora, aludir al acortamiento de la infancia, a lo prematuro del desarrollo de elementos relacionados con la sexualidad, así como a la transmutación de cuerpos infantiles en objetos destinados al placer sexual.

Pese a obtener el primer premio del jurado del Concurso León Jimenes, o quizá precisamente por ello, la pieza suscitó una amplia polémica en el ámbito cultural dominicano. Los sectores más conservadores rechazaron la obra por considerarla impúdica, pornográfica o incluso pederasta. Además, ciertos

grupos protestaron ante lo que consideraban un atentado contra el cuerpo y la conciencia de las menores. En todo caso, *Preámbulo* sirvió de detonante para el inicio de una serie de discusiones que tuvieron a los derechos de los menores como protagonistas, así como a la renovación del interés por documentar y analizar los valores asociados a la infancia. De hecho, una de las premisas de la obra de Paiewonski ha consistido en la conexión entre producción artística y concienciación social, lo cual se ha planteado recientemente en su colaboración en el colectivo artístico *Quintapata*.

Fernando Castro afinca la obra de Raquel en las reflexiones focaultianas sobre la biopolítica [FIGS.115 y 116]. Siguiendo ese rastro, puede verse cómo la encarnación de las reflexiones que plantea la artista establece una vinculación entre el propio cuerpo y los elementos que contribuyen a darle forma, a marcarlo. Paiewonski introduce, sin embargo, una distancia entre ese cuerpo y el sujeto que cubre, una distancia que resulta tan difícil de medir como la que se plantea entre el cuerpo y el vestido que lo recubre – sirva de ejemplo *Vestial*, un muestrario de estados de ánimo y de etapas vitales donde la artista dispuso un conjunto de vestidos que, merced a los materiales utilizados, se convertían en algo orgánico, fusionándose con el hipotético cuerpo que tendrían que recubrir. El vestido, muestra Castro, cumple la función de dar sentido al cuerpo, pero al mismo tiempo deja abierta la puerta para la expresión del deseo y sus carencias: “Si la obra de Raquel Paiewonski tiene que ver, indudablemente, con el deseo y sus fantasmas, también remite al desasimiento y la castración que intervienen en la emergencia del sujeto.”⁸²⁹

Toda reflexión queda, pues, corporizada, vinculada a emociones y sentimientos (de nuevo Castro: “El pensamiento-en-cuerpo de Raquel Paiewonski nos invita a asumir lo no racional y a comprender que nuestra corporalidad es, en muchos momentos, *histórica*.”⁸³⁰) Ahora bien; de esa unión no resultan soluciones,

⁸²⁹ Castro Flórez, Fernando (2009) “Para dejar(se) la piel”, en AA.VV., *Raquel Paiewonski. Re-vuelta*. Santo Domingo, MAM, p.24.

⁸³⁰ *Ibidem.*, p.29.

sino, más bien, interrogantes, que transforman al ser humano y al cuerpo en un elemento en constante cambio, sujeto a evolución. Hay en la obra de Raquel un humanismo que aparece reflejado en sus “mutantes”: seres repletos de posibilidades, en constante cambio: *“Yo trabajo precisamente con esas identidades diversas, con la identidad de lo que yo siento que somos en esencia, y con cómo eso está alterado por nuestro entorno. Ahí está todo mi trabajo. Me interesa mucho ver cómo nos cambiamos por las experiencias que tenemos, por los espacios que habitamos, por los lugares que visitamos, por la gente que nos rodea, pero también siempre me gusta referirme a esa idea romántica de lo que somos, de lo que somos en esencia, de lo que pudiéramos ser sin todas esas cosas que ya no somos, pero que en un lugar muy profundo yo creo que sí somos.”*⁸³¹

El potencial de cada pieza, por tanto, no llega a desvelarse, queda latente. El tiempo juega aquí un papel fundamental, al reforzar el carácter especulativo de la obra, que queda vinculada a ese tiempo eterno, en potencia. La acción, en ese contexto, surgirá como un elemento añadido. Las instalaciones de Raquel son siempre performáticas, requieren de activadores que contribuyen a desentrañar los complejos temporales elaborados por la artista. Quizá el caso más claro sea *Jugo de Alma*: un conjunto de medias pintadas colgadas del techo, simulando pechos y rellenas de leche humana. En un momento dado, las medias fueron pinchadas, liberando ese “jugo de alma” que inundó la sala, transfiriendo al espectador el olor agrio de la leche, y dejando en el suelo un rastro de manchas. En este caso, el tiempo en potencia que mostraban los miembros protésicos se cumplió, quedó materializado, en la sensorialidad que inundó la escena una vez derramado el líquido.

Fernando Castro ha señalado acertadamente que la obra de Raquel no es trágica, ni cae en el trauma ni en la reivindicación directa⁸³²; se trata, más bien, de la conversión de cada problema en una contradicción irresoluble y útil a un

⁸³¹ Entrevista personal con la artista. Santo Domingo, junio de 2010.

⁸³² Castro Flórez, Fernando, “Para dejar(se) la piel”, en AA.VV. *Raquel Paiewonski. Re-vuelta*. Santo Domingo, MAM, pp.19-34.

tiempo. Es, precisamente, ese carácter abierto, sin final a la vista, que encierra todas las posibilidades, lo que permite hablar de humanismo. *Levitando a un solo pie*, una de las instalaciones más celebradas de Raquel, presenta un conjunto de pies de cera encerrados en medias, cayendo hasta casi tocar el suelo. La fragilidad de la escena, la cercanía al suelo de los pies, contrasta con el tono espiritual de la escena, con un equilibrio inverosímil pero conseguido.

Ahora bien; esa espiritualidad se vincula de manera indisoluble a lo corporal, a la realidad concreta del cuerpo y lo que lo recubre. Pocas obras pueden encontrarse en la producción caribeña actual que estén más ligadas a lo sensorial. En algunos de los últimos trabajos de la artista, como *Muro* (un frente de senos bordados a mano que recubría una pared completa) o *Bitch-Balls* (un conjunto de pufs de tela que imitaban senos), lo sensorial aparece ligado no únicamente al elemento representado, sino también a la cualidad de su representación, determinada por su manufactura, y por su relación con el espectador.

Jorge Pineda, otro de los integrantes de *Quintapata*, ha construido un universo inquietante en torno a la infancia [FIGS.117 y 118]. A partir de una rica simbología personal y de un talento excepcional para el dibujo, Pineda se ha acercado a la realidad ambigua del deseo y lo macabro, de los conflictos existentes en torno a la infancia, de las condiciones de representación, ocultamiento y definición del individuo en el marco de la sociedad urbana. Pocas obras resultan, en ese sentido, tan cargadas de significado como *Jardín secreto*. La pieza presentaba una pila bautismal en la que la imagen de una flor nacía, borrosa, de un mar de pegamento, elemento que funciona como droga barata consumida por población infantil. Sara Hermann ha aludido a la profundidad de la carga de esta pieza, señalando que “*la trascendencia de este trabajo residía fundamentalmente en que plasmaba la problemática sin necesidad de recurrir a la narrativa literal declarante e irrevocablemente plasmar la conflictiva e*

*irresoluble naturaleza de la temática de la violencia, la niñez y el abuso tanto de la infancia como de los elementos simbólicos de nuestra dominicanidad.”*⁸³³

Lo que apunta Hermann es válido para el resto de la obra de Pineda y, en particular, para otras reflexiones sobre la infancia tales como *El sueño de Winnie de Pooh* o *Frágil*, que pueden entenderse asimismo como aglutinantes de sentido y de alusiones más que como explicaciones o referentes a una realidad concreta. La obra de Pineda está llena de máscaras, de cadenas, de objetos pesados y negros que acompañan la existencia de unas criaturas que confunden la seriedad de la violencia con el carácter lúdico del juego. Ese contraste puede observarse en la serie que el artista dedicó a los niños-soldado, titulada significativamente *Mambrú*. Pineda situó en la esquina de una sala del Brooklyn Museum una instalación formada por tres niños-soldado que vigilaban la estancia. Armados con metralletas y cubiertos con máscaras, los protagonistas de la instalación parecían salidos de cualquier cómic o serie de animación, recursos de los que Pineda se nutre. Uno de los aspectos más inquietantes de la obra venía determinado por la utilización de máscaras de lucha libre como recubrimiento del rostro de los niños. De este modo Pineda aludía a la gratuidad de la violencia que se distribuye, se fomenta y se consume a través de la lucha libre en el contexto dominicano y latinoamericano, así como a la confrontación entre lo real y lo ficcional presente en las guerras en las que los niños son utilizados como soldados.

Por otro lado, su serie de *Niñas* alude de pasada a los problemas de la prostitución infantil, pero supera el referente inmediato para crear un discurso inquietante sobre la cara oculta de las pasiones y los miedos. Dichas referencias aparecen con gran fuerza en *Niña con máscara de piel de muñeca*, una de sus últimas obras. La pieza muestra un cuerpo infantil en estado de embarazo al que ha sido agregada una máscara formada a partir de trozos de muñecas. La

⁸³³ Hermann, Sara (2009) “Vocación incitadora, componentes provocadores, y actitudes desafiantes: instalaciones, performances y videoarte”, en Ginegra, Freddy (Ed.) *Arte joven dominicano. Márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, p.143.

escultura, concebida para ser vista desde varias perspectivas, da la impresión de estar a medio terminar, impresión reforzada por los chorros de pintura blanca que se solidifican en las piernas y que incluso salpican el espacio de alrededor de la pieza, clara alusión al semen. El cuerpo tiene las manos en la cintura, y mira hacia la pared.

Niña con máscara de piel de muñeca habla de la imposición de patrones ajenos, de la violencia de la apropiación de la identidad, del ocultamiento del propio rostro tras algo artificial, en fin, del asalto a la infancia femenina con fines diversos. Pineda, sin embargo, rechaza la confrontación directa con el tema social que encara; éste aparece tratado más bien como un juego, dando a entender la relatividad y la ineficacia de las palabras y los discursos. En palabras del curador Fernando Castro:

*“Sus esculturas de infantes convertidos en militares, de cabezas quemadas que dibujan en los muros o de cuerpos “cadavéricos” son, ciertamente inquietantes. Y, sin embargo, todo es, a fin de cuentas, un juego de niños. Sabemos que todo puede convertirse en juguete.”*⁸³⁴

De la distancia entre verdad y apariencia surge asimismo la obra de Pascal Mecariello [FIGS.119 y 120]. En sus primeras obras puede observarse la voluntad de introducir un juego que, como sucede en los mejores trucos de magia, pretende confundir al espectador. Confundirlo divirtiéndolo, desafiándolo. Ya sea en sus recreaciones del cuerpo, siempre incompletas, siempre (voluntariamente) parciales, ya en sus composiciones, marcadas por un orden descuidado, existe la sensación de que lo que vemos es más de lo que parece.

Pese a su carácter lúdico, su obra está dominada por la solemnidad que domina todo buen espectáculo, por la búsqueda de un tiempo detenido,

⁸³⁴ Castro, Fernando (2009) “Un esfuerzo más...” Diez notas sobre los contratiempos del arte contemporáneo.” En AA.VV. *Quintapata. Mover la roca*. Santo Domingo, Centro Cultural de España, p.30.

reducido al gesto—incluso en el video, asistimos a gestos prolongados en el tiempo, más a una ceremonia pausada que a un proceso. El cuerpo aparece, en ese marco, como el lugar de la última ilusión, del último espectáculo. Esa concepción espacial del cuerpo lo diferencia de otros artistas que utilizan la propia anatomía como recurso estético. En el caso de Pascal Meccariello, el cuerpo pretende ser un espacio neutro y termina siendo un territorio ambiguo marcado por la imposibilidad de conseguir esa neutralidad. Esa contradicción, así como la pluralidad de alusiones existentes en cada obra, hacen que Pascal Meccariello no sea un “artista del ritual”, que su alquimia no tenga un producto más que la propia ejecución, como si todo gesto llevara implícito su posibilidad de negación, su contrario. Esos gestos, al transitar continuamente entre lo personal y lo global, generan un movimiento de desestabilización capaz de aludir a cualquier contexto y que sobrepasa en mucho a la efectividad del escándalo.

En su última serie Pascal ha recurrido al mundo del circo, un universo asociado a lo efímero y al espejismo, pero también a la burla, a la figuración, a la interpretación de papeles. Los mosaicos del *Circo Visceral*—de nuevo el cuerpo, de nuevo el cuerpo del artista, de nuevo la transmutación en el cuerpo social—se resisten a cualquier interpretación directa y se convierten en simple espectáculo, en representación de una realidad que resulta extraña por su doble carácter de vivida y (tele)visionada.

La obra de Pascal abrió puertas para la revisión del cuerpo en el arte dominicano de los noventa; mostró, además, que se podía tomar la propia imagen para interpelar situaciones que en poco tenían que ver con la vida del propio artista. Su producción supuso una apuesta decidida por la experimentación formal con lenguajes en ese momento poco frecuentes, como el video, así como por la utilización de la fotografía desde una perspectiva alejada de lo documental. El cuerpo queda configurado como receptáculo de emociones, como expresión de contradicciones, de ahí el papel del reflejo, de la confrontación de la propia imagen con su doble.

La reflexión existencial encauzada a través del autorretrato ha contado con un precedente notable en la obra de José García Cordero. Su serie sobre el *Mataperros* ha sido vinculada a la expresión de la transgresión normativa, y también a la adaptabilidad del sujeto en un medio hostil⁸³⁵. El perro, pues, es el que vive en la calle, el que está amenazado en cualquier momento pero también el que puede llegar a ser una amenaza. La pintura de García Cordero es visceral, inquietante. Plantea una reflexión sobre la ubicuidad de lo nocivo, así como sobre la incorporación de pautas defensivas en el comportamiento. Recientemente, con *Los 7 pecados capitales*, el artista incursionó en la fotografía, dejando un testimonio lúcido de su visión turbulenta de la naturaleza humana.

En los últimos diez años no faltarán nuevas revisiones sobre el cuerpo. Voces como las de Gerard Ellis o Joan Alberdy. La obra del primero se encuentra cercana a preocupaciones existencialistas, que se ven entremezcladas con un mundo saturado de juguetes, seres fantásticos y elementos extraídos de la televisión, el cómic o la literatura fantástica. Si bien existe en la obra de Ellis un cuestionamiento continuo por las condiciones de existencia de la individualidad, por la relación entre el ser humano y la naturaleza y por el sentido de la colectividad, podemos encontrar ciertos elementos comunes en su pintura, que integra elementos del pop para crear una figuración ambigua, sin referencias directas al medio.

Joan Alberdi es quizá uno de los artistas más singulares e inclasificables del panorama joven dominicano. Su obra aparece dominada por el interés del artista en la filosofía y en el psicoanálisis, algo que le lleva a elaborar una producción fuertemente discursiva, en la que la expresión formal se supedita al mensaje, adquiriendo un tono sobrio. Con *Neo-Verónica*, una obra premiada en el Concurso León Jimenes, Alberdi plasmó dichas inquietudes: el video muestra al artista reflexionando sobre la vida y el arte, mientras va seleccionando primeros planos de su fisonomía.

⁸³⁵ Gil, Laura "El Mataperros" en AA.VV., *José García Cordero. El divino Yo*. Santo Domingo, Orange, sin paginar.

Desde la fotografía han surgido asimismo miradas novedosas, como las de Evelyn Espailat, Indhira Rojas o Ricardo Piantini. La primera tiene en el cuerpo femenino su principal motivo. La artista reflexiona sobre lo artificial y lo natural, al tiempo que sitúa ambos elementos en conexión con un pensamiento sobre la comunicación y la soledad en el mundo actual. Indhira Rojas piensa el cuerpo femenino asociado al dolor, al peligro y a las limitaciones. Su obra, sin embargo, no se limita a lo corporal: en producciones recientes la artista ha cartografiado diversos espacios urbanos, esforzándose por captar la marca derivada del habitar en dicho espacios. Finalmente, Ricardo Piantini se desempeña como fotógrafo artístico y comercial. Algunas de sus obras presentadas a concursos y bienales han discursado sobre la raza; en la XXIV Bienal nacional presentó un tríptico, que sería premiado, con un retrato en primer plano de una mujer con cicatrices inscritas en la piel.

XII.3-Puerto Rico

Dentro del panorama de los ochenta, la predilección por la pintura neoexpresionista dará a uno de los creadores que, dentro de la región, más intensamente ha examinado la representación corporal. Se trata de Arnaldo Roche Rabell⁸³⁶. El estilo de Roche se caracteriza por una forma barroca, que

⁸³⁶ La trayectoria de Roche estará marcada por su admisión en 1981 en el Art Institute of Chicago, institución en la que estudiará hasta 1984; dicha formación le permitirá trascender los horizontes de la isla e insertarse en el ámbito artístico latinoamericano y estadounidense. Chicago supondrá un tema recurrente en la obra de los ochenta y noventa, en la que la ciudad se recorta en el paisaje como una sucesión de rascacielos. Ya en un texto de 1984 podemos observar un reconocimiento de la obra de Roche, quien recibe el tratamiento de un artista profesional y no de un recién egresado. Véase Knight, Gregory G. (1984) *Arnaldo Roche Rabell. Actos Compulsivos*. Ponce, Museo de Arte de Ponce, p.5. Uno de los análisis más completos de la obra de Roche en García Gutiérrez, Enrique (1993-1994) *Arnaldo Roche Rabell. Odisea del hombre-*

Liliana Ramos Collado asocia a una apuesta intencionada por la narratividad y por cargar de significado todos los fragmentos del lienzo⁸³⁷. Su obra, centrada en el autorretrato y en la acumulación de las aportaciones de etapas anteriores⁸³⁸, se construye en torno a una mitología que transforma la seguridad de lo real en un escenario misterioso e inestable, lleno de luces y sombras que modifican nuestra percepción del mismo⁸³⁹.

La utilización de técnicas de incisión en el lienzo, como el frottage y el grattage, aporta una dimensión violenta, urgente⁸⁴⁰, costosa, al acto de pintar, donando una dimensión matérica densa a la obra, que, en palabras de Ramos, rivalizaría con el objeto al que representa⁸⁴¹. La distancia entre lo imaginario y lo real se manifiesta, igualmente, en el paisaje, en la composición de escenas abigarradas, llenas de una simbología no exenta de clasicismo: en *Isla Vacía*, por ejemplo, una obra de 1987, Roche coloca un bodegón lleno de platos ante el paisaje de la zona de Condado, en San Juan. En la mesa ha insertado un cráneo de vaca, elemento recurrente en otras obras. La situación del bodegón y el paisaje—cargados, como se ha señalado en varias ocasiones, de un carácter

isla. San Juan, MAC. El texto apareció originalmente en AA.VV. (1993) *Arnaldo Roche Rabell. Los primeros diez años*. Monterrey, MARCO.

⁸³⁷ Ramos, Liliana (2009) *Azul. El renacimiento de Arnaldo Roche Rabell*. San Juan, MAC, p.10.

⁸³⁸ *Ibidem.*, p.12. Véase asimismo AA.VV. (1996) *Arnaldo Roche Rabell. The Uncommonwealth*. Richmond, Virginia, Anderson Gallery.

⁸³⁹ La mitología de Roche le ha llevado a analizar en profundidad la iconografía cristiana, y, en particular, los pasajes relacionados con el sacrificio y la Pasión de Cristo. No es ésta, sin embargo, la única procedencia de la simbología utilizada por el autor: no faltan recursos al clasicismo grecolatino, como la figura de Atlas, o a la historia del arte (Roche ha incluido autorretratos, por ejemplo, en bodegones, en *La Balsa de la Medusa*, en la “serie Van Gogh”, o en *El Grito*, una composición vertical dominada por una figura masculina desnuda a forma de crucificado, que expulsa varias ramas por su boca, presidida por la leyenda “Let me hablar”, todo ello enmarcado en un paisaje rojo arañado que más tarde reconocemos como el rostro del propio artista.)

⁸⁴⁰ Sullivan, Edward J. (1995) “Arnaldo Roche Rabell: sueños azules de un espíritu candente”, en AA.VV. *Arnaldo Roche Rabell*, México D.F., Museo de Arte Moderno, p.31.

⁸⁴¹ *Ibidem.*, p.18.

sagrado, cercano al ritual y al sueño —, generan una oposición⁸⁴², algo que se ve reforzada tanto por la perspectiva utilizada en cada caso como por el color:

“Ocurre que la mesa en esta obra está configurada desde la mirada cenital típica del cartógrafo, mientras la ciudad goza de la mirada a axonométrica típica del pintor de bodegones. Se invierten aquí las metodologías compositivas del bodegón y de la veduta renacentista. Del mismo modo, se invierte la gama cromática: el verde-azul lavado de las perspectivas aéreas urbanas se aplica a la cercanía de la mesa, mientras se aplica a la vista lejana de la urbe un cromatismo imposiblemente vivo. Pero, ¿estamos frente a una ventana o a una pintura? Dada la severa diferencia estilística entre la ejecución pictórica de la mesa y la del paisaje urbano, intuimos que el paisaje de Condado es una pintura. O, en todo caso, una postal turística de las que anuncian la buena vida frente al mar en una isla tropical. El interior, con sus objetos inmediatos, manipulables, corroborables, es más real que el exterior. Lo inmediato, capturable mediante el tacto — ese sentido tan veraz—, lo que puede sostenerse en la mano, es lo único realmente real.”⁸⁴³

Uno de los aspectos más recurrentes, y también uno de los más polémicos, en la crítica de la obra de Roche es su identificación con una historia artística y una identidad puertorriqueña y/o caribeña [FIG.119]. Desde sus primeras exposiciones, es posible encontrar textos en los que se le acerca a Oller o a Tufiño. Ricardo Pau-Llosa, en un texto titulado significativamente “Arnaldo Roche: The Poetics of Identity” que acompañaba a una exposición titulada “Arnaldo Roche: In the Hands of the Beholder”, que tendría lugar en Chicago en 1987⁸⁴⁴, señalaría la excepcionalidad del artista, apuntando que “no es con frecuencia que podemos posar nuestra mirada sobre un conjunto de obras hecho por un artista que apenas acaba de entrar en el ámbito nacional e internacional, y

⁸⁴² Esa oposición ve reforzada su intensidad al recibir el mismo tratamiento, el mismo interés, la figura humana, el rostro, y la vegetación. Cfr. AA.VV. (1998) *Arnaldo Roche Rabell. Nómada. Del espíritu a la materia*. Caracas, Museo de Bellas Artes.

⁸⁴³ *Ibidem.*, pp.25-26.

⁸⁴⁴ Véase catálogo de exposición: AA.VV. (1987) *Arnaldo Roche. In the Hands of the Beholder*. Chicago, Chicago Cultural Center.

darnos cuenta de que la obra del artista ya representa tanto una síntesis de la estética que ha preocupado a sus contemporáneos y recientes predecesores más prominentes, y una nueva sabiduría del medio, un nuevo contexto para el pensamiento estético.”⁸⁴⁵ Si bien el texto mencionado consigue escapar del reduccionismo identitario — Paullosa ubica a Roche en el contexto general de su época —, la redundancia de tales referencias opacará en más de una ocasión la originalidad de la pintura de Roche, al tiempo que fuerza a una lectura que aleja en cierto modo de las búsquedas individuales y artísticas del pintor⁸⁴⁶. No faltan, sin embargo, interpretaciones más interesantes, como la que ofrece Enrique García Gutiérrez en un momento tan temprano como 1986. En ella, el autor analiza la producción de ese momento de Roche dentro del contexto de su retorno a Puerto Rico, incluyendo en la crítica un matiz espacial y vivencial que sería fundamental en las interpretaciones del arte caribeño de años siguientes⁸⁴⁷.

La vía de la relación entre cuerpo y pintura, que había tenido en artistas como Myrna Báez y Carlos Collazo a representantes de excepción durante los ochenta y noventa, seguirá viva en la década siguiente. Sin embargo, se perciben nuevas líneas activas, como la del performance. Awilda Sterling y Freddie Mercado han realizado una amplia labor centrada en la interpretación; ambos, además, han abogado por una apertura formal en los currícula de artistas, de modo que medios expresivos como el performance o la danza pudieran tener un espacio en la educación. Mercado basa su obra en una capacidad infinita de transformación. Mediante el disfraz, el artista se transmuta en una larga nómina de personajes femeninos definidos e intercambiables a un mismo tiempo. Sus acciones, que implican la creación de

⁸⁴⁵ Recogido en AA.VV. (1987) *Arnaldo Roche, mitos*. San Juan, Galería Botello, sin paginar.

⁸⁴⁶ Enrique García Gutiérrez añade un matiz de rebeldía a su interpretación de las escenas de sacrificio, cuestión que abriría un espacio disponible para el reto. Véase García Gutiérrez, Enrique (1990) “El icono rebelde”, en AA.VV. *Arnaldo Roche Rabell. Espíritus*. San Juan, Galería Botello, p.5.

⁸⁴⁷ García Gutiérrez, Enrique (1986) “Arnaldo Roche: ritual y ceremonia”, en AA.VV., en *Arnaldo Roche Rabell: Eventos, Milagros y visiones*. Río Piedras, Museo de la Universidad, p.5.

ingente material de atrezzo y la interacción con el medio público—Mercado traslada cada una de sus obras a espacios urbanos de especial impronta—, trascienden el travestismo para cuestionar los valores que rigen la sociedad puertorriqueña⁸⁴⁸. Por su parte, Sterling ha sido una de las principales valedoras de la incorporación de la herencia afropuertorriqueña a la creatividad contemporánea. La artista es autora de un método experimental de aprendizaje, que combina la danza clásica, elementos de origen africano y patrones de danza contemporánea.

En el ámbito de la fotografía las posiciones será asimismo diversas. Víctor Vázquez, uno de los pioneros de la adopción de técnicas contemporáneas, no asociadas a la fotografía documental, es uno de los artistas puertorriqueños que más directamente ha conectado con el resto de la región. Su obra combina una preocupación por el carácter icónico de lo espiritual con la reflexión acerca de cuestiones trascendentes de la existencia humana. Sus piezas, generalmente de gran formato y en blanco y negro, funcionan a manera de altares, siendo la imagen a menudo el remanente o el elemento activador de un ritual⁸⁴⁹.

Entre las generaciones más jóvenes también encontramos una atención a lo corporal. Omar Obdulio aprendió a recortar el cabello a sus compañeros y ha hecho del pelo y de la capacidad para configurarlo de manera personal el tema central de su obra. En la última Trienal Poli/Gráfica dispuso un taller de peluquería en el que invitaba a los asistentes a realizarse a sí mismos un corte

⁸⁴⁸ Lawrence La Fountain Stokes señala que “no se trata, entonces, (al menos gran parte de las veces) del sujeto travesty comodificado, asimilado, despolitizado o paródico, sino de uno que mantiene un filo o potencial peligroso, inestable y desconcertante.” La Fountain Stokes, Lawrence (2009) “FreddieMercado y el travestismo radical. Entre Doña Fela, Mirta Silva, gallo/gallina y muñeca esperpéntica”, en Slaughter, Stephany y Macías, Hortensia (Coords.) *Representación y fronteras: el performance en los límites del género*. México, UNAM, p.115.

⁸⁴⁹ Una reflexión exhaustiva sobre la obra de Vázquez en Ferrer, Elisabeth (2003) “Espacio tangente. Víctor Vázquez”, online: http://www.artepublicopr.com/html_espanol/artistas/vazquez_victor/tangente_vazquez.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

de pelo que podía incorporar los distintos “cerquillos” o diseños populares. Sofía Maldonado dibuja a gran tamaño y utilizando la caricatura figuras de personajes populares del Barrio. Elsa Meléndez crea recortables que luego integran cajas de marionetas; más recientemente, la artista ha comenzado a generar instalaciones de gran tamaño, en las que las técnicas del cosido y la impresión son utilizadas repetidamente para producir una acumulación de objetos y materiales que inunda la sala y envuelve al espectador.

Por su parte, Carlos Ruiz Valarino se muestra más cercano a preocupaciones sociológicas. El protagonista de su fotografía y de sus vídeos es la masa, el conjunto de individuos que, pese a engrosar un grupo mayor, todavía mantiene elementos identificables. De origen español pero nacido en San Juan, Valarino expresaría en sus primeros trabajos la necesidad de ubicar su posición. Surgen entonces series como “Puertorriqueño/ña” (2004), en la que se produce una distorsión entre la definición tomada de un diccionario de términos como “boricua”, “gorda”, “bulla” y la imagen cotidiana que debería representarlos, o “Etnografía: ciencia que tiene por estudio...” (2003), serie que aísla objetos igualmente cotidianos y los clasifica a partir de la información antropológica que pueda derivarse de ellos [FIG.120]. La fotografía de Valarino es aséptica, ligada a una falsa objetividad que cuestiona la capacidad del artista de incluirse en el objeto representado. En series más recientes, el protagonismo ha pasado de la masa al paisaje: así, “Proyecto Paradiso” recupera la contemplación romántica presente en la obra de Caspar David Friedrich y la traslada a un medio edénico que ha sido transformado y revertido, pero que aún sigue manteniendo un potencial atractivo turístico; “Visitantes”, un proyecto realizado en San Juan y Barcelona, desnuda la sociedad puertorriqueña a partir de la eliminación del contraste entre local y visitante. El fotógrafo persigue con su cámara, en un contexto turístico superpoblado de objetivos (en Barcelona se usó el exterior de la Sagrada Familia), a uno o varios individuos, dejando que estos perciban que son objeto de atención. Ante su asombro, el artista los capta en medio de la multitud que contempla otra cosa.

XII.4-Jamaica

Del ámbito del Caribe Anglófono nos centraremos en el caso de Jamaica, por ser la isla donde más propuestas estrechamente ligadas al cuerpo pueden encontrarse. Una de las propuestas más interesantes del arte reciente en Jamaica viene dada de la mano de un grupo de artistas que han conectado cuerpo, pasado y espiritualidad. Ahí se encuadran los retratos de sí mismo que propone Albert Chong. El artista, siendo el menor de nueve hermanos en una familia dedicada al comercio, dará a la fotografía la cualidad de testamento, pero también la de puente que conecta no sólo distintos momentos históricos, sino además múltiples planos de la realidad. Para Chong, lo mágico-religioso está intrínsecamente unido a la experiencia cotidiana, a una serie de actuaciones que se repiten de generación en generación y que han conservado ciertos valores, algo que se observa en la descripción por parte del artista de sus primeros momentos como fotógrafo, a una edad temprana [FIG.121]:

*"I first came to terms with this while fulfilling a request from my mother to fix a torn photograph that was the only one of her as a child. This process of rephotographing led me to construct still-life assemblages that would incorporate or use the family photograph as the main element."*⁸⁵⁰

La fotografía, entonces, se acerca a esa realidad para tratar de captarla. Sin embargo, en lugar de ofrecer una imagen nítida, genera un paisaje desdibujado, a medio camino entre la faceta "mundana" y la sobrenatural de esa realidad. La posición de Chong es, en este contexto, la de un activador de recuerdos que consigue recuperar fragmentos de lo cotidiano, pequeños objetos e imágenes, para transformarlos en contextos, en entornos contruidos con una lógica propia:

⁸⁵⁰ Chong, Albert (2009) "The Photograph as a Receptacle of Memory", *Small Axe*, 29, p.128.

*"I have come to know the world by the physical and, unlike my fathers many generations ago, also by the virtual. The virtual world is to some people as real if not more so than the physical. My first introduction to the virtual world, I would argue, began with my introduction to photographs by way of the family photo album. Being the last child of nine, I remember feeling like I had walked into a movie theater near the end of the film. I had no idea who many of the people were that were mentioned or pointed out in the family album. I recall feeling transported back in time when looking at old family pictures, as if our most precious commodity was the experiences we had shared as a group of related people and the proof of the connectedness and continuity was this collection of memories we called photographs."*⁸⁵¹

Ahora bien; cuando Chong se aproxima a su propio cuerpo, o al itinerario personal de la memoria de su familia—el artista es de descendencia africana y china—lo hace de manera que los santuarios creados sirvan al mismo tiempo de resortes para comprender la evolución histórica de la comunidad jamaicana y caribeña, marcada por la esclavitud y la migración—el propio artista reside fuera de su país desde 1977; al recapturar esos recuerdos que forman su obra, no sólo se acerca a una etapa distante, sino que también elimina kilómetros entre su posición de sujeto de la diáspora y el de su país natal. Los autorretratos de Chong son, pues, mucho más que un reflejo de su propia personalidad: en ocasiones, el cuerpo del artista aparece integrado dentro del ritual, mezclado con huevos de animales, plumas, calaveras, ejerciendo la función de objeto sacrificial. El ritual en la obra de Chong, no obstante, no lleva a la destrucción, sino a la transubstanciación, al cambio continuo, a la restauración de lo perdido:

*"Many indigenous people claim that picture-taking steals one's soul and see the photograph itself as suspect. In many of the still lifes, I attempt to do the reverse by creating on the surface of the photo a shrine that is an act of reverence seeking to restore the souls of these ancestors of mine."*⁸⁵²

⁸⁵¹ *Ibidem.*, p.128.

⁸⁵² *Ibid.*, p.130.

La obra de Chong está, además, ligada a la ritualidad del Obeah y a la espiritualidad afrocaribeña en general. Ello hace que cada obra pueda ser interpretada no sólo como un mero juego de representaciones, sino, en un sentido más amplio, como algo que está destinado a ocurrir, como un ritual. Hay, por tanto, dos lecturas posibles en la obra de Chong, que se desprenden de la abundancia iconográfica de cada fotografía: una que permite identificar en un sentido amplio e impreciso la forma, el material y la posición de los objetos con elementos propios de la visualidad caribeña, y otra reservada a los practicantes del ritual. En todo caso, ambos elementos aparecen unidos:

*“The Jamaican religious practice of Obeah and its Cuban counterpart Santería have had a profound impact upon the art of Albert Chong, as can be seen in his use of power objects such as small animal skulls, bird feathers and cowrie shells. In using these objects, Chong seems to draw no distinction between his art and the life he lives but finds, instead, a union or fusion between his art, life and his spiritual practices.”*⁸⁵³

En las composiciones en las que figura, el artista parece ganar cierta invisibilidad, algo que puede ser asociado a su condición intermedia entre varios mundos⁸⁵⁴—el espiritual y el material, el de África y China, el de la nación y la diáspora—, y que el artista consigue a través del recurso paradójico de restar expuesto largo tiempo frente a la lente⁸⁵⁵. El término “repository” (receptáculo) viene a menudo a la boca del artista cuando trata de explicar algunas de sus series. Se trata, en todo caso, de un receptáculo en movimiento, que, al igual que los espíritus, ha sido trasplantado a un nuevo contexto—una suerte de desplazamiento de altares y tronos⁸⁵⁶—algo que continúa con los

⁸⁵³ Troupe, Quincy (1994) “In the Eyes, Memory Lies”, en AA.VV., *Ancestral Dialogues. The Photographs of Albert Chong*. San Francisco, The Friends of Photography, sin paginar.

⁸⁵⁴ Y que traiciona la función de la fotografía de reflejo de la realidad.

⁸⁵⁵ Golden, Thelma “Albert Chong: Eye & I”, en AA.VV., *Ancestral Dialogues. The Photographs of Albert Chong*. San Francisco, The Friends of Photography, sin paginar.

⁸⁵⁶ En los ochenta, Chong realizó una serie de tronos que aludían de forma simbólica a esa migración de divinidades. *Thrones for the Ancestors* pretendía, por tanto, no sólo recuperar la memoria de esas divinidades que habían realizado el Pasaje Intermedio junto con los esclavos, sino hacerlo a partir de los restos tangibles de ese proceso que figuraban en la sociedad

procesos migratorios que siguen dominando la región. Cuando, por contra, son otros los introducidos en el ritual, la presencia de pequeñas fotografías desgastadas por el paso del tiempo entran en una relación simbiótica con los elementos desplegados: reciben el poder que éstos emanan, y, en correspondencia, canalizan ese poder hacia realidades inmediatas, concretas⁸⁵⁷.

La obra fotográfica de O'Neil Lawrence, si bien conserva algunos de los elementos presentes en el caso de Chong – ritualidad, interés por la memoria y el *Middle Passage*, recurso al autorretrato – se plantea desde una posición diferente. El fotógrafo, que vive en Kingston, ha elaborado un discurso en el que el análisis de raza y género ocupan un lugar destacado.

Las fotografías de O'Neil muestran cuerpos desnudos o semi-desnudos de hombres negros que parecen haber sido arrastrados por la marea [FIG.122]; que emergen de las olas; que marchan desde el mar tierra adentro; que quedan atrapados entre las rocas. Si bien la alusión a la esclavitud es clara, en su producción intervienen otros elementos que la convierten en algo singular dentro del panorama caribeño actual. De entrada, los cuerpos de O'Neil son indiscutiblemente humanos; antes, por tanto, que ser un reflejo, un recurso para hablar de otra época, constituyen la apariencia externa de seres humanos, lo cual vincula cada fotografía a la actualidad.

Ese carácter corpóreo, que se impone a lo ritual y a lo narrativo, entronca con la reflexión acerca de las masculinidades planteada por Lawrence. Natural de Montego Bay, la segunda ciudad del país en población, un lugar vinculado

antillana; de ahí el carácter objetual de los altares compuestos, en el que cada elemento aparece cargado de referencias:

"The Throne Series are found chairs that are embellished and dedicated to ancestral and other spirit forces. [The chair also refer to] shrines and altars on which to make offerings to elemental forces and to the gods and deities of Africa as they manifested themselves in the New World. Individually, they are used to generate images that refer to the attributes of African gods that made the transition to the "New World" via the consciousness of the devotees who arrived on the shores of the Americas in chains." Documento cedido por la National Gallery of Jamaica. Véase también AA.VV. (1998) *Albert Chong. Winged Evocations*. Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum.

⁸⁵⁷AA.VV. (2000) *Albert Chong. Across the Void*. Syracuse, Robert B. Menschel Photography Gallery, p.9.

al turismo, donde la objetificación del cuerpo y su papel como “recurso” turístico es moneda común, Lawrence utiliza el cuerpo masculino, propio y ajeno, para iniciar un análisis profundo sobre la rigidez del sistema de valores que rige la sociedad jamaicana, aludiendo al carácter violento que se deriva en ocasiones de la imposición por la fuerza de ese sistema de valores⁸⁵⁸. Tomando el cuerpo, pues, más como un punto de partida que como una conclusión – *“The male body could be objectified; but that objectification only raised questions for me”*⁸⁵⁹ – , Lawrence interroga las condiciones que llevan a la aceptación de determinadas apariencias y al rechazo violento de orientaciones alternativas por parte de la masa, trasladando dichas preguntas al espacio de la actuación colectiva. En una serie reciente, el artista ha decidido prescindir de modelos, encarnando él mismo esas cuestiones:

“Jamaica has often contradictory constructs of masculinity and the almost institutionalized hostility towards that which is different is often the norm. My

⁸⁵⁸ La represión de sexualidades alternativas y, de forma más concreta, la homofobia, constituye una realidad habitual en Jamaica, no tanto, ni tan sólo, de forma cuantitativa, como por el carácter violento al que suele ir asociada, así como por su capacidad de penetración en esferas de la vida cotidiana y de la cultura popular como el Dancehall. El artista contaba cómo algunas de las representaciones más “trágicas” de ese proceso de atracción-lucha con el mar venía a reflejar el drama de algunos conocidos que habían sido asesinados en medio de la calle. De ahí se derivaría la serie *Reliquary*, que Lawrence describe de la siguiente forma:

“These works were an almost visceral response to an act of violence perpetrated against a homosexual man who had been involved in an accident and was beaten by the crowd that gathered afterwards when his sexual orientation was alleged by a bystander. I found myself incapable of articulating my anger at the atrocity of the act and took up my camera to express my contempt for those who are incapable of realizing the precious nature of life.” Declaración personal del artista.

Por otro lado, resulta peligroso generalizar dichos actos hasta hacer de la jamaicana una sociedad homofóbica, sin tener en cuenta la complejidad de la situación. Es necesario prestar atención a otros indicadores, como raza, poder político, poder económico o educación que intervienen de forma decisiva, fragmentando ese sistema de valores. Asimismo, se corre el riesgo de caer en estereotipos: un director de cine me contaba la anécdota de una conocida pareja gay que había venido a Jamaica por turismo, se había situado en una de las playas más concurridas del país, y había comenzado a adoptar una actitud íntima en un claro acto de provocación, tras lo cual vinieron las quejas por parte de la pareja acerca de la “falta de libertad” de la sociedad jamaicana.

⁸⁵⁹ Declaración personal que acompaña a la serie (Self) Portrait. Texto cedido por el artista.

previous work has represented my perspective on these issues but I have always used others to represent myself figuratively in my photographs. The work presented here is different for I am now literally in the images representing my own struggles both physical and mental with issues of my own identity: If I cannot achieve the physical ideal of masculinity is my maleness in question? If I do not act like the men around me, is my sexuality in doubt?" Self loathing and fear can be the result of those who find themselves not conforming. These photographs deal with my personal journey to self acceptance. The sea acts both as an adversary and a salve to the pain I have experienced. The struggle against the sea and the many things it represents is not an attempt to defeat it, but rather to come to terms with it."

Hasta ese momento, Lawrence había compuesto escenas en las que aparecen parejas o grupos pequeños, estableciendo una relación entre ellos, así como entre éstos y el mar. Esa relación vendrá dada a partir de distintos elementos: en ocasiones es la mirada lo que vertebra la escena; en otras, las diferentes posiciones adoptadas por los cuerpos, que pueden indicar evolución, encuentro, miedo, fuerza, quedando cada cuerpo asociado a una de esas emociones, o bien aludir a una serie de etapas que atraviesan cada uno de ellos.

El escenario escogido para ello no es menos singular. Huyendo de la costa atlántica, mucho más pacífica – a la que, casualmente, el artista pertenece por nacimiento, procediendo de Montego Bay –, Lawrence trabaja en la revuelta cara caribeña de la isla, llena de acantilados, marcada por las mareas, y por una arena de tono marrón oscuro, mucho menos asociada a las playas de la región. La luz de estas playas, frecuentemente matizada por nubes, oscila entre casi siempre entre un gris metálico y un tono más apagado del mismo color. El mar juega un papel esencial en la obra de Lawrence:

"The sea in my work is the metaphoric progenitor, beautiful, unpredictable and deceptively dangerous; it represents the almost evolutionary beginning to our collective stories in the Caribbean. It represents the still apparent scars of the Middle Passage – both social and political, and acts by its very nature as the connector for the entire

Diaspora. It is at once relentlessly destructive and transformative, filled with the potential for an almost baptismal rebirth."⁸⁶⁰

Si el cuerpo (propio) de Albert Chong deslocalizaba la nación, al transferir recuerdos personales y colectivos a un plano espiritual que permitía conectar con el viaje desde —y hacia— África y desdibujar el rastro de ese viaje al mismo tiempo; y los cuerpos de O'Neill Lawrence problematizaban la identificación de lo masculino con el relato de esa misma nación, los de Renee Cox persisten en esa desmitificación de lo nacional, en este caso a partir de una revisión de los roles atribuidos a lo femenino. La obra de Cox, que ha sido planteada con frecuencia dentro de un contexto afroamericano, se centra en identificar y cuestionar actitudes racistas y sexistas en los media y la cultura popular, subvirtiendo la historia y lo sagrado y replanteando el papel de la mujer en ambos ámbitos. Si bien es posible observar las conexiones con el *Black Art* británico y estadounidense, sobre todo perceptibles en la obra de los noventa⁸⁶¹, no faltan en la obra de Cox referencias a Jamaica y al Caribe, algo que se mantendrá hasta el presente.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Cox tiene que ver con su capacidad para provocar a través de la subversión de imágenes santificadas, ya sean éstas religiosas, históricas, políticas o culturales. Independientemente de cuál sea el origen, Cox desafía los mecanismos que producen la estratificación y que establecen una segregación por motivos de raza, clase o género, desmontando las construcciones que hacen posible esa especificidad⁸⁶². La paradoja estriba en que, precisamente mediante ese gesto desmitificador, el cuerpo, y específicamente el cuerpo negro, aparece dignificado, sacralizado.

⁸⁶⁰ Declaración personal que acompaña a la serie (Self) Portrait. Texto cedido por el artista.

⁸⁶¹ Es posible, por ejemplo, encontrar lazos de unión con la fotografía de Fani Kayode o con la de Yinka Shonibare, y también, sobre todo en la Cox de principios y mediados de los noventa, con el conceptualismo.

⁸⁶² La artista ha recibido duras críticas procedentes de altos estamentos eclesiásticos y políticos, entre ellos Rudy Giuliani, el que fuera alcalde de Nueva York, que la acusó de oportunista y de irrespetuosa por su desnudo en la Última Cena.

Durante los noventa, la artista presentó un crucificado compuesto a partir de doce fotografías de cuerpos negros fragmentados [FIG.123]. La unión artificial de la imagen reforzaba el carácter trágico de la pieza, cuyo título – *It shall be named* – aludía a la tragedia de la esclavitud, al tiempo que abría el significado de la obra vinculándola con la dispersión. En esos mismos años, la artista se representaría en numerosas ocasiones desnuda, formando una Piedad, presidiendo una Última Cena con Apóstoles negros (salvo Judas), o en forma de Victoria, exhibiendo orgullosa sus cadenas. La maternidad y el embarazo también fueron captados a través de la auto-representación, algo que serviría a la artista para conectar la revisión de estereotipos de la cultura actual con el cuestionamiento de la lógica de los procesos colonizadores. Esa conexión quedaría expuesta con claridad en una serie en la que la artista se convertía en una Venus Hotentot protésica y mecánica. Cox alude a esa subversión icónica del siguiente modo:

*"...Christianity is big in the African-American community, but there are no presentations of us. [...] I took it upon myself to include people of color in these classic scenarios."*⁸⁶³

Precisamente, esa intención de revisar las representaciones femeninas la llevaría a encarnar la figura de Nanny of the Maroons, símbolo de la independencia y de la identidad jamaicana. Nanny encarna la resistencia de los esclavos fugitivos frente al poder inglés, así como la afirmación de una identidad que mantiene el vínculo con África. Al visualizar el itinerario vital de Nanny, Renee corporiza un símbolo nacional, humanizándolo y trayéndolo al presente (significativamente, algunas de las fotografías, realizadas en blanco y negro imitando la fotografía documental de principios de siglo, son reproducidas también en color.) La iniciativa de Cox trata de ver dónde estarían hoy esos héroes que lucharon contra los ingleses; cuál sería su papel; y cómo el trazo de sus vidas podría ser reconstruido a través de las costumbres sociales del momento. Para ello, la artista realiza una deconstrucción de las principales

⁸⁶³ Declaración personal recogida en la web de la artista.

facetas de la vida de Nanny, desde su huida y su integración en la naturaleza a su carácter guerrero o su proximidad a prácticas espirituales⁸⁶⁴.

Gran parte del potencial de la obra de Cox viene de la mano de su capacidad para problematizar imágenes que damos por “normales”. Así, la artista ha utilizado escenas y contextos de la vida cotidiana para modificarlos mediante la introducción de su propia figura. Si en su primera individual encarnó a una super-heroína furiosa que, como suele ocurrir en la producción visual americana, pasaba a identificarse con la nación y con el planeta al que salvaba, recientemente Cox ha desmitificado los símbolos de clase y de bienestar económico, al presentarse como una mujer de éxito rodeada de lujo.

Si en la obra de Cox el cuerpo propio problematiza la realidad, tanto pasada como presente, la relación entre cuerpo y memoria adquiere un tono más autobiográfico en la obra de Petrona Morrison y Margaret Chen. Ambas se encuentran entre las figuras claves del arte del Caribe inglés que, entre los ochenta y los noventa, introdujeron una voluntad por generalizar la instalación como medio expresivo⁸⁶⁵, y por cuestionar la identidad desde un punto de vista abierto, capaz de ser conectado con la dinámica artística del resto del mundo. Las dos comparten, además, un carácter enérgico que ha conseguido imponerse a los problemas físicos que ambas artistas han padecido, así como el hecho de haber incorporado una amplia variedad de influencias durante su formación fuera de la isla en los ochenta, influencias que luego pondrán en práctica en la década siguiente.

Durante los ochenta, Morrison entra en contacto con el arte estadounidense y el africano mediante su formación en la universidad de Washington y un viaje a Kenia. Entonces cambiará el dibujo por la realización de una escultura totémica, a menudo en forma de altar, realizada con materiales

⁸⁶⁴Incorporar artículo art in America Nochlin, Linda (1995) “Learning From “Black Male””, *Art in America*, marzo, p.90.

⁸⁶⁵ Generalmente se señala 1985 y la exposición *Six Options: Gallery Space Transformed*, como origen de la instalación en el arte jamaicano.

encontrados. Posteriormente, la artista incorporará sus propias radiografías⁸⁶⁶, junto con otros documentos, al tiempo que trasladará ese interés por lo sagrado a un ámbito más sociopolítico y personal a un tiempo⁸⁶⁷ [FIG.124]. Se trata de un proceso de desmaterialización⁸⁶⁸ y de alejamiento del ritual a un ámbito más pragmático⁸⁶⁹, en el que la documentación de la evolución del propio cuerpo coexistirá con la de la realidad que rodea a la artista en una reflexión sobre la transformación y el efecto del paso del tiempo, algo que lleva a la artista a interesarse no sólo por el aspecto externo del cuerpo, sino también por su dimensión trascendental y filosófica. La obra de Margaret Chen se encuentra influenciada por la ascendencia china de su familia, así como por la continuación del vínculo con la cultura oriental a través de la unión familiar. Precisamente, el negocio familiar, una carpintería situada en las afueras de Kingston, dará a Chen el material y la técnica. La artista se muestra también cercana a lo ritual, si bien, en este caso, desde un principio existirá una voluntad por incorporar fragmentos de la historia de su familia⁸⁷⁰, testimonio de la multiplicidad étnica de Jamaica. En palabras de la artista:

"I cannot sever the past from my present works. Wherever I stand, whatever I do, my history is very much a part of my work, its base laying the sum total fragments from the past. There is a fine yet tensile thread that not only links each work to the other

⁸⁶⁶ La artista padecerá problemas óseos que formarán parte de su obra, sobre todo a partir del dos mil, en forma de documentación.

⁸⁶⁷ Recogido en: <http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2010/06/04/petrona-morrison-b1954/#more-1867> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁸⁶⁸ Poupeye, Veerle y Boxer, David (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers, p.36.

⁸⁶⁹ Las obras de Morrison posteriores al dos mil siguen poniendo el acento en el origen del fragmento incorporado al conjunto, si bien ahora lo hacen desde una perspectiva más documental y visual; como resultado de ese proceso, se configura una poética marcada por la utilización de fotografías, documentos, cajas de neón y las radiografías anteriormente mencionadas.

⁸⁷⁰ En una entrevista personal, Chen nos revelaba que, dentro de sus esculturas, a menudo aparecen restos de objetos, fotografías y documentos que su padre había traído de China.

but also links medium to medium, so that writing becomes an extension of drawing and painting, which in turn become an extension of sculpture".⁸⁷¹

Chen se educó en Canadá durante los ochenta, regresando a la isla a finales de la década. Desde su estancia en Norteamérica ya aparecen definidos los dos elementos que definirán su obra: la preocupación por la fragilidad y la vulnerabilidad de la existencia humana, y en especial del cuerpo femenino, y el interés por el tiempo como elemento alterador de la realidad⁸⁷². Ese posicionamiento convierte cada obra de la artista en un reto: meticulosa hasta el extremo, las piezas de Chen, a menudo de gran tamaño, muestran un acabado perfecto que denota su habilidad técnica⁸⁷³. *Portal*, una de sus obras más celebradas, es un monumento a la fertilidad femenina y a la renovación de la vida, algo que se refuerza por el empleo de huesos y conchas marinas.

El paso del tiempo se encuentra presente en la obra pictórica de Roberta Stoddart. De origen inglés y emigrada a Trinidad⁸⁷⁴, la artista ha desarrollado una técnica pictórica realista, que adquiere tonos políticos al aproximarse a los rostros de las personas que duermen en las calles de Kingston. En otras ocasiones, Stoddart ha conectado con la vena surrealista presente en el arte jamaicano para desarrollar una pintura incómoda, altamente crítica con la sociedad y con la cultura a la que pertenece, algo que viene reforzado por la

⁸⁷¹Declaración personal cedida por la artista. Una revisión de la obra de Chen en Archer-Straw, Petrine y Poupeye, Veerle (1995) *New World Imagery. Contemporary Jamaican Art*. Londres, South Bank Gallery.

⁸⁷²Poupeye, Veerle y Boxer, David (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers, p.36.

⁸⁷³ Chen, de pequeña estatura, sufre una deformación que dificulta la labor de talla y que hace que sus grandes esculturas e instalaciones en madera parezcan más impresionantes todavía.

⁸⁷⁴ La salida de la artista de su Jamaica natal en 1999 obedeció, al menos parcialmente, a confrontaciones culturales. Una revisión de la obra de la artista en los noventa en Stoddart, Roberta (2007) *The Storyteller*. Port of Spain, Crapaudfoot.

dificultad que la artista ha encontrado para aludir a la esclavitud siendo blanca⁸⁷⁵.

Entre los artistas que han surgido a partir del dos mil, Stephan Clarke es el que más claramente se ha aproximado a la representación corporal. Los cuerpos de Clarke se muestran recubiertos de objetos protectores y amenazantes a un tiempo, prótesis que cuestionan la humanidad de la piel que recubren. Se trata de combinaciones que aluden a la victimización y el fortalecimiento del ser humano⁸⁷⁶ en un contexto de cambio.

XII.5-Trinidad

La fuerza del *Mas*, del carnaval, ha permeado gran parte de la creatividad trinitense. La capacidad de transformarse y, al mismo tiempo, de representar en público valores y actitudes propias y ajenas, genera una realidad diferenciada de lo cotidiano, que permite en unos días el afloramiento de comportamientos e identidades ocultas el resto del año. Además de constituir un espectáculo, algo para ser contemplado, el carnaval ha sido un escenario de confrontación y reivindicación, lo que ha determinado la manera de individuos y colectivos de pensar su posición en el espacio público. La relación entre cuerpo y carnaval constituye, pues, una vía fecunda en la creatividad contemporánea del país; más que un “tema” o un “acontecimiento”, el carnaval es una forma de entender la realidad, lo que hace que intercepte todas las facetas de la vida.

⁸⁷⁵Millar, Sharon (2008) “Roberta Stoddart: painting from life”, *Caribbean Beat Magazine*, online, <http://caribbean-beat.com/issue-92/roberta-stoddart-painting-life>. [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁸⁷⁶AA.VV. (2010) *Young Talents V*. Kingston, National Gallery of Jamaica, p.16.

Al margen de esa relación, entre los artistas más jóvenes han aparecido algunas propuestas de interés que utilizan el cuerpo como receptáculo. Akuzuru y Michele Isava han introducido el performance en el vocabulario artístico del país. La primera vincula en su obra influencias indias y caribeñas, generando acciones cargadas de un componente reverencial; Isava, por su parte, refleja en su producción su experiencia como hija de la unión de inmigrantes venezolanos y de trinitenses. Finalmente, Jamie Lee Loy trabaja con emociones derivadas de procesos personales, que adoptan formas placenteras pero que encubren sentimientos de extrañeza, repulsión o asco. Así, objetos cotidianos se cargan de púas y elementos punzantes, o pétalos de flores sirven para componer la imagen gigantesca y colorida de una cucaracha. Más recientemente, la artista ha abogado por una mayor inserción en otros contextos, de lo cual han surgido proyectos como "While you are sleeping". En este caso, la artista se desplazó a Escocia. En el marco de una residencia de artistas, dejó mensajes anónimos al resto de participantes, invitándolos a reunirse con ella en una tienda de campaña situada en un lugar aislado. Al llegar a dicha ubicación, Loy obligaba a sus compañeros a compartir un espacio reducido en el que la artista relataba una historia basada en experiencias personales negativas. El compartir la intimidad aparecía, así, como la única posibilidad en medio de un sentimiento general de extrañamiento y soledad.

XII.6-Martinica, Guadalupe

No abundan las reflexiones sobre el cuerpo en las islas francófonas. Pese al predominio de temáticas ligadas a la identidad, son pocas las miradas que ubican la reflexión sobre el ser humano en un ámbito corporal. Predominan, más bien, visiones vinculadas a lo ancestral, a lo mágico, que llevan la práctica artística, esencialmente la pictórica, a un ámbito sobrenatural, desvinculado de realidades materiales. Junto a ello, la influencia del pensamiento de Césaire ha trasladado los intereses hacia un plano colectivo. No obstante, es posible hablar de algunas excepciones.

Una de las reflexiones más continuadas sobre el cuerpo se encuentra en el trabajo de Ernest Bréleur. Desde su salida del colectivo Fwomajé, que marca el inicio de la búsqueda de la modernidad en el arte martiniqueño⁸⁷⁷, Bréleur ha incorporado la figura humana a su pintura, primero, y a su trabajo fotográfico, después. La ruptura con Fwomajé, que tendría lugar en 1989, supuso un desvinculamiento de la cuestión identitaria, de la persecución de una “estética caribeña”, así como un compromiso con la experimentación formal. Se trataba, en suma, de generar un discurso que consiguiera traspasar las fronteras insulares y que pudiera insertar las preocupaciones del artista en un contexto más amplio.

Sus primeros trabajos, los que forman las series “Mythologie de la lune”, “Série Grise”, “Série de corps flottants”, realizadas todas en torno a 1990, toman la forma de grandes lienzos decorados con tonos oscuros, poblados por personajes sin rostro, perdidos en un entorno que los desborda [FIG.125]. En palabras de Dominique Berthet:

“Il est question d’ascension. Non celle de l’âme, mais la vaine tentative du corps. Des corps d’autant plus en difficulté qu’ils sont charnus, trapus, lourds. Ils contrastent avec la fragilité, l’instabilité des moyens mis en oeuvre par parvenir à leur fin. Ils se mettent en danger dans une situation toujours incertaine. Il s’agit de sortes de théâtralisations censées inspirer l’inquiétude, l’angoisse, la crainte.”⁸⁷⁸

Durante los noventa, el artista se interesará por sucesos del momento, por el estado del mundo, pasando a dar respuesta a acontecimientos como la Guerra de los Balcanes en un estilo expresionista, que en ocasiones puede recordar a Tàpies, y que le lleva a configurar los mapas que han sido comentados en el primer epígrafe de este bloque. A esta época pertenecen

⁸⁷⁷ Véase al respecto Fortune, Fernand Tiburce (1994) *La voie du Fwomajé. L’art du dedans*. Fort-de-France, Asociación Fwomajé.

⁸⁷⁸ Berthet, Dominique (2008) *Ernest Breleur*. Fort-de-France, Hervé Chopin Éditeurs, p.35.

también un conjunto de crucificados sin cabeza y sin extremidades, apenas troncos mutilados que centran un espacio completado por reliquias y exvotos.

Por entonces comienza, asimismo, su experimentación con radiografías. Se trata de una obra llena de referencias literarias⁸⁷⁹, que consiste en una desmaterialización del sujeto a través de la eliminación del rostro. Dejando atrás la pintura, estas obras no hacen sino dar continuidad a la evolución lógica que el artista inició con la ruptura con Fwomajé. De cada cuerpo apenas queda una traza que la tecnología de Rayos-X consigue captar. Se trata, al mismo tiempo, de una restitución a partir de fragmentos corporales que, en ocasiones, son reparados, suturados, hasta alcanzar una dimensión capaz de cubrir la del mundo en su totalidad⁸⁸⁰. Esas fotografías intervenidas han adoptado en los últimos diez años una apariencia más instalativa, formando conjuntos de fotografías colgantes que se disponen ocupando la totalidad de la sala, planteando una ampliación al cuerpo de la comunidad⁸⁸¹.

La pintura de Raymond Médélice también parte de la necesidad de insertar el cuerpo en el todo social. Con un trazo expresionista cercano por momentos al de Luis Cruz Azaceta y en otros a las figuras de Basquiat⁸⁸², Médélice destaca entre la pluralidad de pintores martiniqueños y guadalupanos por una estética enérgica, agresiva, que desdibuja objetos y personajes y los inserta en un contexto donde son vulnerables a la violencia. Si bien no faltan en su obra aspiraciones espirituales detrás de la acción pictórica, su interés por

⁸⁷⁹ Sirva de ejemplo la amistad del artista con Patrick Chamoiseau o con Milan Kundera, que ha motivado una reflexión por parte del escritor checo. Véase Kundera, Milan "D'en bas tu humeras des roses." Documento inédito cedido por el artista.

⁸⁸⁰ De nuevo en palabras de Bréleur: "*Il crée un corps-monde, une nouvelle géographie du corps, une nouvelle architectonie.*" Berthet, Dominique (2008) *Ernest Breleur*. Fort-de-France, Hervé Chopin Éditeurs, p.100.

⁸⁸¹ Alaric, Alexandre (2008) *Les Corps Communs*. L'Acajou, Martinica, Fondation Clément, p.9.

⁸⁸² A estas referencias, el pintor une los nombres de Goya, Otto Dix, Van Gogh y Dalí.

deconstruir los lenguajes de la publicidad y el periodismo, unido a la indagación en la sociedad de Martinica, hacen singular su visión del cuerpo⁸⁸³.

La de Médélice no es la única visión crítica del cuerpo. Las figuras de Thierry Alet, artista polifacético, conectado con los discursos del arte actual, nos presentan a seres desmembrados y sexuados, una percepción trágica de la vida contemporánea si no fuera por la nota de humor que Alet introduce en sus trabajos recientes sobre el cuerpo⁸⁸⁴. De ello resulta una pintura que juega con el pop y con la reinención de los códigos visuales de la infancia, pero que se muestra en toda su crudeza por su temática⁸⁸⁵.

Finalmente, Pierre Chadru, también de Guadalupe, ha desarrollado una pintura matérica, de colores intensos, en la que no faltan referencias a la auto-realización y a la búsqueda de la identidad propia, algo que aparece en ocasiones asociado a la luz y los símbolos religioso-espirituales que dominan sus lienzos, y que confirman, según el autor, el camino hacia la única espiritualidad caribeña posible, al ser ajena a la región la historia y la religión:

*“A l'époque, il y a quelques années, je n'étais pas d'accord avec les différents courants quant aux propos tenus ou réponses données relatifs à l'émergence d'un art dit caribéen. Je me suis donc tourné vers une question qui me paraissait essentielle, liée à l'iconographie religieuse en me demandant : “En quoi, ce qui est sensé nous avoir été transmis est à nous, en terme d'héritage?” Car à bien y réfléchir, rien ne nous appartient puisque cet héritage a appartenu à d'autres, et l'héritage religieux est plus une prison qu'autre chose...”*⁸⁸⁶

⁸⁸³ Sobre esa dualidad, véase AA.VV. (2010) *Raymond Médélice. Les objets des Idées*. L'Acajou, Fondation Clément.

⁸⁸⁴ Condé, Maryse (2008) “Thierry Alet”, en AA.VV. *Thierry Alet, Catharsis*. L'Acajou, Fondation Clément, p.8.

⁸⁸⁵ El carácter escatológico de series como *Catharsis*, unido a la inclusión de fluidos corporales y de un lenguaje pictórico infantil, acercan estas producciones a la obra de la artista india Chitra Ganesh, afincada en Estados Unidos.

⁸⁸⁶ Entrevista recogida en la web del artista.

XII.7-Caribe Holandés

Entre la nueva ola de creadores que surgió en los noventa y que estuvo vinculada a la celebración de las exposiciones regionales figuraba un grupo de creadores de las islas de habla holandesa, territorios que hasta ese momento habían quedado en un segundo plano frente al resto de espacios lingüísticos. Ese reconocimiento vino de la mano de una serie de iniciativas, a menudo encabezadas por los propios artistas, destinadas a contribuir a la formación de nuevos talentos y a paliar la escasez de instituciones artísticas⁸⁸⁷. Entre ellos, el trabajo de Elvis López destaca por la fuerza con la que el artista persiguió esos objetivos sin descuidar la realización de una de las producciones más interesantes de los noventa.

La obra de Lopez, creador del *Atelier '89*, se mueve en torno a la voluntad de encontrar un tono irónico y serio a la vez para ejercer una crítica a la propia actividad artística, a la sociedad del momento y a la situación personal del artista. Tras estudiar en Holanda y recibir una formación de base audiovisual, Lopez volvería a Aruba, donde desarrollaría una producción polifacética, marcada por la experimentación formal. Sorprende ver cómo desde Aruba se configura una de las voces que más claramente apuesta desde principios de los noventa por la introducción de la instalación y el video en el arte caribeño.

El autorretrato aparece vinculado en la obra de Lopez a todo un complejo simbólico que equipara lo artístico con lo religioso [FIG.126]. En ocasiones el artista incorpora una corona de espinas en alusión al sacrificio⁸⁸⁸; en otras, toma la forma de San Sebastián; en otras, finalmente, incorpora su

http://www.chadru.com/art_visuel/ArtActuel/chadru_un_sage_penseur/?num=24

[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁸⁸⁷ De Tolentino, Marianne (2000) "The Visual Arts of Aruba and the Netherlands Antilles", *Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, 1 (1), p.71.

⁸⁸⁸ Fuenmayor, Victor. "Elvis Lopez. La realidad patas arriba." Texto recogido en el sitio web del artista.

cuerpo a un Rosario en sustitución de la Cruz. Víctor Fuenmayor ha señalado otros elementos que se repiten: el once, número que implica un desdoblamiento, una repetición y una síntesis de contrarios – algo que, por otro lado, suele ser frecuente en la disposición espacial de las composiciones de Lopez, en las que abundan conjuntos especulares –, o el pez, elemento que, además de ser constituyente del apellido del artista, contiene una densa simbología en la iconografía cristiana⁸⁸⁹.

De esa conexión entre iconografía religiosa y reflexión sobre la actividad artística surgirían algunas de las series más importantes realizadas en los noventa. *Playing with the Gods*, una pieza de 1994 que sería presentada en la Bienal de Sao Paulo. Lopez mostraba en esta ocasión un conjunto de seis retratos de la infancia en el aparecía bajo la bendición de una estatua de Jesús; cada uno de ellos estaba intervenido, de modo que Lopez figuraba como bailarina, monja, modelo, paciente de SIDA, príncipe, soldado y cowboy. El juego con los dioses pasaba a aludir, entonces, a la capacidad del artista para transformar su propia vida aproximándose a modelos excepcionales, al tiempo que advertía con humor sobre las limitaciones de esos roles adoptados. En palabras de Adi Martis y Jennifer Smit:

“By being transformed and then serialised, his boyhood photo is removed from the private domain and put to work in a public, international artistic game. He doesn’t so much play with the gods in this work as play with art, the image of the artista and his own colleagues.”⁸⁹⁰

En los años siguientes se configuraría la imagen de la mariposa⁸⁹¹, un símbolo de fugacidad y de libertad a un tiempo que Martis conecta con el

⁸⁸⁹ *Ibidem*.

⁸⁹⁰ Martis, Adi y Smit, Jennifer (2002) *Beeldende kunst van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, p.117.

⁸⁹¹ No ha de olvidarse las connotaciones de la mariposa, animal que suele designar coloquial y despectivamente a la población gay.

martirio y la purificación⁸⁹², en un entorno en el que la consecución del placer queda siempre aplazado. *A mariposa* fue, precisamente, el título de su participación en *Caribe Insular*, una instalación compuesta de neones y monitores de video que planteaba la cuestión del cumplimiento del deseo.

En Curaçao destaca la figura de Yubi Kirindongo. También formado en Holanda, Kirindongo vuelve a su isla natal en 1977. Desde entonces ha desarrollado una poética ligada al reciclaje, en la que utiliza material tecnológico para componer formas orgánicas. Esa necesidad de mirar de nuevo a lo humano coincide con la posición planteada por Lopez al afincarse en el cambio, en la transformación, una meta que el artista ha definido como: *"futuring the past, humanizing the present, to inside focus and change"*⁸⁹³. La producción de Yubi es ingeniosa, ligada a una fuerte vocación escultórica que le lleva a experimentar con el material descartado para lograr formas nuevas. En ese marco destacan los cuerpos compuestos a partir de parachoques, motivo que hiciera famoso al artista en los setenta/ochenta⁸⁹⁴, y que contiene una alusión al malestar que Yubi encuentra vinculado a las consecuencias de la modernización.

No faltan alusiones a África: el enlace con el continente se produce a través de la recuperación de la temática de la esclavitud, y también a través del uso de materiales como el hierro oxidado⁸⁹⁵. No obstante, la esclavitud es sólo un elemento más en la conexión que Kirindongo establece entre pasado y presente mediante el reciclaje: la recuperación de materiales simboliza, así, algo más que un gesto ecológico, pues plantea la ampliación de las posibilidades de

⁸⁹² Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.151.

⁸⁹³ Declaración personal del artista.

⁸⁹⁴Jubi Kirindongo. 1976. Catálogo sin fechar impreso por Drukkerlj Scherpenheuvel.

⁸⁹⁵ Declaración personal recogida en la web del artista.

ser de cada objeto⁸⁹⁶, de cada cuerpo, un volver a empezar que el artista encuentra detrás de la evolución de las sociedades caribeñas.

⁸⁹⁶ Martis, Adi y Smit, Jennifer (2002) *Beeldende kunst van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam, Royal Tropical Institute, pp.87-89.

Capítulo XIII-Los espacios de la diáspora

“One of the principal functions of ethnography is “orientation” (a term left over from a time when Europe traveled and invented itself with respect to a fantastically unified “East”). But in the twentieth century ethnography reflects new “spatial practices” (De Certeau, 1984), new forms of dwelling and circulating.”

James Clifford, *The predicament of Cultures*, p.13.

GILDA

Patria, parenti, amici

Voi dunque non avete?

RIGOLETTO

Patria! parenti! dici?

Culto, famiglia, patria,

Il mio universo è in te!

Giuseppe Verdi. *Rigoletto*.

Aun siendo un apartado seminal de la cultura de la región, resulta difícil caracterizar la producción artística de la diáspora caribeña. Todo intento de abordar los fenómenos artísticos que se producen como consecuencia del desplazamiento de poblaciones del Caribe a otras latitudes encuentra el doble escollo de la gran variedad de las locaciones escogidas y de la enorme diversidad que domina en la región. Si bien es fácil señalar que artistas como Jean-Michel Basquiat, Wifredo Lam, Ana Mendieta, Luis Cruz Azaceta, Hervé Télémaque o Alex Burke comparten una condición que se deriva de un conjunto de experiencias relacionadas con el viaje, pero también con un vínculo ambivalente con, al menos, dos territorios, el de origen y el de inserción, quizá

resulte más difícil establecer cómo esa condición diaspórica incide en su producción⁸⁹⁷. Determinar cuáles son los patrones comunes que nos permiten caracterizar a esta comunidad artística se revela, pues, como algo más complejo; se trata, sin embargo, de una tarea necesaria, pues basta una ojeada a los nombres propuestos para constatar el peso que su actividad tiene en la articulación de un discurso que vertebra, y fractura al mismo tiempo, la historia del arte del siglo XX.

De entrada, se ha de partir del hecho de que el fenómeno de la diáspora entraña el contacto con el corpus de la cultura occidental, y por extensión, el abandono del seguro hogar, de la localidad. Si toda diáspora implica un trayecto personal y simbólico, ese trayecto implica siempre un descentramiento, un proceso de ruptura con la tradición local que se deja atrás. Jean Fisher, en un reciente ensayo, añade algo más: ese descentramiento está indisolublemente unido, en el caso de las comunidades africanas o de origen africano, a un fenómeno traumático marcado por la discontinuidad⁸⁹⁸. Fisher señala el origen de dicho fenómeno en los inicios de la esclavitud, que conecta, con Toni Morrison⁸⁹⁹ – y con Mignolo, cabría añadir⁹⁰⁰ – con los inicios de la modernidad:

“Slavery and colonialism forced the dispossessed to depart into a history no longer simply their own – one marked by confrontations with radical difference in which the dignity of humanity itself is violently withdrawn from them. The legacy for the surviving generations of genocide and slavery is that the present remains resonant with the belated effects of this horrifying past. That is, however seemingly distant the

⁸⁹⁷ “La diáspora es distinta del viaje (aun cuando actúe por medio de las prácticas de viaje), en el sentido de que no es temporaria. Entraña la radicación, el mantenimiento de comunidades, la posesión de hogares colectivos lejos de la tierra natal (y en esto difiere del exilio, con su frecuente foco individualista.)” Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa, p.308.

⁸⁹⁸ Fisher, Jean (2008) “Diaspora, Trauma and the Politics of Remembrance”, en Mercer, Kobena (Ed.) *Diaspora, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA, p.191.

⁸⁹⁹ “Modern life begins with slavery” Recogido en *Ibíd*em, p.191

⁹⁰⁰ Véase Mignolo, Walter (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa.

traumatic event may be, it does not cease consciously and unconsciously to frame the cultural identity and memory of its contemporary survivors.”⁹⁰¹

La traslación del sujeto lleva, pues, aparejada una ruptura en la narratividad lineal que determina la historia de la modernidad; de ahí que el recurso al relato y a la experiencia personal sean tan frecuentes en los discursos postcoloniales, pues dan la oportunidad al creador de construir a partir de esa discontinuidad un relato capaz de vincular pasado y presente. El carácter constructo, imaginario, de esas visiones entrecruzadas con la historia ha de ser visto como un elemento positivo, y no como una carencia, tal como afirmara Stuart Hall en uno de los textos clásicos sobre la diáspora. En *Cultural Identity and Diaspora*, Hall otorga una condición taumatúrgica al hecho de imaginar el pasado desde una perspectiva ambivalente, abierta. En esa línea, dicha narración se convierte en elemento fundacional del presente: “*such images offer a way of imposing an imaginary coherence on the experience of dispersal and fragmentation, which is the history of all enforced diasporas*”⁹⁰². El principal atractivo de la aportación de Hall consiste en considerar las miradas al pasado perdido y negado como algo más que un simple proceso de recuperación de lazos y relaciones; lo narrativo supone un valor afirmativo, constructivo, capaz de generar nuevos relatos de un presente en cambio, es decir, ya no sólo “de lo que fuimos”, sino “de lo que hemos llegado a ser”⁹⁰³.

Se trata de algo que toma especial relevancia en el caso del Caribe, en el que la dispersión de las poblaciones africanas actúa como un primer episodio de la diáspora:

“No one who looks at these textural images now, in the light of the history of transportation, slavery and migration, can fail to understand how the rift of separation,

⁹⁰¹ Fisher, Jean (2008) “Diaspora, Trauma and the Politics...Op.cit., pp.191-192.

⁹⁰² Hall, Stuart (1990) “Cultural Identity and Diaspora”, en Rutherford, Jonathan (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres, Lawrence and Wishart p.224.

⁹⁰³ Ibidem, p.225.

the 'loss of identity', which has been integral to the Caribbean experience only begins to be healed when these forgotten connections are once more set in place."⁹⁰⁴

No olvidemos, por otro lado, que el objeto de estudio de Hall no es otro que las experiencias de las comunidades caribeñas del siglo XX; el autor tiene en mente, pues, las experiencias traumáticas derivadas de la esclavitud y el colonialismo. El *Black Atlantic* de Paul Gilroy surgirá, precisamente, de la imposibilidad de adscribir a cualquier nacionalismo la identidad de un grupo de comunidades vinculadas históricamente al Océano Atlántico y que se extienden en una infinidad de puntos por sus orillas⁹⁰⁵. Tanto las ideas de Hall como las de Gilroy han sido comentadas con profundidad en el primer bloque de este trabajo, por lo que dejaremos aquí el análisis⁹⁰⁶.

En un ensayo reciente recogido en un volumen dedicado a analizar cómo los discursos artísticos de la diáspora articulan una narración paralela y alternativa a la sucesión modernidad-posmodernidad, Sieglinde Lemke señala la obligatoriedad de poner el acento en los fenómenos de recepción en lo que respecta a la producción visual diaspórica; sólo así se conseguirá insertar dicha producción en una problemática cultural y social mayor, que examine las respuestas de espectadores y de un público amplio – en inglés hablaríamos de *spectatorship* – y los juegos de la mirada⁹⁰⁷. Para la autora, esa ambivalencia

⁹⁰⁴ Ibid., pp.224-225.

⁹⁰⁵ Gilroy, Paul (1992) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press. Véase también Gilroy, Paul (1987) *There Ain't No Black In the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres, Hutchinson; Gilroy, Paul (2010) *Darker Than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

⁹⁰⁶ Una visión interesante sobre la diáspora de las comunidades negras puede encontrarse en los trabajos de Brian Hayes Edwards. Véase al respecto Hayes Edwards, Brian (2003) *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, Harvard University Press. Un conjunto de aportaciones recientes ligadas a la revisión de la dimensión internacional de las culturas americanas, en Edwards, Brian T. y Parameshwar Gaonkar, Dilip (Eds.) (2010) *Globalizing American Studies*. Chicago, University of Chicago Press.

⁹⁰⁷ "Any critical approach to diáspora visual cultura must concentrate on aspects of reception. As such, this perspective provides new insights into questions of the gaze and spectatorship." Lemke, Sieglinde (2008) "Diaspora Aesthetics: Exploring the African Diaspora in the Works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat", en Mercer, Kobena (Ed.) *Diaspora, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA, pp.124-125

entre el territorio que queda atrás y el espacio del presente permite hablar de una estética de la diáspora⁹⁰⁸ capaz de interceptar categorizaciones espacio-temporales, proponiendo una relectura transnacional de la cultura del siglo XX:

“A diasporic aesthetic differs from the primitivist counterpart because its subject matter tends to be narrower. As shown above, it often portrays the act of crossing, the process of migration and what it means to live in a state of exile. In some way of another, a diasporic aesthetic is concerned with the dialectic of the “home” and the “host land”. Sometimes it captures the nostalgic yearning for diasporic roots or it retrieves a diasporic space in the metaphorical sense of visualizing diaspora consciousness by engaging in acts of “diaspoetics”. Its attendant mode of reception entices the spectator to grapple with multiplicity and heterogeneity, urging the diasporic gaze to wander between different visual sites.”⁹⁰⁹

Quizá la parte más interesante del anterior fragmento tenga que ver con el reconocimiento de una capacidad transformadora que trasciende a las propias comunidades diaspóricas para penetrar y reubicar las tradiciones de la comunidad de destino. De este modo, el arte de la diáspora no sólo tiene que ver con el desplazamiento, sino también, en gran medida, con la resignificación del territorio, con la pertenencia. La cultura chicana ha sido tradicionalmente puesta como ejemplo de lo anterior⁹¹⁰; en esa línea, la producción de Guillermo Gómez Peña y *La Pocha Nostra*, el proyecto que el artista ha desarrollado junto a Roberto Sifuentes y Nola Mariano, pueden ilustrar cómo construir un presente desde la frontera, aunando migración, género, identidad y nuevas tecnologías para generar un relato radical, siempre problemático⁹¹¹. Es, por tanto,

⁹⁰⁸ Ibidem. p. 140

⁹⁰⁹ Ibid., p.140.

⁹¹⁰ Sigue valiendo como referencia primaria el trabajo de Gloria Anzaldúa. Véase Anzaldúa, Gloria (2007) *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.

⁹¹¹ Véase <http://www.pochanostra.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]. En los últimos años, el proyecto de la Pocha Nostra se ha desplazado hacia el sur para abarcar el resto del continente americano, llevando los debates en torno al sujeto diaspórico al “corazón” de América. Se trata, por otro lado, de algo que está estrechamente relacionado con uno de los

afirmativo, presente, pues la posibilidad de adscribirse a la nostalgia del lugar perdido y el trauma del desplazamiento se inserta, merced a esa heterogeneidad y multiplicidad, en la afiliación de nuevas relaciones, en la creación de un contexto nuevo⁹¹².

Avtar Brah ha hablado de un espacio diaspórico que incluye no sólo a los grupos en movimiento, sino que alcanza a las culturas de destino, a los “nativos”, desafiando todo intento de afiliación al territorio basado en la pureza de origen:

*“Diaspora space (as distinct from the concept of diáspora) is “inhabited” not only by diasporic subjects but equally by those who are constructed and represented as “indigenous”. As such, the concept of diaspora space foregrounds the entanglement of genealogies of dispersion with those of “staying put”.”*⁹¹³

La aportación de Brah al estudio de los procesos culturales de la diáspora resulta vital, pues obliga a adoptar un enfoque abierto que supera, a un tiempo, los discursos de la nostalgia y el lugar perdido y los del gueto identitario, que establecen una frontera radical entre las comunidades migradas y las sociedades en las que se insertan⁹¹⁴. Al demostrar que los límites entre unos y otros no son claros, se abre un espacio en el que la posibilidad de intercambios aumenta al tiempo que se diversifica, y en el que entra en escena la resistencia⁹¹⁵. De este modo, un análisis de las relaciones entre varias

elementos más interesantes de la obra de Gómez Peña: su capacidad para violentar y cuestionar las normas del sistema artístico establecido.

⁹¹² En ese sentido pueden resultar interesantes algunos trabajos que abordan la migración desde un punto de vista emocional. Sirva de ejemplo, por la proximidad al tema tratado, el siguiente volumen colectivo: Ramos Tovar, María Elena (Ed.) (2009) *Migración e identidad: emociones, familia, cultura*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.

⁹¹³ Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Nueva York, Routledge, p.16.

⁹¹⁴ Una mirada igualmente abarcadora, enfocada a las industrias culturales, puede encontrarse Chow, Rey (1994) *Media, materia, migraciones*. Valencia, Universidad.

⁹¹⁵ Véanse al respecto la revisión de la globalización propuesta desde el marxismo por Samir Amin. Amin, Samir (2006) *Por un mundo multipolar*. Barcelona, Editora de intervención cultural;

comunidades diaspóricas emerge como una alternativa, y/o como un complemento, al relato basado en la relación de dichas comunidades con la nación. Por otro lado, se consigue superar la visión pesimista del sujeto de la diáspora como un ser incompleto, que obtiene su identidad únicamente en relación con el territorio (nacional) dejado atrás. De todo este debate se desprende una visión que se separa de toda conceptualización ideal de diáspora⁹¹⁶, así como de cualquier categorización restrictiva – se trasciende, así, el modelo planteado por Safran en un texto clásico, en el que había seis condiciones que debían cumplirse⁹¹⁷.

La ruptura de esa posición con visiones esencialistas de la identidad fue puesta de manifiesto por James Clifford hace ya unas décadas. Para Clifford, que define la diáspora en términos negativos; esto es, en función de lo que “no es”, algo que se obtiene de su diferencia con respecto a la normativa de la nación-estado y a las “poblaciones nativas”⁹¹⁸, la inserción de todo proceso cultural en un marco por fuerza global anula la perfectibilidad de todo relato sobre el pasado, desafiando los conceptos de autenticidad y esencia: “*If authentic traditions, the pure products, are everywhere yielding to promiscuity and aimlessness, the option of nostalgia holds no charm. There is no going back, no essence to redeem.*”⁹¹⁹ El autor aboga por una identidad “mixta, relacional e inventiva”⁹²⁰, o lo que es lo mismo, “inauténtica” “coyuntural, no esencial”⁹²¹.

o también Amin, Samir y Houtart, François (Eds.) (2005) *Globalización de las resistencias: el estado de las luchas*. Barcelona, Icaria.

⁹¹⁶ La bibliografía sobre el tema recuerda a menudo la aplicación del término diáspora en términos históricos para referirse a la judía y la armenia.

⁹¹⁷ Safran, William (1991) “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return” *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 1, pp.83-99. El texto de Safran coincide en el tiempo con una de las aportaciones más reconocidas al estudio de la diáspora: la fundación de la revista del mismo nombre y la promulgación de un “manifiesto” a cargo de Khachig Tölölyan. Véanse al respecto los debates recogidos en el primer número de la revista *Diaspora*.

⁹¹⁸ Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.

⁹¹⁹ Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press, p.4.

⁹²⁰Ibidem, p.10.

No es casualidad que Clifford tome el ejemplo del Caribe a la hora de contrarrestar el pesimismo de la visión propuesta por Levi-Strauss en *Tristes Trópicos*. Para el autor americano, las consecuencias del relato de Levi-Strauss, entre otras, la conversión de toda cultura en arte o folklore coleccionable, han de ser completadas desde la perspectiva de lo que llama una “experiencia caribeña”, algo que radica en poéticas como la de Aimé Césaire. En la visión de Clifford, al fin de trayecto—estrechamente ligado a la modernidad, como nos recordara Argullol con respecto al Romanticismo⁹²²--que plantea *Tristes Trópicos* se opone un continuo proceso de reciclaje, que el autor, en términos botánicos, describe como un comienzo que no necesita de raíces y que se expande por polinización⁹²³. Si bien es posible discrepar de la simplificación de la realidad caribeña que propone Clifford, que termina siendo tan pesimista como la de Lévi-Strauss⁹²⁴, su uso en este contexto resulta más que significativo.

Ese distanciamiento del esencialismo permite, además, diluir la rotundidad de las culturas nacionales. El ser cosmopolita, y el ser diaspórico lo es en todo momento, vive en distintas culturas; no es “multicultural”, no resulta de una suma de partes, sino que está inter-penetrado por elementos pertenecientes a varios contextos⁹²⁵. El cosmopolitismo “comporta una actitud intelectual y estética abierta a las experiencias culturales divergentes, una búsqueda de contrastes antes que de uniformidad.”, al decir de Ulf Hannerz⁹²⁶. El cosmopolita, entonces, está asociado al viaje, al desplazamiento, incluso

⁹²¹ Ibid., p.11.

⁹²² Argullol, Rafael (2006) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Icaria.

⁹²³ Clifford, James (1988) *The Predicament...* Op.cit., p.15.

⁹²⁴ “*The Caribbean history from which Césaire derives an inventive and tactical “negritude” is a history of degradation, mimicry, violence, and blocked possibilities.*” Ibidem., p.15

⁹²⁵ Una revisión sobre las relaciones entre diáspora y multiculturalismo en Fludernik, Monika (Ed.) (2003) *Diaspora and Multiculturalism: common traditions and new developments*. Amsterdam, Nueva York, Rodopi.

⁹²⁶ Hannerz, Ulf (1998) *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid, Cátedra, p.168.

cuando permanece “en casa”, puesto que también entonces interactúa con lo diferente desde una perspectiva abierta e integradora.

No se trata aquí de afirmar la posibilidad de convertir todo rincón del planeta en una casa, ni de proclamar la supremacía de un modo de vida aparentemente sin fronteras. Sirvan tres ejemplos: Okwui Enwezor ha advertido, en un reciente ensayo, sobre la fuerza de lo desacogedor. Mientras tanto, Sabrina Brancato invita a establecer una cartografía de los refugiados, a menudo excluidos de las revisiones sobre exilios y migraciones⁹²⁷; finalmente, *Sarai Reader*, una revista concebida dentro de las acciones de Open Place implementadas por el colectivo artístico indio Raqs Media Collective, dedica su último número al miedo y postula la necesidad de analizar la figura de un “atlas asustado” (*Afraid Atlas*)⁹²⁸, algo a lo que Arjun Appadurai aludiera pocos años atrás refiriéndose a una “geografía de la furia”⁹²⁹

Tampoco debería afirmarse a la ligera la lógica posmoderna del todo vale, y declarar la inexistencia de fronteras en un mundo más global que transnacional⁹³⁰. En una reciente disertación incluida en el programa de las

⁹²⁷ Brancato, Sabrina (2008) “Life Maps: Towards a Cartography of Refugee Experience” *Afroeuropa*, 2 (3). Online. <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/view/106/96> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

⁹²⁸ Disponible en <http://www.sarai.net/publications/readers/08-fear> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁹²⁹ Appadurai, Arjun (2007) *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona, Tusquets.

⁹³⁰ Recordemos que lo transnacional alude a fenómenos culturales, políticos y sociales que implican la creación de redes que sobrepasan las fronteras de, al menos, dos territorios nacionales. Una revisión exhaustiva de las implicaciones del término, y de sus relaciones con el concepto de diáspora, en Faist, Thomas (2010) “Diaspora and transnationalism: What kind of dance partners?” en Bauböck, Rainer y Faist, Thomas (Eds.) *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*. Amsterdam, Amsterdam University Press, pp.9-35. El volumen editado por Bauböck y Faist ofrece la problematización más completa hasta el momento de la génesis histórica y la utilización de ambos conceptos desde una aproximación pluridisciplinar. Para Faist, ambas ideas se diferencian en la mayor capacidad abarcadora del transnacionalismo, más orientado hacia la red, mientras que la diáspora quedaría asociada al grupo, a la comunidad (y, según el autor, a una politización derivada tanto de las comunidades diaspóricas como de los estados-nación. Una segunda diferenciación tiene que ver con el mayor apego de la diáspora a la dispersión y, por tanto, a la identidad, y el de lo transnacional a la movilidad.

jornadas que anualmente organiza la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, el sociólogo indio Surendran Mushi daba réplica a los excesos cartográficos de uno de los *Best-Sellers* académicos más celebrados en los últimos años. La intervención, titulada *Será o Mundo Plano?*, aludía al libro de Thomas Friedman *The World Is Flat – A Brief History of the Globalized World*⁹³¹. Friedman había “descubierto” durante uno de sus viajes de investigación, que Colón estaba equivocado y que el mundo era plano. El auge de la Globalización había eliminado cualquier frontera—como muestras y agentes de este proceso imparable, el autor ponía los ejemplos de Windows, Internet o el software de código abierto—, contribuyendo al acercamiento entre las regiones del Planeta y al triunfo sin paliativos de la comunicación global⁹³².

Como consecuencia de ello, afirma Friedman, el mundo se encuentra en pleno proceso de “aplanamiento”: en esta era celebratoria, a los países en vías de desarrollo sólo les queda la salida de adoptar el modelo homogéneo global y adelantarse a otras regiones del Planeta en la carrera competitiva por el control del trabajo y el bienestar. Si bien algunas naciones todavía se obstinan en vivir en la ilusión de un mundo redondo—tal es el caso de los países islámicos, que han optado, según Friedman, por la vía de la violencia y la intransigencia, sin que el autor acierte a encontrar justificación alguna para ello—, el proceso era irreversible, e implicaba a la totalidad de la población mundial. En un mundo plano todo serían ventajas.

Como observa sagaz e irónicamente Munshi, Friedman cometió un pequeño error: olvidó, entre otras muchas cosas, preguntar su opinión a los afectados por el “aplanamiento” del globo. La distancia, entonces, entre la

⁹³¹ Munshi, Surendra (2006) “Será o Mundo Plano?”, en Pinto Ribeiro, António (Comp.) *O Estado Do Mundo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Edições Tinta-da-china, p. 241-269.

⁹³² Las carencias de la posición que afirma la democratización de lo tecnológico a nivel planetario como la última revolución del mundo contemporáneo se vuelven más evidentes aún si tenemos en cuenta la separación abismal entre el punto en que se encuentra la capacidad ciudadana de ver y expresarse libremente, utilizando en su provecho los medios de comunicación, y la capacidad de instituciones (no sólo estatales) para observar y expresar sobre los demás. Véase Mattelart, Armand (2009) *Un mundo vigilado*. Barcelona, Paidós.

representación cartográfica de los que abogan por una Globalización que no se cuestiona sus costes—una Globalización *a lo McDonald's*—y aquéllos que defienden la necesidad de construir una “Globalización gobernada” no ha hecho más que ir en aumento⁹³³.

Esa oposición—sin duda, más aparente que real—entre un mundo marcado profundamente por lo fronterizo y, por otro lado, la aparente homogeneización que prometen los imperativos de lo global, ha llevado a que algunos autores hayan incidido en el carácter ficticio de lo segundo, generándose visiones como la de la “Globalización imaginada” que propone Néstor García Canclini⁹³⁴. El mismo autor habla de “globalizaciones tangenciales”, aludiendo a la naturaleza interesada y selectiva de muchos de los presupuestos que pretenden ostentar una validez global:

*“En rigor, sólo una franja de políticos, financistas y académicos piensan en todo el mundo, en una globalización circular, y ni siquiera son mayoría en sus campos profesionales. El resto imagina globalizaciones tangenciales. La amplitud o estrechez de los imaginarios sobre lo global muestra las desigualdades de acceso a lo que suele llamarse economía y cultura globales. En esa competencia inequitativa entre imaginarios se percibe que la globalización es y no es lo que promete. Muchos globalizadores andan por el mundo fingiendo la globalización.”*⁹³⁵

Partiendo de esa tangencialidad, hay suficientes indicios para configurar una imagen de la diáspora ya no como cosmología—entendida como un sistema para ubicar un conjunto de puntos desplazados que o bien permanecen fijos, o bien desarrollan un movimiento predecible, mensurable—sino como itinerario, con comienzo pero sin final definido. Utilizando las aportaciones de Clifford o Brah, podemos construir un relato marcado por una sucesión de

⁹³³Martínez, Daniel y Vega Ruiz, María Luz (2001) *La globalización gobernada : estado, sociedad y mercado en el siglo XXI*, Madrid, Tecnos. Una revisión reciente sobre la relación entre gobernabilidad y globalización en Nagel, Thomas (2009) *E' possibile una giustizia globale?* Roma, Laterza.

⁹³⁴ García Canclini, Néstor (2005) *La Globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.

⁹³⁵Ibidem, p.12.

lugares de encuentro, una cartografía en forma de entornos cambiantes, de habitaciones de hotel, no sujetas a una visión negativa de la transitoriedad, pero tampoco a la exaltación gozosa de la omnipotencia de la movilidad. Por otro lado, al seleccionar el hotel como escenario de fenómenos de desplazamiento en forma de itinerario—con un punto de arranque definido, pero sin final a la vista—, el propio Clifford es consciente de la obligatoriedad de incluir cuestiones de raza, clase y género en el análisis de sus ocupantes⁹³⁶. De ese modo, el hotel de Clifford se separa del no-lugar de Augé. ¿Qué entiende Augé por no-lugar? En primer lugar, se trata de una realidad doble, que, por un lado, designa ciertas cualidades del espacio y, por otro, ciertas constantes en la manera de concebir el mismo por parte del ser humano⁹³⁷, así como ciertos modos de relacionarse socialmente. Ello indicaría que un no-lugar viene definido por su carácter transitorio e inestable, pudiendo convertirse en un espacio positivo en cuanto surjan relaciones humanas que modifiquen dichas constantes (soledad, aislamiento entre la masa, individualización a través de textos despersonalizados que, sin embargo, aluden ligeramente al sujeto⁹³⁸); o viceversa, lo que entendemos por lugar puede devenir en realidad negativa⁹³⁹, en no lugar.

Cualquier análisis de la diáspora tendrá que tener presente, por tanto, que no sólo las personas se mueven: también lo hacen las ideas y las

⁹³⁶ Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales...* Op.cit., p.46. En todo caso, es necesario señalar que el propio autor reconoce las limitaciones de un elemento que simboliza un tipo de viaje relacionado con el encuentro burgués de personas con alta libertad de movilidad, al tiempo que alude a la necesidad de completar el paisaje del viaje con otra serie de símbolos—entre ellos el motel, asociado a la impersonalidad y la ausencia de lugar de las autopistas—que incluyan todos los contactos posibles.

⁹³⁷ "Se ve claramente que por "no lugar" designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios." Augé, Marc (1998) *Los "no lugares" espacios del anonimato: hacia una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, p.98.

⁹³⁸ Augé cita los ejemplos del cajero automático o el supermercado. El "Gracias por su visita" sería el prototipo de este tipo de mensajes, vagamente personalizados pero al mismo tiempo universales.

⁹³⁹ "La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea. El retorno al lugar es el recurso de aquel que frecuenta los no lugares." Augé, Marc (1998) *Los "no lugares"...* Op.cit., p.110.

mercancías, y no siempre según la misma lógica⁹⁴⁰--un reciente trabajo ha recuperado el poético y en cierto modo problemático concepto de Paul Virilio de la inercia polar, referida a la incapacidad de movimiento del cuerpo biológico ante la hiper-velocidad de la información⁹⁴¹. Según esta imagen, el sujeto devendría un espectador perfecto y autónomo, aquél que obtiene su sentido del mero hecho de observar. Incluso el aeropuerto, el símbolo de la hiper-movilidad y la impersonalidad que caracteriza al no-lugar, se ha visto transformado recientemente. Resulta claro que la influencia del aeropuerto en la configuración del territorio y, por extensión, en la manera de concebir el espacio ha ido en aumento en los últimos años. El aumento del número de viajeros, la construcción de grandes proyectos aeroportuarios y la mejora de los ya existentes contando con la participación de las grandes firmas de arquitectura, nos sitúan ante una modificación de la manera en la que pensamos las realidades espaciales y los entornos en los que desarrollamos nuestra vida. Los aeropuertos *“están a punto de volver a escribir la geografía del territorio urbano.”*⁹⁴² Si de la Terminal de pasajeros hemos pasado al aeropuerto-centro, con vías de comunicación internas, lugares de ocio y de comercio y espacios de representación; del aeropuerto-centro a la ciudad-aeropuerto, y de ésta al sistema aeroportuario (que abarcaría un territorio extenso, conectando varios aeropuertos y las infraestructuras que de ellos dependen), cabe imaginar que la ampliación del modelo no tiene límites. El crecimiento desmesurado de la impronta sobre el terreno que implican ciertos proyectos aeroportuarios parece anunciar un tipo de urbanismo, encargado de gestionar “de pasada” cuestiones inherentes al pensamiento urbanístico como la sostenibilidad, el patrimonio, la habitabilidad o la historicidad.

⁹⁴⁰ Véase, a este respecto, la propuesta de Brian Holmes sobre el tráfico de mercancías. Holmes, Brian (2011) *“Do Containers Dream of Electric People? The Social Form of Just-in-Time Production”*, *Open*, 21, pp.30-47.

⁹⁴¹ Kluitenberg, Eric (2011) *“Extreme Displacement. Survey of the Emerging Regimes of (Im)Mobility”*, *Open*, 21, pp.6-20.

⁹⁴² Güller, Michael y Güller, Mathis (2002) *Del aeropuerto a la ciudad-aeropuerto*. Barcelona, Gustavo Gili, p.25.

Volviendo a la diáspora, los trabajos de Kobena Mercer han resultado esenciales para comprender los fenómenos diaspóricos. El autor aboga por una tarea radical de reescritura práctica holística⁹⁴³ de la historia del siglo XX que incorpore la movilidad como parte constituyente de la modernidad. Desde esa posición, Mercer conectó la producción cultural de la diáspora con el concepto de dialogismo bajtiano⁹⁴⁴. Mediante la afirmación de esa condición dialógica, las artes de la diáspora consiguen abandonar su posición excéntrica y adquieren un estatus interactivo⁹⁴⁵. Al mismo tiempo, Mercer señala las limitaciones del pensamiento que ve en la diáspora un proceso activo de cambio, pero que concibe a las naciones-estado como entes inmutables:

*“Where migration and travel alter the Outlook of the traveler and diversify the metropolitan environments in which relocated communities make their homes, the assumption that the nation-state is merely a neutral “container” for artistic and cultural production is cast into doubt.”*⁹⁴⁶

De este modo, la caracterización de la diáspora deberá superar las respuestas simples al dónde y al cuándo, la mirada a la nación, la afirmación comunitaria y la creación de referentes frente a las hipotéticas “comunidades de origen” –que, como hemos visto, se planteaban como algo difícilmente definible, para incluir un examen atento a las condiciones sociales y económicas en las que tiene lugar la vida de esos grupos. Señala de nuevo Clifford: *“Es como si el problema fuera el multinacionalismo: cuestiones de traslado, educación y tolerancia*

⁹⁴³ Mercer, Kobena (2008) “Introduction”, en Mercer, Kobena (Ed.), *Diasporas, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA, p.20.

⁹⁴⁴ Mercer, Kobena (2003) “Diaspora Culture and the Dialogic Imagination”, en Braziel, Jana Evans y Mannur, Anita (Eds.) *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, pp.247-260.

⁹⁴⁵ Uno de los análisis más exhaustivos sobre el dialogismo bajtiano en Todorov, Zvetan (1981) *Mikhail Bakhtin et le principe dialogique*. París, Éditions du Seuil. Algunas aportaciones de interés sobre Bajtín en Gómez, Francisco Vicente (1983) “El concepto de “dialoguismo” en Bajtín” 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 5, pp.47-54; Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (1999) *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares; Zavala, Iris (1996) *Escuchar a Bajtín*. Barcelona, Montesinos.

⁹⁴⁶ Mercer, Kobena (2008) “Introduction” ...Op.cit., p.7.

*antes que de explotación económica y racismo. Si bien es claramente necesario, el hecho de asignar un espacio cultural a los salvadoreños, samoanos, sikhs, haitianos o khmers no produce por sí mismo un salario digno, una vivienda decente o la atención de la salud.”*⁹⁴⁷

Una vez definida la hoja de ruta, vayamos a los espacios de la diáspora caribeña.

Stuart Hall: *And one of the things that I discovered about that is that we are ourselves the Diaspora, the Caribbean is a Diaspora.*

Annie Paul. “The ironies of History. Interview with Stuart Hall”

Al situarnos en el Caribe, es necesario tener en cuenta que el relato de la diáspora está culturalmente marcado por la presencia de otros referentes con los que interactúa constantemente. Esos relatos incluirían las migraciones, legales e ilegales, el turismo, la cooperación interregional, los desplazamientos por motivos políticos, económicos o medioambientales, los exilios, la configuración de nuevas estructuras de parentesco. Así, estamos ante lo que Clifford denominara “Culturas viajeras”: espacios donde los nativos no pueden ser concebidos sino como comunidades en movimiento, plenamente insertas en flujos que inciden a escala regional e internacional⁹⁴⁸.

⁹⁴⁷ Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales...* Op.cit., p.316.

⁹⁴⁸ Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales...* Op.cit., p.42. Sobre el viaje y la prefiguración de sus imaginarios, véase el trabajo clásico y abarcador de Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge; o también John, Mary (1991) *Discrepant Dislocations: Feminism, Theory, and Postcolonial Histories*. Santa Cruz, University of California Press. Las aportaciones de ambas autoras forman parte de un intento por definir un marco más amplio en el que quepa la conceptualización de cuestiones de género relacionadas con el viaje. Planteado a menudo como una experiencia masculina, en la que los acompañantes,

Cada uno de estos niveles admite un alto grado de complejidad. Tomemos como ejemplo el turismo: a menudo se ha equiparado el Caribe con un espacio receptor de turistas procedentes del “primer mundo”. En esa línea, hablaríamos de un fenómeno “de ida”, unidireccional, lo que ha llevado a centrar buena parte de las disquisiciones sobre su efecto en cuestiones representacionales: cómo la propaganda de agencias de viaje, guías turísticas, aerolíneas, imagina el Caribe. Sin embargo, esa imagen es susceptible de ser completada con muchas otras. ¿Qué sucede con el turismo interinsular? ¿Y con los flujos entre la capital y las ciudades, por un lado, y el campo y la playa, por otro? ¿Cómo considerar los desplazamientos de individuos pertenecientes a familias dispersas por varias islas (y, aun más, por varias islas ubicadas en contextos lingüísticos diversos)? ¿Cuál es el imaginario, por ejemplo, de un habitante de las Blue Mountains de Jamaica al llegar a Kingston? ¿Y el de un habanero en Santiago de Cuba? ¿O el de un dominicano residente en Puerto Rico al volver a su isla natal?⁹⁴⁹ ¿Cuáles son las impresiones de los artistas martiniqueses y guadalupenses al visitar el también territorio de ultramar de la Guyana? ¿Una galanteuse⁹⁵⁰ puede ser descrita desde la diferencia en el espacio de Pointe-au-Pitre? ¿Existe un turismo asociado a los esfuerzos de integración cultural y académica que se observan en centros educativos pluri-insulares (y pluri-nacionales) como la University of the West Indies o L’IRAVM?

La relación de preguntas podría continuar hasta el infinito. Como se ve, detrás de la complejidad de las respuestas yace un sentido mucho más denso

bien mujeres, bien esclavos, no desempeñan un papel activo, trabajos como los de Pratt y John iniciaron un cambio epistemológico que se encuentra todavía en marcha y que ha de ofrecer sustanciosos resultados.

⁹⁴⁹ Los aspectos culturales de la migración quisqueyana a Puerto Rico todavía requieren un trabajo definitivo. Varias aportaciones interesantes en Martínez San Miguel, Yolanda (2001) “A Caribbean Confederation?: Cultural Representations of Cuban and Dominican Migrations to Puerto Rico.” *Journal of Caribbean Literatures*, 3 (1), pp.93-110. Véase también Martínez San Miguel, Yolanda (1998) “De ilegales e indocumentados: representaciones culturales de la migración dominicana en Puerto Rico” *Revista de Ciencias Sociales*, 4, pp.147-173.

⁹⁵⁰ Natural de Marie Galante, una de las islas que forman el archipiélago de Guadalupe.

del turismo, que implica continuos cruces de imaginarios ya no lineales, sino multidireccionales. Sea como fuere, no se abordará ahora la distinción entre las distintas categorías de migrado, desplazado, exiliado, viaje,..., no porque, como hemos visto, dicha diferencia no exista, ni sea interesante su análisis; hemos elegido no profundizar más en este aspecto al tratarse de algo difícil de precisar, que, además, se irá señalando en la práctica, referido a cada caso concreto⁹⁵¹.

¿Cómo aplicar los planteamientos teóricos anteriormente esbozados al arte del Caribe? Más que de manera unidireccional, he elegido orientar el análisis en torno a varias preguntas – que, obviamente, son intercambiables por muchas otras –: ¿Cómo imagina el arte caribeño de la diáspora el lugar de origen? ¿Qué papel queda al pasado y a África? ¿Dónde se ubica el artista al producir desde Occidente? ¿Qué estrategias utiliza? ¿Cuánto hay de construido en las anteriores preguntas? No ha de olvidarse, por otro lado, la continuidad y/o la contigüidad de los procesos de diáspora con respecto a la instauración de sistemas de dominación colonialistas, imperialistas y neoimperialistas en la región.

El proceso de internacionalización y de búsqueda identitaria que tuvo lugar en la práctica artística caribeña de los noventa vino aparejado de otro de paralela importancia: la dispersión del mapa de la región a partir del desplazamiento de un buen número de artistas a otros países. Desde ese momento – desde luego, imposible de vincular a una fecha determinada, a unas coordenadas exclusivas – el arte del Caribe tendrá lugar tanto dentro como fuera de la región, estableciéndose una relación ambigua, en ocasiones de diálogo, en ocasiones de total desconocimiento, o, finalmente, de interesada inquina y competencia.

La producción caribeña continente(s) adentro tendrá como característica esencial su capacidad para constituirse en isla; esto es, para generar referentes propios, dando lugar a una nueva idea de lugar. Esto implica que la nostalgia

⁹⁵¹ Las categorizaciones y las diferencias entre ellas son casi tantas como el número de autores.

sólo será una compañera de viaje ocasional, rara vez una excusa, nunca un ideal absoluto. El artista de la diáspora no es un aislado, un exiliado de la isla; pasa, en lugar de ello, a situarse en un nuevo observatorio desde el cual se genera una nueva visión tanto del viejo como del nuevo lugar de procedencia.

Los patrones, por otro lado, se complican cada vez más, surgen más posibilidades. Los artistas del Caribe anglófono cambian – combinan – Londres por – con – Tokio; Miami con Toronto. El dominicano Marcos Lora Read trabaja en Upsala con pieles del Ártico; el éxodo cubano de la Generación de los Ochenta alcanza una Otredad relativamente “conocida” en América del Sur. Ante la dispersión creciente del arte caribeño – que no ha de confundirse con una deslocalización, ni con una pérdida de referencias –, no queda más que aludir de nuevo a la visión de Christopher Cozier que mencionábamos como referente de la producción visual caribeña en el dos mil, y que aludía a un grupo de artistas cuya obra está inspirada por un lugar, es producida en otro y presentada en un tercero⁹⁵². En este caso, lo más interesante, a nuestro juicio, sería establecer los mecanismos que gobiernan esos circuitos, estudiando su funcionamiento para ver cómo, y de ahí su interés, no responden a calcos de un mapa que copie el territorio del arte internacional, utilizando un lenguaje Deleuziano, sino que terminan funcionando como localidades amplificadas.

Otro elemento a considerar es el de la relación con la isla. Si bien el contacto con la sociedad caribeña es cada vez más frecuente, desactivando la ruptura dentro/fuera, lo cierto es que todavía perviven ciertas condiciones y diferencias que hacen que no sea inoportuno plantear la cuestión de la representación y de las relaciones artísticas entre los artistas de la diáspora y los residentes en la isla. Ahora se adoptan estrategias para acercar la isla a la tierra o, al menos, para unirla mediante un puente. No se trata, por tanto, de elaborar un relato en blanco y negro de los enfrentamientos, sino de analizar, desde una

⁹⁵²Cozier, Christopher (2011) “Notes on Wrestling with the Image.” En Cozier, Christopher y Flores, Tatiana (Eds.) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*. Washington D.C., World Bank, pp. 6-17.

gama cromática lo más rica posible, la naturaleza de esos puentes y de las desconexiones con las que conviven.

¿Quién es el artista de la diáspora caribeña? Ante todo, es preciso desterrar dos relatos que han funcionado como aglutinantes y ocluidores de la complejidad de narrativas que rodean a un proceso capital: el de la nostalgia y el del triunfo. Los dos niegan una relación dialéctica tanto con la nación y con el territorio de origen como con el espacio de inserción. En el primer caso, el diasporado se convierte en un sujeto incompleto, solamente identificable de manera negativa, en función de una “pérdida” que termina siendo equiparable a su identidad. En el segundo, se presenta ante nosotros un personaje sin rostro y sin contexto, únicamente movido por intereses prácticos, indiferente a todo lugar merced a su preferencia por un tiempo — el del presente.

Como se verá a continuación, las historias de la diáspora artística caribeña transitan constantemente entre uno y otro polo, buscando, en todo caso, problematizar los contextos que terminan formando su itinerario personal y vital. A continuación nos acercaremos a ese espacio donde “el inglés rompe al español y el español rompe al inglés”⁹⁵³ en el que habita — pero no únicamente — la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos; analizaremos los procesos que se derivan del tránsito de antillanos a Francia, ese trayecto que ocurre en el espacio de la Unión Europea y que implica, al menos en el plano teórico, la continuidad nacional; a su equivalente en el espacio holandés; al resultado de esa “posguerra” que Tania Bruguera identificara con la situación que siguió al éxodo de la sacra Generación del Ochenta en Cuba; y, finalmente, a la participación de comunidades caribeñas en el movimiento que exigía una mayor apertura en el arte británico de los ochenta en adelante.

El verdadero reto de cualquier teorización de la diáspora artística caribeña pasa, pues, por su integración en los meta-relatos de la construcción nacional y de la integración regional, algo que, por otra parte, no siempre

⁹⁵³Flores, Juan (2001) "Memorias (en lenguas) rotas", en Mosquera, Gerardo (Ed.) *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MEIAC, pp.127-143.

resulta fácil. De ser algo marginal, que discurre en paralelo a procesos afirmativos, la creatividad que surge de las experiencias diaspóricas deviene un elemento central en ambas narrativas, algo que las modifica y las amplía, que las transfiere a un escenario más abarcador⁹⁵⁴ (un escenario en el que, como nos recuerda Nikos Papastergiadis, es difícil encontrar el centro, y que actúa por un inconsciente social y personal que toma forma de turbulencia⁹⁵⁵). De esa ampliación surgen nuevas preguntas: ¿cuál es la importancia de los viajes de formación y de los fenómenos de aprendizaje en la definición de “estilos nacionales”? ¿Qué papel cumplen los intercambios entre artistas y las residencias, sean éstas de mayor o menor brevedad, en la creación de una red de influencias artísticas? ¿Cómo se ha de conceptualizar la producción de artistas europeos ubicados en el área caribeña (algo que deviene especialmente relevante al caracterizar la producción de artistas de la metrópoli en el espacio del Caribe Francófono en contraposición tanto con la población igualmente “blanca” nacida en las Antillas y con los artistas negros)? ¿Cuál ha sido la influencia de las migraciones que han estado asociadas a la formación académica en la configuración de estructuras e instituciones de arte en los espacios insulares? ¿Cómo caracterizar la posición de artistas que dividen el año entre varios países—y que, por tanto, desafían la noción de diáspora como flujo unidireccional, pero también como lugar de llegada, como espacio de construcción de un nuevo hogar? ¿Cuál es el peso de nociones como actualización y la inclusión en circuitos artísticos locales, regionales e

⁹⁵⁴ A este respecto resulta interesante la pregunta de en relación a qué algo es marginal planteada por Russell Ferguson en la introducción a un completo volumen que reflexiona sobre el tema. Para Ferguson, la deslocalización del poder hace que sea necesario tener en cuenta dicho cuestionamiento. Véase Ferguson, Russell (1992) “Introduction: Invisible Center”, en Ferguson, Gever, Mihn-Ha, Trihn y West, Cornell (Eds.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, pp.9-19.

⁹⁵⁵ La turbulencia, para el autor, es una metáfora adecuada para aludir a procesos sin principio ni final claros, exentos de una lógica binaria. Véase Papastergiadis, Nikos (2000) *The Turbulence of Migration*. Londres, Polity Press.

internacionales? ¿Cómo, en fin, ha influido la migración digital en las corrientes de circulación de información de la “diáspora digital”⁹⁵⁶?

Lo que sigue, en todo caso, no se plantea como una respuesta a preguntas como éstas, sino como un conjunto de ellas.

XIII.1-Francia

Paris chéri, mon beau Paris,
C'est toujours toi que j'aime
Paris chéri,
Ton chic naturel est resté le même.
Te revoir, quelle joie extrême !
Dans mon cœur vient de naître un grand bonheur.
Paris chéri,
Pour toujours, c'est toi mon amour.

Josephine Baker. Paris Chéri.

Francia siempre ha constituido uno de los escenarios preferidos de la diáspora latinoamericana. Lugar de encuentro de artistas e intelectuales, a lo

⁹⁵⁶ El término es de José Luis Brea. Véase Brea, José Luis “Online Communities. Comunidades experimentales de comunicación—en la diáspora virtual” Disponible en la web del autor. <http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

largo del siglo XX ejercerá una atracción en el continente, funcionando como modelo cultural y estableciendo una vía que permanecerá activa hasta nuestros días. En el caso del Caribe, Francia ha sido un referente histórico para la modernidad artística. Si en el caso de Cuba, por ejemplo, muchos de los artistas que introdujeron la modernidad se formaron en París, en lo que respecta a las Antillas Francesas existirá desde bien temprano una vinculación intelectual que completará, y contestará, a la vinculación política que se mantiene hasta nuestros días. Los casos de Césaire, Glissant y Chamoiseau, comentados en el primer bloque de este trabajo, resultan paradigmáticos a ese respecto.

Dada la conexión política que une a Francia con sus Territorios de Ultramar, la integración entre el arte producido en la metrópoli y las creaciones de la diáspora se presenta a todas luces como problemática⁹⁵⁷. De entrada, las miradas sobre l'Art de l'Outre Mer todavía hoy siguen sujetas al exotismo y el desconocimiento que se extienden a cualquier otra parcela de la vida en las Antillas. La falta de atención por parte de la metrópoli se suma, pues, a la inexistencia de infraestructuras que regulen la salida del arte antillano fuera de las fronteras del Caribe.

Por otro lado, Francia aporta ciertas ventajas a los creadores antillanos: además de la lengua, garantiza la cercanía de centros universitarios especializados⁹⁵⁸, permite el contacto con galerías, la integración en una cultura con rasgos similares a la dejada atrás, la contemplación de museos y el diálogo con otros artistas de la diáspora residentes en el espacio metropolitano. Esa

⁹⁵⁷ El estatus de "Département d'outre mer (DOM)" que ostentan los territorios de Martinica, Guadalupe y Guyana conlleva la concesión de la ciudadanía francesa y de todos los derechos de la ley francesa; sin embargo, en la práctica la situación resulta mucho más compleja. La historia económica de los DOM, marcada por la explotación comercial y por la esclavitud, ha dejado como herencia un panorama en el que las desigualdades sociales son notables, desigualdades que equivalen todavía, en muchos casos, a diferencias raciales. Asimismo, la asimilación de la población antillana en Francia dista mucho de ser una realidad.

⁹⁵⁸ El funcionamiento del IRAVM ha hecho que muchos jóvenes artistas puedan formarse en el Caribe. Sin embargo, en los casos de Guadalupe o Guyana, la necesidad de desplazarse de sus lugares de origen para cursar estudios superiores se ha manifestado en una elección de los centros metropolitanos en lugar de la institución de Fort-de-France. La situación, por tanto, de los artistas de Martinica difiere en ese sentido de la del resto de las Antillas Francófonas.

suma de elementos, unida a la conexión cultural y logística que une a Francia con sus Territorios de Ultramar, hace que la mayoría de los artistas del Caribe francófono elijan Francia como lugar de residencia. Alex Burke explica esa proximidad, ligándola a su experiencia personal:

“Habiter en France, c’était au départ une nécessité, des facilités administratives mais aussi la langue. D’autres avant moi ont fait ce choix: Lam, Télémaque et bien d’autres, les artistes du monde entier ont toujours convergé vers les grandes métropoles, hier Paris, New York, maintenant Berlin, j’aime échanger avec des artistes d’autres cultures ou d’autres univers, enfant dans mes promenades solitaires sur la plage, je scrutais l’horizon, je voulais aller voir ce qu’il y avait derrière la ligne d’horizon, pas pour m’évader de l’île mais par curiosité.”⁹⁵⁹

Esa visión positiva, no obstante, convivirá con experiencias de rechazo y de dislocación, algo que ya pusiera de manifiesto Jean-Michel Basquiat. Así, si bien es posible afirmar que existen ciertos elementos que “resultan familiares” en lo que respecta al lugar de desplazamiento, no ha de olvidarse que la gama de experiencias y posibilidades será en todo caso múltiple.

La presencia de artistas antillanos en Francia no responderá, sin embargo, a ningún patrón generacional ni cronológico. Se trata, sobre todo, de individualidades que, una vez emigradas, llegan a confluír. Existe un conocimiento de la actividad de los demás miembros del “grupo”, así como una conciencia compartida de un escenario artístico, pero no una cercanía en los medios expresivos. Respecto a las temáticas, aunque algunos patrones que aparecen con mayor o menor fuerza en la producción de este grupo de artistas pueden ser identificados, comenzando por la historia y, más concretamente, las situaciones culturales derivadas de los flujos económicos y poblacionales entre África, Europa y América, dichos elementos aparece igualmente en los

⁹⁵⁹Entrevista personal con el artista. París, 13 de marzo de 2011.

creadores residentes en la isla, por lo que no constituyen un rasgo exclusivo del conjunto de la diáspora⁹⁶⁰.

Las conexiones entre la diáspora de las Antillas francófonas y sus territorios de origen está marcada por una cercanía que se revela más compleja de lo que parece. De entrada, Francia no es un espacio extraño para la población antillana: muchas familias se dividen entre el Caribe y la metrópoli, son frecuentes los viajes para visitar a los familiares o con fines turísticos, y existe una cultura visual parcialmente compartida⁹⁶¹. Esta cercanía se encuentra también en el caso del arte, aunque existe una diferencia entre la recepción en las Antillas de artistas residentes en la metrópoli, y el momento en que creadores residentes en Martinica, Guadalupe o Guyana tienen que exponer en Francia. En el primer caso, la presencia de referentes comunes hace que no haya problema alguno para el público antillano a la hora de apreciar las obras expuestas; en el segundo, en muchas ocasiones los artistas deben depurar el “folklorismo” de sus composiciones para darle a sus piezas una apariencia cercana al lenguaje artístico internacional, tratando de ganar con ello el interés de una audiencia más amplia.

De todos modos, el problema no acaba ahí, pues surge la pregunta de hasta qué punto, en algunos casos, ese “folklorismo” no es una respuesta a las condiciones de mercado de los territorios insulares francófonos; en otras palabras, no es una adaptación a lo que los visitantes piden. Esa búsqueda de “autenticidad” —que ha de verse, en muchos casos (resulta imposible generalizar), tanto como un convencimiento como una estrategia consciente por parte de los artistas— choca con las propuestas de los artistas de la diáspora, acostumbrados a crear en un rango de escenarios y condiciones mucho más

⁹⁶⁰ Se puede advertir, sin embargo, una diferencia en el tratamiento de ambos elementos, más conceptual en el caso de artistas de la diáspora como Boclé o Burke, y más cercano a un diálogo con las tradiciones africanas y caribeñas en el de artistas residentes en la isla.

⁹⁶¹ Carrefour, la gran empresa alimenticia francesa, integra el paisaje antillano, al igual que otras muchas empresas y establecimientos que pueden encontrarse en cualquier parte del territorio francés.

amplio. De ahí que un comentario común en las entrevistas con este grupo de artistas tenga que ver con la dificultad de hacer entender su obra en el contexto insular cuando se eliminan los referentes “identitarios”. Así, mientras el lenguaje y la forma pueden ser apreciados sin problema, la diferencia en la intención crea una separación que, por otra parte, cada vez resulta menor desde el momento en que los artistas residentes en las islas están exponiendo fuera del territorio caribeño con frecuencia.

Otro elemento que introduce cierta distancia entre los creadores de la isla y los de la diáspora tiene que ver con la exclusión de los segundos de los beneficios que implicaría el sistema artístico insular, que permitirían –siempre según las opiniones recogidas– a los artistas residentes en el Caribe Francófono desarrollar una carrera con cierta tranquilidad, a partir de la participación en los eventos organizados en un entorno en el que “todo el mundo se conoce”⁹⁶². Frente a esta situación, los artistas de la diáspora deben negociar su lugar en el panorama artístico de París o Lyon, mucho más complejo y competitivo.

De todos modos, las relaciones suelen ser buenas, y los contactos e intercambios frecuentes⁹⁶³. Las residencias y la formación en universidades de Francia de artistas de Martinica, Guadalupe o Guyana es cada vez más común, tras lo cual algunos deciden intentar desarrollar una carrera artística en Europa, y otros muchos deciden regresar a sus lugares de origen, trabajando como artistas, o buscando otras salidas.

No hemos de olvidar, en fin, que la presencia de artistas antillanos se remonta a momentos tan tempranos como los que se encuentran en la diáspora de intelectuales y escritores. En 1954 Serge Hélénon, quien luego sería clave en la evolución del arte martiniqués por su participación en L'École Négro-Caraïbe

⁹⁶² A ello hay que sumar el carácter subvencionado de la actividad artística en el Caribe Francófono, que permite solicitar ayudas para la creación y la formación.

⁹⁶³ Algunos comentarios, sin embargo, hablan en otro sentido. En diciembre de 2011 encontré una queja entre algunos de los artistas residentes en Martinica acerca de la ausencia total de interés por parte de la comunidad artística ante la organización de una exposición de un artista martiniqueño residente en Francia.

a comienzos de los setenta, se desplaza a Francia e inicia un movimiento que había contado con importantes antecedentes en el plano de la cultura⁹⁶⁴.

XIII.1.1-Alex Burke

La producción de Alex Burke, que se remonta a la década de los setenta, desempeñó un papel destacado en la introducción del arte de instalación en el Caribe⁹⁶⁵. Ya en ese momento temprano el artista introduce algunos elementos que relacionarán su obra con la reflexión histórica y con la recuperación de lo anónimo: en su obra pictórica de los setenta y los ochenta se observan barcos y marionetas, alusión al carácter teatral, festivo, celebratorio de las culturas caribeñas, pero también a la falta de voluntad, a los condicionantes externos, a las relaciones de poder⁹⁶⁶. Más recientemente, Burke ha trabajado en un sistema artístico de recuperación de la memoria. La culminación de ese proceso ha desembocado en la construcción de *La Bibliothèque*. Se trata de una estructura en la que ha recopilado elementos que aluden al tráfico de personas y de mercancías. Etiquetas, envoltorios, corraje vegetal, hojas de registro, son meticulosamente recuperadas y empleadas en la construcción de marionetas

⁹⁶⁴ La trayectoria de Hélénon, que transita entre África, el Caribe y Europa, fue objeto de un amplio trabajo retrospectivo en forma de exposición llevado a cabo por la Fondation Clément en 2010; igualmente, el artista ha sido objeto de un buen número de publicaciones que han hecho que su producción esté presente en el contexto de Martinica. Una buena síntesis en el número especial que la revista *Art Absolument* dedicó a Hélénon en diciembre de 2010.

⁹⁶⁵ Tradicionalmente visto como un precursor a la hora de residir en Francia por un tiempo prolongado (numerosos artistas del Caribe Francófono han realizado estancias formativas o productivas en la metrópolis), el artista indica algunos ejemplos de artistas de su generación con una situación similar, entre ellos Frantz Absalon y Robert Radfort.

⁹⁶⁶ La conexión entre memoria personal o, más precisamente, entre falta de memoria y poder ha acompañado toda la producción de Burke. De este modo, si bien podemos ubicar parte de su obra dentro de la corriente que ha revisado la historia del archipiélago, en su caso siempre encontraremos una referencia clara al presente, expresada a través de su trayectoria personal, marcada por el viaje.

dispuestas en perfecto orden en cajas que forman los anaqueles de que consta la biblioteca⁹⁶⁷ [FIG.127].

En el registro de Burke no encontraremos libros: en su lugar, cada marioneta lleva al espectador a iniciar una ruta en la que sólo dispondrá de un número limitado de elementos. Esa colección de referencias no explícitas, que se hace equivaler, desde el título de la obra, al muestrario explícito de la biblioteca, entendida como una sistematización de la producción cultural de un grupo humano, abre nuevos itinerarios y establece atajos, al tiempo que alude a la complejización de los vínculos entre comunidades en el mundo actual. Su principal recurso, sin embargo, es otro: la biblioteca de Burke da cabida a elementos que habían quedado eliminados en el discurso histórico, a registros marginados, al tiempo que lleva a cuestionar la manera en que estos elementos han sido ordenados y categorizados. En ese sentido, resulta incómoda desde el momento que introduce vacíos que enfrentan al espectador, obligándole a responder. El artista se ha referido a esta producción en los siguientes términos:

“J’ai récemment présenté dans des casiers, bibliothèques dans lesquelles, les livres ou l’absence de livre a été remplacé par des poupées de tissus variés qui portent toutes une date significative de l’histoire des Amériques. L’objet de cette démarche symbolique était de rappeler que ce que nous enseigne de l’histoire des Amériques est partiel, partial, incomplet car une part importante des acteurs étaient de tradition orale.”⁹⁶⁸

En otra serie, el artista se trasladó a Gorée, la isla situada frente a Dakar desde la que se organizó buena parte del comercio de esclavos que llevaría a América, para inventariar dicho tráfico. El trabajo de Burke ha mantenido una alta dosis de coherencia a lo largo de su prolongada actividad como artista; al mismo tiempo, ha sabido conservar la originalidad de su obra, manteniendo los

⁹⁶⁷ En piezas recientes, esas muñecas han ido adquiriendo en ocasiones una apariencia funeraria, emulando en cierta forma los gabinetes científicos decimonónicos, en los que curiosidades biológicas y antropológicas se acumulaban formando series y colecciones.

⁹⁶⁸ Entrevista personal con el artista. París, 13 de marzo de 2011.

temas y renovando los discursos. En general, en sus últimas creaciones Burke ha depurado los elementos formales⁹⁶⁹ y limitado el color en beneficio de una expresión más conceptual. Alex Burke ha sido un pionero a la hora de desarrollar una producción de importancia desde Francia manteniendo la conexión con las exposiciones y preocupaciones del arte caribeño. Tras él, un grupo de artistas nacidos en los 60 y 70 han tratado de desempeñarse de una manera similar. Dentro de este grupo encontramos a Rodrigue Glombard, residente en Lyon, quien introduce un componente ecológico en sus instalaciones, compuestas a partir de elementos que entran en una relación de frágil equilibrio, en constante amenaza. La utilización de materiales tomados de la naturaleza otorga a su obra un carácter efímero, desmontable, que está en relación con la trayectoria personal del artista, ligada al desplazamiento de su Martinica natal.

Tres nombres destacan en este grupo: David Damoison, Jean-François Boclé y Bertrand Grossol.

XIII.1.2-David Damoison

David Damoison suele situarse como uno de los nombres principales de la fotografía antillana actual⁹⁷⁰. Damoison combina un interés por la historia y por documentar los procesos de producción y comercio, algo que comparte con Boclé, Burke o Grossol, con la atención hacia la realidad cotidiana de las comunidades antillanas residentes en la metrópoli. Recientemente ha emprendido un proyecto que retrata el ambiente de la última plantación de caña de azúcar de Martinica. Si bien habla desde el momento actual, *Cane and Sugar* emplea el recurso al pasado, la impresión de objetividad, de referir un

⁹⁶⁹ La sección de *La Bibliothèque* compuesta por sacos numerados puede verse como uno de los mejores ejemplos de ello.

⁹⁷⁰ Una revisión sobre su obra en Davis-Sulikowski, Ulrike y Mittringer, Markus (1997) "Viaje de los sentidos. Sobre la obra de David Damoison" *Atlántica*, 16, pp.3-12.

tiempo detenido, para situarse en una cronología incierta, forzando al espectador a prestar atención a unos pocos elementos—maquinaria industrial, letras de impresión escritas sobre sacos que conforman una montaña con el producto del trabajo, mascarillas de plástico— a la hora de situar temporalmente la escena. Encontramos, por otro lado, una voluntad etnológica, que pretende reconstruir modos de vida y hábitos de comportamiento mediante la inclusión de ciertos valores que caracterizan al retratado en la fotografía. Sin embargo, de la verdadera intención de esa voluntad, así como de sus limitaciones, habla el hecho de que Damoison introduzca elementos, como el machete o el sombrero de paja, que irónicamente aluden al anacronismo—éste sí intemporal—del sistema de plantación, a las grietas que deja abiertas. No se trata de un victimario, ni siquiera de un alegato político; Damoison consigue, más bien, enfrentarnos a una realidad en la que ni la próxima extinción de un modo de trabajo y de un sistema de vida, ni su carácter excepcional en el momento actual, no ocultan la continuidad de determinados conflictos.

Si *Cane and Sugar* parte de una realidad histórica para llegar al presente, en otros proyectos el artista se ha centrado en lo que supone residir en Francia para comunidades de origen antillano⁹⁷¹, reflejando modos de vida, formas de vestir y símbolos de las culturas urbanas [FIG.128]. Con ello se ha centrado, en un trabajo que gana en verismo y en frescura al desprenderse el artista de ese aura “monumental” que preside algunos de sus trabajos, en el juego de percepciones propias y ajenas. Esta línea parece ofrecer una vía de escape a un trabajo ampliamente celebrado, pero que en ocasiones cae en concesiones ante una imagen demasiado limpia y directa.

XIII.1.3-Jean-François Boclé

⁹⁷¹ El trabajo del artista también ha recogido las experiencias de franceses de origen antillano, analizando su comportamiento, la utilización de modas o la creación de colectivos urbanos.

Polifacético y comprometido, Boclé ha desarrollado en la última década un amplio volumen de trabajo en torno al racismo y la representación, los estereotipos, los flujos comerciales tricontinentales y las situaciones de desigualdad económica presentes y pasadas. Ya desde sus primeros trabajos encontramos un interés por documentar no sólo el valor simbólico de los objetos, sino las cualidades que se derivan de su uso y materialidad, su función práctica y su aplicabilidad en la vida cotidiana. Así, tras una etapa dedicada a la escultura, en la que Boclé desarrolla una estética conceptualista asociada a los materiales, surgen las primeras instalaciones del artista, en las que sorprende la simplicidad formal y la rotundidad con que la idea alcanza su expresión tras una etapa dedicado a la escultura. Es el caso de *Tout doit disparaître!*, una instalación de 2001 que presentaba un mar de bolsas de plástico llenas de aire – condenado por el título a desinflarse y a restar reducido a un residuo – que remite al Atlántico y que ya introduce el juego entre consumo-raza y la reflexión en torno al desecho como indicador cultural que veremos en obras posteriores⁹⁷².

Pronto surgirá un interés por cartografiar el Atlántico como territorio poblado de memorias y fantasmas, como un vacío reducido a una serie de coordenadas. Así ocurre en la serie *Outre Memoire*, que alude a la pérdida de identidad y al desecho de memorias personales que subyace tras la historia atlántica⁹⁷³. Entonces surgirán composiciones como *Atlantique*, que establece la relación persona-mercancía y ubica el tráfico y la historia atlántica en las coordenadas de los barcos negreros; *Zones d'attente*, una experiencia de interacción con el medio urbano de París, en la que los viandantes se

⁹⁷² En otras instalaciones, como *En débris de mes voyages*, el artista dispone sobre un plástico negro una serie de objetos que le han acompañado en su vida, desconectándolos así de su contexto original y aislándolos; en *Tout a été vendu*, además de una alusión al comercio informal, encontramos referencias que conectan con el tráfico de esclavos y la condición de las comunidades negras en el presente, una de las preocupaciones fundamentales de Boclé.

⁹⁷³ Las obras que formaron parte de *Outre memoire* constituyen el principal núcleo de la obra de Boclé hasta 2005. Una descripción detallada de la serie y de la producción de Boclé en la primera mitad del dos mil en Boclé, Jean-François (2005) *Outre memoire*. Tarbes, Le Parvis Centre d'Art Contemporain.

encontraban frente a siluetas de cuerpos dibujadas al estilo policial junto con unas coordenadas, teniendo que decidir si pasarían por encima de esas zonas de vacío que el artista había llenado de contenido; o *Boat*, que continuaba trasladando esa poética al presente mediante la construcción de una embarcación formada a partir de una selección de cartones destinados al embalaje de mercancías [FIG.129]. De este modo, ese buque fantasma, encargado de trasladar una carga anónima, que ha quedado reducida a una serie de indicaciones –“manejar con cuidado” “frágil”, etc.– nos sitúa en un escenario ambiguo, que es el de la esclavitud, pero también el de las migraciones y la marginación en el mundo actual, escenarios que Boclé conecta a partir del conjunto de alusiones que conforman cada una de sus obras.

La preocupación por la historia y la memoria, algo que, como hemos señalado, comparten los artistas de la diáspora con los creadores de Martinica, se completa en la producción de Boclé con una referencia constante a la situación de las comunidades negras de Europa, prestando especial atención al paisaje de los despojados a causa de haberse desplazado a las grandes metrópolis. En esta primera mitad de la década aparecen una serie de trabajos que analizan la condición de los indigentes a partir de su entorno y de sus posesiones.

Una de las características más destacadas de la obra de Boclé es la minuciosidad con la que colecciona el material que forma sus piezas, algo que puede aproximarlos a artistas como Tony Capellán. Para Boclé, cada pieza es el resultado de una tarea de búsqueda y recuperación en la que cada fragmento se va cargando de significado, algo que contrasta con el uso tradicionalmente impersonal que pudiera asociarse a esos objetos de consumo fabricados en serie.

A partir de 2005, si bien continuará la preocupación por la memoria y por las migraciones en un sentido general, encontraremos una vertiente en su producción que tiende a un mayor acercamiento hacia las connotaciones culturales y raciales de los productos de consumo cotidiano y que llevará

progresivamente al artista a desarrollar una poética más radical, centrada en la situación actual de las comunidades negras en la diáspora y en el estatus político de Martinica. En una de sus últimas instalaciones, *Consommons racial!*, el artista plantea un muestrario de estereotipos coloniales presentes en bienes de uso cotidiano, dispuestos por el artista a lo largo de una tabla y ordenados en función de la alusión racial que plantean [FIG.130]. En una punta del registro se sitúan retratos de personas de piel blanca y rasgos caucásicos; en la otra, rostros negros. La instalación pretende abarcar todo el elenco racial que se difumina entre ambos polos, pero apenas es posible encontrar realidades intermedias. Parece no haber un punto de encuentro entre ambos extremos, llevando a un salto brusco, a una ruptura. Hay algo más; si observamos la representación de los individuos blancos, veremos que éstos siempre aparecen en situaciones idílicas, normalmente en familias, u ostentando espléndidas sonrisas.

Los productos que promocionan incluyen latas de café, productos bajos en grasa, especias, tintes. Por el contrario, las representaciones realistas, incluso las fotografías, escasean en los productos que aluden a lo negro; encontramos, en su lugar, caricaturas, simplificaciones de rostros que perpetúan rasgos destacados ya por el cientifismo etnográfico decimonónico. No se trata, únicamente, de un muestrario de productos; Boclé ha dispuesto un escenario en el que ha conseguido sentar a la mesa a todos los estamentos que conformaron la sociedad colonial, con el espectador/consumidor de testigo. La fuerza de la obra se incrementa en el momento en que a dicho almuerzo confluyen los conflictos de la división social y racial poscolonial⁹⁷⁴.

⁹⁷⁴ El artista lo ha expresado así en la última ocasión en que ha dispuesto la obra, durante la XXXI Bienal de Pontevedra:

“Esta estantería reúne productos de consumo cotidiano que se venden en supermercados. Dibuja una cartografía de nuestro presente postcolonial en el que ex-colonias y ex-imperios coloniales aparecen en el menú. Pasemos a la mesa: en un extremo del estante “racialista”, a la derecha con el uniforme de servicio doméstico los Negros preparan el desayuno [...] Mientras unos beben leche por la mañana, a la izquierda de la estantería, se miran, se aman, se desahogan, en la cúspide de la cadena alimenticia; los otros calientan esa leche matutina y la sirven a la mesa tocados con un bonete blanco.”El Negrito

La obra de Boclé siempre se ha caracterizado por la fuerza de las múltiples implicaciones que produce. Una de sus obras más expuestas en la segunda mitad del dos mil se centra en el análisis del racismo en el fútbol y, por extensión, en la cultura europea. El artista dispuso un conjunto de cinco telas negras en las que cada una contenía el nombre de un futbolista negro que había sufrido situaciones de racismo en el campo. Frente a esos lienzos, se disponía el cuerpo inerte de un superhéroe (Bananaman) compuesto a partir de plátanos. La ambigüedad de la escena se derivaba del hecho de no saber qué ocurriría si el personaje se levantase. ¿Se trataba de un defensor ante las agresiones sufridas por los futbolistas? ¿De un vengador? ¿De un cadáver? En la plataforma en la que descansaba la figura antropomorfa figuraba un número de teléfono. Cuando el visitante marcaba dicho número, aparecía un contestador con el siguiente mensaje: (“Yesterday, on the river bank of Mississippi River, Strange Fruits were hung from trees, nowadays, in football stadiums, bananas and monkey noises are thrown at Men”).

Es preciso tener en cuenta, en este caso, la dimensión política del acontecimiento deportivo seleccionado⁹⁷⁵. En las últimas décadas buena parte de los jugadores de la selección nacional francesa proceden de las Antillas, que se han convertido en una cantera de deportistas que pasan a representar a la nación francesa. Futbolistas como Nicolas Anelka, Lilian Thuram, Thierry Henry, Eric Abidal, son antillanos, y en algunos casos mantienen una relación estrecha con sus territorios de origen⁹⁷⁶. A las implicaciones culturales del racismo en fútbol se añaden, por tanto, otras de tipo político, que tienen que ver

MADE IN REPUBLICA DOMINICANA, comprado en 2006 en Santo Domingo, va a encargarse en que haya siempre café caliente sobre la mesa.

⁹⁷⁵ La preeminencia de dicho debate ha alcanzado un mayor desarrollo a raíz de los fracasos de la selección francesa en la Eurocopa de 2008 y en el Mundial de 2010. Cabe mencionar en este punto la controversia suscitada por el supuesto comentario del seleccionador Raymond Domenech sobre la necesidad de dotar de una mayor presencia “francesa” al bloque, ante la inclusión de un alto número de jugadores antillanos y norteafricanos.

⁹⁷⁶ Es el caso de Jocelyn Angloma, que durante la década de los noventa jugó en varios equipos europeos, entre ellos el Valencia, y que actualmente entrena a un equipo semi-profesional en su natal Guadalupe.

con la relación entre las Antillas Francesas y la metrópoli, y también con la situación de las comunidades antillanas y su utilización a la hora de “representar” a la nación francesa.

Cuando Boclé presentó esta pieza en Martinica, el conjunto adquirió un significado complementario al cargarse de otras connotaciones políticas. En ese caso, el artista utilizó bananas producidas en la isla que habían sido cultivadas con la ayuda de un fertilizante cuyo uso está prohibido en Europa, pero que resulta común en los territorios antillanos. Los plátanos cultivados de esta manera, según me contó el artista, eran comercializados en Francia sin ningún problema. En esta ocasión, el artista dejó voluntariamente que los plátanos se pudrieran, enfrentando a los espectadores de la isla a la complejidad de la situación de dominación que mantiene en la actualidad la isla.

Recientemente, Boclé se ha desmarcado de sus anteriores trabajos para desarrollar una serie de iniciativas más relacionadas con la experiencia de vida y con la recolección de material producido durante el proceso de creación, que temáticamente han recuperado la vertiente política e independentista del artista. En la última Bienal do Mercosur, por ejemplo, Boclé presentó una bandera de Martinica diseñada toscamente por ordenador junto a la correspondencia de emails intercambiada con los curadores de la Bienal a partir del momento en que éstos le preguntan si tiene pasaporte francés o si, por el contrario, tiene pasaporte de Martinica. La respuesta de Boclé a esa cadena de emails, en la que el artista resuelve el malentendido⁹⁷⁷, es significativa de los intereses actuales del artista:

“ Pas de soucis, je n'ai malheureusement pas besoin d'un visa brésilien pour aller à la Biennial du Mercosur. Un jour viendra :)

Je suis de nationalité française et ai un passeport français/CEE biométrique selon correspondant aux dernières exigences des aéroports des Etats-Unis.

⁹⁷⁷Martinica es territorio francés y, por tanto, sus habitantes son tan franceses como los nacidos en París o Marsella.

Malheureusement, mes frères et sœurs MartiniquaisES ont aussi comme moi un Passeport Français/CEE car nous sommes toujours une colonie Sud américaine comme entre autre, la Guadeloupe et la Guyane par la France. Donc pas de soucis. Je joins à ce mail la copie de mon passeport ou figure mon numéro de passeport pour le billet électronique.

Bien à vous

Jean-François Boclé "978

XIII.1.4-Bertrand Grossol

El último de los artistas que forma esta trilogía generacional es Bertrand Grossol. A diferencia de los otros dos, Grossol reside en Lyon, no en París. Cronológicamente más próximo a Damoison que a Boclé (el primero nace en 1963, el segundo en 1971, Grossol en 1959), sus principales proyectos arrancan en la segunda mitad del dos mil, en forma de grandes composiciones que integran la ciencia en el arte para cuestionar ambos. Así sucede con *Ori*, un proyecto de cartografía de Martinica que parte de la forma del oído interno para proyectar sobre el mapa real de la isla una serie de puntos que responden a vivencias, hechos históricos, anécdotas, etc. Si la forma anatómica de ese mapa se plantea como un recurso de resonancia, la plasmación en forma de maqueta y la minuciosa documentación de todo el proceso topográfico se convierten en una imagen construida a partir de un modelo ideal de acercamiento al territorio. En palabras del artista:

“Cet habitacle questionné et stylisé, unité de mesure effective, est pris comme un module agissant sur la culture.”⁹⁷⁹

⁹⁷⁸ Publicado en el número 14 de la revista *Papeles de Cultura Contemporánea*, pp.10-11.

⁹⁷⁹ Documentación generada en el proceso cedida por el artista. El proyecto incluía un montaje compuesto a partir de un muro en el que se insertan una serie de visores siguiendo el mapa trazado con GPS tras los que el espectador encuentra escenas y narraciones de cada lugar.

Todo ello termina generando *“une action qui amène un film qui produit une machine de vision qui contient une mémoire projective et confronte la mémoire de celui qui scrute.”*⁹⁸⁰ Esa relación entre ciencia y estética, que permite situar su posición en un punto cercano al de artistas como Henri Tauliaut – si bien éste se centrará sobre todo en lo orgánico y en la relación máquina-biología – se observa también en *Mamiwata*, un proyecto de embarcación compuesta a partir de un kayak recubierto de una compleja estructura de madera que confiere a la pieza un carácter de prototipo, emulando a las embarcaciones empleadas con métodos científicos.

De la tríada señalada, Grossol es el artista que mayor importancia presta al proceso de diseño de cada pieza en relación con su realización. Muchas veces sus investigaciones quedan en material documental que es recogido en un video. En otras ocasiones, los proyectos, siempre cercanos a la mecánica, quedan en meros experimentos.

XIII.1.5-Otros artistas del ámbito francófono

Aún puede localizarse un tercer grupo de creadores antillanos residentes en Francia. Se trata de un grupo heterogéneo, que integra a artistas que hoy cuentan con 25-45 años y que comienzan a trabajar en torno al 2000 o incluso 2005, desarrollando desde entonces una labor artística todavía en progreso. Gilles Ellie, que firma bajo el sobrenombre de *“Cosaque”*, trabaja las artes gráficas, producción cinematográfica, fotografía y grabado. Precisamente, una de sus últimas series de fotografías intervenidas plantea un recorrido a través de fragmentos de memoria recuperados que aluden al tránsito y a las migraciones en el espacio Atlántico, conectando el presente con la experiencia

⁹⁸⁰ Documentación generada en el proceso cedida por el artista.

de la esclavización de poblaciones africanas⁹⁸¹. David Gumbs compagina la creación artística con la enseñanza en el IRAVM. Su producción ha estado ligada al diseño, a la fotografía y a la creación digital.

Marie Jaine Viator, natural de Guadalupe, trabaja con fotografías que va alterando para que narren una historia, para que tengan una evolución. Sus imágenes parecen, efectivamente, envejecidas por el tiempo. La artista elige el cuerpo, la identidad y la memoria como temas. Los personajes representados, que parecen verdaderas reliquias del pasado, se muestran desdibujados a causa de la técnica empleada por la artista, consistente en fijar la fotografía a un lienzo que posteriormente es intervenido mediante la pintura y mediante la aplicación de productos químicos. El resultado es una textura que consigue reflejar las manchas de la piel, símbolo de la evolución del ser humano.⁹⁸²

En París un grupo de artistas ha tratado de generar una producción asociada a la experimentación con medios expresivos que no son frecuentes en el medio antillano, tales como el performance y el videoarte. Audry Phibel ha desarrollado una obra performática que cuestiona las condiciones de vida en la metrópoli, analizando los usos del espacio y las relaciones humanas en contextos públicos. En una acción reciente, el artista se introduce en el metro portando una máscara con los colores de la bandera francesa, planteando una reflexión sobre la pervivencia de condiciones de exclusión tras el manto homogeneizante de la nación:

“Il se penche sur les rires du monde, ses peurs, ses tabous, sa xénophobie, les principes d’ici, les manières d’ailleurs, aussi prend t-il apparence multiple pour confronter le regard des passants tantôt portant un masque bleu, blanc, rouge

⁹⁸¹ La serie, de título *Lambeaux*, formó parte de *Latitudes 2009*. Para más información visítese la web del artista: <http://www.lamaisongarage.fr/pagesgedc/lambeaux.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁹⁸² Véase la declaración personal de la artista en Cuzin, Regine (2002) *Latitudes 2002. Art Contemporain 2002*, pp.55-57.

dans le métro, tantôt en robe de mariée dans la rue. Il emprunte à la mode, et plus globalement à son entour ses signes, ses manies, ses rictus, ses visages. Il questionne par ces codes forts de leurs criants renvois, les limites de l'étonnement, les frontières de l'ignorance de l'autre, l'attention qu'il accorde ou pas."⁹⁸³

Cynthia Phibel, por su parte, se ha movido entre la instalación y la fotografía. Sus primeros trabajos fotográficos muestran elementos procedentes de distintos tiempos y distintos contextos, que quedan resignificados al ser integrados en composiciones que tienen el aura sagrada de los altares, pero que se componen de materiales cotidianos, rescatados de la memoria. Con la ocasión de *Entre-Vues*, una exposición de fotografía curada por Suzy Landau en la Fondation Clément, la artista dispuso una instalación compuesta a partir de botellas de *ti punch*⁹⁸⁴ llenas de mensajes y de objetos que aludían a la mezcla que implica la elaboración del cóctel. En estas obras Phibel consigue una apariencia de familiaridad, que dota a los objetos fragmentados rescatados de un carácter de memorial:

*"Comme territoire toujours ouvert aux signes et aux symboles, l'oeuvre accueille des fragments du visible, des concentrés d'histoires auxquelles elle confère une dimension métaphorique. Au gré des rencontres et des parcours se construit, en résistance au transitoire et à l'éphémère, une allégorie de la permanence et du singulier."*⁹⁸⁵

Desde el ámbito de la fotografía, asimismo, encontramos la producción de Steeve Bauras, natural de Martinica y residente en París. El trabajo de Bauras se basa en la indagación sociológica en ubicaciones tan dispares como Chile o Polonia. Ello lleva a que su posición se aleje de la afirmación identitaria:

⁹⁸³ Recogido en "À la croisée des chemins, rencontre avec Steeve Bauras et Atadja" Disponible en: http://bohorschamp.free.fr/ndxz-studio/site/img/livret2_atadja_steeve.pdf [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

⁹⁸⁴ *Ti punch* o "aperitivo" es un cóctel de ron agrícola y frutas que suele degustarse en el Caribe francófono antes de las comidas. Su consumo suele ir asociado a la conversación y al compartir un espacio, siendo frecuente obsequiar a los visitantes a una casa con su degustación a cualquier hora del día.

⁹⁸⁵ Recogido en Cuzin, Régine (2004) *Latitudes 2004. Art Contemporain*, p,60.

“Certains pointeraient le déficit d’étendard identitaire que renferme ma pratique, situation que je cultive. J’ose espérer, à la vue de mon travail, n’éveiller aucune sensation diasporique, identitaire, chez le récepteur, tant ces notions me semblent peu fructueuses. J’ai aussi l’impression que la nostalgie d’un retour du déraciné fut ou demeure pour certains une chimère persistante, se gardant par la même occasion de pouvoir s’ouvrir à d’autres cultures.”⁹⁸⁶

Igualmente desprendido de la referencia inmediata a su Guadalupe natal se muestra Philippe Thomarel, afincado en Francia. La obra de Thomarel se desenvuelve en el ámbito de la pintura, si bien recientemente ha incursionado en la instalación, ofreciendo un proyecto en el que cuestiona la problemática actual del Caribe francófono. *Histoires parallèles* es un recuento de la desigual evolución experimentada por las sociedades antillanas, y que alude tanto a la diferencia presente en el cuerpo individual y social como a la desigualdad histórica que ha cimentado la realidad caribeña.

París es asimismo escenario del trabajo de dos artistas procedentes de Guyana, Mathieu Klebeye Abonnenc y Nathalie Leroy-Fiévée. El primero, nacido en la capital francesa de origen guyanés, desarrolla una obra basada en la investigación y manipulación de referentes históricos⁹⁸⁷. A través de esos referentes, Abonnenc propone una relectura de la historia que suele terminar hablando al presente y que nunca se muestra cerrada. De este modo, el artista desestabiliza las condiciones en las que se produce la representación de lugares, hechos y personas, introduciendo siempre un matiz de duda y de azar⁹⁸⁸.

⁹⁸⁶ Brébion, Dominique (2011) “Steeve Bauras. Entretien avec Dominique Brébion” *Art Absolument, Numéro Speciale Caraïbes*, p.18.

⁹⁸⁷ En 2011 el artista realizó una monográfica en la Galería Gasworks de Londres, en la que expuso un conjunto documental sobre el rodaje de *Guns for Banta*, una película rodada por la directora de cine de origen guadalupano Sarah Maldoror, quien documentaba los procesos de independencia en el África de habla portuguesa. La gestión de la información, el tema escogido y la presentación de ambos pueden servir de ejemplo de la producción de Abonnenc.

⁹⁸⁸ Ese valor de desestabilización y sobrecogimiento del espacio urbano del “centro” es reconocido por Enwensor como una de las principales cualidades del arte africano producido en las ciudades occidentales. Véase Enwensor, Okwui (1995-1996) “Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental” *Atlántica*, 12, pp.8-27.

Leroy-Fiévée, por su parte, desarrolla una obra pictórica abstracta, que mezcla referencias de su lugar natal y de su espacio de residencia.

XIII.1.6-Desmontando fronteras

Si bien tradicionalmente la diáspora de las Antillas Francófonas ha estado vinculada a Francia, siendo el territorio metropolitano el escogido con mayor frecuencia para el desarrollo de una actividad artística en Europa, uno de los procesos más interesantes de los últimos diez años viene determinado por la elección, por parte de algunos artistas de Guadalupe, Martinica y Guyana, de referencias procedentes de otros contextos, algo que amplía el imaginario de estos creadores y los enfrenta con nuevos presupuestos teóricos y con otras problemáticas. Así ocurre en el caso de Joëlle Ferly y Audry Liseron-Monfils.

La primera comenzó su actividad creativa en Francia, si bien el contacto con los estudios culturales la llevaría al Reino Unido, donde desarrollaría una carrera singular cercana al núcleo de *ABR* e *InIVA*. Su obra, por tanto, no sólo desafía las fronteras establecidas en lo que respecta a la producción del Caribe, sino también la separación entre mundo anglófono y francófono, pudiendo encontrar detrás de su actividad artística influencias de la creolitud, del pensamiento postcolonial, de los estudios culturales, de los *Black Studies* o de teorías de género⁹⁸⁹.

Sus primeros trabajos surgen en el ámbito de la fotografía, en el contexto de la universidad, a partir de una fuerte formación teórica adquirida en Francia. En ellos, la artista afronta las contradicciones de la posición de alguien natural de Guadalupe, con pasaporte francés y residente en el Reino Unido. Ya en estas

⁹⁸⁹ Algo que la artista explica aludiendo a la rigidez de las clasificaciones que encontró al llegar a Francia, algo que le llevó a interesarse por los estudios culturales y, finalmente, a dejar el ámbito parisino para ingresar en Londres. Conversación vía email con la artista.

piezas el humor, combinado con los juegos del lenguaje, ocupan un papel importante, anticipando las piezas que Ferly llevará a cabo en videoarte en la década del dos mil. Desde este momento, también, hay un interés por complejizar los análisis sobre la proyección de la imagen propia y las recepciones de la otredad en el contexto europeo: a partir de su condición, que se revela políticamente problemática al ser la artista antillana y legalmente europea de nacimiento.

Pronto la artista sumará un elemento más a esa reflexión. Ferly pasa a Londres, donde residirá por quince años, y será allí donde con mayor claridad se integre en el marco del arte contemporáneo. Las relaciones entre la cultura francesa y la cultura inglesa, y el papel de los territorios antillanos en el juego geopolítico, desembocarán en proyectos como *Cordialement vôtre*, que fue presentado en la tercera edición de *Latitudes*. En ese caso, la artista confrontaba en un mismo discurso dos conmemoraciones: la de la Entente Cordiale, firmada en 1904 entre Gran Bretaña y Francia, que determinaría el reparto de África en pleno imperialismo, y la de la Revolución Haitiana. La pieza integraba lecturas que planteaban alusiones al evento de 1804 con dos canales de video en los que se contemplaban una serie de entrevistas hechas por la propia artista a franceses e ingleses, en las que les preguntaba acerca de la imagen que tenían de la población y la cultura del otro país. En ese intercambio de información, la posición de la comunidad negra, así como la de Haití, quedaba en una situación problemática.

La conexión histórica entre pasado y presente, así como una reflexión sobre la condición actual de la diáspora negra, centran *AmazeD. The Strange Fruit*, una de las primeras incursiones de la artista en el video. Si bien todavía se observa mucho de su tradición fotográfica⁹⁹⁰, en este caso tanto la disposición de las imágenes en relación al texto, como la ubicación de la propia proyección,

⁹⁹⁰ La artista alude al carácter espontáneo de la pieza como uno de sus principales atractivos, así como el motivo que la llevó a no realizar modificación alguna en el resultado obtenido. Entrevista personal con la artista.

jugarían un papel importante⁹⁹¹. El título parte de la canción de Billie Holliday, y retoma la realidad de los linchamientos para darle un carácter más positivo, para subvertir la tragedia⁹⁹². La pieza nos sitúa en un espacio en el que permanecemos desorientados, mientras escuchamos la siguiente frase repetida en múltiples ocasiones, con varias entonaciones: *“To think that I am a fruit of a relationship between a man and a woman, who were also the fruit of a relationship between a man and a woman...”* Tanto la sucesión de imágenes fotográficas como la repetición de la frase traían al presente la historia contada por *The Strange Fruit*:

*“The Strange Fruit is an human being. Is you, is me, and me, as a human being, being born, I want to understand whose tree is my tree. But that is the problem of all the people from North to South America, and of all of the black people, we can't go beyond of certain date, because then, we do not know from where do we come from, which position is the family tree going to. So, I use this family tree aspect, saying that we, as individual, get lost in the roots of the tree, or the branches of the tree, rather, in a similar way that we, in our body, are lost in space. So that's why the Maze. You're lost in space because you don't know exactly where you're going. So it is about spatial and historical elements coming together.”*⁹⁹³

Como ocurrirá en las siguientes obras de Ferly, la artista mantiene un fuerte contenido político enmascarado por una apariencia lúdica y acompañado por una estructura de capas de significado que sólo se muestran en su totalidad si nos acercamos al profundo desarrollo teórico elaborado por Ferly⁹⁹⁴

⁹⁹¹ Para la presentación de la pieza se escogió un cubo de basura, del cual salía la voz que por su insistencia y tono llamaba la atención del público de la sala. Con ello, en palabras de la artista, se conseguía vincular la pieza con el hecho de que, a menudo, la reflexión sobre los propios orígenes suele quedar relegada a un lugar secundario, al que algunos individuos apenas se asoman. Cuando la pieza fue expuesta en la Fondation Clement, se presentó en el interior de un barril de ron.

⁹⁹² La violencia, sin embargo, no desaparece, al quedar representada por el contraste entre las lecturas lúdicas de la frase que forma la pieza y otras, en las que el tono se torna más apresurado y rudo, sugiriendo que esa relación implica, en muchos casos, la utilización de la violencia y la subyugación de una de las partes mediante la violación.

⁹⁹³ Entrevista personal con la artista. Le Moule, Guadalupe, mayo de 2011.

⁹⁹⁴ *“Video is on one side a joke, but on the other is not”* en palabras de la artista.

[FIG.131]. En este caso, la pieza abre el significado del hecho histórico de la esclavitud y de la violencia racial para incluir la posibilidad de superación, así como el amplio abanico de las historias personales.

La siguiente obra en video profundizaba, también desde una perspectiva humorística, en la combinación de imágenes sin movimiento y sonido. El resultado fue *Please Pass The Dark Chocolate Over, Before I Commit Suicide*, una pieza autobiográfica en su título y origen⁹⁹⁵ que examinaba de forma crítica el sistema de discriminación positiva presente en el mundo anglosajón. La artista trabajó con el formulario destinado a garantizar la igualdad de oportunidades entre todas las minorías que habitan el Reino Unido⁹⁹⁶, en el que el sujeto ha de marcar un buen número de casillas que lo “clasifican” social y racialmente en conjuntos tales como “Black African”; “Black British”; “Caribbean”; “Irish”; etc. Lo absurdo del formulario, incapaz de aprehender la diversidad humana⁹⁹⁷, queda reflejado por Ferly en una estética minimalista, tanto en lo icónico como en lo sonoro. En este caso, asistimos a una serie de listas negras sobre un fondo blanco que paulatinamente van revelando los cuadros que cada sujeto ha de marcar, mientras se oye un “tic, tic” que corresponde a la selección. De nuevo, la carga de la obra se revela en pequeños detalles, como los calificativos que van apareciendo fugazmente entre la sucesión formal.

Para la presentación de la pieza, Ferly dispuso una mesa con formularios que debían ser rellenados por el público, que de este modo quedaba inserto en el sistema clasificatorio. Ello convertía la experiencia en una reflexión acerca de

⁹⁹⁵ La obra se origina cuando la artista es rechazada por la Serpentine Art Gallery de Londres después de ser aceptada en una primera selección, tras lo cual la artista se entrevistó con ocho personas influyentes del mundo del arte. Si bien al principio tendría una buena sensación, Ferly es rechazada, constatando que su presencia se debía, al menos parcialmente, al sistema de discriminación positiva, que “obligaba” a tener a alguien de raza negra en esa preselección.

⁹⁹⁶ Dicho formulario, presente en todos los niveles de la vida cotidiana, debe ser presentado para cualquier actividad que se quiera realizar. El cuestionario incluye no sólo preguntas sobre el origen racial, sino también, por ejemplo, sobre la orientación sexual.

⁹⁹⁷ En palabras de la artista: “Positive discrimination has come into the debate, though many continue to shout out loud with the artist “We are not statistics!”” Statement de la obra, sin publicar.

todo tipo de discriminación, trascendiendo la alusión a la comunidad negra británica⁹⁹⁸. Aportaba, entonces, una mirada crítica a un sistema que obliga a todos los individuos a formar parte de un conjunto perfectamente definido; en caso contrario, el formulario exige “*please specify*”.

Desde 2008 la artista pasa a residir en su isla natal, lo cual supondrá un cambio en su trabajo. De entrada, su vuelta da comienzo al proyecto de L'Artocarpe, que supone el traslado de las preocupaciones que habían quedado expresadas en sus trabajos artísticos al ámbito de la gestión cultural. En lo que respecta a la propia producción de Ferly, se desarrolla desde entonces una preocupación por expresar las contradicciones políticas y sociales del Caribe Francófono, aspecto que suele quedar en un segundo plano en la obra de los creadores residentes en Martinica y Guadalupe⁹⁹⁹.

⁹⁹⁸ Cuando la artista ha mostrado la pieza en otros contextos, como es el caso de Francia, ha completado la presentación del video con otra grabación explicativa que ayuda a entender mejor el marco en el que se desarrolla la obra.

⁹⁹⁹ La ausencia de un “arte político”, o de una reflexión acerca de los disturbios que han protagonizado la actualidad en Guadalupe y Martinica, fue uno de los elementos que más llamaron mi atención en la primera estancia que realicé en ambas islas. Las inquietudes de los artistas se orientaban, bien a cuestiones generales, bien a revisiones de la negritud y de la esclavitud, conectando con el pensamiento de Césaire y Glissant, o directamente elaborando un muestrario fácilmente asimilable por el ojo y el mercado externo. A mi pregunta de cuál era el rol que el arte tomaba en la construcción de un nacionalismo insular o de una hipotética independencia, encontraba respuestas que aludían a la dificultad de integrar en el sistema artístico antillano discursos en tal sentido.

La situación resulta mucho más compleja de lo que parece, y supera el ámbito de las decisiones tomadas por los artistas. Responde, en realidad, a una multiplicidad de factores. Por un lado, la abundancia de subvenciones hace que para los artistas sea difícil atacar un sistema del que dependen. El público del arte en Martinica y Guadalupe aún se muestra, además, apegado al consumo de arte en tanto que experiencia placentera, siendo las inauguraciones de las exposiciones un espacio de reunión social, pero no tanto de discusión artística. La pertenencia de gran parte de ese público a un estrato alto de la sociedad, correspondiente a la población blanca que goza de una posición económica aceptable, hace que sea difícil una reacción. Por otro lado, la escasa atención internacional ha hecho que, al menos hasta un momento reciente, el artista encontrara un único espacio expositivo y de debate, lo que hacía que fuera aún más difícil el romper sus reglas. Además, la existencia en la metrópoli de una imagen condescendiente, exótica, del arte antillano, convertía cualquier discurso fuera de esa línea en un objeto extraño, cuya recepción se planteaba problemática.

Son pocos los casos de artistas que han decidido desafiar ese sistema; en Guadalupe, por ejemplo, encontramos el ejemplo de Jöel Nankin, quien llegó a ser encarcelado por su oposición al sistema y presentado como “artista patriota”. Su actividad, sin embargo, no consiguió generar un eco en las nuevas generaciones. A día de hoy, la figura de Nankin se

En dos piezas recientes, la artista ha trasladado la inquietud sobre el lugar ocupado por el público al contexto de los Departamentos de Ultramar franceses. La primera acción implicó la “solidaridad” de la artista con la huelga que en 2009 inició el colectivo LKP (Liyannaj Kont Pwofitasyon) en Guadalupe, que abogaba por una mejora en las condiciones laborales de los Departamentos¹⁰⁰⁰. La huelga surgió en un contexto marcado por la existencia de grandes disparidades económicas entre una pequeña población blanca y una mayoría negra, diferencias que arrancan de la época colonial. En ese contexto, la artista aprovechó una invitación a formar parte de una exposición en la Fondation Clement de Martinica para declararse en huelga. Lo verdaderamente interesante de la acción estribaba en el lugar escogido para llevarla a cabo: el actual centro artístico se encuentra en el espacio de una plantación azucarera, tradición que aún hoy pervive mediante la producción de ron. Mediante el acto de rebeldía, Ferly aceptaba tanto las reglas del juego artístico como las de la situación política y social del Caribe francófono, si bien utilizaba los propios mecanismos de ambos sistemas para subvertirlos.

Igual interés por estudiar el comportamiento de las masas ante los acontecimientos de 2008-2009 se observa en *Still Band, Grand Déboulé en 44 Temps...*, un video presentado en el contexto de la primera edición de *Art Bemaio*, así como durante la exposición colectiva *The Global Caribbean*. La pieza mostraba una sucesión de rostros representados por unas imágenes fijas de globos y esferas de diferentes colores que paulatinamente aparecen y desaparecen en los cuarenta y cuatro segundos de duración de la obra. Lo que

asocia con cierta nostalgia a la reivindicación política de otros tiempos, lo cual consigue, por otro lado, desactivar su capacidad subversiva en lo que respecta al momento actual—el artista ha sido, incluso, portada de un anuncio de telefonía móvil.

La actitud de Joëlle Ferly puede verse como uno de los pocos casos de una artista residente en las Antillas con una clara conciencia política, que la artista ha sabido expresar sin por ello cortar de raíz con el sistema expositivo local. La artista ha volcado esas preocupaciones a través de la estructura asociativa de L'Artocarpe, que busca unas mejores condiciones para la creatividad en la isla; también las ha expresado en su obra reciente.

¹⁰⁰⁰ Para una visión exhaustiva de la huelga, véase el número especial publicado por *Les Temps Modernes: Guadeloupe-Martinique. Janvier-Mars 2009: la Révolte méprisée*. (Nº662-663), 2011.

podría parecer una composición abstracta se revela, dentro del humor que caracteriza la obra de Ferly, como un fresco en el que comparecen los diferentes colectivos que forman la sociedad de Guadalupe. Así, lo que comienza como una iniciativa individual, secundada únicamente por unos pocos rostros, termina en una manifestación masiva en la que se entremezclan todos los grupos de la isla, asemejando las respuestas que la huelga suscitó en la población de la isla:

“The high moment of the strike were the break down of invisible barriers between the Black and White communities who in great part joint together to denounce injustice (high prices compared to mainland France; monopolies in the industrial sector maintaining privileges to the Béké community, the White French descents of previously slaves owners, who represents less than 2% of the population and owns 80% of the island; institutional racism in the workplaces in favour of the French White community which only represents 15% of the population but is present in all managerial posts; the maintenance of high costs to fly to mainland France to send children to study or get medical treatment as French airlines companies keep the entire market to themselves; the maintenance of a social system that keeps the division between White and Black people like during slavery and colonial times).”¹⁰⁰¹

Más recientemente, en 2011, Ferly requirió la colaboración de la comunidad artística y de la sociedad de Port-au-Prince para la realización de una acción en la que la artista se situó en el centro del Champ-de-Mars, punto neurálgico de la capital¹⁰⁰². Con una venda en los ojos, Ferly subió a una plataforma en la que se mantuvo por 24 horas, girando sobre sí misma lentamente y mirando la escena, marcada por la presencia de población que todavía seguía viviendo fuera de sus viviendas, destruidas por el terremoto de 2010. Ante Ferly comenzó a aglomerarse una multitud que actuaba de maneras

¹⁰⁰¹ Declaración personal de la artista.

¹⁰⁰² La pieza fue presentada en la segunda edición de la Ghetto Biennale, y estuvo por tanto sujeta a las condiciones de trabajo planteadas por la convocatoria del encuentro, que restringen los bienes que los artistas pueden traer consigo para producir la obra, motivándolos a trabajar in situ, con la comunidad. Ferly llevó a cabo, eso sí, una intensa preparación que hizo posible que fuera capaz de soportar el estrés físico que conllevaba la acción.

diversas: bendiciendo a la artista, fotografiándola, vigilándola, refrescándola con agua. Pronto la pieza se convirtió en una manifestación pública – *Revolution* era el ambiguo título de la obra – encabezada por una figura que se había limitado a observar y que, merced a su pasividad, se había convertido en un zombi. La obra jugaba tanto con el comportamiento como con las expectativas de la población: ambos elementos, la inmovilidad de Ferly y su rol en la congregación de la población que pudo contemplar la pieza, introducían un matiz político en la obra, conectándola con el juego de representaciones y la recuperación de estereotipos que había protagonizado las miradas sobre Haití del resto del globo tras el terremoto.

La obra del guyanés Audry Liseron-Monfils se mueve asimismo en esa indefinición de lenguajes y de escenarios que caracteriza la producción de algunos creadores de la diáspora caribeña [FIG.132]. Nacido en Cayenne, el artista ha residido en Estados Unidos, Francia y Bélgica. Uno de los elementos centrales en la obra de Liseron-Monfils es su capacidad para adaptarse a múltiples medios expresivos, desde el performance a la animación digital o el dibujo. Esa apertura hace que su obra sea particularmente difícil de interpretar de manera única, estando compuesta de alusiones y asociaciones que sólo se revelan de forma sutil. Ello sitúa su producción más en relación con el movimiento que con la pertenencia a un determinado espacio, si bien las referencias a Guyana no estarán ausentes: quedarán, eso sí, asociadas a estados de ánimo, a elementos indirectos:

*“Depuis que je vis en Europe, je manifeste un certain désintéressement pour toute forme de possession, qui s’explique peut-être par le lien que j’entretiens avec la Guyane où tout me paraît fluide et fugace, un espace de transition qui épouse le mouvement du fleuve et la permanence de la forêt.”*¹⁰⁰³

Por otro lado, el artista ha centrado su interés en determinar la influencia del lugar en el proceso de creación y recepción de la obra, algo que se observa

¹⁰⁰³ Comentario del artista recogido en el catálogo de la exposición *Latitudes 2006*. Véase Cuzin, Régine (Ed.) (2006) *Latitudes 2006. Art Contemporain*. París, L’Hôtel de Ville, p.39.

en el cuidado con que se delinea la posición que ocupará el público en cada pieza. La asunción de esa zona de diálogo como objetivo a menudo implica el ocultamiento del artista, que de ese modo queda incluido en el dispositivo planteado por la propia pieza. Uno de los casos más drásticos en ese sentido lo ofreció el artista en la Trienal de Delhi de 1997-1998. En una acción titulada *Cour d'air* se introdujo dentro de una estructura disimulada en el espacio expositivo, de tal modo que solamente la parte superior de su cabeza quedaba visible. Inmovilizado, el artista se convertía en un objeto, situando en una posición incómoda al público que tenía que interactuar con una semiesfera cuya función y procedencia desconocían. La obra, que incluía referencias indirectas al Pasaje Intermedio, servía asimismo como metáfora de la posición del artista de la periferia con respecto al medio artístico internacional.

En otras acciones posteriores, Liseron-Monfils ha experimentado con la noción de espacio asociado al tiempo que tardamos en recorrerlo, así como con las convenciones implícitas en el hecho de habitar un entorno y de desplazarnos por él. En *Corp-Us, My favourite swimming pool*, el artista trasladaba dicha reflexión a Nueva York. Ataviado con un traje hermético, con el rostro protegido y oculto por una máscara blanca, se desplaza por las calles de Manhattan reptando sobre sí mismo, como si nadara, siguiendo las indicaciones de las personas que encuentra a su paso y dejándose llevar por el conjunto de ruidos y sensaciones que forman el paisaje urbano. La acción, que conllevaba, de nuevo, la desaparición del artista en el medio como estrategia para aprehender elementos relacionados con el funcionamiento de éste, implicaba un análisis sobre la responsabilidad individual y colectiva, así como sobre las condiciones en las que se definen el anonimato y la colectividad:

“Le paradoxe d’associer et de confondre les deux lieux est à comprendre comme un détournement, une métaphore: il s’agit bien de baigner dans un contexte, de saisir la

place de l'individu dans un milieu urbain, socio-politique, avec ses profusions, sa surconsommation, ses bruits etc."¹⁰⁰⁴

La iniciativa desarrollada en Nueva York forma parte de un proyecto mayor, destinado a determinar el funcionamiento de los límites del cuerpo propio y ajeno. Denominado de forma genérica *Corp-US*, y presentado con formas diversas, la pieza se orienta hacia la comprensión de los aspectos físicos y culturales de las relaciones humanas; así, en una ocasión, el artista diseñó una estructura auditiva en forma de sucesión de orejas que asemejaban un muro, y que permitían al espectador escuchar lo que sucedía fuera de la galería, donde Liseron-Monfils realizaba el performance que presentó por vez primera en India¹⁰⁰⁵.

Finalmente, la producción dibujística de Liseron-Monfils, que suele ir asociada a sus instalaciones y performances¹⁰⁰⁶, muestra el interés del artista por aludir al espacio sin la necesidad de nombrarlo de manera directa, algo que le ha llevado a idear paisajes incompletos, que el artista borra después de acabar, dejando zonas en la penumbra.

XIII.1.7-Imágenes de un pabellón germano-haitiano: Jean-Ulrick

Désert

¹⁰⁰⁴ Genay, Isabelle. "Corp-us, my favourite swimming pool: On a Work-in-progress by Audry Liseron-Monfils" Documento facilitado por el artista. Una versión en inglés del mismo se encuentra en:

http://www.thrustprojects.com/DD%3AALM_ImagesALM%28Swim%292.html[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹⁰⁰⁵ Ambas piezas fueron presentadas en la Galería L'Acuarium de Valenciennes en 2002.

¹⁰⁰⁶ El artista suele presentar el dibujo como obra terminada, aun cuando, en muchas ocasiones, juegue con los recursos del boceto.

El itinerario que planteamos comienza con una imagen que hasta hace poco pudiera haber parecido imposible: un artista de origen haitiano, formado en Estados Unidos, representa a Alemania en la décima edición de la Bienal de La Habana—encuentro dedicado a la presentación de las artes del Tercer Mundo¹⁰⁰⁷—con una pieza que conjuga las tradiciones del vodú y la religiosidad centroeuropea para aludir a las condiciones de representación de las comunidades negras, a la relación entre estereotipo y consumo presente en la cultura de masas o a la distancia entre “arte culto” y kitsch. En 2009, así, encontramos a Jean-Ulrick Désert como integrante de un utópico pabellón haitiano-germano, en lo que suponía una ruptura con los estereotipos que dominan la producción y el consumo artístico de ambos países.

El Santuario de la Divina Negra, título de la pieza, estaba presidido por un altar compuesto a partir de un retrato de Josephine Baker enmarcado en un tondo que imita la estructura del Parlamento de la República Democrática Alemana, rodeado de vidrieras decoradas con caracteres góticos [FIG.133]. Jean-Ulrick Désert ha dispuesto un viaje—que todavía continúa¹⁰⁰⁸—de ida y vuelta entre Europa y América. El elemento central de ese viaje es la figura de Josephine Baker, escogida como icono de la cultura americana de la diáspora y como encarnación de la fascinación europea por lo negro, pero también, finalmente, como defensora de los derechos de las comunidades negras. “*Is really about symbols and what people represents*”¹⁰⁰⁹, señala el artista. La pieza incluía un sudario de Charlemagne Peralté, figura clave en la resistencia haitiana frente a la ocupación estadounidense, que es acogido por Baker

¹⁰⁰⁷ La Bienal fue concebida en su origen como expresión de la idea de Tercer Mundo expresada en la Conferencia de Bandung; desde su origen, pues, velará por garantizar unas mejores condiciones de representación para las culturas periféricas. Si bien actualmente ha ampliado su horizonte hasta incluir al resto del globo, sigue caracterizándose por ser uno de los principales lugares de encuentro para el arte africano, asiático y latinoamericano.

¹⁰⁰⁸ Los trabajos que el artista ha realizado entre 2010 y 2011 se encuadran dentro de la misma preocupación que presidió la pieza habanera.

¹⁰⁰⁹ Entrevista personal con Jean Ulrick Désert, París, septiembre de 2010.

convirtiendo la composición en una *pietà*¹⁰¹⁰. El proyecto llevaba asociada una segunda fase, en la que se produjo la entrega de una representación de la vidriera en forma de abanico. Los abanicos fueron distribuidos a los cubanos que trabajaban o caminaban por la Habana Vieja, algo que, como se verá, convertiría a cada participante en la experiencia en una “mariposa”.

Para el artista, la pieza refería tres contextos diferentes¹⁰¹¹. El primero surge de la religiosidad haitiana, la fuerza de las creencias, la relación entre poder y aura religiosa, algo que suele ser una constante en las culturas caribeñas. Existe en Haití una *Black Madonna* traída por los polacos en el contexto de la Revolución de 1804, que será asimilada a la Erzulie del panteón vodú. La investigación del artista lo condujo a un grupo de soldados polacos que fueron contratados por la fuerza expedicionaria francesa enviada a sofocar la rebelión, y que, una vez en la isla, cambiaron de bando y engrosaron las filas de la población esclavizada. Fueron aceptados, oficialmente se convirtieron en negros según los ideales revolucionarios, y trajeron a la isla un icono de una Virgen negra, Nuestra Señora de Chestokova, situada en la región de Silesia, que constituía en la época, al igual que en la actualidad, el principal centro polaco de peregrinación religiosa¹⁰¹². Dicha imagen será aceptada luego por los haitianos como Erzulie, en un fenómeno de sincretismo entre la tradición cristiana y el sistema de creencias africanas. El segundo nivel que introduce el artista, precisamente, tiene que ver con el vodú. Alude a la capacidad taumática de la imagen, así como a su potestad de resignificar en un proceso de sincretismo una advocación religiosa.

¹⁰¹⁰ La imagen que Baker sostiene es una copia de la fotografía del cadáver que las fuerzas militares estadounidenses tomaron de Peralté, imagen que fue luego difundida para promover un sentimiento de desazón entre las fuerzas haitianas. Esa utilización de la imagen del héroe muerto abre la obra a nuevos significados, conectándola con la tradición de representaciones del poder presente en Cuba.

¹⁰¹¹ El análisis que sigue debe mucho a los comentarios del propio artista.

¹⁰¹² Sobre la expedición polaca en Haití, véase Pachonksi, Jan y Wilson, Reuel K. (1986) *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian War of Independence, 1802-1803*. Columbia, Columbia University Press (East European Monographs Series).

Finalmente, el tercer nivel se centra en la figura de Baker y su labor en la defensa de los derechos humanos¹⁰¹³. El artista se interesó por una conferencia que Baker dio en la Cuba pre-revolucionaria, confrontando sus ideas con la realidad de las comunidades negras de diferentes partes del globo, así como con la imagen estereotípica de deseo y fascinación que la Europa del momento hizo de Baker. La ambivalencia en torno a la representación de Baker —su carácter de “exiliada” del continente americano se llenaba de significado al exponer la pieza en el contexto cubano¹⁰¹⁴— servía al artista para desarrollar un amplio abanico de posibilidades de interpretación que se aproximaban a una realidad compleja. Una última pieza rescatada en la investigación del artista tiene que ver con la distancia entre el ideal y la realidad. Para ello, Désert se acercó al papel de Baker en la resistencia francesa contra los nazis. El artista encontró imágenes de varias actuaciones de la artista en la Alemania del Este; ello lo llevó a introducir elementos decorativos de la región en la vidriera, así como un guiño a la historia del socialismo.

Cuestionando el alcance del internacionalismo, establecía un paralelo entre la figura de la artista y la realidad cotidiana de las comunidades de la diáspora negra. Para ello, el artista incluyó en caracteres góticos una cita procedente del discurso de Kofi Annan en su recogida del Premio Nobel. El Secretario General de la ONU aludió a la Teoría del Caos, recogiendo en su discurso la idea de que las alas de una mariposa pueden crear un tornado. En ese punto, el artista aludía, mediante doce mariposas que representaban los hijos procedentes de varias partes del globo adoptados por Baker, a la

¹⁰¹³Resulta interesante reproducir la puntualización hecha por el propio artista a este respecto: *“Josephine Baker en el contexto estadounidense fue una decidida defensora de los derechos de los negros estadounidenses. Pero, en su calidad de embajadora internacional se preocupó por los derechos humanos de todas las personas, sin estar sujeta a ninguna especificidad racial. Es por ello que su familia adoptada fue blanca, negra, judía, asiática, árabe, etc., sumando hasta doce hijos. El contexto estadounidense estaba muy racializado entre los años treinta y los sesenta, y por ello tuvo algunas de sus experiencias más duras en Estados Unidos. Baker visitó la Cuba pre y postrevolucionaria, y estaba atraída por la retórica no-racial que presentaba el gobierno revolucionario. No estoy seguro de si era capaz de ver que ello no se cumplía al cien por cien.”* Entrevista con Jean-Ulrick Désert. París, septiembre de 2010.

¹⁰¹⁴Entrevista personal con Jean-Ulrick Désert, París, septiembre de 2010. La inclusión del motivo central del Parlamento de la DDR ampliaba las connotaciones de la pieza, emplazándola en el centro de la problemática cubana.

capacidad de las masas para introducir transformaciones sociales. El verdadero significado de la acción se alcanzaba, sin embargo, no a partir de la vidriera, sino a partir de los abanicos repartidos entre la población cubana, estableciendo una alusión a la realidad cubana del momento—el hecho de que el abanico fuera regalado, y de que el regalo fuera un abanico, algo útil contra el calor, se revelan, pues, como actos intencionados. La obra de Désert creaba una ambigüedad intencionada, pues la mariposa haría alusión a un cambio en los derechos de las comunidades LGTB—los colores de la bandera del arcoíris presiden el espacio donde se representan las mariposas en la vidriera—planteando la necesidad de una apertura en las políticas del gobierno cubano¹⁰¹⁵. No en vano, Erzulie se asocia a la belleza, al amor o la lujuria, recibe joyería y adornos como sacrificio y su imagen aparece vinculada a la comunidad *gay*.

Como muestra esta pieza, la relación de Jean-Ulrick Désert con el contexto en el que desarrolla su producción evidencia una búsqueda de significado en un escenario localizado e internacional a un tiempo, situado tanto dentro como fuera de los discursos que subvierte. Su obra se ubica, pues, en una posición incómoda para cualquier espectador, rompiendo con los tópicos del arte caribeño y con las expectativas generadas en torno a éste tanto por el público occidental como por el de la región.

La pieza que el artista presentó en la X Bienal de La Habana resulta significativa no por tratarse del último proyecto del artista o de uno de los más continuados, sino por ser el que más claramente condensa su posición personal a la que aquí intentaremos aproximarnos. En el gesto múltiple que presidía *El santuario* se concentra gran parte del significado y la trascendencia de la obra de Désert, de la que uno de sus ejes puede ser el siguiente: cómo interrogar la vida cotidiana de la sociedad alemana e integrarse en el circuito artístico del país desde una posición interna, que, si bien reconoce y defiende la propia

¹⁰¹⁵ La elección de Baker resultaba, así, perfecta en este sentido por la predilección de que goza entre las comunidades LGTB.

singularidad, no la exhibe como algo aparte, no la utiliza sino como una herramienta para deconstruir los símbolos del lugar en el que vive. Désert, que pasó gran parte de su vida en Estados Unidos y posee ciudadanía estadounidense, se erige en representante de un inverosímil pabellón haitiano-germano, algo que cobra sentido a partir de la experiencia móvil del artista. Su caso es uno de los más claros ejemplos de cómo los artistas de la diáspora caribeña han superado lo nacional y han convertido su relación con el mundo en referente absoluto de su propia obra.

Jean-Ulrick Désert ocupa un lugar extraño dentro de los artistas de la diáspora caribeña. No sólo el hecho de habitar en Alemania, un escenario poco frecuente en las rutas de éxodo de la región, incide en ello; su manera de analizar la relación del propio artista con el entorno es también singular. Désert se ha alejado de todos los tópicos, de todas las referencias que fácilmente podrían haber conectado su experiencia creativa con su lugar de origen, Haití, y se ha centrado en elaborar una obra basada en la experiencia diaria, en las condiciones y problemáticas que el artista encuentra tanto en el lugar donde reside como en el resto del mundo. Su vinculación, pues, es tan temporal como espacial. Alude a lo contemporáneo, a preocupaciones universales. Su obra comparte algunos de los intereses de otros artistas de las diásporas negras en Europa. Ello no quiere decir que Haití no esté presente en su obra; como hemos dicho, se han obviado los referentes directos, los instrumentos de la resignificación (en vano buscaremos una bandera, un mapa); sin embargo, Haití pervive en algunas de las obras del artista como horizonte sobre el que se teje una compleja trama de significados que se aluden entre sí.

Mediante su producción, Désert genera dos efectos fundamentales: desestabiliza la posición del espectador, sea cual sea su procedencia, al cuestionar el carácter absoluto de los símbolos históricos y las ideas que constituyen una cultura, acercándolos a conflictos de la actualidad; y rompe con la posibilidad de hablar de culturas como entes separados, creando una realidad transfronteriza a partir de lazos de unión indirectos que pueden

establecer nuevas rutas, como la que conecta Haití con Polonia pasando por la cultura negra de Estados Unidos. Ambos elementos, la deconstrucción de símbolos relacionados con problemáticas del momento presente y la ruptura con el carácter monolítico de las culturas, definen el lugar desde el que se produce la obra de Désert.

El artista deconstruye la realidad de la sociedad alemana y europea en la que vive a partir de un cuestionamiento de los sistemas de valores y los imaginarios que sirven para construir lo nacional, lo religioso y lo personal, atendiendo en este punto a la definición de las masculinidades y la raza. A partir de esa triple indagación, que utiliza la indefinición, la trasposición de alusiones de su posición original a entornos extraños y el cuestionamiento de la autoridad con que una cultura se apropia de determinado símbolo para insertarse en el contexto del arte alemán y europeo¹⁰¹⁶. Su posición es, pues, la de alguien que, partiendo de la diferencia, acepta el reto de hablar “desde dentro” del complejo cultural en el que habita, poniendo de manifiesto las contradicciones que encuentra en el trascurso de ese proceso. Es precisamente esa versatilidad para aludir a una problemática no limitada a un solo caso, a grupos e individuos de un origen determinado, lo que hace de la obra de Désert un ejercicio abierto de crítica ante cualquier constructo cultural. Ello convierte cada una de sus piezas en un ejercicio de agitación dotado de ironía y humor.

Son varios los proyectos a través de los que Désert ha conseguido esa posición comprometida. *Negerhosen 2000*, una de las piezas que mayor número de veces ha sido expuesta, muestra al artista vestido con un *lederhosen* que imitaba el color de piel de una persona blanca, traje popular germano formado por un pantalón corto, calcetines altos, botas, camisa y sombrero. Con ese atuendo, el artista posa en varios contextos, insertándose en ambientes en los que causa sorpresa y risa. La experiencia, expuesta por primera vez con motivo de la *X Documenta*, surge a partir de la vivencia por parte del artista de una

¹⁰¹⁶La obra de Désert se ha desarrollado en su mayoría en Alemania; sus exposiciones individuales han tenido lugar en ese país, y su participación en colectivas junto a artistas europeos son frecuentes.

situación de racismo en Berlín¹⁰¹⁷. El performance dio lugar a una profusa documentación gráfica, fílmica, objetual y documental, que posteriormente el artista ha ido modificando y ampliando en las ocasiones en que la pieza ha sido expuesta.

Negerhosen 2000 es, pues, una respuesta basada en la experimentación y el diálogo y mantenida en constante cambio ante la realidad de un país profundamente multicultural pero que en el que pervive una discriminación racial subterránea. Nos encontramos ante una pregunta: ¿hasta qué punto es posible despolitizar las tradiciones, otorgarles un nuevo contenido? ¿Hasta dónde llega el peso de la identidad? ¿Cómo interactúa el individuo con la tradición a la que pertenece? La respuesta que ofrece Désert a estas cuestiones es oblicua, y, como ocurre a menudo, entraña un proceso de investigación histórica y social.

El *lederhosen* surge en Los Alpes como ropa utilizada por el campesinado de Baviera, el Tirol y Austria. Con el tiempo devendrá un símbolo de la cultura germana, siendo habitual encontrarlo en festividades y celebraciones regionales, así como en los reclamos turísticos que promocionan Alemania. La iniciativa de Désert propone, por tanto, la reinterpretación de un icono cultural europeo por parte de un artista caribeño, algo que normalmente suele producirse en sentido opuesto. Asimismo, alude a un tiempo a la voluntad y a la imposibilidad del otro de pasar inadvertido, de conseguir integrarse en la sociedad en la que vive, de mantener su diferencia sin que se transforme en desigualdad. Si el *lederhosen* podría ser un camuflaje adecuado – un emblema que recuerda y tipifica, neutralizándola, la historia de la nación – vestido por un alemán, recubriendo la piel de Désert el traje muta, se convierte en un *negerhosen*, dando origen a más preguntas: ¿cómo plantear la representación de una comunidad cada vez más plural? ¿Qué símbolos adoptar? ¿Cómo puede el

¹⁰¹⁷ El artista habla de la experiencia de *Negerhosen* como un “guerrilla performance”, subrayando su carácter reivindicativo y la que será una de las características básicas de su obra, la intervención pacífica e irónica de entornos culturales contruidos.

artista expresar su relación con un medio hostil y deseado, extraño y familiar a un tiempo?

El público que observa el performance de Désert se encuentra, en todo caso, lejos del arquetipo romántico del *volkgeist* hegeliano, ese espíritu que trasciende a los individuos. Es, precisamente, ese alejamiento de una comunidad ideal lo que interesa a Désert y constituye el núcleo de la obra. No en vano, gran parte del material resultante del proyecto deriva de las reacciones de los individuos que contemplaron la acción. Al situarse en el lugar de ese ciudadano ideal que encarna la herencia de la cultura nacional, Désert genera una metáfora sobre los límites del pluralismo cultural y un divertido análisis de cómo la historia se puede vaciar de contenido en la utilización de sus referentes por parte del turismo. La acción, entonces, entraña una apropiación no sólo del objeto y del recurso local, sino también de la posición antropológica del observador. Autores como Krista Thompson¹⁰¹⁸, Patricia Mohammed¹⁰¹⁹ o Petrine Archer-Straw¹⁰²⁰, han señalado la importancia de la asimilación de lo pintoresco a patrones reconocibles a la hora de aprehender la representación del Caribe; en este caso es Désert el que se aproxima a una sociedad en teoría extraña para darle voz, para conceptualizarla. Al igual que ocurre, por ejemplo, con las fotografías de Yinka Shonibare, Désert ofrece la oportunidad de deconstruir espacio, raza, género y clase; en ambos casos, además, asistimos a algo que parece lo opuesto a lo que esperamos, pero que entraña, en realidad, algo más que una simple inversión de roles. Lo que ocurre es, sencillamente, una ampliación de las relaciones de poder y del deseo colonial a todo el mundo, una expansión del conflicto al corazón mismo del Imperio, en este caso, a una Alemania postcolonial. Su postura, pues, se encuentra cercana a la

¹⁰¹⁸ Thompson, Krista (2006) *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Picturesque*. Durham, Duke University Press.

¹⁰¹⁹ Mohammed, Patricia (2011) *Imaging the Caribbean: Culture and Visual Translation*. Nueva York, Palgrave Macmillan.

¹⁰²⁰ Archer-Straw, Petrine (2000) *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Londres, Thames & Hudson.

deconstrucción del concepto de hibridismo que llevara a cabo Robert Young¹⁰²¹, para quien la utilización reiterada del término “hibridismo” por parte de la teoría euro-americana escondía una mirada que no estaba exenta de nuevas formas de colonialismo.

Finalmente, *Negerhosen* presenta una realidad, la de las comunidades afro-germanas, poniendo de manifiesto su falta de representación y planteando una plataforma a través de la cual hacer posible su análisis. Se trata, por tanto, de una estrategia de afirmación y de indagación personal y social más que de una aproximación al tema del Otro y al estereotipo, si bien la pieza problematiza cuestiones ligadas a la expresión de la diferencia y la pertenencia. Mediante el performance, Désert muestra los mecanismos de cosificación existentes detrás de la atracción racial. Para el artista, merced a su raza, vestir el *lederhosen* pudiera ejemplificar una ilusión de asimilación perfecta con todos sus atractivos—y sin la mayoría de sus riesgos. Mediante la exposición de esa transmutación del *volkgeist* ante un público amplio, el artista anuncia la apertura de una etapa en la que los intercambios culturales se han incrementado, pero en la que ciertas barreras han pervivido.

Al contrario de lo que pudiera parecer, la raza no es el tema principal de la obra de Désert. No estamos ante un artista caribeño que resignifica el legado occidental a partir de su color de piel. Por supuesto, hay mucho de eso; sin embargo, Désert amplía ese horizonte al aludir, en mayor medida, a lo que ocurre cuando cualquier individuo reside en un espacio que no es el de su nacimiento. La problemática racial que observa el artista en su lugar de residencia, unida a su experiencia personal, generan una mezcla más compleja de referentes. Esa relación entre corporeidad y raza, por un lado, y emblemas culturales y nacionales, por otro, está detrás de *Das Burka Projekt: On the Borders of My Dreams I Encountered My Double's Ghost*", una experiencia desarrollada por el artista en 2002, con motivo del primer aniversario del 11/S. En este caso,

¹⁰²¹ Young, Robert (1995) *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres, Routledge.

Désert ha creado *burqas* con las banderas de Alemania, Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia. *Das Burka Projekt* supone, al igual que *Negerhosen*, una indagación en las condiciones y en las consecuencias de la exclusión, así como un desafío a la aceptación pasiva de los mecanismos del poder. Implica, además, la constatación del carácter global que ha alcanzado el terror y el miedo. A partir de ese gesto, el artista pone a prueba la inminencia del significado de los símbolos nacionales, introduciendo un sistema de mediaciones más complejo. En ese sentido, en palabras del artista:

*"This is not about Bin Laden and it is not about Bush and it is not about two skyscrapers. It is not limited to women."*¹⁰²²

Al igual que hiciera el artista pakistaní Rashid Rana en un proyecto titulado *Veil*, en el que vemos retratos embutidos en un burqa formado a partir de la recuperación de imágenes pornográficas tomadas de internet, Désert compone un retablo donde las vestimentas constituyen una alusión a la capacidad reproductora del resentimiento y a la facilidad con que traspasa fronteras, implicando a todas las sociedades.

En otras ocasiones, sin embargo, lo corpóreo aparece vinculado con lo racial de manera más directa, como en el caso de *Die Hosen 'runter lassen*, una serie que replica al *Man in a Polyester Suit* de Robert Mapplethorpe. Si éste utilizara modelos afroamericanos y recurriera a la pornografía, componiendo escenas de fuerte carga homo-erótica, cuestionando las posibilidades de consumo de lo obscuro asociado al fenómeno artístico por parte del público, en el caso de Désert encontramos, de nuevo, algo más que una inversión de la imagen. El artista presenta un retrato de ocho diferentes hombres blancos de cintura hacia abajo, ataviados con una prenda de cuero a media pierna que recuerda la parte inferior del *lederhosen*. A través de una abertura, el retratado muestra un sexo de gran tamaño. La nitidez de la fotografía de Mapplethorpe ha sido sustituida por el recurso a la imagen de baja calidad y carácter explícito

¹⁰²² Correspondencia personal con el artista. Noviembre de 2011.

del porno amateur. La reinterpretación conceptual de los símbolos y representaciones elaborados por el arte occidental como manera de indagación en cuestiones raciales y de identidad es una de las notas características del *Black Art*.

Ya Glenn Ligon, el artista conceptual estadounidense, había analizado la utilización que Mapplethorpe hace del sujeto negro como objeto sexual en *Notes on the Martin of the Black Book*, una serie realizada entre 1991 y 1993 que se encuentra en el Guggenheim de Nueva York. La pieza de Ligon, que recurre a algunas de las características más destacadas de la obra del artista del Bronx, como puede ser la utilización de texto y el recurso al archivo para producir alteraciones en el significado del documento original, partía de *The Black Book*, un libro realizado en 1986 por Mapplethorpe que contenía un elenco de desnudos negros en posiciones homo-eróticas. Mediante la combinación de textos de muy variado origen, incluyendo comentarios originales de las obras de Mapplethorpe, Ligon establecía una paradoja en torno a las condiciones de producción de sentido, así como al papel que la autoridad jugaba en la modificación de la imaginación. Mediante la reubicación de textos, cada imagen de Mapplethorpe adquiriría un nuevo sentido.

Si, como ha señalado Tanya Barson, “el acto de apropiación por parte de las vanguardias europeas sembró el germen de las contraapropiaciones” (Barson, 2010, p.6)¹⁰²³, la experiencia de los artistas de ese espacio que se ha denominado Atlántico Negro han extendido su mirada hacia la posmodernidad, señalando la pervivencia de desigualdades pese al desarrollo teórico de los estudios poscoloniales. Precisamente, para aludir a ese complejo entramado cultural que refiere al presente y se presenta como zona de contacto transnacional, Barson ha rescatado el término “posnegro”, ofreciendo una definición:

¹⁰²³ Barson, Tanya (2010) “La modernidad y el Atlántico Negro”, en Barson, Tanya y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, p.6.

“Término acuñado en los años noventa para referirse a la posición social y autodefinición de los pueblos negros, aplicado principalmente en contextos afroamericanos. El arte posnegro alude a un género del arte contemporáneo creado por una joven generación de artistas afroamericanos y de la diáspora. Aunque el arte posnegro puede comprender un interés por la cultura y la identidad negras, así como la afirmación de una presencia negra en lo que sus defensores consideran el territorio racialmente excluyente del discurso de la historia del arte occidental, muchas veces estos temas e inquietudes son tratados de manera implícita en lugar de la forma explícita en que habían sido abordados por muchos artistas de la generación anterior. Se trata, por tanto de un género conscientemente paradójico en cuanto que aspira a tratar el racismo aun cuando evita interesarse de manera demasiado explícita por la identidad racial. La estrategia de eludir aquellas clasificaciones cultural y étnicamente cargadas como arte negro tiene por objetivo cuestionar la legitimidad del hecho de categorizar el arte en términos raciales.”¹⁰²⁴

Volviendo a la pieza de Désert, en su reinterpretación del *Man in a Polyester Suit* puede observarse el manejo de algunas de las herramientas del arte posnegro definido por Barson. La intención del artista no es, como ocurre en el conjunto de su obra, reinvertir la imagen de Mapplethorpe; su estrategia consiste, más bien, en desdibujar el significado tanto de la obra original como de la suya propia, estableciendo una reflexión más amplia que puede ser conectada con algunas ideas presentes en la revisión de la pornografía que llevara a cabo, en un trabajo clásico que diera inicio a los *Porn Studies*, Linda Williams.

*Hard Core: Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*¹⁰²⁵ (Williams, 1989), en efecto, marca una nueva manera de observar la imagen pornográfica. Su aproximación incide en el carácter cultural de esta, que recurre a lo obscuro y a lo explícito de una manera cultural e históricamente mediada, apelando a la

¹⁰²⁴ Ibídem, pp. 176-177.

¹⁰²⁵ Williams, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*. Berkeley, University of California Press.

sensibilidad de unos espectadores que ya de por sí se encuentran cargados con un bagaje de género, raza y clase. Dicha imagen, en apariencia burda, es para Williams algo culturalmente construido, que adquiere significado merced a su carácter hiper-visual, a la comunicación que establece entre producción y recepción. La pornografía, afirma Williams, no es algo al margen de la sociedad, sino, por el contrario, un valioso indicador de ésta: *“Pornography as a genre wants to be about sex. On close inspection, however, it always proves to be more about gender.”*¹⁰²⁶ Para la autora, lo obsceno, presente en el arte desde tiempo inmemorial –ejemplos frecuentes en este punto suelen ser los dibujos priápicos del mundo clásico o *El origen del Mundo* de Courbet–, se ha transformado en una nueva realidad, la del *On/Scene*, situación en la cual la cultura visual de la representación pornográfica invade el ámbito de lo cotidiano:

*“On/scene is one way of signaling not just that pornographies are proliferating but that once off (ob) scene sexual scenarios have been brought onto the public sphere. On/scenity marks both the controversy and scandal of the increasingly public representations of diverse forms of sexuality and the fact that they have become increasingly available to the public at large.”*¹⁰²⁷

La relación entre la imagen artística y la representación de la sexualidad ha sido objeto de un amplio desarrollo teórico¹⁰²⁸. La pieza de Désert nos sitúa ante una de esas múltiples representaciones, añadiendo algunos elementos de interés. En primer lugar, cabe destacar la transformación del carácter aparentemente neutral de la fotografía original de Mapplethorpe en una imagen mucho menos nítida y descuidada, que conecta con la estética webcam que ha sido asociada a una nueva etapa de la representación pornográfica¹⁰²⁹. Ambos autores han llevado la posición de Williams más allá, al incidir en el

¹⁰²⁶ Ibídem, pp.267.

¹⁰²⁷ Williams, Linda (ed.) (2004) *Porn Studies*. Durham, Duke University Press, p.3.

¹⁰²⁸ Véase Aliaga, Juan Vicente (1997) *Bajo vientre: representación de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, Generalitat.

¹⁰²⁹ Barba, Andrés y Montes, Javier (2007) *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.

compromiso del observador –igualmente presente en el fenómeno artístico– y en la necesidad de que éste se identifique con el acto de observar, dando lugar a una acción ceremonial. La posición de los autores puede resumirse en la siguiente afirmación: “*Arte y porno exigen un compromiso previo por parte del que mira que desencadene el tipo de experiencia que pueden hacer posible.*”¹⁰³⁰ La webcam, pues, habría democratizado en grado sumo el rol de productor y de consumidor de la imagen pornográfica, introduciendo todo un conjunto de prácticas culturales compartidas por un público decididamente global.

Es, precisamente, de esa revolución de la que hablaran ambos autores de la que surge la imagen de Désert. Mediante su actualización y su traslación al ámbito de lo cotidiano, el artista consigue a un tiempo cargar de contenido racial y de género la imagen de Mapplethorpe y deslocalizarla, llevando a su máxima expresión la inutilidad de lo explícito (*Usefulness in explicitness*) de que hablara Williams¹⁰³¹. Podría decirse, entonces, que la imagen de Désert tiene “menos de arte” que la de Mapplethorpe, menos que la experiencia de Ligon, si ese comentario pudiera tener algún sentido. Sin embargo, es precisamente ese carácter público, cotidiano de la imagen lo que la hace interesante en relación con la creación de un contexto propio que el artista lleva a cabo dentro del universo artístico alemán.

El cuestionamiento de las representaciones raciales está presente en otros de sus proyectos, en los que, al igual que han hecho otros artistas de la diáspora caribeña¹⁰³², se acerca al contexto de la comida y del tráfico y consumo de productos de origen caribeño en una metonimia de la relación Europa-Caribe; en otra experiencia, llevada a cabo entre Holanda y Francia, el artista invitó a

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p.180.

¹⁰³¹ Williams, Linda (1989) *Hard Core...*Op.cit., p.265.

¹⁰³² Podrían verse aquí los casos de Jean-François Boclé o Marc Latamie en Martinica, la primera etapa de Nicolás Dumit Estévez en República Dominicana, o Armando Mariño en Cuba, todos ellos artistas que residen fuera de su país.

transeúntes rubios a posar con prótesis negras faciales que imitaban rasgos negroides, estableciendo un juego entre realidad y estereotipo.

XIII.1.8-Artistas dominicanos en Francia

El Caribe hispano participa de la fascinación por Francia presente en la modernidad latinoamericana. Si bien para algunos artistas París ha sido siempre un referente—Polibio Díaz, por ejemplo, ha dedicado sus dos últimas series a la capital francesa—, actualmente un grupo de creadores de República Dominicana ha escogido Francia como lugar de residencia. Quizá el ejemplo más evidente es el de José García Cordero, uno de los artistas dominicanos más reconocidos en el exterior, quien ha desarrollado su carrera en Europa.

Más recientemente, un grupo que empieza a trabajar a finales del siglo XX ha incrementado esta lista. Es el ejemplo de Miguelina Rivera, quizá la voz más fuerte de este grupo, que ha desarrollado un trabajo instalativo en torno al cuerpo que indaga en la naturaleza del ser humano a partir de la confrontación de problemáticas actuales sin perder de vista su condición femenina. La experiencia de Rivera resulta paradigmática de la aproximación entre los artistas de la diáspora dominicana y el sistema artístico del país, ya que su obra forma parte de las colecciones del Centro León Jimenes y del Museo de Arte Moderno, y suele ser expuesta en las principales muestras organizadas en el país—recientemente la artista ganó el segundo premio de la Trienal del Caribe. Rivera combina sus dotes como escultora del metal con una gran capacidad poética, lo que le lleva a generar símbolos capaces de condensar múltiples capas de significado. Así ocurre, por ejemplo, con su *cédula de identidad*, un mosaico de gran tamaño compuesto a partir de alambre de púas que forman una gigantesca huella. Tanto en este caso como en otras producciones, Rivera transmuta continuamente valores afirmativos en un posible peligro, y viceversa. Es el caso

de *Escudo*, un nido protector en el que la utilización del alambre de nuevo nos transmite una sensación inhóspita.

La condición del ser humano actual, unida a la revisión de lo femenino, constituye el núcleo de la obra de Inés de Tolentino. En este caso la artista ha escogido la pintura como medio expresivo, sin descuidar la experimentación formal. Así, por ejemplo, ha utilizado el bordado, técnica tradicionalmente asociada al ámbito doméstico y a lo femenino, para aproximarse a la violencia en el contexto dominicano. Por su parte, Nelson Ricart Guerrero combina fotografía y escritura, interesándose por analizar el contexto en el que vive a partir de su bagaje personal.

XIII.2-Cuentos de todas partes del imperio: Derivas del arte cubano

“Los músicos cubanos ahora tú no sabes dónde están, porque han cogido pasaportes españoles o americanos, y son ubicuos, están grabando en La Habana a un tipo que vive en Miami. [...] Habana Abierta es un grupo de rock, cubano, que es como un laboratorio de la democracia cubana: un tío que estaba tocando en Cuba, que ha vuelto a Cuba porque fracasó, tenía que volver, y hay dos que son abiertamente disidentes, y se unen y tocan en Miami, y revientan Miami, revientan La Habana y revientan Madrid.”

Entrevista con Iván de la Nuez.

“Encendidos los cigarros, servido el café, confiadas ya las más bien tristes nuevas de cada rincón de donde vienen, no demora en comprobarse que el Imperio consiste únicamente en ese aroma amargo que sale de las tazas, en el humo picante del tabaco, en

palabras, en música. Aire todo, en fin. Aunque su falta de consistencia – suele ser el consuelo en estos casos – no lo hará declinar, si nunca logra fundarse del todo.”

“Me volví como loca. La locura me dio por pensar que los que viajan, y las maletas, y los aviones, estaban allá afuera para hacerme creer que existían otros países, cuando había uno solo y era éste.”

“Aquí muy pocas veces los noticieros hablan de otras tierras, rara vez uno escucha lo que ocurre en otros países. Resulta tan vasto el nuestro, suceden en él tantos acontecimientos, que el interés decae más allá de sus fronteras. Y, encima, a muy pocas noticias del mundo pueden dársele crédito. Pues todo empieza a ser dudoso a partir de nuestro último puesto, del último vigía en la última atalaya.”

Antonio José Ponte. Cuentos de todas partes del imperio

Dos voces muy distintas, la de Iván de la Nuez y la de Antonio José Ponte, pueden servir para examinar la complejidad de la diáspora cubana. Tanto el crítico como el narrador saben—llevan en su propia carne—lo que significa la experiencia del dejar la isla. Ambos son conscientes de lo ridículo que resulta encerrar en términos binarios lo de adentro y lo de afuera. Ambos han sido testigos (participantes) de la fragmentación del tremebundo pero tranquilizante término de “exilio” en un conjunto de realidades a la deriva.

Hablar de diáspora en el caso de Cuba conlleva aludir a una serie de implicaciones que convierten este grupo de experiencias en único. No sólo la variedad de las razones que llevaron a un buen número de artistas a dejar el territorio de la isla, de manera temporal o definitiva, lleva a ello; también es preciso tener en cuenta la intensidad con que la diáspora cubana plantea la relación con el espacio y con el arte insular.

De entrada, es preciso desechar varios mitos que han pervivido durante mucho tiempo: el que hace de la diáspora cubana un equivalente a Miami; el que opone de manera drástica los que se van a los que se quedan, el que separa

la evolución de las comunidades insular y diásporica, el que establece una frontera radical entre un arte cubano dentro de la isla y un arte cubano que se produce fuera, el que hace del exiliado un productor de nostalgia, el que convierte cada historia personal de emigración en una historia de rechazo al gobierno y al poder político en Cuba. Hablar de diáspora en Cuba consiste en tergiversar todas esas posiciones que llevan a callejones sin salida. Para ello, es necesario situarse bien.

La crítica de Iván de la Nuez ha ofrecido una de las narrativas más lúcidas sobre el proceso de dispersión artística y cultural cubana. Lo singular de su postura consiste en el hecho de vincular las consecuencias de varios procesos que coinciden cronológicamente entre sí: la Caída del Muro, la desaparición del bloque socialista, la irrupción del Periodo Especial, el auge del multiculturalismo, la irrupción del dólar en Cuba, el descubrimiento del “Este” como espacio real, y la salida de la Generación de los Ochenta—proceso que afecta al propio escritor. En un pasaje de *El Mapa de Sal*, Nuez se define como “un individuo al que le han sido reservadas, como únicas costas posibles, las orillas de los prefijos: neo, post, ultra, multi, anti, trans, ex, contra.”¹⁰³³, o también como “un individuo maleable, perdido en sus clasificaciones, acaso sospechoso para suscribir el mundo: “postcomunista”, “excubano”, “excomunista”, “postcubano”.¹⁰³⁴

Juan Pablo Ballester, emigrado como Iván, tiene una visión mucho más crítica de las condiciones en las que se produce el diálogo entre isla y exilio. En *Soñando en cubano*, Ballester, que había sido miembro del colectivo ABTV, señala las limitaciones que los proyectos de los noventa que trataban de unir las dos orillas—un buen número de los cuales tuvieron lugar en España—encontraron por ambas partes. Para Ballester, el problema estriba en que ninguna de las dos partes desea realmente el diálogo, prefiriendo luchar por la representación, y la producción, en solitario de la cultura y de la identidad cubanas:

¹⁰³³ De la Nuez, Iván (2010) *El mapa de sal*. Cáceres, Periférica, p.12.

¹⁰³⁴ Ibídem, p.13. Igualmente de interés resulta De la Nuez, Iván (2010) *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo. Invasiones artísticas en las fronteras políticas, 1989-2009*. Madrid, Debate.

*“Durante mucho tiempo las políticas culturales fueron radicales y excluyentes: Desde Cuba se decía que el arte cubano se producía en el país; y desde el exilio que outside Cuba. Ha sido necesario que éstas se desgastaran lo suficiente para que comenzaran a surgir encuentros culturales independientes que intentaran un diálogo entre cubanos de todo el mundo.”*¹⁰³⁵

El antagonismo entre la oficialidad y el exilio se vería reflejado en las políticas culturales de los noventa. Así, Ballester señala las exposiciones *15 artistas cubanos* (México, 1991), *Valen Todos* (La Habana, prevista para 1993, cancelada), *Arte cubano ayer y hoy* (1994, Estados Unidos), *Cuba: La isla posible* (1995, España), *Mundo soñado: Joven Plástica Cubana* (2006, España), *Cuba siglo XX: Modernidad y sincretismo* (1996, España) y *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso* (1998, España) como un itinerario a través del cual es posible reconstruir las hostilidades, evaluar las posiciones. Mención especial merece, para el autor, la celebración de la quinta edición de la Bienal de La Habana, dedicada a las migraciones, a la que el autor reprocha fuertemente el no incluir a ningún artista del exilio:

*“A la exposición fueron invitados artistas emigrados de todo el mundo, que hablaban sobre su identidad perdida, pero no fue invitado ningún artista cubano emigrado que hablara de su experiencia. En su lugar, los artistas de la Isla hablaron del “desplazamiento”. La Bienal “permitió” que los artistas de dentro hablaran por los de la otra orilla. En esta muestra que se realizó en el Gran Parque Histórico Militar “Morro Cabaña” participaron cuatro artistas locales: Sandra Ramos, Tania Bruguera, Kcho y Manuel Piña. “El Morro” y “la Cabaña” fueron fortalezas militares construidas por los españoles para la defensa de la Isla y luego fueron convertidas en prisiones por la Revolución. Allí habían estado presos el padre de Ana Mendieta y Reinaldo Arenas. La fortaleza que antes ocultaba a los disidentes exhibía ahora el arte sobre la disidencia.”*¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ Ballester, Juan Pablo (1998) “Soñando en cubano”, en Santana, Andrés Isaac (ed.) (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC, p.299.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p.301.

Ballester completa el cuadro denunciando una apropiación selectiva del exilio—que, en su opinión, llevaría a decantarse por las figuras “menos políticas” de Ana Mendieta y Ernesto Pujol, y una utilización de los problemas migratorios con fines económicos:

“Muchos de estos artistas entran y salen del país en vuelos regulares con permiso oficial (un privilegio), y luego regresan a la Isla para poder fabricar esas instalaciones “de bricolaje entre la tradición dadaísta del objeto encontrado y la delectación con el oficio del artesano tradicional” que hablan sobre el drama de emigrar (algo que no conocen), y estas instalaciones serán después confortablemente “desplazadas” desde sus casas a las instituciones culturales, y, de allí, a Londres, Madrid, Alemania, Corea, Sudáfrica y Nueva York, donde otra vez se hablará de los problemas de la emigración con los artistas de la Isla.”¹⁰³⁷

Dejando a un lado el debate, lo cierto es que la salida de buena parte de los artistas de los ochenta a finales de la década crearía un impasse en el arte cubano, generando un vacío en el arte insular que pronto sería llenado por una nueva generación, si bien existirán continuidades entre ambos grupos. El éxodo masivo de los ochenta no fue el primero de la Revolución; sí será, sin embargo, el más destacado y el que mayor efecto cause debido a lo que había supuesto la década en términos de arte, y a las circunstancias que provocaron la salida de los artistas.

México constituirá una primera parada en ese proceso. A partir de finales de los ochenta, la estadía de artistas cubanos en varias ciudades mexicanas será nota común, sin que exista un patrón definido. La permanencia, pues, no responderá a criterios homogéneos ni en lo que respecta a su duración, ni a sus motivos, ni a sus resultados. Los contactos entre ambos países, por otro lado, ya existían, y venían fortaleciéndose a lo largo de los ochenta, como nos recuerda Cuauhtémoc Medina¹⁰³⁸. No será, sin embargo, hasta el momento en que se

¹⁰³⁷ Ibid., p. 302.

¹⁰³⁸ Véase Medina, Cuauhtémoc (2007) “Cubantown. Una diáspora estacionada en México”, en Santana, Andrés Isaac (ed.) (2007) *Nosotros, los más infieles...Op.cit.*, pp.153-164.

produzca la ruptura entre artistas e instituciones que tiene lugar a finales de la década cuando una parte importante de la Generación de los Ochenta se instale en México.

Por México pasan José Bedia, Marta María Pérez, Flavio Garcíandía, Rubén Torres Llorca, Carlos Rodríguez Cárdenas, Adriano Buergo, por mencionar sólo unos pocos. No todos llegan al mismo tiempo, ni todos se establecen por un periodo prolongado en el país, ni, en el caso de los que se quedan, todos permanecen en México. Para muchos, se trata de una plataforma hacia España, Europa, Estados Unidos. Para muchos otros, un lugar de exposición y de formación. Ante todo, el elemento común vendrá dado por la supervivencia en un contexto desconocido hasta el momento: el del capitalismo.

La situación, desde luego, no será la más propicia. Osvaldo Sánchez advierte las dificultades que suponía para un grupo de artistas que se había propuesto unir arte y vida el integrarse, por un lado, en los ritmos del mercado global, y, por otro, en la integración en los ritmos del arte nacional mexicano¹⁰³⁹. El producto, pues, era difícil de vender, como se demostraría en los años siguientes. Sólo algunos esfuerzos aislados consiguieron generar un contexto adecuado para esta diáspora que, no hemos de olvidarlo, no surgía de manera intencionada, ni ubicaba su fin en el país azteca, sino que se encontraba en tránsito¹⁰⁴⁰. Por otro lado, México, nos recuerda Sánchez, tenía sus ventajas:

“Un país amigable con una idiosincrasia más o menos afín, un mismo idioma, un crecimiento económico alentador, facilidades de visado, atracción por incorporar a su estructura los cerebros latinoamericanos en fuga... Todo a una distancia de 190 dólares. Para un artista plástico existían además otros incentivos: la fuerza visual de la cultura mexicana, su sincretismo posmoderno, su inmensa infraestructura cultural, la cercanía

¹⁰³⁹ Sánchez, Osvaldo (2006) “Utopía bajo el volcán”, en Espinosa, Magali y Power, Kevin (eds.) *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*. Santa Mónica, Perceval Press, p.63.

¹⁰⁴⁰ Cuauhtémoc Medina destaca, en todo caso, la cualidad de “campo neutro” que constituye México para los artistas de la diáspora, que conseguirían en el país un escenario parcialmente ajeno a las disputas Miami-Habana. Véase Medina, Cuauhtémoc (2007) “Cubantown. Una diáspora...Op.cit., p.163.

al mercado neoyorquino, la posibilidad de competir profesionalmente y continuar el desarrollo de una obra en plena madurez."¹⁰⁴¹

Pese a todo, como cabría esperar respecto a un grupo no homogéneo y a un proceso igualmente dispar, esas ventajas supondrían algo diferente para cada artista. Al mismo tiempo, exigirían ciertos sacrificios, que se plasmarían en cambios en la factura de las obras, que cada vez más adecuadas a su comercialización¹⁰⁴². Sea como fuere, con el comienzo de los noventa surgiría un puente que trataría de suavizar el proceso de adaptación. Nina Menocal, galerista cubana que había salido del país en su niñez, establece *Ninart* en el D.F. Desde entonces hasta nuestros días, la galería ha sido una plataforma para el arte cubano en México; un canal de difusión; un espacio de agrupación de una diáspora cada vez más fragmentada. El esfuerzo de *Ninart* no estará exento de polémica. La galería tendrá que lidiar con las acusaciones de factoría comercial cubana en el extranjero, pero sin duda el peor obstáculo vendrá dado a causa de la intromisión de la política y de los intereses cruzados entre La Habana y Miami. Así, la crítica ha destacado las dificultades que encuentra el trabajo de Nina en los momentos en que intenta aproximar a las escenas artísticas de la capital de la nación y de la capital del exilio, sin dejar de integrar a la diáspora mexicana. Tanto Sánchez como Medina reseñan graves problemas derivados de la sospecha por ambas partes de estar ante un "centro de operaciones del enemigo", como se desprende de las respuestas políticas derivadas de la muestra *Quince Artistas cubanos*¹⁰⁴³.

¹⁰⁴¹ Sánchez, Osvaldo (2006) "Utopía bajo el volcán" ...Op.cit., pp.63-64.

¹⁰⁴² No quiere esto decir que se interrumpa la indagación conceptual, ni que se desarrolle una obra puramente "comercial". Sin embargo, sí es indudable la conciencia de la necesidad de responder al mercado, algo que, por otra parte, también afectará a los artistas que permanecieron en la isla en los mismos años.

¹⁰⁴³ La exposición, auspiciada por Menocal y Osvaldo Sánchez, incorporaba, quizá por vez primera después del exilio de los Ochenta, a artistas cubano-americanos, y suscitaba respuestas airadas de ambas partes. Véase al respecto Sánchez, Osvaldo (1991) *15 artistas cubanos o del Muro que nunca existió*. México D.F., *Ninart*.

Los esfuerzos de Menocal por crear un lugar para el arte cubano en México daría sus frutos a principios de los noventa, cuando se sucedería un número elevado de exposiciones que llegarían a gozar del éxito de la crítica mexicana. Tal y como andaban las cosas, una muestra en México podía suponer una mayor grado de exposición ante el mercado, pero también un visado para escapar de la isla. De ahí que, en muchos casos, una invitación para exponer en el extranjero se derive en el inicio de un viaje en muchos casos sin retorno.

Queda por analizar la impronta de la diáspora artística cubana en el Caribe y en Latinoamérica. Si bien la crítica ha prestado alguna atención a la obra de artistas como Saidel Brito, Yalili Mora o Eleomar Puente, falta una perspectiva de conjunto que aborde el análisis de un área de influencia secundaria, pero igualmente vital para el éxodo cubano.

En otros muchos casos, la siguiente parada será Estados Unidos¹⁰⁴⁴. Así ocurrirá, por ejemplo, con Tomás Esson, Glexis Novoa, Carlos Cárdenas o Eduardo Muñoz Ordoqui. Si la adaptación en México planteaba problemas, la incorporación a los ritmos del sistema artístico estadounidense resultará infinitamente más traumática. Luis Camnitzer ofrece en su *New Art of Cuba* un relato entrañable y desgarrador a un tiempo que resulta del rastreo de las fortunas y desgracias personales. Así, entre las estampas de la vanguardia que llega a Estados Unidos encontramos a un Bedia triunfante, que consigue insertarse en los circuitos del arte internacional sin perder por ello la conexión con las preocupaciones que dominaban su obra en los ochenta¹⁰⁴⁵; un Esson que continúa pintando sin provocar en este caso reacciones encontradas con la

¹⁰⁴⁴ Sería complejo precisar el número de artistas destacados que deciden radicarse en Estados Unidos. La migración, además, no responde a unas fechas homogéneas, sino que los artistas irán llegando paulatinamente a lo largo de la década.

¹⁰⁴⁵ El de Bedia es un caso atípico, por la facilidad con que consigue insertarse en el mundo artístico norteamericano sin perder la conexión con el ámbito cubano. Durante los noventa, el artista figurará en casi todas las muestras de interés centradas en "arte poscolonial" o "arte del Tercer Mundo". Al mismo tiempo, la producción de Bedia seguirá en permanente cambio. Una revisión de la obra de Bedia en Hernández, Orlando (2010) *José Bedia. Escritos, 1987-2010*. Las Palmas, CAAM.

oficialidad¹⁰⁴⁶; un Novoa que se afinca en Miami y que consigue hacerse hueco en el medio expositivo de dicha ciudad, sin descuidar una trayectoria internacional¹⁰⁴⁷. También habrá, señala Camnitzer, relatos menos halagüeños.

Estados Unidos actúa, en definitiva, como un disolvente de la Generación de los Ochenta. La producción resultante de ese proceso – al que, no olvidemos, continúan integrándose nuevos nombres que deciden dejar la isla para residir, más o menos temporalmente, en Miami, Nueva York, Houston o cualquier otra ciudad estadounidense –, aparece marcada por constantes altibajos, así como por la influencia no sólo del mercado local – nacional –, sino también de los problemas derivados de las condiciones de vida que encuentran los artistas cubanos. A menudo dejada en un segundo plano por la crítica tanto cubana como internacional, la producción de la diáspora cubana en Estados Unidos requiere de un estudio exhaustivo que determine las características del contexto vital y artístico en el que se desempeña, así como las conexiones y desconexiones existentes con respecto a la producción de la isla y a la del arte estadounidense¹⁰⁴⁸.

No hemos de olvidar, por otro lado, que los artistas de los ochenta no son los primeros en llegar a Estados Unidos. Existe, por el contrario, una tradición formada por sucesivas generaciones de artistas cubano-americanos¹⁰⁴⁹ entre los que se cuentan nombres como los de Ana Mendieta, Luis Cruz Azaceta, Félix

¹⁰⁴⁶ La obra de Esson mantendrá el estilo expresionista que la definiera, si bien perderá la radicalidad temática de otros años.

¹⁰⁴⁷ La producción de Novoa se presenta menos uniforme que la de Esson. Centrado en la pintura, desarrollará una obra formalista, alejada de los trabajos que lo llevaran a auto-definirse como “el peor pintor de la historia”.

¹⁰⁴⁸ Falta por analizar, por ejemplo, el papel de los medios digitales en la creación de redes de influencias estéticas; el peso de los debates artísticos, políticos e ideológicos entre artistas diásporados y artistas residentes en la isla; pero, sobre todo, se echa en falta una valoración crítica de un conjunto de obras que con frecuencia han pasado desapercibidas para la crítica por ser consideradas inferiores a la producida por los mismos artistas en su periodo cubano y a la producida por las nuevas generaciones que “han continuado (con)formando” la “escena artística nacional”.

¹⁰⁴⁹ Una revisión sobre el fenómeno cubano-americano en Pérez Firmat, Gonzalo (1994) *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin, University of Texas Press.

González-Torres, Toni Labat, Coco Fusco, Carmelita Tropicana o Ernesto Pujol. La producción de cualquiera de ellos — especialmente la de Mendieta, Azaceta y González-Torres — merecería un estudio detallado; aquí nos contentaremos con señalar la necesidad de un marco en el que su producción sea analizada e incorporada al corpus del arte cubano contemporáneo, independientemente de afirmaciones identitarias y conflictos políticos.

A partir de finales de los ochenta España terminó siendo un destino recurrido para los artistas cubanos que decidieron emigrar¹⁰⁵⁰. Ofrecía, entre otras cosas, el contacto con otros artistas latinoamericanos, la inserción en el medio artístico europeo, la inserción en galerías y la promoción en un contexto que implicaba comunidad de idioma y, en cierto modo, de costumbres. En un primer momento, España surge como una prolongación del viaje que muchos artistas y críticos de los ochenta habían comenzado en México. Al igual que en ese caso, el país ofrecía una serie de afinidades, que incluían la lengua, ciertas costumbres, y el interés por lo americano que se había despertado a partir del Quinto Centenario. España era, además, la puerta de entrada a Europa. Ciertamente que no era la única: la *cubanofilia* que despertó la Fundación Ludwig en Aachen hizo de Alemania otro centro de importancia; sin embargo, apostar por España significaba una mayor seguridad, la sensación de pisar terreno conocido. Al igual que ocurriera en México, pronto la diáspora cubana se aglutinaría, generando una serie de proyectos comunes que integraron a artistas y a críticos/curadores¹⁰⁵¹.

¹⁰⁵⁰ Reynerio Tamayo fue de enorme ayuda a la hora de completar la lista de artistas que sigue.

¹⁰⁵¹ Entre los segundos cabe destacar el caso de Iván de la Nuez y Omar Pascual Castillo, quienes, desde su llegada a España, han desarrollado una intensa actividad expositiva que ha supuesto una mayor visibilidad para los artistas cubanos. A ellos habría que añadir el nombre de Gerardo Mosquera, quien, aun residiendo fuera de la península, realizará igualmente

La relación de España con los artistas cubanos que despuntan en los noventa fue intensa, no sólo por el hecho de que algunos de sus principales exponentes se establecieron en el país—es el caso de Los Carpinteros y Carlos Garaicoa; la lista incluye, además, a Estereo Segura, Henry Eric, Alexis Esquivel, Mabel Llevat, Juan Pablo Ballester, Elio Rodríguez, Nadal Antelmo, Gertrudis Rivalta o Wifredo Prieto—y comenzaran a producir una obra que circuló con frecuencia en suelo peninsular, sino también por la incorporación de toda una iconografía de raíz española¹⁰⁵². Cuando el arte cubano se llena de alusiones al viaje, reflejo en ocasiones de trayectos forzosos y, en otras, de desplazamientos prohibidos, España irrumpe con fuerza en ese imaginario. Así, no faltan las referencias a la tradición pictórica española, desde Velázquez hasta Picasso. Esas referencias serán subvertidas a partir del mejor apropiacionismo cubano.

No es casual, por tanto, que la obra de cuatro de los “pintores de historia” más destacados de la década, Pedro Álvarez, Armando Mariño¹⁰⁵³, Rubén Alpízar y Reinerio Tamayo, esté fuertemente influenciada por el hecho de que los cuatro residieron en España. Cuando Alpízar señala cuáles fueron sus influencias, incluye a un buen número de pintores españoles, y alude a lo que supuso el poder visitar las colecciones de los museos españoles, sustituyendo el trabajo basado en láminas por la contemplación directa:

“[preguntado qué artistas le influyeron más]: *R-Velázquez, y Dalí. Son básicos. La ironía de Goya, los Caprichos, las Pinturas Negras. También el barroco, Sánchez Cotán, Brueghel,...Pero Velázquez fue el gran maestro. Cuando uno ve un*

iniciativas, Más recientemente, la lista se ha incrementado; así, teóricos como Magali Espinosa o curadores como Ada Azor han producido varios proyectos en suelo nacional.

¹⁰⁵² Los cubanos no serán los únicos en recurrir a dichos recursos; el dominicano Marcos Lora Read, por ejemplo, produjo en los noventa una serie basada en documentación del Archivo de Indias, así como una recreación de la isla canaria de San Borondón.

¹⁰⁵³ A ellos habría que añadir el nombre de Douglas Pérez, quien también tendrá una relación con España. La obra de Pérez en los noventa, calificada a menudo de postcolonial por la deconstrucción del paisaje histórico del ingenio y de La Habana en el periodo español, mostrará asimismo una fuerte influencia de la pintura española del Siglo de Oro.

cuadro de él, o te entra gana de romper los pinceles, o de no parar de pintar. Es una obra que aplasta. Pero aquí los artistas se nutren más bien de láminas, toda la información que llega es a través de libros, a menos que vayas al Museo Nacional, que tiene una colección bastante buena. Pero, cuando pinto, yo que soy alguien minucioso, permanezco afín al original, y al basarme en láminas eso entraña algunos problemas, en el uso de las técnicas,...Entonces te das cuenta de que, para hacer ese tipo de obra, tienes que contemplar los lienzos en vivo, visitar colecciones,...Eso enriquece tu actividad profesional, es lo que te nutre, esos artistas son como libros de cabecera, referencias, como una especie de manifiesto.”¹⁰⁵⁴

De los cuatro pintores, Pedro Álvarez es quizá el que de forma más irónica revisa la historia de Cuba y la situación del Socialismo tras la Caída del Muro. Sus escenas, que nunca pierden un tono costumbrista, reflejan una realidad a medio camino entre el presente del Periodo Especial y un pasado decimonónico detenido en el tiempo. Álvarez comparte con el resto un estilo preciosista, académico, que da una impresión refinada, que Rachel Weiss ve como mucho menos subversiva que la que mostraron los artistas de los ochenta¹⁰⁵⁵, pero que, en todo caso, conserva el carácter crítico de la década anterior, aunque lo traslade a otros contextos—temporales y/o geográficos—o lo camufle bajo una apariencia más estetizada. Por su parte, Armando Mariño adquirió cierta fama en los noventa por piezas como las desplegadas en la exposición *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso: un gran lienzo* mostraba a un hombre negro recostado contra una esquina; delante de él, un rastro de restos de manzanas mordidas, incluyendo una de tamaño gigante presentada en un pedestal; ante el cuadro se dispusieron multitud de manzanas sin morder. *Harteazgo* aludía a la extenuación de los símbolos y de los ideales,

¹⁰⁵⁴ Entrevista personal con el artista. La Habana, 17 de marzo de 2011. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

¹⁰⁵⁵ “At the time, these Works had a feel of basic continuity with the barbed and aggressive currents of the second half of the 1980s, and it is perhaps only in retrospect that their sheer politeness begins to take charge. There is the odd sensation first of all of political molt: while there is ample allegorical texture, it is missing a sense of quest. The conlinger, immobile and frozen in the telling. There is the sense of someone having asked permission to tell a joke, which he then does with taste and aplomb.” Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia...* Op.cit., p.124. El subrayado es nuestro.

conectando al mismo tiempo con problemas básicos de la historia colonial del Caribe. Al igual que en la obra de Álvarez, lo extraño se ha introducido en escenarios culturalmente inventariados, causando una sensación de incomodidad no exenta de humor. Desde esa posición, Mariño es autor de una serie en la que revisa la historia del arte a partir de la incorporación del mismo hombre negro que, al ser incorporado a los grandes episodios de la creatividad occidental, adquiere un falso carácter solemne que deja al desnudo una imposibilidad de obtener un hueco en esa tradición histórica—una obra de finales de los noventa se titula significativamente “¿Dónde pongo mi retrato?” En ella, un muchacho negro, de espaldas, contempla una galería de personas célebres.)

Afincado durante mucho tiempo en La Rioja, Reinerio Tamayo se muestra igualmente cercano a la historia y al humor. Verdadero pintor de la Edad Moderna¹⁰⁵⁶, Tamayo es irreverente, sarcástico, mordaz. Su obra puede enmarcarse en la tradición de la “jodedera” cubana, aquella opción que hace de cualquier problema un chiste. Tonel, otro maestro del humor, ha encontrado en Tamayo “una sensibilidad muy despierta ante lo específico del ser social cubano”¹⁰⁵⁷. Caridad Blanco, la principal cronista de esa tradición a menudo minusvalorada, concede a Tamayo la cualidad de la sorpresa, así como el atrevimiento para reírse de cuanta tradición se pone a su alcance¹⁰⁵⁸. En la pintura de Tamayo encontramos referencias a las grandes obras de la historia del arte y a la cartografía, cuando no un paisaje habanero apocalíptico poblado por seres minúsculos que gozan, luchan y viven como si todo fuera una broma.

¹⁰⁵⁶ En conversación con el artista pudimos comprobar hasta qué punto esto se cumple: Tamayo posee un taller lleno de pinceles y lienzos, donde “aprendices” terminan las obras; el artista es consciente de la vida cultural y política cubana y española, y no duda en “replicar” con sarcasmo cualquier abuso de poder.

¹⁰⁵⁷ Tonel “El mundo no es cruel”. Recogido en la web de Tamayo: <http://www.artamayo.com/bibliografia/el-mundo-no-es-cruel/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹⁰⁵⁸ Véase Blanco de la Cruz, Caridad “Tamayo: Una conga en el Edén”; “Los caprichos de Tamayo” Documentos disponibles en la web del autor: <http://www.artamayo.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

Rubén Alpízar fue compañero de piso y de estudios de Tamayo durante su etapa en el ISA [FIGS.134 y 135]. Su pintura, si bien no pierde el humor de la de sus coetáneos, tiene un tono religioso, solemne, que la aproxima a la escenografía barroca. Influenciado por Sánchez Cotán y la tradición del Siglo de Oro español, Alpízar compone escenas místicas, en las que cada elemento completa la simbología del conjunto. Sin embargo, la naturaleza de estas escenas es profundamente humana, coyuntural. De esa conexión resulta una pintura en la que coexiste lo trascendente y lo humilde¹⁰⁵⁹

La crisis económica ha hecho que muchos artistas hayan decidido regresar a Cuba. En ello influye, además, el hecho de que el vivir y producir en la isla resulta cada vez más compatible con el tener un mercado y un público fuera de ella. Así, son muchos los artistas que viven parte del año en La Habana y el resto en España, manteniendo una conexión estrecha con el sistema expositivo cubano y europeo. La disponibilidad de becas y ayudas para la creación ha sustituido, en parte, a la opción más arriesgada de la migración.

¹⁰⁵⁹ Blanco de la Cruz, Caridad. (2000) "Coda" en AA.VV. *Rubén Alpízar. Entre el cielo y la tierra*. La Habana, texto sin paginar.

XIII.3-De los países al país en cambio. Comunidades Dominican-York y y Nuyoricans.

“Tendríamos que comenzar por definir el afamado Ni e'.

[...] Es ese espacio de transición,

ese e', ese e', ese e'.

Ahí la textura es especial.

Igual, es el Ni e' frontera,

ni aquí ni allá.

Ahí se crean pasaportes y transportes.”

Josefina Báez. El Ni'e

Nueva York ocupa un papel destacado en la producción cultural dominicana. No sólo se trata de la segunda ciudad con mayor población detrás de Santo Domingo; la repercusión de los modos de vida, las costumbres y las identidades gestadas en espacios como Washington Heights tienen un claro reflejo en los de la isla¹⁰⁶⁰, hasta el punto de que resulta difícil establecer una separación drástica entre las sociedades de “los países” y las comunidades urbanas de cualquier núcleo de República Dominicana¹⁰⁶¹. Hay quien habla, incluso, de una “nación trashumante¹⁰⁶².”

¹⁰⁶⁰ Una valoración crítica en Martínez San Miguel, Yolanda (2003) “Quisqueyanos ausentes: narrativas migratorias dominicanas” *Revista Iberoamericana*, 205, pp.819-838.

¹⁰⁶¹ En este punto, los análisis de Juan Flores relativos a la influencia de la diáspora mediante el retorno de individuos y patrones culturales puede resultar de utilidad. Véase Flores, Juan (2009) *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York, Routledge.

¹⁰⁶² Véase Rodríguez, Nestor E.. Escrituras de desencuentro en la República dominicana. Una visión exhaustiva de los aspectos culturales de la migración en el Caribe hispano en Martínez San Miguel, Yolanda (2003) *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan, Ediciones Callejón. Véase también Martínez San Miguel, Yolanda (2009) “Niyoricans

José Itzighson y Carlos Doré Cabral se cuestionan la pertenencia de los migrantes dominicanos al corpus general de los “latinos”¹⁰⁶³. Los autores fijan el inicio de la migración masiva a Estados Unidos a partir de la ocupación de República Dominicana en 1965, señalando cómo la posibilidad de instalarse en territorio estadounidense resultó atractiva para varios sectores sociales, no sólo para la clase baja¹⁰⁶⁴. Al mismo tiempo, aproximándose a los postulados de Jorge Duany¹⁰⁶⁵, ambos autores plantean la creciente transnacionalidad de la cultura dominicana, aludiendo a un proceso por el cual los dominicanos residentes en Nueva York recrean su vida en la isla, mientras que los insulares adoptan las costumbres de los Dominican-York¹⁰⁶⁶. La conclusión a la que llega el trabajo de Itzighson y Doré Cabral afirma la multiplicidad de elecciones identitarias de la población dominicana, mayoritariamente auto-afirmada como “hispana”, lo cual ha de verse como una estrategia de diferenciación y definición¹⁰⁶⁷.

Silvio Torres-Saillant, uno de los principales estudiosos de la diáspora dominicana, señala la necesidad de revisar los términos en los que se concibe la nación, para abarcar experiencias que ocupan un papel subalterno con respecto

y negropolitanos: racialización de los migrantes coloniales en París y Nueva York.” *Revista Iberoamericana*, 2009, pp.1223-1242.

¹⁰⁶³ Véanse al respecto los trabajos de José David Saldívar en torno a la cultura chicana. Calderón, Héctor y Saldívar, José David (Eds.) (1991) *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Durham, Duke University Press; Saldívar, José David (1997) *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley, University of California Press. Interesante resulta asimismo Bonilla, Frank; Meléndez, Edwin; Morales, Rebecca y Torres, María de los Ángeles (Eds.) (1998) *Borderless borders: U.S. Latinos, Latin Americans, and the Paradox of Interdependence*. Philadelphia, Temple University Press.

¹⁰⁶⁴ Itzighson, José y Doré Cabral, Carlos (2001) “The Manifold Character of Panethnicity”, en Laó-Montes, Agustín y Dávila, Arlène (Eds.) *Mambo Montage. The Latinization of New York*. Nueva York, Columbia University Press, p.324.

¹⁰⁶⁵ Duany es, junto a Torres-Saillant y Juan Flores, una de las voces más citadas en los estudios de las diásporas del Caribe hispano. Véase Duany, Jorge (2011) *Blurred Borders. Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. Durham, University of North Carolina Press.

¹⁰⁶⁶ *Ibidem*, p.325.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p.332.

al relato oficial. Así, el autor de *El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*, afirma que “En una dominicanidad democrática deberán caber la cultura de los barrios marginados, el ritmo del tigueraje, el créole, el inglés y la gestualidad de la diáspora.”¹⁰⁶⁸ Para el autor, lo diaspórico introduce un factor desestabilizador y renovador del corpus nacional, al introducir en el debate cuestiones de diversidad y representatividad¹⁰⁶⁹. En otro trabajo, Torres y Hernández rastrean la relación entre ambos países a nivel histórico, ubicando el proceso migratorio contemporáneo en un relato que se retrotrae al siglo XIX y a las políticas anexionistas norteamericanas¹⁰⁷⁰.

Desde la literatura, la figura de Junot Díaz ha ofrecido un relato de igual importancia desde el ámbito de la literatura. Su *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, obra ganadora del Premio Pulitzer¹⁰⁷¹, establece una genealogía que arranca con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, y que se manifiesta a través del verdadero protagonista de la novela: el Fukú. *Fukú* es la maldición que acompaña a los personajes a lo largo de toda su vida, imponiendo limitaciones y obstáculos a su adaptación; *fukú* es, en definitiva, la propia historia del Caribe, marcada por la colonialidad:

“Dicen que primero vino de África, en los gritos de los esclavos; que fue la perdición de los taínos, apenas un susurro mientras un mundo se extinguía y otro despuntaba; que fue un demonio que irrumpió en la Creación a través del portal de pesadillas que se abrió en las Antillas. *Fukú Americanus*, mejor conocido como *fukú* – en términos generales, una maldición o condena de algún tipo: en particular, la Maldición y Condena del Nuevo Mundo [...] Cualquiera que sea su nombre o procedencia, se cree que fue la llegada de los europeos a La Española lo que desencadenó

¹⁰⁶⁸ Torres Saillant, Silvio (1999) *El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo Domingo, Manatí, p. 16-17.

¹⁰⁶⁹Torres-Saillant, Silvio; Hernández, Ramona y Jiménez, Blas R. (Eds.) (2004) *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo, Manatí, p.22.

¹⁰⁷⁰ Véase Torres-Saillant, Silvio y Hernández, Ramona (1998) *The Dominican Americans*. Westport, Connecticut, The New Americas.

¹⁰⁷¹ Díaz es el primer dominicano en hacerse con este prestigioso premio.

el fukú en el mundo, y desde ese momento todo se ha vuelto una tremenda cagada. Puede que Santo Domingo sea el Kilómetro Cero del fukú, su puerto de entrada, pero todos nosotros somos sus hijos, nos demos cuenta o no."¹⁰⁷²

A lo anterior es necesario añadir algo: queda por estudiar la influencia de las experiencias de la diáspora dominicana en Puerto Rico en la producción cultural quisqueyana. En lo que respecta al arte, dicho capítulo sigue siendo todavía una incógnita: si bien abundan las referencias al tránsito ilegal, a las "yolas" y al Canal de La Mona, falta un examen minucioso de las condiciones en las que se produce el negativo de esa frontera que, no lo olvidemos, no sólo separa sino que también une (dicho de otro modo: el relato del viaje en yola se completaría con la narración de lo que ocurre cuando la embarcación llega, algo que sucede a menudo.)

Respecto a Josefina Báez, Durán Almarza ubica su obra performática y dramaturgica en un triple contexto: en primer lugar, la sitúa dentro del movimiento de ampliación y contestación de la nación dominicana que han postulado autores como Silvio Torres Saillant. De este modo, la producción de Báez plantearía una dominicanidad otra, no adscribible al territorio nacional ni a la ínsula; al mismo tiempo, implicaría también una problematización de la dominicanidad insular, ya nunca más posible de definir en términos de una identificación entre nación y geografía¹⁰⁷³. El segundo contexto es el de la oposición a las tendencias dominantes angloamericanas, basadas en la etnicidad blanca y en el multiculturalismo; finalmente, un tercer nivel es el de las latinas en Estados Unidos, término que introduce un cuestionamiento de género en el análisis de las comunidades de origen latinoamericano residentes en el ámbito norteamericano¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷² Díaz, Junot (2009) *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Barcelona, Mondadori, p.15.

¹⁰⁷³ Durán Almarza, Emilia María (2010) *Performerías del Dominicanyork. Josefina Báez y Chiqui Vicioso*. Valencia, Universidad, p.56.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, p.56.

La obra de Josefina se desarrolla en un espacio intermedio, el *Ni é*¹⁰⁷⁵, en el que habita un alter ego de la artista, la Kay, nombre coloquial que sustituiría al de Quisqueya Amada Taina Anaisa Altagracia¹⁰⁷⁶. El idioma propio para ese espacio intersticial es el *dominicanish*¹⁰⁷⁷, variante del Spanglish que lleva implícito un rechazo a la solidez del español, entendido como lengua criolla, nacional, y a la practicidad del inglés, entendido como posibilidad de asimilación¹⁰⁷⁸. De hecho, Báez conecta con la cultura negra estadounidense, entendida como cultura alternativa a la cultura blanca dominante¹⁰⁷⁹. Figura polifacética donde las haya, Báez cultiva el teatro, la danza, el performance, la escritura, conectando cualquier acto creativo con su propia trayectoria vital, marcada, como señala la artista, por “*cinco cosas que parecen permanentes: que yo soy un espíritu, que soy una mujer, que soy negra, que soy de clase trabajadora y que soy una inmigrante.*”¹⁰⁸⁰. Esa posición la sitúa fuera de la dominicanidad católica—la artista tiene una fuerte influencia de la espiritualidad india—, que se pretende blanca, de “Erre De”, pero también le permite cuestionar las costumbres y el comportamiento de las comunidades *dominican-York*, al tiempo que la sitúa entre medias de ambos mundos, en un presente perpetuo y

¹⁰⁷⁵ Nótese el doble significado: *Ni é* alude a un espacio que no existe, que no tiene definición, al mismo tiempo, “*Ni é*” es un término coloquial en el habla dominicana para referirse al pene. De este modo, Báez introduce un matiz subversivo en el lenguaje, reaccionando contra el binarismo cultura nacional-cultura estadounidense, así como contra toda pureza lingüística.

¹⁰⁷⁶ “*!whatever!, but in terms of my name... none of the above 'mija. I am pure history. Mira. Seat. Seat and listen. My name is Quisqueya Amada Taina Anaisa Altagracia. You can call me Kay. El cocolo mi timacle, calls me chula. He calls me chula and his derriengue. And the rest... gorda. They call me la gorda.*”

¹⁰⁷⁷ Durán advierte del carácter plurisemántico del sufijo -ish en inglés, capaz de aludir a un idioma, pero también a algo poco definido, “que se parece a”.

¹⁰⁷⁸ La artista ha desarrollado incluso una versión digital del *dominicanish*, llena de abreviaturas como AAA (Aquí alante alante), CTT (Como tu ta), CED (cuero er diantre),...

¹⁰⁷⁹ La fascinación con la figura de Obama en el momento de su elección presidencial, y con la música negra, pueden servir de ejemplo. Véase la web personal de la artista: <http://www.ayombe.webs.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

¹⁰⁸⁰ Durán Almarza, Emilia María (2010) *Performeras del Dominicanyork...* Op.cit., p.122.

performativo, que requiere del espectador-lector para completar su significado¹⁰⁸¹.

La obra de Nicolás Dumit Estévez transcurre también en un entorno indefinido y se proyecta de una manera igualmente abierta [FIG.136]. En este caso, es posible observar un componente sociológico, que le lleva a interactuar con las comunidades en las que produce su obra y a las que integra en cada ocasión. Así, Estévez produce experiencias de vida cotidiana que pueden llegar a implicar a una población entera, como ocurrió en Calaf (Barcelona)¹⁰⁸²: en esa ocasión, el artista elaboró un cuaderno derivado del diálogo con todos los habitantes del pueblo, con los que convivió durante un periodo de tiempo prolongado. Al portar una cámara y al enunciar su posición en el pueblo como fruto de una obra artística en curso, el artista se distingue de los nativos; sin embargo, la propia dinámica de la pieza, basada en la convivencia, lo convierte en uno más de la comunidad. De este modo, Estévez problematiza las nociones de local/visitante.

Se trata, por otro lado, de algo que el artista había hecho con anterioridad en Nueva York. Su posición, que es la de un dominicano residente en Estados Unidos que no quiere que su problemática quede reducida bajo el membrete de “Dominican-York” – a menudo se presentará como un “Bronxite”, un habitante del Bronx –, lo ha hecho especialmente sensible a las condiciones que

¹⁰⁸¹Mariñez, Sophie (2002) “Dominicanish, de Josefina Báez: la translocalización de los símbolos” *Agulha*, 21/22, online. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21baez.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹⁰⁸² El artista señala los motivos por los que se decantó por Calaf: “cuando se abrió la convocatoria de IDENSITAT en el 2007, propuse mudarme desde mi hogar en el Bronx hasta Calaf, un pequeño pueblo cerca de los Pirineos. El concepto del programa curatorial de IDENSITAT para ese año era el de Local/Visitante. Recuerdo que mientras trabajaba en la aplicación, hacía investigación sobre las diferentes ciudades y pueblos a los que, de ser elegido por IDENSITAT, podría desplazarme. Entre estas locaciones estaban Calaf, Mataró y Manresa. Manresa, me di cuenta enseguida, era una ciudad inmensa para lo que pretendía hacer, y Mataró tenía más habitantes de los que podría conocer en dos meses. Es por esto que me decidí por Calaf, sabiendo muy poco sobre el lugar. Yo nunca había oído el nombre de Calaf, no sabía adónde quedaba, buscaba información sobre el pueblo en Internet, pero lo que encontraba no era más que una u otra fotografía del lugar y la página web del ayuntamiento. Para serte sincero, propuse la experiencia creyendo que en Cataluña me encontraría en una situación, culturalmente hablando, un tanto similar a la de Madrid, adonde había estado antes.” Entrevista personal con el artista. 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

determinan la integración en contextos diversos, así como a la capacidad del arte para generar experiencias de vida en común¹⁰⁸³. Nicolás Dumit Estévez no se limita a cuestionar estereotipos, ni siquiera a generar representaciones. Desde sus primeros performances, el artista ha reducido su papel a la mínima expresión para dejarse llevar por preocupaciones colectivas, restringiendo al máximo la mediación que se deriva del hecho de establecer un público, de concebir la acción como algo disociado del marco en el que se vive. Incluso en acciones como *Super Merengue*, Estévez prima la convivencia, el diálogo, lo inmediato, por encima del carácter performático de la obra. Al hacerlo, el artista establece un contacto cercano con sus vecinos, los de aquí y los de allá, integrándolos en cada experiencia y otorgándoles la capacidad de modificar no sólo la propia creación artística sino al artista mismo.

En el caso de *Super Merengue*, Estévez cuestionaba los relatos que representaban a las comunidades dominicanas en Nueva York. En este periodo surgirán una serie de obras performáticas, relacionadas con los símbolos de la identidad dominicana y Dominican-York. Ya en ese momento, no obstante, es posible observar un interés por superar la adscripción a un único grupo, así como un cuestionamiento general de lo que significa ser “americano”:

“De la inmigración pasé a trabajar con la hibridación cultural, creando personajes como Super Merengue. Para el 2000 yo empezaba a cuestionar mi conexión con la República Dominicana y con Nueva York. Para entonces consideraba que estaba en una etapa de transición en la que no era ni dominicano ni estadounidense, y durante la cual sentía que pertenecía a ambos lugares. Me sentía Dominican-York. Del proceso de la bi-nacionalidad me interesé por abrirme a otras identidades, de ir más allá lo dominicano y lo estadounidense, y de proponer la posibilidad de invitar a algunas de mis identidades previas a continuar mezclándose, y por qué no, a colapsar. Actualmente me atrae lo que he llamado un proceso de “re-americanización,” a través del cual cuestiono lo que significa ser “americano/a.” Fíjate que con americano/a no me refiero

¹⁰⁸³ El artista señala la influencia de Linda Montano y Coco Fusco, con quien se formó a su llegada en Estados Unidos, en el desarrollo de su obra. Entrevista personal con el artista. 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

sólo a lo que sería un/una norteamericano/a o estadounidense, sino a lo que significa ser americano/a (un/una habitante de cualquier lugar del área geográfica que lleva el nombre de América o las Américas) y que vive el contexto de los Estados Unidos.”¹⁰⁸⁴

Una pieza reciente llevó hasta sus últimas consecuencias esa búsqueda de una americanidad en permanente cambio y construcción. Estévez presentó la documentación de archivo obtenida como resultado de una búsqueda de sus orígenes genealógicos. El artista hizo rastrear su ascendencia hasta encontrar antecedentes haitianos y dominicanos, planteando entonces la dificultad de mantener la adscripción a un único cuerpo nacional. Al mismo tiempo, posiciones como la de Estévez confirman la ruptura de las fronteras del barrio — con “b” minúscula, como defiende Josefina Báez —, y la continua mezcla de influencias entre las comunidades latinas y caribeñas residentes en Nueva York. La consecuencia más clara de ello estriba en que, hoy en día, resulta imposible buscar una “dominicanidad” pura en Washington Heights — algo que, por lo demás, puede extenderse a cualquier zona de Santo Domingo, donde las costumbres y la cultura popular importada de Estados Unidos ha permeado en cualquier ámbito de la vida cotidiana —; sin embargo, eso no es todo. La verdadera originalidad del espacio creado por artistas como Báez, Estévez y Alba radica en que hacen que cada vez sea igualmente difícil definir una identidad Dominican-York homogénea y estable.

Con respecto a la producción de la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos, que ha recibido una mayor atención crítica, nos limitaremos aquí a apuntar algunos de los enfoques más interesantes. Juan Flores, sin duda el mayor especialista en la diáspora puertorriqueña — y en la del Caribe hispano en general — ha elaborado recientemente un análisis de la impronta que tienen las poblaciones diaspóricas a su regreso¹⁰⁸⁵. *The Diaspora Strikes Back. Caribeño*

¹⁰⁸⁴Entrevista personal con el artista. 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

¹⁰⁸⁵ Cuya influencia sólo puede calificarse de ambivalente. En palabras de Flores: “*They are outsiders and “others” whose presence all too often spurs resentment, ridicule and fear, and even disdain and social discrimination with clear racial and class undertones. Yet at the same time, their presence also elicits fascination, engagement, and change.*” Flores, Juan (2009) *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York, Routledge, p.5.

Tales of Learning and Turning se centra, pues, en los “Re-asporicans”, los Nuyorricans retornados, los usuarios de “la guagua aérea”¹⁰⁸⁶, así como en el efecto que tiene la introducción de “cultural remittances”¹⁰⁸⁷. El ensayo de Flores termina con una coda, titulada “Visual Crossings”, que es a un tiempo una revisión de la producción puertorriqueña en Nueva York y una proclama de la dificultad de encapsular la visualidad de la diáspora en un capítulo separado al de la nación. A partir de una posición novedosa, Flores señala cómo los grandes maestros del arte puertorriqueño (entre ellos Lorenzo Homar, Rafael Tufiño o Carlos Osorio) nacieron, o pasaron grandes temporadas, en Estados Unidos, algo que olvida la genealogía insular¹⁰⁸⁸. La fundación del Taller Boricua quedaría enmarcada en una perspectiva que subvierte la direccionalidad tradicional isla-diáspora. El análisis de Flores se extiende a artistas como Antonio Martorell, Pepón Osorio¹⁰⁸⁹, Diógenes Ballester, Nestor Otero, Juan Sánchez, José Morales, Miguel Luciano, Jorge Soto o Carmelo Sobrino [FIGS.137 y 138]. Sin embargo, la consecuencia más importante de esta aproximación es su extensibilidad a otros casos, así como su capacidad para permear las historias del arte nacionales que han conformado el relato general del arte caribeño¹⁰⁹⁰, en el que la construcción nacional y la identidad insular aparecen como elementos dotados de gran densidad.

¹⁰⁸⁶ Véase Sánchez, Luis Rafael (2000) *La Guagua Aérea*. San Juan, Editorial Cultural.

¹⁰⁸⁷ Algo que el autor define como “*the ensemble of ideas, values, and expressive forms introduced into societies of origin by remigrants and their families as they return “home”, sometimes for the first time, for temporary visits or permanent re-settlement, and as transmitted through the increasingly pervasive means of telecommunications.*” Flores, Juan (2009) *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York, Routledge, p.4.

¹⁰⁸⁸ En el caso de Francisco Oller, la estadía tendría lugar en Europa. La novedad de la aproximación de Flores consiste en concebir esos datos no como meras anécdotas o periodos de formación, sino como elementos esenciales en la obra de los artistas, que, de este modo, quedarían vinculados a experiencias bi o transnacionales.

¹⁰⁸⁹ Sobre Osorio, consúltense Sichel, Berta (1995-1996) “Pepón Osorio. Entrevista con Berta Sichel” *Atlántica*, 12, pp.37-43; o también el catálogo de la retrospectiva del artista en el Museo del Barrio. AA.VV. (1991) *Con to’ los hierros. A Retrospective of the Work of Pepón Osorio*. Nueva York, El Museo del Barrio.

¹⁰⁹⁰ Algunos pasos ya se han dado, como demuestran los enfoques del propio Flores y de otros autores que han problematizado de manera conjunta las diásporas del Caribe hispano. Véase al

Capítulo XIV-La propia creatividad como espacio

“Arte-vida: La posibilidad estaba abierta. Aquel sueño de la vieja vanguardia de restituir al arte su lugar en la praxis vital, no fue sólo agenda de eventos teóricos ni discurso programático o analítico en publicaciones especializadas. La idea emancipadora se trocaba en operación cultural, exigía su crítica legitimante, interpelaba al público, obligaba a promotores y funcionarios a participar de un nuevo discurso.”

Lupe Álvarez. “Una mirada al nuevo arte cubano”

Dentro de esa búsqueda de contexto que parafrasea la creatividad artística caribeña de los noventa, el propio arte aparece como el refugio más inmediato, más cercano para la revisión del “[...] *proceso de autoconciencia del arte, la discusión de sus límites y funciones históricas, con el replanteo de sus roles sociales.*”¹⁰⁹¹. La reflexión sobre la posición que ocupa la región llevará aparejada la cuestión de cuál es el papel que corresponde al propio artista en el marco de la sociedad. Determinar el rol del creador no resultará nada fácil, si tenemos en cuenta la creciente movilidad que permea el sistema artístico contemporáneo, marcado por la confusión frecuente de los papeles tradicionalmente asociados a artistas, curadores, crítica e instituciones. En un escenario como el Caribe, en el que los elementos de ese sistema han sido tardía y escasamente definidos de manera oficial, el peso de esos trasvases se incrementará, evidenciando un esfuerzo por impulsar el desarrollo artístico con independencia de las limitaciones económicas, políticas o sociales que todavía están presentes en muchos casos.

respecto el siguiente volumen colectivo: Barradas, Efraín y De Maeseener, Rita (2006) *Para romper con el insularismo. Letras puertorriqueñas en comparación*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi; o los trabajos de Jorge Duany: Duany, Jorge (2011) *Blurred Borders: Transnational Migration Between the Hispanic Caribbean and the United States*. Durham, University of North Carolina Press; Duany, Jorge (2002) *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island & in the United States*. Durham, University of North Carolina Press. No obstante, de nuevo es preciso señalar el retraso en lo que respecta a las artes visuales con respecto a otras manifestaciones culturales.

¹⁰⁹¹ Álvarez, Lupe (1993) “Una mirada al nuevo arte cubano”, *Memorias de la postguerra*, 1. Recogido en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) (2006) *El nuevo arte cubano. Antología de textos críticos*. Santa Mónica, Perceval Press, p.99

Analizaremos a continuación dos aspectos en los que la reflexión y reinterpretación de la propia tarea de hacer arte se convierten en un contexto de diálogo e intercambio. En primer lugar, examinaremos la aparición de colectivos artísticos en toda la región; a continuación, trasladaremos nuestra mirada a los espacios autogestionados por artistas, que ejercen una labor que parafrasea la del museo, la galería, la institución educativa o el centro cultural, y que ha llevado no sólo a un enriquecimiento de los panoramas nacionales, sino también al cuestionamiento de las funciones y prerrogativas que determinaban la actuación de cada uno de los elementos anteriores.

XIV.1-La actividad de los colectivos de arte

“Los proyectos que hemos desarrollado como parte de “Desde una pragmática pedagógica”, constituyen una experiencia artística en tanto que quienes la hemos concebido y realizado nos hemos visto involucrados en el análisis de los problemas operacionales del arte, en este caso, desde un discurso universitario. En todos estos eventos, artista-estudiante y espectador se funden; no pretendo que éste último capte el significado de sus objetos, sino que él mismo sea objeto y significación.”

René Francisco. Manifiesto ocasional, Desde una pragmática pedagógica, Febrero de 1990

Las condiciones en las que se produce la creatividad caribeña durante los noventa sitúan en una posición paradójica la creación de colectivos. Pudiera parecer que, tras la apertura de la producción artística de la región al exterior, la única ruta posible es la que lleva a la participación en grandes exposiciones en el extranjero y a la búsqueda de una plataforma que permita la venta de obra. Sin embargo, en pocas ocasiones encontraremos una actividad tan frecuente de colectivos y agrupaciones de artistas que escapan a los dos fines anteriormente descritos, planteando un modelo alternativo que sólo en ocasiones se solapa con las necesidades de museos y galerías.

Al igual que en otras ocasiones, el panorama será desigual. En el Caribe hispano, sobre todo en Cuba y República Dominicana, encontramos una amplia tradición de trabajo en colectivo, algo que puede rastrearse en los momentos de formación de la modernidad y que ha pervivido hasta la época actual; las condiciones del mundo artístico del Caribe anglófono y Francófono llevarán, por el contrario, a potenciar la creatividad individual, haciendo infrecuente la actuación de colectivos. La evolución del sistema artístico local, marcada por la aparición de iniciativas de galerías, que regulan el tránsito al mercado internacional, hará cada vez más frecuente la apuesta por la individualidad.

Sin embargo, la creación de colectivos será una estrategia recurrente a la hora de desafiar las carencias y los obstáculos internos y externos. Trabajar en colectivo permitirá una mayor cohesión de las escenas locales, parcialmente independiente a los vaivenes del mercado y del interés internacional, al tiempo que hará posible el diálogo y el debate, usurpando el papel tradicionalmente asociado a las instituciones de arte y a la crítica. Existirán, por tanto, proyectos en los que sea el propio colectivo de artistas el que ejerza la labor de gestor cultural, de curador, de difusor.

Por otro lado, los colectivos plantearán un desafío a la división generacional de las escenas artísticas. Si bien la agrupación por intereses generacionales será lo más frecuente, no faltarán proyectos encaminados a confrontar la labor de grupos de artistas alejados temporal o funcionalmente entre sí, ni tampoco las ideas que “recuperan” para el arte contemporáneo a creadores con una amplia trayectoria que habían perdido su cuota de exposición en el marco del arte actual. En estos casos, las bienales y exposiciones colectivas servirán en ocasiones de base—piénsese, por ejemplo, en el caso de la Trienal de San Juan de Puerto Rico, dedicada en su última edición al trabajo de taller y a la producción en colectivo¹⁰⁹²; o en la edición de 2010 de la Bienal de Pontevedra, curada por Santiago Olmo, que llevaría a Galicia un alto número de iniciativas de colectivos artísticos y espacios autónomos de creación caribeños y centroamericanos¹⁰⁹³.

¹⁰⁹² Más información en AA.VV. (2012) *The Hive. Trienal Poli/Gráfica de San Juan*. San Juan, ICP.

¹⁰⁹³ Véase AA.VV. (2011) *Utrópicos. XXXI Bienal de Pontevedra*. Pontevedra, Diputación.

A continuación nos centraremos en el análisis de los tres ejemplos – de nuevo, dejando al margen el caso de Puerto Rico, que será revisado en el apartado siguiente – que mayor actividad de colectivos muestran: Cuba, República Dominicana y Martinica. No obstante, se ofrecerá asimismo una visión sintética del resto de islas.

XIV.1.1-Cuba

“Hay una idea que para planteártela debemos suprimir todas aquellas que están relacionadas con el Ego.”

René Francisco, carta a Dagoberto Rodríguez.

En el marco de Cuba la labor de los colectivos será especialmente destacada debido a la evolución del medio artístico de fines de siglo XX. La actividad en colectivo se desarrolla en los ochenta como la continuación perfecta de los ideales revolucionarios, en un marco dominado por la escasa importancia del mercado y la voluntad de renovación formal. Surge entonces una obra destinada al consumo en casa y al disfrute conceptual¹⁰⁹⁴, concebida desde una perspectiva abierta e internacional para ser consumida en un contexto local. Dado que el tema de los colectivos cubanos ha sido abordado con exhaustividad en varias ocasiones¹⁰⁹⁵, nos contentaremos aquí con realizar un muestrario que ponga de manifiesto la especificidad de cada caso, deteniéndonos en aquellos ejemplos que mayor peso tuvieron a partir de los noventa.

¹⁰⁹⁴ Fernández, Freny (2003) “Complots, del “conflicto” al “sinflicto”, *Arte cubano*, 2-3, dossier, p.3.

¹⁰⁹⁵ Las dos principales referencias al respecto se encuentran en *New Art of Cuba*, el volumen de Luis Camnitzer, y en el artículo de Freny Fernández citado anteriormente. El análisis que ofrecemos a continuación se basará en ambos textos. Es preciso señalar, no obstante, que no faltan abundantes estudios parciales sobre la obra de alguno de los colectivos.

El contexto artístico de los ochenta está marcado por la sucesión de agrupaciones, casi todas de existencia fugaz. Pese a ello, estos grupos serán los encargados de llevar la pauta del devenir creativo propiciando encuentros y actividades, alterando el orden del sistema artístico “formal” e interviniendo en los espacios del museo, la galería y la ciudad. El primer colectivo que surge tras *Volumen I* será el Grupo Hexágono. Compuesto por Humberto Castro, Antonio Eligio Fernández “Tonel”, Sebastián Elizondo, María Elena Morera, Abigail García y Consuelo Castañeda, el grupo surge en 1982 a partir de un viaje al interior de la isla, ligado a una reflexión no formalista sobre el paisaje, basada en la intervención de éste. Si bien su colaboración se extiende hasta 1984, posteriormente muchos de sus miembros desarrollarán una importante labor en solitario¹⁰⁹⁶.

Igual ocurrirá con Grupo Provisional y con Puré, donde encontramos a artistas como Carlos Cárdenas, Glexis Novoa o Segundo Planes (en el primer caso) y Lázaro Saavedra, Ana Albertina Delgado, Ciro Quintana, Adriano Buergo y Ermy Taño, en el segundo. Grupo Provisional hará honor a su nombre, vinculándose de manera esporádica para la realización de happenings en los que revisaban de manera crítica diversos aspectos de la cultura y la identidad cubana, al tiempo que elaboraban una crítica del sistema artístico. Frecuentemente aliados con Arte Calle, Provisional estará detrás del “homenaje” al proyecto *Roci Cuba* de Robert Rauschenberg, en el que los miembros del colectivo recibieron al artista norteamericano acusándole de desarrollar una actitud colonialista al transmitir la “verdad” artística de país en país. A lo largo de la década, las actividades de Provisional estarán más asociadas a la realización de eventos que a la producción material de arte, lo que les llevará a interactuar con casi todos los protagonistas de la época. Puré, por su parte, estaría vinculado al ISA. Surgido a mediados de la década, su actividad se desarrollaría a través de performances colectivos, que en muchas ocasiones suponían una réplica a acciones famosas de artistas europeos y

¹⁰⁹⁶ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, p.175.

norteamericanos. Para 1989, coincidiendo con la graduación de varios de los miembros, el grupo se disuelve, si bien serviría de preludio a otras iniciativas en colectivo encabezadas por Saavedra, entre las que sobresale Enema. Constituido a partir de la docencia de éste en el ISA, Enema reuniría entre 1999 y 2006 a un grupo de alumnos de dicha institución en un intento de responder a la nueva coyuntura del 2000 a partir de performances colectivos e intervenciones, generando, en esta ocasión, una crítica directa a la incorporación al ámbito del mercado del arte cubano.

Arte Calle, dirigido por Aldito Menéndez, surge en 1986, en torno a la Segunda Bienal de La Habana¹⁰⁹⁷. Supondrá la opción más radical dentro del panorama de colectivos de los ochenta, con una fuerte impronta en el ámbito público y con un elenco de acciones que incluyeron grafitis, murales, happenings, intervenciones de inauguraciones de exposiciones y performances y talleres educativos. Moviéndose en las fronteras de lo permitido – Camnitzer describe la actividad del grupo como “*a mixture of recognition (including TV interviews) and warnings against vandalism*”¹⁰⁹⁸ – Arte Calle buscará motivar la participación de sectores amplios de la población, buscando una reforma completa de los mecanismos de producción y exposición del arte. Esa voluntad de disolver la autoría estaría, precisamente, tras la disolución del grupo, que buscaba borrar la impronta que la pertenencia al colectivo delimitaba de la acción artística. Al renunciar al nombre de Arte Calle, el grupo pretendía “sumergirse en su generación”¹⁰⁹⁹

De un modo similar, aunque lejos del carácter virulento y transgresor de Arte Calle, el Proyecto Pílon supuso otro intento de reforma del funcionamiento

¹⁰⁹⁷ La nómina de participantes se presenta como la más heterogénea de los colectivos de la década. En ella figuran músicos, artistas y conocidos de ambos, en una estructura abierta y flexible en la que los nombres entraban y salían. El grupo contaría, sin embargo, con un núcleo estable compuesto por Eusebio Leal, Ofill Hechevarría, Ariel Serrano, Pedro Vizcaíno y Eric Gómez.

¹⁰⁹⁸ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* Op.cit, p.183

¹⁰⁹⁹ *Ibidem.*, p.184.

del medio artístico, al tiempo que inauguró una práctica de coexistencia entre arte y sociedad que sería frecuente en las décadas siguientes, si bien adaptada a la nueva situación económica y política del país. Consistió en la integración de un grupo de artistas en la comunidad de Pílon, una ciudad ligada a la agricultura de plantación. Los artistas participantes colaborarían con la población, produciendo en colectivo entre 1988 y 1990, con el objetivo de mejorar las condiciones de vida en la localidad, rechazando la colaboración de las instituciones oficiales. El Proyecto Pílon recuperaba, finalmente, el espíritu de iniciativas como Arte en la Fábrica, que en 1983 había llevado a los artistas a distintas factorías del país, invitándoles a producir de manera industrial y a intervenir el entorno de trabajo.

El panorama de los ochenta se completaría con la actividad de otros colectivos menos cohesionados, con una actividad más difusa, entre los que se cuentan el Grupo Imán, llamado originalmente Reunión¹¹⁰⁰, o el Grupo 1,2,3...12¹¹⁰¹. A los anteriores hay que sumar la labor de colectivos cuya obra ha sido parcialmente comentada en otros apartados, como es el caso del grupo ABTV¹¹⁰² o del dúo Ponjuán-René Francisco.

Los noventa inaugurarían una nueva manera de entender la actividad artística, más orientada a lo individual, si bien las condiciones del momento llevarían a la formación de algunas iniciativas en colectivo. Ya se ha analizado la labor de Los Carpinteros y el funcionamiento de Espacio Aglutinador. Desde el ámbito del diseño, Gabinete Ordo Amoris, compuesto en 1994 por Francis Acea y Diango Hernández trabajará en la producción de objetos irónicamente ligados a las condiciones del Periodo Especial. Las composiciones de Ordo Amoris surgen vinculadas a lo poético, a una estetización de la cultura material

¹¹⁰⁰ El núcleo del grupo estaría compuesto por Juan-si, Eliseo Valdez y Jorge Crespo; a ellos se sumarían posteriormente Ernesto Ocaña y Amauri Suárez.

¹¹⁰¹ Compuesto por una nómina cambiante de artistas, entre los que figuraron Lázaro Saavedra o Pedro Vizcaíno.

¹¹⁰² Formado por Juan Pablo Ballester, Tania Angulo, José Ángel Toirac y Ileana Villazón.

y una revisión de sus usos. El dúo crea, así, situaciones cotidianas que reciben una densa carga de significado que resignifica la producción popular alternativa¹¹⁰³. Por otro lado, el Grupo Punto sirve de ejemplo de cómo la escena artística de provincias ha ofrecido un interesante desarrollo paralelamente al universo habanero. Compuesto en 1995 en Cienfuegos, Punto problematiza esa reducción del arte cubano al entorno capitalino, obligando a desplazar la mirada para captar otros escenarios que continuamente interactúan entre sí, ofreciendo una imagen más rica¹¹⁰⁴.

Pese a la individualidad señalada anteriormente como característica de época, a partir de los noventa encontramos dos proyectos que vertebrarán la escena en los años siguientes: DUPP y la Cátedra de Arte y Conducta, que será analizada en el siguiente apartado. Respecto al primero, René Francisco Rodríguez, tras abandonar el dúo con Eduardo Ponjuán, inicia uno de los proyectos de mayor repercusión en los 90 y 2000, que se mantendrá hasta 2012: se trata de DUPP (Desde una Pragmática Pedagógica). Esa estabilidad, y el hecho de contar entre sus participantes con los principales nombres del panorama cubano del cambio de siglo, hacen de DUPP uno de los ejes del arte cubano actual. Pese a lo que pudiera parecer, la labor de René Francisco se enmarca profundamente en la realidad social, económica y cultural de los ochenta. *“Solo Joseph Beuys e gli ideali irrealizzati dei Situazionisti degli anni Cinquanta del '900 possono essere considerati i suoi antecedenti”*¹¹⁰⁵, señala Simonetta Lux. Sus intervenciones responden a la necesidad de inserción en un contexto marcado por la distancia entre el tema y la obra, y también entre el artista y la

¹¹⁰³ 'The Gabinete Ordo Amoris' by Orlando Hernández -1999. Disponible en:

<http://www.diango.net/installations/the-gabinete-ordo-amoris-by-orlando-hernandez-1999/>
[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹¹⁰⁴ La celebración de un festival de videoarte en Camagüey y la pujanza de los salones provinciales puede servir de ejemplo de ello.

¹¹⁰⁵ Lux, Simonetta (2006) "René Francisco. Archeologia del desiderio.", en Lux, Simonetta, *Arte Ipercontemporanea. Un certo loro sguardo...Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*. Roma, Gangemi Editore, p.111.

sociedad. Ante el divorcio que se produce cuando tanto el mercado internacional como las instituciones nacionales desarrollan nuevas estrategias para vaciar de sentido a la obra, haciéndola un mero gesto (mucho más que una década atrás) fácilmente consumible, las pragmáticas de René plantean la acción colectiva como medio de restablecer el vínculo con la sociedad como objeto de reflexión (ya no excusa, ni tema, sino participante) y la creación artística como iniciativa transformadora.

DUPP nace cuando representar ya no es suficiente. Rechaza la pose subversiva que ha hecho que buena parte del arte de los noventa sea asimilable y atractivo afuera, y no demasiado molesto adentro, algo que ha sido expresado como una “utilización mutua”¹¹⁰⁶. De entrada, DUPP elimina la distancia entre la producción y el producto de la obra: las intervenciones de cada pragmática, tengan lugar en el espacio de la Bienal o en entornos del barrio de Playas donde vive el artista, se prolongan en el tiempo, e implican a un gran número de personas que participan en ella o simplemente “miran la construcción”. Por otro lado, la autoría, si bien se conserva—en cada pragmática se podrá reconocer la impronta personal de cada alumno dentro de la producción de obra colectiva—se supeditará a la solución de problemas en un entorno precisamente determinado.

Lupe Álvarez, en un texto sobre la experiencia, trae a colación el concepto de “asistencia” señalando que *“La opción asistencial, así nombrada por sus principales promotores, tendía a acortar la distancia entre la creación portadora de nuevos valores y la recepción, mediada básicamente por estereotipos muy arraigados en la conciencia artística, que presenta batalla a las pretensiones de socialización de las nuevas tendencias. Por otra parte, esta alternativa, insertada en los canales institucionales, contribuía a paliar las carencias de un aparato cultural estructurado sobre criterios tradicionales. Las operaciones culturales concebidas desde la noción de asistencia, ascendieron al debate puntos neurálgicos de la creación, la difusión y el consumo de arte. La trascendencia social de las mismas, sirvió de motivación a*

¹¹⁰⁶ Fernández, Frency (2003) “Complots, del “conflicto” al “sinflicto”, *Arte cubano*, 2-3, dossier, p.2.

discusiones que obligaron, a cada elemento estructural, a participar del nuevo discurso y a generar acciones que definieran su posición frente al hecho cultural.”¹¹⁰⁷

Esa elección del entorno será, asimismo, uno de los principales rasgos de DUPP. Cada proyecto surge como respuesta a necesidades precisas, concretas. Esas necesidades son sabidas por el artista, al vivir René en un área con una fuerte impronta de barrio, donde todo el mundo se conoce. El diálogo y la cooperación serán las bases de cada proyecto¹¹⁰⁸. Buena parte de las obras de DUPP parten, en ese sentido, de la constatación de un problema concreto que es percibido en la vida cotidiana del barrio: una vivienda en mal estado, otra en peligro de derrumbe, una calle llena de baches,...La realización de encuestas, y las conversaciones constantes con las familias y personas implicadas, suelen ser constantes¹¹⁰⁹.

La acción comienza, entonces, con la detección de una necesidad; a partir de entonces, el colectivo se pone manos a la obra, trabajando en el espacio en cuestión como si se tratara de un equipo de profesionales; tras esa labor de obrero, los elementos artísticos quedan relegados a los detalles, a pequeñas tareas que los miembros de DUPP comparten con todos los que colaboran en la iniciativa. Se trata de gestos que, más allá de su pervivencia o su funcionalidad, se limitan a causar una sensación de bienestar en la persona que lo necesita. Es, finalmente, ésta la verdadera destinataria de cada intervención de DUPP.

Los catálogos derivados de cada proyecto tienen un carácter entrañable: están llenos de fotografías donde aparecen las personas del barrio que han colaborado—con frecuencia es posible reconocerlas a través de más de una

¹¹⁰⁷ Álvarez, Lupe “Neovanguardia, interculturalidad y humanismo. Hacia una pragmática pedagógica.” Documento cedido por el artista.

¹¹⁰⁸ El intercambio de cartas entre los artistas-alumnos funcionará en ese sentido.

¹¹⁰⁹ Véase, en este sentido, el proyecto *Patio de Nin*. En el catálogo, René señala: “Abordé directamente a los vecinos con mi cámara de video, recorriendo las calles, tocando las puertas y haciendo las siguientes preguntas: ¿Cuántos años lleva usted viviendo en este barrio? ¿Cuál sería para usted la persona más necesitada, más desamparada entre sus vecinos, a quién no le ha sido dado lo debido? Si alguien fuera a darle un regalo o una recompensa, ¿sería esa la persona indicada? ¿Crees que esa persona está realmente necesitada y preparada para recibir esa ayuda?”

iniciativa—, los espacios que han sido reformados, la labor de construcción. En algunas ocasiones, aún es posible reconocer escenarios y rostros cuando uno pasea por el barrio donde tuvieron lugar las intervenciones¹¹¹⁰. Lupe Álvarez incluye entre las características de DUPP su naturaleza emancipadora, que se manifiesta en la activación del *“acervo tradicional en la cultura contemporánea”*, y también en *“los efectos psicológicos percibidos por cada uno de los agentes de esta práctica, conquistados por la actitud que promueve.”*¹¹¹¹

La inserción en el contexto modificará la relación con la institución y con el público. En este caso, “lo marginal” no es un tema, ni siquiera algo simplemente denunciado, sino un contexto en el que intervenir. DUPP se aleja de los proyectos que captan la realidad para luego pensar sobre ella; también de las experiencias que proponen un cambio de la galería por la calle—Danné Ojeda dirá que *“René Francisco instaura un nuevo modelo de intervención y comunicación entre los discípulos y las personas que habitaban el inmueble, basado fundamentalmente en el mutuo intercambio de experiencias para volver “extraordinario lo ordinario”*”¹¹¹². En las pragmáticas, se trata, más bien, de jugar con la espectacularidad asociada al arte para reorientarla hacia funciones útiles. El nombre de “pragmática”, y su carácter pedagógico, se revelan, entonces, como mucho más que un título; ambos conceptos se complementan, planteando una creación asociada a procesos formativos que abarcan a todo el cuerpo social, y una enseñanza eminentemente práctica, destinada a plasmarse en el entorno concreto. DUPP comienza en las aulas, vinculado a la intención de René

¹¹¹⁰ Durante mi estancia en La Habana entre febrero y marzo de 2011 residí en el barrio de Playas, acogido por el entorno cercano de René; durante el día a día, pude ver no sólo el resultado de los proyectos, sino también participar de las conversaciones y las inquietudes de los miembros de la Cuarta Pragmática, actualmente en marcha. Lidzie Alvisa, los padres de la artista, Donis y Yami, todos ellos fuertemente implicados en DUPP, fueron como una familia durante ese tiempo, lo cual hace que ese “carácter entrañable” permee, de manera especial, este fragmento.

¹¹¹¹ Álvarez, Lupe “Neovanguardia, interculturalidad y humanismo. Hacia una pragmática pedagógica.” Documento cedido por el artista.

¹¹¹² Ojeda, Danné. *Proyectos-arte en acción de reescritura. La pragmática de René Francisco Rodríguez*. Documento cedido por René Francisco.

Francisco de superar los límites físicos del ISA¹¹¹³. Cada pragmática supone la plasmación de un proyecto educativo, definido por René a través de siete premisas en los siguientes términos:

“1ra- Aprehender la cultura desde la vivencia, sin mediaciones discursivas. Insertarse orgánicamente a través de la experiencia en las relaciones que norman cada medio cultural.

2da- Seleccionar como entorno de la práctica contextos menospreciados por la historia de la cultura, contextos a su vez, ricos en acervo tradicional activo en la conciencia de hoy.

3ra- Convertir el espacio vital en espacio pedagógico. Así. La zona de la vivencia se transforma en el espacio de transmisión del nuevo saber.

4to- Entablar relaciones horizontales que garanticen la comunicación existencial de los agentes de la práctica, comunicación sustentada en la dualidad emisor-receptor, que cada uno de ellos ostenta.

5to- Deponer los atributos históricos de esa “subjetividad excepcional” nombrada artista, para convertirse en “obrero del arte”, situándose, con relación a la praxis vital en el lugar de cualquier sujeto de la actividad humana.

6to- Exclusión de las condiciones que generan una sobreestimación del maestro por parte de los alumnos. La situación pedagógica diseñada, convierte el proyecto pedagógico en estrategia colectiva. El maestro deviene interlocutor hábil que interviene en la modelación de la práctica como un orientador y un ente movilizador de ideas.

7mo- La formación teórica debe articularse desde una práctica que reclame asideros conceptuales y perspectivas para ser abordada.”¹¹¹⁴

La primera pragmática, que tendría lugar a partir de 1990¹¹¹⁵, ya muestra la estructura que luego seguirán las siguientes. La exposición *El Objeto*

¹¹¹³ Alejandro Aguilera vincula la experiencia de DUPP a los cambios educativos que tuvieron lugar en dicha institución. Cfr. Aguilera, Alejandro. “como si fuera una intención”. Documento cedido por René Francisco.

¹¹¹⁴ Recogido en Álvarez, Lupe “Neovanguardia, interculturalidad y humanismo. Hacia una pragmática pedagógica.”

Esculturado contendrá los primeros resultados del grupo. En esta ocasión, la acción de DUPP se encaminó a cumplir con los deseos de personas — *La región de Ismael, El cumpleaños de Sobeida*, pueden citarse en ese sentido—o de comunidades—la Casa Nacional reformó un CDR en La Habana Vieja¹¹¹⁶, tomando por un tiempo, de manera simbólica, las prerrogativas de la institución y recibiendo un sinfín de peticiones que quedarían irrealizadas. En el espacio del ISA tuvo lugar el (Dis)curso de carpintería, que aprovechó las habilidades del grupo Los Carpinteros para fabricar y reparar objetos. La segunda edición coincidirá con la etapa más dura del Periodo Especial y con la salida de artistas de la generación de los Ochenta del país. En este caso, los artistas participantes (entre ellos se contaban Kadir López, Alberto Casado, Marcos Castillo, Alexandre Arrechea, Dagoberto Rodríguez, Gertrudis Rivalta, Osvaldo y Osmar Yero, Ibrahim Miranda, Carlos Garaicoa, Yamilis y Yaquelin Brito¹¹¹⁷), crearon una réplica del Ministerio de Cultura, una estructura organizativa incluida dentro de la meta-estructura gubernamental, que se derivó en la ejecución de todas las labores atribuidas a la institución-arte. Como señala Danné Ojeda, esta segunda pragmática tenía en mente la situación de esos primeros años noventa, siendo especialmente atenta a los cambios que había supuesto la irrupción del mercado y las estructuras de control institucional¹¹¹⁸

La tercera pragmática se presenta como Galería DUPP, en lo que supone un paso más en la concientización del rol del mercado en el devenir del arte en Cuba. Tiene lugar a finales de la década, llegando hasta el 2000. La nómina de

¹¹¹⁵ La actividad artística de René continuaría de manera paralela al proyecto DUPP, y su vínculo creativo con Eduardo Ponjuán se mantendría hasta 1997.

¹¹¹⁶ El CDR, o Comité de Defensa de la Revolución, es el organismo encargado de llevar a cada barrio los ideales de la Revolución y de velar por su cumplimiento. Normalmente desarrolla una función de sitio de encuentro y de organización vecinal. Restaurar el CDR significa, entonces, no sólo rehabilitar un edificio, sino también el propio proyecto revolucionario.

¹¹¹⁷ Ojeda, Danné. *Proyectos-arte en acción de reescritura. La pragmática de René Francisco Rodríguez*. Documento cedido por René Francisco.

¹¹¹⁸ *Ibidem*.

artistas incluirá, en este caso, a Beberly Mojena, Joan Capote, Inti Hernández, Juan Rivero, David Sardiñas, Omar & Duvier, Julio Ruslán, Junior Mariño, Alexander Guerra, Mayimbe, JEFF Fuentes, Wilfredo, Michel Rives, Iván Capote, Yosvani Malagón, Glenda León y James Bonachea¹¹¹⁹. Como indica, de nuevo, Ojeda, en este caso se produce un desplazamiento del ámbito de lo cotidiano al terreno del arte:

“Si otrora se confundían los roles artista-persona común, esta vez se perfilan como estamentos diferenciados. Si antes la verosimilitud de las acciones (una suerte de “arte de lo habitual”) no se distinguía apenas de la propia vida y por esa intimidad, resultaba poco familiar al arte mismo; ahora se recobra una zona configurada por los movimientos neovanguardistas, que se sitúa, justamente en esa frontera arte-vida. Galería DUPP es en esencia y gracias a su ubicuidad empedernida, una acción performática.”¹¹²⁰

Entre las actuaciones de este momento destaca la colocación de micrófonos alrededor de la fortaleza del Morro durante la Séptima Bienal de La Habana, en un intento de repensar las condiciones en las que se produce la comunicación y el aislamiento—el título de la Bienal rezaba “uno más cerca del otro”. En otras iniciativas, *Galería DUPP* intervendría el centro comercial La Época, convirtiéndolo en una espontánea colección de arte. Finalmente, *Con un mirar abstraído* intervendría La Rampa, un espacio emblemático de La Habana que había acogido un programa artístico de los principales creadores de la vanguardia cubana.

Recientemente, en 2010, comenzó la cuarta edición de DUPP con una nueva pragmática, que recupera el espíritu de trabajo de barrio que mostrara la primera edición. La restauración de una calle dañada en Playas, la realización de una serie de acciones en el espacio de una piscina, y la intervención del espacio abandonado de un banco—*Banca Rota* sería el título de la exposición—han sido las primeras iniciativas llevadas a cabo por este nuevo grupo, que actualmente sigue trabajando a buen ritmo. Entretanto, René Francisco ha

¹¹¹⁹ Ibid.

¹¹²⁰ Ibid.

ganado el Premio Nacional de Artes Plásticas — es el artista más joven en recibir ese privilegio —, y DUPP ha sido galardonado por la UNESCO, algo que no ha modificado en nada la evolución del proyecto.

En el panorama de finales del 2000 no faltan agrupaciones que utilicen diferentes mecanismos para promover una mayor representatividad artística. Es el caso, por ejemplo, de Ovni-Zona Franca, proyecto que comparte la misma perspectiva abierta e integradora que caracterizó a las iniciativas de los noventa y de la primera mitad del 2000. Su funcionamiento será el de una plataforma dirigida a la creatividad, en la que se integran música, danza, grafiti, poesía, spoken word, teatro y audiovisuales desde una perspectiva alternativa. Las acciones de Omni suelen reunir a una gran multitud de público joven, que suele participar en las variadas actividades y conciertos que el grupo propone.

XIV.1.2-República Dominicana

Dentro del contexto artístico dominicano de los últimos veinte años, la formación de colectivos ocupa un papel destacado. Desde el noventa han surgido varias iniciativas que han agrupado a varios creadores del país en torno a objetivos comunes¹¹²¹. Ante todo, se ha de señalar que el surgimiento de colectivos constituye un fenómeno que supera la mera agrupación de artistas: los colectivos de arte dominicano han tendido con frecuencia a la creación de espacios que favorezcan la creación, a la promoción del arte del país, y a la búsqueda de alternativas frente a las limitaciones de las instituciones oficiales.

La aparición de colectivos contaba en el caso dominicano con un buen número de antecedentes¹¹²². La irrupción de la modernidad artística vendrá de

¹¹²¹ La Bienal Nacional de Artes Visuales, así como, posteriormente al dos mil, el Concurso León Jimenes, han constituido el medidor de la práctica en colectivo.

¹¹²² Véase al respecto De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la pintura dominicana*. Santiago de los Caballeros, Grupo León Jimenes.

la mano de los españoles exiliados que, desde su llegada al país tratarán de configurar espacios de intercambio y reflexión artística. La ciudad de Santo Domingo, y especialmente la Zona Colonial, se convierte en un lugar de encuentro. Esa ebullición de grupos, que se extenderá entre los treinta y los ochenta, perviviendo durante el trujillato, generará un sustrato que será aprovechado por los artistas del noventa y dos mil. Pese a la fuerza de propuestas individuales, puede obtenerse una visión comprehensiva de la historia del arte dominicano si se atiende a la evolución de las propuestas planteadas por los colectivos.

Si dicha tradición agrupadora constituye uno de los alicientes que llevan a la efervescencia de grupos entre el noventa y el dos mil (sobre todo en el dos mil), la propia situación del arte dominicano hacia el final de siglo puede considerarse como una segunda influencia decisiva en la adopción de respuestas conjuntas. Si bien algunos artistas de la llamada Generación de los 80 consiguen dar los primeros pasos hacia la internacionalización de propuestas nacionales, lo cierto es que durante los noventa se observan ciertos problemas a la hora de garantizar el desarrollo de la práctica artística. La oficialidad de los centros de arte, unido a los vaivenes económicos y políticos, dificultará el mantenimiento de una actividad continua por parte de los artistas, que no encontrarán vías de conexión con el ámbito internacional. En ese contexto reaparecen los colectivos artísticos, al tiempo que se crea un movimiento de galerías que propiciarán la internacionalización de propuestas. Ambos fenómenos, pues, pertenecen a un mismo marco. La labor de los colectivos, además, introducirá un factor renovador, que tratará de ampliar el campo artístico del país mediante la inclusión de propuestas novedosas o de ámbitos que tradicionalmente habían quedado al margen del sistema artístico dominicano.

Así, uno de los fenómenos de mayor peso en las dos últimas décadas vendrá de la mano de la incorporación de propuestas procedentes del diseño gráfico al circuito expositivo de bienales, concursos y certámenes de arte

organizados por las principales instituciones del país. La participación en dichos eventos de colectivos originados desde el terreno del diseño gráfico no sólo supondrá un desafío a la estética seguidora del sistema de Bellas Artes; propiciará, además, la introducción de nuevos lenguajes procedentes del contexto urbano de Santo Domingo, fuertemente transformado y sujeto a la influencia norteamericana.

La irrupción de los colectivos en los noventa y dos mil ha de valorarse, pues, desde una perspectiva múltiple: como respuesta a la mercantilización del arte; como búsqueda de nuevos espacios; como facilitadora de una dinámica creativa y dialógica continua, que superara las limitaciones del ritmo expositivo de los grandes centros; como práctica marginal, que defiende una concepción del arte independiente con respecto al sistema arte nacional; y, finalmente, como estrategia que potencie iniciativas creativas.

Hacia el dos mil se configura en República Dominicana un movimiento de renovación en el terreno de la gráfica. Grupos de diseñadores y creadores que actúan en solitario comienzan a dar forma a un nuevo lenguaje expresivo salido de la calle, que entronca con la cultura popular y plantea su incorporación en el ámbito de la práctica artística y gráfica. Las modificaciones ocurridas en un medio urbano en constante expansión y transformación como es el de Santo Domingo son ahora incorporadas a los discursos creativos, en sustitución de una visión de la identidad vinculada al campo, a la realidad idílica del pasado o a la exaltación de los símbolos de una cultura de élite. Ahora surge un interés por documentar el imaginario caótico de Santo Domingo, marcado por el desorden urbanístico y circulatorio, la fusión y reinterpretación de prácticas propias e importadas y la visualidad de una cultura de la supervivencia que tiene en la figura del tiguere, el buscavidas, su máximo exponente.

La renovación de la gráfica tiene, pues, doblemente su origen en el medio urbano. Por un lado, se nutre de los recursos y de las historias que brinda la ciudad; por otro lado, se hace posible gracias a la consolidación de un sector de

clases medias vinculadas con lo que ocurre en el resto del mundo e insertadas en la realidad urbana dominicana. Ese grupo heterogéneo, que sin embargo, comparte un mismo medio, se mostrará cercano a consumir elementos de la vida diaria que, si bien asociados en un principio a las clases populares, terminan abarcando a todo el *cityscape* dominicano. Hay, por tanto, en la labor de los colectivos gráficos un interés por investigar el presente, quizá como alternativa a la fuerza del pasado que durante los noventa había protagonizado el Quinto Centenario.

La atención al presente vendrá de la mano de una redefinición de la identidad dominicana, asociada tradicionalmente al medio rural. En este caso, lo urbano se propone como nueva esencia del país, lo cual supone no sólo un cambio de referente, sino también una nueva actitud, asociada a conductas y símbolos en permanente cambio y en constante conexión con elementos culturales importados. El movimiento gráfico dominicano posterior al dos mil hablará del tráfico, de la capacidad ilimitada del individuo dominicano para inventar soluciones improvisadas ante problemas de la vida diaria, de la falta de estima ante lo propio y de la facilidad con que lo extranjero impresiona o de la acumulación material sin fin evidente alguno. Se trata, por tanto, de elementos que configuran una identidad negativa, un patrón de conducta a reformar, pero también una realidad con la que convivir y a la que investigar.

Dentro de esa investigación, el humor aparecerá como un elemento fundamental. Ironizar sobre las “malas costumbres” del dominicano será la única manera de subvertir dichas conductas, haciéndolas visibles. Un ejemplo claro de ello se observa en la utilización del motor y del *motoconcho* en la reflexión visual del Colectivo *Shampoo/Picnic*. El motor, pequeña motocicleta que puebla el imaginario urbano de Santo Domingo, utilizada a veces como vehículo de transporte público en el que se pueden encontrar con frecuencia a más de dos personas montadas, es transformado y personalizado a menudo, de manera indistinta, bien con símbolos religiosos, nacionales; bien con elementos referentes a la cultura norteamericana; bien con una combinación de ambos. La

eliminación de los retrovisores por motivos estéticos, y la inclusión de accesorios que ponen en peligro la vida de los conductores, aluden a una realidad humorística y trágica, alejada del costumbrismo tradicionalista que se venía asociando en el terreno de lo visual a República Dominicana. El propio Colectivo Picnic explicaba la extraordinaria elocuencia de un símbolo como el motor a la hora de comprender la idiosincrasia dominicana:

“Les quitan cosas, los retrovisores lo primero, y eso te deja decir mucho de lo que está pasando: si el tipo que está en ese motor no quiere saber lo que está pasando atrás, y prefiere por una decisión estética que no está justificada por nada, nada dice que ese motor se ve feo con esas dos cosas, pero él entiende...y todo el mundo, porque fíjate que a todos los motores le quitan eso...A él no le importa que lo choque alguien, él prefiere andar así...Entonces, terminan customizándolo...Este es un país donde todo se adapta, que lo que es de una manera no sirve así, que lo que se hizo en Suecia para algo aquí termina haciendo otra cosa...Le ponen tanques, motor, algunos ponen detrás algo como inspiraciones, BMW, algún escrito de la Biblia, Mateo 13,..., alguno tiene un Jesucristo en el farol delantero...Como que tú pudieras, como arqueólogo, encontrarte una cosa de esas y descifrar muchas cosas de la cultura de donde salió eso.”¹¹²³

En el ámbito creativo, la aparición de colectivos ligados al ámbito del diseño introducirá un factor de porosidad en la práctica artística dominicana, desde el momento en que en ocasiones resultará difícil discernir entre la obra artística y la obra comisionada. En efecto, la aparición en los hitos del circuito nacional convivirá con la creación de agencias de moda/publicidad, que tendrán un trabajo continuo, fuera del ritmo del sistema artístico. Así, la producción de objetos y mensajes supondrá un marco en permanente contacto con la producción de imaginarios artísticos, dando paso a la creación de un diálogo fluido entre ambas esferas. De ahí se deriva la preferencia por métodos hasta el momento no tan frecuentes en la práctica artística dominicana, como pueden ser la intervención de entornos de la vida cotidiana o la utilización del

¹¹²³Entrevista personal con los artistas. Santo Domingo, 10 de junio de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

espacio publicitario. Ambos recursos, unidos a la utilización de temas y lenguajes procedentes del ámbito urbano, harán de la introducción de lo artístico en lo cotidiano uno de los principales objetivos de los colectivos procedentes del diseño.

Una de las primeras experiencias que surge desde el ámbito del diseño, como agrupación multidisciplinar, será el Colectivo La Vaina¹¹²⁴. Se trata de una experiencia asociada al ámbito universitario, que posteriormente entrará en diálogo con instituciones de arte, dato que resulta significativo de la heterogeneidad de caminos y respuestas que encontramos detrás de estas experiencias¹¹²⁵. En este caso, La Vaina surge como una agrupación de alumnos procedentes de diferentes áreas académicas, que deciden originar un programa artístico¹¹²⁶. Hay en la creación de La Vaina un carácter fuertemente experimental, algo que se traduce en la heterogeneidad de lo producido y en la flexibilidad de los integrantes del colectivo¹¹²⁷. Así se desprende de Sayuri Guzmán, que participó en la experiencia:

“Entonces la idea era fusionar todas esas cosas que cada uno de nosotros manejábamos de una u otra manera, aunque era todo muy rudimentario, y convertir eso en un producto. Pero no era solamente un producto como la revista que se hizo

¹¹²⁴ “Vaina” es un vocablo comúnmente utilizado en República Dominicana para aludir a un tema de interés de manera coloquial. Puede, así, sustituir a “cosa”, si bien su significado es mucho más amplio. La expresión “esa vaina”, por ejemplo, puede referirse a un asunto de interés público, a una materia cuyo conocimiento comparten los hablantes, o bien adquirir un sentido negativo, refiriendo algo capaz de causar problemas. “Vaina”, además, puede aludir a cualquier objeto que se utilice para algo, o bien al miembro masculino.

¹¹²⁵ El apoyo del Centro Cultural de España en Santo Domingo y la inclusión en la programación de las Bienales Nacionales será esencial para ello.

¹¹²⁶ El contacto y el diálogo permanentes entre el mundo del diseño, el arte y la literatura será una característica de los colectivos de arte dominicanos posteriores al dos mil, algo que les permitirá participar de múltiples escenas culturales al mismo tiempo.

¹¹²⁷ Precisamente, la entrada y salida constante de miembros será un elemento definitorio de la acción de los colectivos posteriores al dos mil, especialmente de aquellos que surgen del ámbito del diseño, siendo difícil en algunos casos precisar la composición exacta de cada grupo. Junto a ello, el intercambio de miembros, la inclusión de individuos procedentes de otros colectivos para el desarrollo de ciertos proyectos, será enormemente frecuente.

posteriormente, que en el 2000 salió el primer número de la revista, sino era crear un movimiento, mover todo lo que tenía que ver con el arte. Lo que empezamos a hacer primero fueron unos conciertos en la universidad a los que les pusimos “desconectados en la UASD” [...] Después surge la idea de la revista. Cuando surge decidimos, bueno, va a salir la revista, pues tiene que salir con algo, tiene que haber algo más.”¹¹²⁸

Pronto el colectivo se orientará a la producción de una revista, llamada igualmente *La Vaina*, que circulará entre el medio cultural de Santo Domingo a principios del dos mil. *La Vaina* presentará un contenido abierto, provocativo en su contenido y atractivo en su forma y presentación, que cuestionará la seriedad de la cultura oficial dominicana. Cada número de la revista se acompañó de un happening o de un performance, a menudo realizado en ambientes que no pertenecían al mundo del arte. En ese contexto se enmarca *El Museo se tira a la Calle*, experiencia que surgía de manera paralela a la V Bienal del Caribe de 2003 de la mano del Colectivo La Vaina, quien integró a otros creadores dominicanos en la acción¹¹²⁹. En esa ocasión, los espacios del Mercado Modelo y de un colmado fueron intervenidos, de manera que los compradores habituales convivieron por unos días con el público de la Bienal. La acción, vagamente política¹¹³⁰, pretendía expandir el área de efecto del evento de manera sutil, camuflando la propuesta artística entre los espacios de venta de productos¹¹³¹. El carácter no invasivo de la intervención espacial en los colmados se extendió a

¹¹²⁸ Documento inédito generado en el coloquio “Arte en Colectivo”, coordinado por el autor de este trabajo. Santo Domingo, Casa de Teatro, 8 de julio de 2010.

¹¹²⁹ Se configuraría entonces una ruta de colmados intervenidos por artistas y agrupaciones, así como un calendario de acciones. Dicha iniciativa servirá de precedente para otras propuestas de intervención de espacios urbanos que plantearán la creación de recorridos, como pueden ser, desde perspectivas diferentes, Arte Urbano Sarmiento o el proyecto de modificación de autobuses a partir de encargos artísticos que planteara el Colectivo Quintapata en 2011.

¹¹³⁰ Dentro de la experiencia se incluyó una acción en la cual los artistas leían la Constitución dominicana, impresa en papel higiénico, con la lengua adormecida.

¹¹³¹ En palabras de Maurice Sánchez: “Una gente que iba al mercado a comprar vainilla, se encontraba con algo que en el contexto del museo era una obra de arte. [...]Y lo bueno era eso; que el público estaba mezclado. Había público que vino a la Bienal del Caribe, pero también una doña comprando azúcar, y un tipo bebiendo...” Coloquio “Arte en Colectivo”.

las propuestas editoriales de *La Vaina*. A las sucesivas tiradas de la revista se unió la realización de lecturas públicas o la producción de un pasatiempos de carácter político.

La última acción de *La Vaina* planteaba el camino que seguirían algunas acciones de colectivos como *Shampoo*. Se trataba de una redefinición completa de los símbolos de la Nación, que adoptaba la fastuosidad y el ceremonial de la política y las cuestiones de estado para plantear una ruptura lúdica con la tradición celebratoria nacional. Concebido como un referéndum, *O Nada, Oficina Nacional de la Dominicanidad Amenazada*, buscaba dar voz a prácticas marginales asociadas con lo dominicano, subvirtiendo los valores establecidos:

“Y lo último que quisieron hacer el Colectivo La Vaina, que no se pudo llegar a hacer, fue el proyecto O Nada, que era La Oficina Nacional de la Dominicanidad Amenazada. La idea era que todo el mundo mandara proyectos de lo que pensaban que era la dominicanidad para ellos, entonces se iba a hacer una selección y con eso se iba a hacer un libro, una revista que no se pudo llegar a hacer. Organizaron una serie de encuentros para hablar del proyecto, que se llamaban “Dominica Sí, Dominica No”, y era también como, para ellos invitar al proyecto decían “participa, la patria te necesita”. Hicieron una bandera, que era con los cuartos negros, y solamente con la parte blanca. Ese proyecto al final no salió...”¹¹³²

Durante la V Bienal del Caribe, al mismo tiempo que se producía *El Museo se tira a la Calle*, surgiría el que quizá sea el colectivo dominicano que, desde el ámbito del diseño y la publicidad, alcanzaría mayor difusión internacional y reconocimiento dentro del país. *Shampoo*, luego *Picnic*, compuesto por Maurice Sánchez y Ángel Rosario¹¹³³, presentó en 2003 una pieza que cuestionaba con humor el recurso a la esencia en los discursos sobre el pasado de la cultura dominicana, al tiempo que planteaba la fragilidad y la artificialidad de la modernización urbana y analizaba la existencia de múltiples

¹¹³²Coloquio “Arte en Colectivo”

¹¹³³ El primero formará parte del *Colectivo Biscuí*, surgido también en el dos mil aunque de más corta duración; Ángel Rosario, por su parte, integrará el colectivo *El Hombrecito*.

sistemas económicos que coexistían y competían en el país. *El Descubrimiento del 70*, una pieza que luego compraría la colección permanente del Centro León Jimenes, presentaba una Honda 70 dentro de una gigantesca piedra de ámbar. La motocicleta, símbolo del presente del país y verdadera plaga en el entorno urbano de Santo Domingo, quedaba fosilizada, dejando un rastro a un posible arqueólogo del futuro interesado en discernir patrones culturales de la dominicanidad presente. Para ello se utilizaba uno de los principales recursos turísticos de República Dominicana: el ámbar, cuya producción, considerada la mayor del mundo, suele ir asociada al turismo. Así, si los dinosaurios de *Jurassic Park* nacieron de ámbar dominicano, *Picnic* daba origen a un nuevo mito del pasado, tentando al público a iniciar la indagación arqueológica futura: ¿quiénes habrían sido los usuarios de las motocicletas? ¿Cómo sería su modo de vida? Y sobre todo: ¿qué significaría el rico código visual que aparecía sobre los vehículos, formado a partir de su intervención por parte de sus usuarios?

El descubrimiento del 70, tras el que pudiera adivinarse una advertencia hacia los conmemoracionistas, o, más sencillamente, un gesto de incredulidad ante cualquier intento de elaboración de discursos gloriosos de hechos pasados, introducía el diálogo entre lo real y lo falsificado, elemento que seguiría presente en todas las producciones de *Picnic/Shampoo* y que está vinculado a la faceta como publicistas de los miembros del grupo. Pese a la magnitud de la producción dominicana de ámbar, o quizá precisamente a causa de ello, existe toda una industria de la falsificación de dicha piedra preciosa, destinada al turismo. Los visitantes de la isla, pues, a menudo adquieren como *souvenir* un simulacro de un elemento que quiere simbolizar la dominicanidad. Conscientes del potencial del ámbar como símbolo, *Shampoo* esboza con *El descubrimiento del 70* el retrato de una sociedad que altera las normas de uso de los productos, que vive de la reutilización de símbolos propios y ajenos y que reinventa continuamente su propio presente a partir de fragmentos del pasado. La primera producción del colectivo *Shampoo* consigue, además, elaborar una metáfora de la pérdida de valor de objetos y tradiciones en un mundo en permanente cambio. El motor, símbolo de un estilo de vida pero también

emblema de una actividad laboral informal, ocasional, como es el *motoconcho*, alude, sin nostalgia pero con decisión, a la desaparición de modos de vida alternativos, a la desintegración de prácticas ligadas a lo artesanal y, finalmente, a la articulación de estrategias de supervivencia ante el empuje feroz del capitalismo¹¹³⁴.

La fuerza del *Descubrimiento* vendrá dada, pues, por su capacidad para desafiar la trampa existente en el discurso nacional y regional, las limitaciones de la modernización y del desarrollo industrial, cuya cara oculta se encuentra en las factorías de falsificación de ámbar que abastecen con objetos falsos a los turistas que constituyen una de las bases de desarrollo económico en el país; y, finalmente, por la oportunidad con la que advierten de un posible futuro distópico, en el que la raza humana quede reducida a un montón de metal.

Al *Descubrimiento* siguió un año después *D'La Mona Plaza*, pieza que será comentada en el apartado correspondiente a la frontera; aun así, merece la pena señalar que se convertiría en el emblema de *Picnic* y que supondría la internacionalización de la actividad del colectivo a partir de la Trienal Poligráfica de San Juan, primero, y de la muestra colectiva *Infinite Islands*, después. *D'La Mona Plaza* lleva hasta sus últimas consecuencias la integración del contexto local dominicano, primero, y la utilización del *fake*, después, en los discursos del colectivo. Supondrá, además, una mirada crítica a uno de los proyectos más colosales de remodelación del paisaje urbano de Santo Domingo, como fue la construcción de una isla artificial.

Entre los proyectos emprendidos por *Picnic* en la segunda mitad de la década del dos mil podrían destacarse tres: *La Plástica Dominicana*, pieza producida para la Bienal Nacional de 2005; el *Tsunami de Basura*, colaboración con el proyecto *Basurama*; y el proyecto publicitario *Arte Urbano Sarmiento*. En el primer caso, el grupo construyó un tótem a partir de uno de los elementos definitorios del colmado: la silla plástica. Si en su origen el colmado funcionó

¹¹³⁴ Véase el apartado correspondiente en el capítulo sobre la ciudad.

como una tienda de ultramarinos, paulatinamente fue convirtiéndose en un espacio de convivencia, en el que junto a la función original de compra de objetos de uso cotidiano surgía la de lugar de reunión asociado al consumo de bebidas alcohólicas. Lo que antes había sido una tienda se transforma en un escenario público, donde interactúan diferentes sectores de la sociedad dominicana. El colmado, así, concentraba la paradoja de ser un espacio típico, asociado a la dominicanidad, que se había conformado en un momento reciente, a partir de elementos en cierto modo “despersonalizados” como puede ser la silla plástica.

Junto a la introspección en los nuevos códigos de la identidad dominicana, la respuesta ante el sistema artístico nacional supondrá el segundo elemento que da origen a *La Plástica Dominicana*. El título puede entenderse como una provocación en clave de humor hacia el canon dominicano, marcado por la fuerza de la modernidad y por la influencia del sistema educativo de la Escuela de Bellas Artes. Utilizando un medio tradicionalmente asociado al “buen arte” como es la escultura, *Picnic* proponía un movimiento de desacralización, acercándose a los valores estéticos del paisaje urbano contemporáneo, fuente de nuevos valores “plásticos”, al tiempo que cuestionaba, como venía siendo habitual en las obras del grupo, la validez de las recreaciones en la tradición:

“Un amigo cubano me contó de un pueblo en el sur profundo que se caracterizaba por la construcción de sillas de guano y madera, esto era toda una industria, todos los restaurantes, bares, cafeterías, casas y colmados, dependían de esas sillas...hasta que llegó la amenaza de plástico. Un artesano del pueblo narraba mientras hacía una de sus sillas... "hoy mi principal competencia, es la silla de plástico" y él está sentado en una silla de plástico haciendo una de madera...Entonces, si hoy vemos en cada colmado esta escultura de plástico con combinaciones de colores tan interesantes por qué no replicarla y llevarla a otro contexto, por qué no exagerarla.”¹¹³⁵

¹¹³⁵Entrevista con el Colectivo Picnic. Santo Domingo, 10 de junio de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

Otro comportamiento asociado a la vida urbana en el país preside la obra que el colectivo presentó en colaboración con *Basurama*, el festival centrado en la investigación y promoción de usos alternativos del material de desecho. En este caso, el grupo ideó una gigantesca ola formada por los desechos que el río Ozama traslada al Malecón de Santo Domingo, espacio tradicionalmente marginado de la ciudad¹¹³⁶. El *Tsunami de basura* se presentaba, así, como una reflexión sobre la lejanía con respecto al mar de uno de los principales puertos históricos del continente americano, al tiempo que daba origen a una inquietud apocalíptica, similar a la que observamos en *El Descubrimiento del 70*, en la que la naturaleza devoraba a la ciudad como respuesta a los ataques continuos al medio insular. La utilización de un espacio muerto, un residuo de los proyectos de modernización del país¹¹³⁷, otorgaba un elemento más: la ola concentraba las miradas en el mar, sirviendo de vínculo con éste e introduciendo una contraposición con respecto a la artificialidad del crecimiento incontrolado¹¹³⁸. Finalmente, *Arte Urbano Sarmiento* surgía como una comisión de un conjunto de vallas publicitarias a cargo de una empresa local; en ese momento, la agencia publicitaria *Picnic* decide invitar a varios artistas de la ciudad con el fin de diseñar cada valla. Se conseguía, así, marcar el territorio urbano mediante un itinerario publicitario, trasladando el arte a la calle, acción que continuaba el circuito de colmados propuesto por *La Vaina*.

Al contrario de lo sucedido en el caso de *Shampoo/Picnic*, en el que una iniciativa artística deriva al poco tiempo en una agencia publicitaria, el colectivo

¹¹³⁶ El comentario “vivimos de espaldas al mar” suele ser frecuente en las conversaciones de la ciudad.

¹¹³⁷ Inaugurada en 1998, la llamada “Fuente cibernética” apenas mantuvo su funcionamiento medio año. Se sumaba, así, a los proyectos de remodelación urbana que han jalonado espacios como la Avenida 27 de Febrero.

¹¹³⁸ En palabras de los integrantes del grupo: “El lugar que elegimos para nuestra propuesta se conoce como “la fuente cibernética”, que ya per se es un espacio-basura, un desecho, algo que en un momento fue una obra de la ciudad, donde se hizo una fuente inspirada en Montjuic y que como todo en este país a los seis meses dejó de funcionar y punto. Nadie se preguntó por qué, cuánto costó, qué se perdió...Pero el espacio queda ahí, y la gente todavía le dice “la fuente cibernética”” Entrevista con el Colectivo Picnic. Santo Domingo, 10 de junio de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

Modafoca surgiría primero como iniciativa de diseño de moda, derivando posteriormente en un contacto cercano con el arte. *Modafoca* nunca se presentará como colectivo artístico¹¹³⁹; sin embargo, las incursiones en el terreno artístico, y las colaboraciones con otros grupos, serán frecuentes. Al igual que los colectivos anteriores, *Modafoca* llevará a cabo una investigación en torno a los elementos que forman la “nueva dominicanidad”¹¹⁴⁰; en esta ocasión, sin embargo, el principal medio de expresión de ese proceso de reflexión visual será una línea de camisetas en las que pueden observarse emblemas y guiños al lenguaje publicitario de los setenta y ochenta en el país¹¹⁴¹. La comunicación, junto con el rescate de una tradición visual compartida por los dominicanos, aparecen, así, como objetivos centrales de *Modafoca*, grupo que inició hacia el 2006 un movimiento de empresas de moda centradas en el imaginario urbano de Santo Domingo¹¹⁴².

Junto con los códigos visuales de la publicidad dominicana, el lenguaje popular, las expresiones coloquiales y las alusiones a situaciones de la vida diaria, centran los discursos de *Modafoca*. Los proyectos del grupo están llenos de referencias al universo del transporte, al entorno del colmado, a escenas de barrio (“como quiera dicen”, reza una de las camisetas del grupo). La

¹¹³⁹ Entrevista con el Colectivo Picnic. Santo Domingo, 10 de junio de 2010. Documento recogido en los apéndices de este trabajo.

¹¹⁴⁰ “Cuando buscas República Dominicana en Google, y aparecen dos tipos bailando merengue con camisa blanca y pantaloncitos, ahora hay otra cosa, pantalones bajos, gente bebiendo cerveza, con lentes,...Ha evolucionado la cultura.” Entrevista con el Colectivo Modafoca. Santo Domingo, 5 de junio de 2010.

¹¹⁴¹ En palabras de Ían Victor: “La gente a veces no se acuerda de cómo eran las cosas. Hubo un momento aquí, específicamente en los ochenta, en que había una cultura visual riquísima, una portada de un disco de Michael Jackson y otra de un disco dominicano de los ochenta estaban a un mismo nivel en cuanto a calidad, en cuanto a fotografía, tipografía,... [...] Ahí entra la psicología, la historia, la sociología, el arte y el diseño gráfico. Así fue como comenzamos Modafoca. Nos interesaba hacer todo ese tipo de cosas” Entrevista con el Colectivo Modafoca. Santo Domingo, 5 de junio de 2010.

¹¹⁴² Iniciativas como “Mango Bajito” o “Tingola” han surgido en los últimos cuatro años, ofreciendo un movimiento de recuperación del habla popular y de situaciones devenidas frecuentes en la idiosincrasia dominicana.

recuperación del universo visual de Lolo Jackson, artista amateur que ha dado un sello característico a la decoración de las miles de bancas de apuestas que pueblan el país¹¹⁴³ y que ha pasado de ser alguien desconocido a convertirse en un personaje público, ha iniciado todo un movimiento de aproximación a elementos del paisaje visual dominicano que hasta el momento habían pasado desapercibidos. El caso de Lolo Jackson resulta, entonces, paradigmático del auge que en los últimos años ha cobrado el diseño a la hora de configurar un nuevo lenguaje visual dominicano:

“Nosotros hemos estado trabajando en la documentación e investigación de un artista comercial de aquí que se llama Lolo Jackson. Es alguien que pinta bancas de apuestas, con un fondo azul y unas letras con colores lumínicos, escarcha alrededor,...Ese señor lleva 25 años trabajando en el país. Sabía dibujar, y a partir de ahí empezó a ganar dinero, hizo el logo de una tienda, y poco a poco desarrolló su estilo gráfico. Se fue concentrando en el negocio de las bancas de apuestas, porque representan un buen mercado, un dueño de una banca de apuestas tiene muchas. Él se dio a conocer mucho en esa área, y ahora todas las bancas de apuestas tienen una decoración que siguen esa estética. Para nosotros, algo más que comercial, nos parece que Lolo Jackson ha participado en la construcción del estilo gráfico urbano que define República Dominicana. Todo el que viene identifica el estilo.”¹¹⁴⁴

Modafoca se presenta, ante todo, como una marca que trata de integrar en su producción la inquietud por cartografiar el medio urbano dominicano presente en otras iniciativas en contacto con el medio artístico. La creación de una galería¹¹⁴⁵ permitió la celebración de eventos y reuniones que derivaron en intercambios de diseñadores y en proyectos conjuntos. Dentro de éstos últimos

¹¹⁴³ El juego constituye uno de los principales temas de debate en la cultura dominicana; la proliferación de bancas y casas de apuestas, en las que se bebe mientras se observan los juegos de pelota o béisbol, son frecuentes en el imaginario urbano dominicano.

¹¹⁴⁴Entrevista con el Colectivo Modafoca. Santo Domingo, 5 de junio de 2010.

¹¹⁴⁵ El espacio de galería no funciona en la actualidad; sin embargo, la colaboración del colectivo con artistas, y la celebración de eventos, sigue teniendo lugar.

cabe destacar las exposiciones que reunían a todos aquellos grupos e individuos que estaban reflexionando sobre la gráfica popular dominicana¹¹⁴⁶.

De todo lo anterior se desprende que la posición adoptada por las experiencias en colectivo procedentes del diseño introduce un juego ambivalente en la relación entre arte y mercado. Si bien, por un lado, acepta la existencia de una realidad dominada por un capitalismo feroz, que ha transformado en pocos años el imaginario urbano de Santo Domingo, por otro utilizará dicho imaginario para proponer prácticas alternativas y modelos de comportamiento que permitan un uso más adecuado de los recursos disponibles. En ese contexto, la publicidad, la moda o el diseño gráfico aparecerán como áreas a las que extender ese objetivo, tratando de desactivar las limitaciones que los mensajes lanzados desde el ámbito artístico encontrarían y buscando constantemente una ampliación del público. Si bien cabría preguntarse acerca del alcance final de dichas medidas en lo que a ampliación de público y a “democratización” de la experiencia estética se refiere, lo cierto es que el diálogo con el diseño y la moda ofrecerán una respuesta a los principales interrogantes del debate artístico dominicano de la década del dos mil¹¹⁴⁷. Al mismo tiempo, la continua transición entre arte y vida diaria, así como la creación de productos de consumo de manera paralela a la creación de discursos artísticos, ofrecerá una respuesta a las limitaciones del sistema expositivo dominicano, abriendo nuevos espacios al devenir artístico nacional y cuestionando las inclusiones y exclusiones presentes en dicho devenir.

Un lugar cercano a las reflexiones promovidas desde el diseño y la moda ocupa *El Hombrecito*, un colectivo de *spoken word* integrado por Franz Báez

¹¹⁴⁶Entrevista con el Colectivo Modafoca. Santo Domingo, 5 de junio de 2010.

¹¹⁴⁷ Una forma completamente diferente, disociada del capitalismo triunfante del medio urbano, vendrá dada desde el ámbito del performance por experiencias como *Chocopop*. Después del final de la experiencia de Puerto Plata, el performance tenderá a integrarse en el circuito artístico nacional, transformando en cierto modo ese carácter “marginal” y consiguiendo una cuota cada vez mayor de participación en los grandes eventos del arte dominicano.

(Premio Nacional de Poesía), Homero Pumarol, poeta, y Ángel Rosario, uno de los integrantes de *Picnic. El Hombrecito* se presenta como un conjunto musical-poético asociado al espacio urbano de Santo Domingo y vinculado con el universo literario de la poesía actual que se desenvuelve en la capital¹¹⁴⁸. Supone, por tanto, una iniciativa fronteriza, que propone nuevos recorridos por la ciudad histórica de Santo Domingo al tiempo que conecta con una serie de experiencias basadas en una cultura de resistencia pasiva, marcada por el caminar sin rumbo fijo y por una cierta apatía ante el futuro.

La manera de enfrentar la modernización del entorno urbano de Santo Domingo puede encontrar una posición en cierta manera opuesta en el caso del performance, que será abordado en un apartado independiente, por considerar que no responde al modelo de colectivo que estamos analizando en el resto de casos.

Desde el ámbito de la fotografía también ha surgido un esfuerzo por coordinar iniciativas y esfuerzos mediante la formación de colectivos. En Santiago de los Caballeros un grupo de fotógrafos constituyó en 1996 *Grufos*, un colectivo fotográfico destinado a la producción y exposición conjunta, con una mirada constante a promoción de la actividad fotográfica. Manteniendo un interés constante por la documentación de la realidad del país, en especial del paisaje, que se manifiesta en la persecución de temáticas y escenarios costumbristas, pero también de realidades contemporáneas, *Grufos* ha agrupado a una veintena de fotógrafos dominicanos residentes tanto fuera como dentro del país. La iniciativa de *Grufos* retoma, asimismo, una amplia tradición iniciada por colectivos como Fotogrupo, Jueves 68 o Imagen 83¹¹⁴⁹. Precisamente, un

¹¹⁴⁸ Recientemente el colectivo presentó una actuación musical-performativa con la artista Quisqueya Henríquez en el Centro Cultural de España de Santo Domingo.

¹¹⁴⁹ En una entrevista mantenida en Santo Domingo, Mayra Johnson, fotógrafa perteneciente a Imagen 83, mencionaba el intercambio de información, en un momento previo a Internet, como uno de los alicientes del trabajo en colectivo. Entrevista con la artista. Santo Domingo, junio de 2010.

gran paso adelante se ha producido en el contexto fotográfico dominicano con la creación en 2011 del Centro de la Imagen por parte del último colectivo.

Santiago es escenario de otras iniciativas en colectivo. Pragmy Marichal y Lilve García formaron en la segunda mitad de la década del dos mil el *Colectivo 16 10*, orientado a cartografiar áreas marginales de la ciudad cibaëña. Los esfuerzos de ambos se encaminaban, pues, a ampliar la mirada fotográfica del interior del país, tradicionalmente orientada hacia el paisaje, así como a reconocer una realidad que se esconde tras la imagen señorial de la ciudad del interior. Igualmente, McJunior, Ernesto Rodríguez y Juan Gutiérrez, creadores de Santiago, han trabajado de manera conjunta en busca de una modernidad independiente con respecto a patrones importados del extranjero, a partir de una mirada que no pierde de vista el contexto santiaguero. Temas como la religión, las desigualdades sociales o la dificultad de definir una identidad regional y nacional aparecen con frecuencia en su obra. El funcionamiento en colectivo les ha permitido, además, desafiar las limitaciones del sistema expositivo de Santiago, impulsando la creación de nuevos espacios y desarrollando una interesante labor educativa. Un movimiento de igual fuerza, y algunos intereses compartidos, muestra el Colectivo *Ojos Urbanos*, formado por Juan Gutiérrez, Tony Saint Hilaire y Miguel Rivas. En este caso, los tres han conseguido trasladar el performance y la intervención de sitios urbanos a un contexto más apegado a la tradición como es el de Santiago.

El performance, precisamente, ha sido el vehículo de algunas de las reflexiones más interesantes del arte dominicano a lo largo de las dos últimas décadas, especialmente a partir del dos mil. Si bien existen proyectos conjuntos, ciertos elementos hacen que sea difícil hablar de colectivos, siendo más oportuno hablar de experiencias conjuntas¹¹⁵⁰.

¹¹⁵⁰ El proyecto que de manera más clara aglutinó a un buen número de artistas interesados en el performance fue el proyecto Chocopop, dirigido en Puerto Plata por Eliú Almonte; sin embargo, resulta difícil hablar de un colectivo siguiendo los parámetros que planteábamos en la introducción de este apartado. La Chocolatera propició, más bien, un interés general por el performance, que hizo que el mundo artístico dominicano se desplazara a la ciudad atlántica

Resulta oportuno cerrar este apartado mediante un análisis de lo aportado por el Colectivo *Quintapata* a partir del 2009. En cierta medida, *Quintapata* supone una culminación de los intereses mostrados por el arte dominicano a lo largo de la década, así como una constatación del interés de algunos creadores del país por establecer un tráfico fluido entre arte y compromiso social. En buena medida, gran parte del éxito de *Quintapata* se debe a que los cinco artistas incluidos en el colectivo consiguen ambas cosas sin sacrificar ni un ápice de fuerza creativa; a que plantean más interrogantes de los que intentan resolver con respuestas fáciles. María Elena Ditrén ha situado doblemente la actividad de *Quintapata* en ese marco de integración con el contexto, apuntando su resistencia ante la banalización y la bienalización del arte contemporáneo¹¹⁵¹, señalando la voluntad de los artistas integrantes del proyecto (Pascal Meccariello, Belkis Ramírez, Jorge Pineda, Raquel Paiewonsky y Tony Capellán¹¹⁵²) de generar respuestas que posibiliten el crecimiento y la inclusión de artistas dominicanos dentro del escenario internacional¹¹⁵³.

Se unen, por tanto, en *Quintapata*, dos preocupaciones: una por el contexto, por los problemas existentes en la sociedad dominicana, y otra centrada en la relación de dependencia del arte del país y de la región con

situada al norte del país periódicamente, con cada uno de los eventos *Chocopop*. De igual modo, la colaboración de Sayuri Guzmán y Clara Caminero en *Artestudio* puede verse como una iniciativa de gestión artística.

¹¹⁵¹ Ditrén, María Elena (2009) "Mover la Roca. Una aproximación a las "sombras" de *Quintapata*", *Artes RD*, 33, p.80.

¹¹⁵² Este último abandonará el colectivo tras la primera exposición, *Mover la Roca*, celebrada en 2009.

¹¹⁵³ La inclusión de artistas dominicanos en los grandes eventos del arte contemporáneo internacional había seguido patrones individuales, obligando a un esfuerzo enorme por parte del artista ante la ausencia de mecanismos institucionales que faciliten dicho acercamiento. *Quintapata* tendrá entre sus principales objetivos generar un clima de producción artística e intercambio de ideas que dé origen a estrategias colectivas.

respecto a los centros hegemónicos del arte¹¹⁵⁴. *Quintapata* plantea, en ese sentido, un arte puramente enraizado en lo local, que busca las posibilidades de crecimiento y de mejora social, que al mismo tiempo consigue, mediante la adopción de un lenguaje lleno de alusiones y de mensajes sutiles, trasladar el diálogo iniciado por los artistas a un medio mucho más amplio que el del museo. Surge, así, un interés por cuestionar la función social del arte y la posición del artista con respecto a la sociedad, abriendo espacios de reflexión y de diálogo que se interroguen sobre los objetivos y posibilidades del arte contemporáneo. En palabras de Pascal Meccariello:

“Desde el peso también de nuestro medio donde no existen los medios dirigidos hacia los objetivos de los artistas: individualmente sí cuesta muchísimo trabajo emprender cualquier proyecto. Presentar un proyecto a una institución, todo lo que eso conlleva, tú necesitas un documento que diga que te dan espacio para tres obritas, y de repente, tú haces un esfuerzo, te pasas tiempo en un proyecto y ni siquiera una buena documentación puedes obtener. [...] Todo esfuerzo necesita un cierto reconocimiento del entorno, en términos de que quede una documentación, de que confluyan en ese evento los debates; muchos colectivos han cumplido con su objetivo; [...] el efecto que ha tenido por lo menos mi experiencia es que, cuando, diciendo aquella cosa tan cursi de que la unión hace la fuerza, hace la fuerza en el sentido de mover cosas que individualmente a uno le sería más difícil, por ejemplo que en torno a un proyecto se den otros espacios: un espacio de la difusión, el espacio de formación, y por supuesto, sentar bases con determinados proyectos para abrirse a nuevos proyectos para ampliar; nacer chiquito para ampliar, contraponiendo al ejemplo del colectivo que empezó enorme y se fue reduciendo, hasta que se formaron varios grupos y de repente se disolvió.”¹¹⁵⁵

Las preocupaciones abordadas por los integrantes de *Quintapata* abarcan la precariedad de la infancia, la violencia de género, la degradación medioambiental, la pérdida de lo humano y de lo natural. En un brillante texto

¹¹⁵⁴ Si atendemos a los cinco artistas incluidos en el colectivo, veremos cómo se trata de los principales actores que iniciaron el camino hacia la internacionalización del arte dominicano en los ochenta.

¹¹⁵⁵ Coloquio “Arte en Colectivo”

que acompaña la primera exposición del colectivo, *Mover la Roca*¹¹⁵⁶, Fernando Castro apuntaba a la comunicación como base de la experiencia propuesta por *Quintapata*, capaz de enhebrar rutas de escape capaces de obviar los cortocircuitos de lo obvio, lo transitado, y lo elitista¹¹⁵⁷. Desde esa perspectiva, *Quintapata* consigue transformar la concepción de lo local existente hasta entonces; como ha demostrado la exportación de *Mover la Roca* a México, Estados Unidos, Perú y Argentina, las preguntas que conforman las obras de Pascal, Tony, Belkis, Jorge y Raquel pueden ser trasladables a cualquier otro contexto americano, aluden a una realidad que sobrepasa a la nacional¹¹⁵⁸.

Si bien *Quintapata* incorpora a su práctica elementos presentes en otros colectivos del país, como puede ser la búsqueda de espacios alternativos para la creación y difusión, la voluntad de implicar en los diálogos del arte contemporáneo a un público más amplio, o el desafío a un arte “fácil”, periódico, de bienal, al mismo tiempo introducirá un elemento fundamental, que puede ser expresado como la preferencia de lo local como horizonte por sobre lo local como recurso. En efecto, si bien las propuestas de *Quintapata* están completamente enraizadas en los problemas de la realidad dominicana actual,

¹¹⁵⁶ El título de la muestra alude a la voluntad de generar espacios, de despertar consciencias y de mover lo establecido. En palabras de Pascal Meccariello: “*Para mí, particularmente significa destapar la salida, una salida a la luz, a la viabilidad de las ideas y su trascendencia. Derribar lo monolítico, dejarlo a un lado y proseguir con libertad hacia lo que todos hemos deseado y por lo que hemos trabajado con mucha energía.*” Entrevista con el Colectivo *Quintapata*. Santo Domingo, junio de 2010.

¹¹⁵⁷ Castro, Fernando (2009) ““Un esfuerzo más...” (Diez notas sobre los contratiempos del arte contemporáneo)”, en AA.VV., *Quintapata. Mover la Roca*. Santo Domingo, CCE, p.14.

¹¹⁵⁸ Agradezco en este punto las observaciones de Pascal Meccariello sobre la singularidad y la importancia de la itinerancia de la muestra, que sustituye al camino –casi siempre de ida, pocas veces de ida y vuelta – de otras exposiciones.

la ausencia de un “tema”¹¹⁵⁹, así como de referencias inmediatas tomadas del entorno visual urbano, aporta una nueva manera de entender la relación con el contexto, primando el compromiso y dejando en un lugar secundario el detalle, el referente, en una apuesta por un juego que aúna lo conceptual con lo público.

Un segundo proyecto, todavía en marcha, pretende intervenir un conjunto de autobuses regulares de Santo Domingo, para lo cual *Quintapata* ha solicitado la colaboración de la comunidad artística de la ciudad. Se consigue, así, incluir al resto de artistas de la ciudad en los debates iniciados en *Mover la Roca*, incorporando dichos debates al ámbito público.

XIV.1.3-Martinica

Si bien en el momento presente no existe ningún colectivo de importancia que integre la escena martiniqueña¹¹⁶⁰, desde mediados del siglo XX encontramos una sucesión de iniciativas colectivas que darán la pauta del ritmo expositivo local. Se podría situar el inicio de la actividad en colectivo en torno a 1945, ligada a la aparición del *Atelier 45*. Formado por Raymond Honorien, Marcel Mystille y Germain Tiquant, el *Atelier* llevaría a cabo una exposición de 51 lienzos enmarcados dentro de una estética créole, ligada a la

¹¹⁵⁹Fernando Castro advierte en el catálogo contra un “arte temático, en un doble sentido. Un comportamiento plástico que “ilustra” o se ocupa de temas, en muchos casos, a rebufo de las derivas de las modas teóricas, pero también una integración en la estructura socio-económica de la tematización, en el sentido del parque temático, o por emplear términos ya clásicos, la espectacularización” Castro, Fernando (2009) ““Un esfuerzo más...” (Diez notas sobre los contratiempos del arte contemporáneo)”, en Castro, Fernando (Ed.) *Quintapata. Mover la Roca*. Santo Domingo, CCE, p.16.

¹¹⁶⁰ Pese a ello, se documentan varias iniciativas en el ámbito de la pintura. No obstante, se tratará de conjuntos con una menor base crítica y con unos presupuestos estéticos en muchas ocasiones tradicionales y poco ambiciosos.

actividad de la revista *Tropiques*¹¹⁶¹. El *Atelier* reivindicará una visión de la realidad antillana ligada a la expresión tradicional del paisaje rural, expresado a través de escenas idílicas, apacibles y coloridas.

Pronto se vería, sin embargo, que el camino de la representación pictórica de la isla tendría que incluir una visión más cercana a la realidad, capaz de entrar en diálogo con el ambiente que seguiría a la Segunda Guerra Mundial y a la Departamentalización. Ya a finales de los sesenta, de la mano del SERMAC y con la presencia de los escritos y de la actuación política de Césaire y—en mucha menor medida en lo que a Martinica respecta—de la producción literaria de Fanon, encontraremos un movimiento mucho más cercano a posiciones universalistas y pan-africanistas. *L'École Nègro-Caraïbe*, surgida en 1970 de la unión del pintor Louis Lauchez y del escultor Serge Hélénon, plantearía una ruptura radical con la actividad del *Atelier*, aproximándose de una manera directa a la realidad martiniqueña del momento. De entrada, la concepción del movimiento se ampliará en una voluntad de abarcar el espacio caribeño y africano. Ambos artistas, residentes en Costa de Marfil, trabajarán desde Abidjan, en el país africano, planteando conexiones con el universo francófono. Por otro lado, se defenderá una identidad basada en aspectos sociales y espirituales, y no tanto paisajísticos o geográficos. *L'École* resultará interesante por cuanto se trata de una propuesta surgida en África que se plantea la sistematización de una estética caribeña¹¹⁶².

Sin embargo, será en los ochenta cuando se constituya el movimiento que tradicionalmente se ha considerado como iniciador de propuestas contemporáneas en la isla. El colectivo *Fwomajé*, creado en 1984 por Victor Anicet, Ernest Breleur, François-Charles Édouard, Bertin Nivor y René Louise.

¹¹⁶¹ L'Étang, Gerry (Coord.) (2007) *La Peinture en Martinique*. Fort-de-France, Conseil Régional de Martinique, Hervé Chopin Éditions, p.21.

¹¹⁶² La obra de ambos artistas experimentará una transformación radical después de su llegada a África. En el caso de Hélénon, dicho cambio se manifestará en un abandono de la pintura figurativa a favor de una escultura abstracta, que utiliza tanto maderas de árboles locales, cargadas de valor simbólico, como metal.

La propuesta estética de Fwomajé se caracterizaría por la integración de elementos de diversa procedencia con el objetivo de la búsqueda de una expresión *créole*¹¹⁶³. La búsqueda de una *localité*, es decir, de una ubicación para la producción creativa, estaría detrás de una iniciativa que primaría lo colectivo por encima de lo individual¹¹⁶⁴. La gran aportación del grupo se derivaría, pues, de la persecución de una estética propia, que se manifestara no únicamente en los temas elegidos, sino también en una determinada factura. La separación de Breleur del núcleo de Fwomajé, debida a la búsqueda por parte de éste de un lenguaje más próximo a lo contemporáneo, ha sido considerada el inicio del postmodernismo en la isla.

XIV.1.4-El rol de los colectivos en el resto del Caribe

Más que la articulación de colectivos, en el caso de Puerto Rico destacará la creación de espacios autogestionados por los artistas; las pocas iniciativas existentes surgirán, además, ligadas a la actividad de un espacio determinado¹¹⁶⁵, por lo que centraremos, por tanto, el análisis sobre la isla en el siguiente apartado. Podemos, sin embargo, señalar la que ha sido una constante en la producción puertorriqueña de los últimos años: la integración artística en proyectos expositivos individuales.

En Jamaica apenas encontramos un ejemplo de actividad en colectivo aparte de la relativa cercanía de los artistas intuitivos. Se trata de un grupo de artistas que se agrupan en los ochenta y noventa bajo el nombre de *The*

¹¹⁶³ El uso del *créole* martiniqués será frecuente en los textos del grupo. Una visión pormenorizada en Fortune, Fernand Tiburce (1994) *La voie du Fwomajé*. Fort-de-France, Association Fwomajé.

¹¹⁶⁴ *Ibidem.*, p.14.

¹¹⁶⁵ Piénsese, por ejemplo, en el grupo de artistas que frecuentan la Galería Manos.

*Africans*¹¹⁶⁶. El conjunto, integrados por Omari Ra, Khalfani Ra o Khepera Oluyia¹¹⁶⁷, llevará a cabo varias exposiciones, sin por ello interrumpir la actividad en solitario de cada uno de sus miembros. Se tratará de un colectivo abierto, en el que el número de miembros cambiará de una iniciativa a otra.

*“People are more individualistic in how they do their things. If it’s organized by people overseas, then you will get people to participate in it, because then they figure, there is an amount of exposure in that, right? We are the only collective art movement in Jamaica. There are no other collective art groups in Jamaica, outside of us right now. We have exhibited that way for quite a while now. Three shows, group members change, but we have a core group of people that makes it up. Jamaica is not big on that. It’s capitalism, so individual greed and individual need, people specifically will keep it on a one on one scale, not really collective thing.”*¹¹⁶⁸

En Trinidad y Barbados el panorama se muestra igualmente próximo a la acción individual, si bien, en el primer caso, la existencia de iniciativas de talleres y espacios de creación contribuirá a crear cierta cohesión¹¹⁶⁹. Si bien no encontramos una acción de colectivos artísticos, la colaboración entre miembros de una misma generación será bastante frecuente. Así, en los casos de Marlon James, Jamie Lee Loy y Nikolai Noel, todos ellos parte de un bloque de artistas que comienza a trabajar durante la década del 2000, encontraremos proyectos que se completan a partir de la producción de obra por parte de cada uno de ellos¹¹⁷⁰. Igualmente, la posición de algunos artistas como guía de las nuevas ornadas permitirá un intercambio fluido¹¹⁷¹.

¹¹⁶⁶ Véase Boxer, David y Poupeye, Veerle (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers.

¹¹⁶⁷ La adopción de seudónimos de origen egipcio forma parte del posicionamiento africanista del grupo.

¹¹⁶⁸ Entrevista con Omari Ra. Kingston, 14 de marzo de 2010.

¹¹⁶⁹ Véase el apartado sobre Trinidad en el capítulo que aborda la institucionalización del arte en la región.

¹¹⁷⁰ Noel y Lee Loy llevaron a cabo en 2007 un proyecto que consistía en producir cien retratos cada uno del otro, con distinto grado de detalle y con técnicas diversas, que luego serían expuestos en forma de mural.

En Haití, finalmente, contaremos con varias agrupaciones artísticas y artesanales, algunas de las cuales tendrán una fuerte implicación en la creación de instituciones y espacios artísticos, como es el caso del grupo de Croix des Bouquets, o del grupo de artistas de la Grand Rue, responsables de la Ghetto Biennale.

XIV.2-Espacios de arte auto-gestionados

Como se observa en el recuento institucional ofrecido en el bloque anterior, el funcionamiento regional de la creación artística de fin de siglo tenido que lidiar con numerosos problemas económicos, políticos o sociales. Las características que determinan la producción de arte en el Caribe se muestran, por tanto, como un primer condicionante en la determinación del lugar donde la obra se expone, del circuito en el que se comercializa o del público al que enfrenta.

Como consecuencia de todo lo anterior, con frecuencia los propios artistas han creado espacios destinados a paliar las limitaciones anteriores. Se trata de centros más o menos organizados que coexisten con, y en ocasiones suplantando a, las instituciones oficiales públicas y privadas. En las islas en las que encontramos un panorama menos estructurado, los espacios abiertos por artistas han permitido disponer de una dinámica en ocasiones más activa que la existente en contextos más “regulados”. Es el caso, por ejemplo, de L’Artocarbe en Guadalupe, de Alice Yard, CCA7 o Galvanize en Trinidad o del Instituto

¹¹⁷¹ El mejor ejemplo de ello es sin duda Christopher Cozier. Desde su establecimiento en la isla, el taller y la vivienda de Cozier se convertirían en un lugar frecuentado por artistas jóvenes en proceso de configurar una creatividad propia. La existencia de un espacio de taller, ligado a la actividad pictórica y dibujística de Cozier, supondrá un aliciente para la visita de estos nuevos creadores, ya que, debido al incremento en el uso de técnicas digitales, cada vez resulta menos frecuente encontrar dichos espacios.

Buena Vista en Curaçao¹¹⁷². En otras ocasiones, la gestión de los artistas convivirá con un panorama organizado, ejerciendo funciones que las instituciones oficiales no pueden realizar plenamente, o desarrollando parcelas dejadas libres por aquellas¹¹⁷³.

Encontramos, por otro lado, ejemplos diferenciados. En Cuba la suplantación por parte de los artistas de las funciones del curador, el crítico o la galería había sido frecuente en los ochenta, si bien hasta los noventa no adoptará la forma de un espacio físico, de la mano de Espacio Aglutinador. Además de DUPP, el otro proyecto de los noventa-dos mil que mantendrá una coherencia y una duración estables a lo largo del periodo analizado se materializará en una plataforma educativa de nivel internacional y correrá a cargo de Tania Bruguera. La Cátedra de Arte y Conducta, surgida en 2002, se concibe como un laboratorio pedagógico alternativo que analiza, en palabras de la propia creadora, “la conducta socio-política y la comprensión del arte como instrumento de transformación de la ideología, mediante la activación de la acción cívica sobre su entorno.”¹¹⁷⁴. Proyecto marcadamente pluridisciplinar, la Cátedra reunirá a un grupo de creadores jóvenes procedentes de las más variadas disciplinas con el objetivo de crear un marco de diálogo que fomentara el desarrollo de un arte político. Para ello, el presupuesto estético de la obra de arte queda en un segundo plano ante la necesidad de revisar el discurso, tratando de garantizar una mayor inserción social. Entre los alumnos de la Cátedra se encuentran nombres que protagonizarán la escena artística a finales del 2000, como es el caso de Javier Castro,

¹¹⁷² En ambos casos hemos decidido incluir el análisis de los centros gestionados por artistas en el apartado institucional debido al peso de las iniciativas en el total de la evolución artística local, si bien dicho discurso podría aplicarse igualmente en este punto.

¹¹⁷³ El mejor ejemplo en este caso sería la iniciativa Chocopop en República Dominicana. En un panorama rico, con varios museos y eventos periódicos nacionales e internacionales, el movimiento de La Chocolatera surge ligado al performance, un medio expresivo que no había gozado de visibilidad hasta el momento.

¹¹⁷⁴ Manifiesto, recogido en:

<http://www.taniabruquera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

Jimmy Bonachea, Luis Gárciga, Wilfredo Prieto, Ana Olema, Leví Orta o Carlos Martiel; asimismo, entre la nutrida lista de invitados aparecen referencias de nivel mundial, como Nicolás Bourriaud, Thomas Hirschhorn, Boris Groys, Santiago Olmo o Rirkrit Tiravanija.

Tras la desarticulación de la Cátedra en 2009, nuevos colectivos entrarán en escena, retomando parcialmente el concepto pedagógico de Bruguera y el de inserción en el ambiente de DUPP. LASA, Laboratorio Artístico de San Agustín, surge en 2008 con el objetivo de interactuar con el degradado barrio situado a las afueras de La Habana. Se trataba, en este caso, de integrar la obra de arte en la cotidianidad urbana y, al mismo tiempo, de hacer partícipe a la población del proceso creativo. Concebido como un programa de actuación y configuración urbana, LASA se plantea asimismo como un espacio de trabajo y residencia en el que se invita a artistas de cualquier parte del mundo a desarrollar su obra en el contexto de San Agustín.

Puerto Rico ofrece otro ejemplo singular. Nos encontramos ante una escena marcada por el desarrollo tardío de las instituciones, por un flujo estable de información procedente del contexto norteamericano y por una situación económica holgada. En ese marco, las iniciativas puertorriqueñas plantearán un cuestionamiento a las propuestas ligadas al poder político y a la intromisión externa. Así, desde un primer momento, el Taller Alacrán, dirigido por Antoino Martorell se enmarcará en un contexto de crítica política y de reivindicación identitaria¹¹⁷⁵. El escenario en el que se sitúa la famosa baraja Alacrán de Martorell funcionaría como un espacio de taller ligado a la experimentación formal y a la ayuda a sectores desfavorecidos de la población puertorriqueña. Alacrán inaugura, asimismo, una interesante conexión entre arte experimental y cultura urbana que tendrá en el barrio de Santurce un marco de referencia. La apuesta por la vanguardia será, desde entonces, una constante en los centros

¹¹⁷⁵ El mejor trabajo sobre Martorell y sobre Alacrán es, sin duda, el monográfico de Antonio Díaz Royo, responsable del archivo Martorell en Cayey. Véase Díaz-Royo, Antonio (2008). *Antonio Martorell. La aventura de la creación*. San Juan, Universidad.

autogestionados—otro de los antecedentes de las iniciativas de los ochenta y noventa, la Galería Campeche fundada por Domingo García en 1958 en la histórica Calle del Cristo, desempeñará un idéntico rol vanguardista¹¹⁷⁶.

Ya en los ochenta, la gestión cultural conseguirá el reto de desafiar las limitaciones institucionales y de alcanzar a mayores audiencias. El Movimiento Sintésista Actualizado (MSA). MSA surge del esfuerzo de Teo Freytes por generar una estructura de exposición que rompiera con el concepto cerrado, excluyente, de las galerías de arte, y que incluyera la posibilidad de confrontar la obra artística de creadores jóvenes a la crítica. MSA exhibiría instalación, moda, performance,..., invitando a todos los artistas de la isla a sumarse a las exposiciones organizadas. MSA funcionaría, por tanto, en base a los principios de la experimentación, el intercambio y la aglutinación; paralelamente, el espacio realizará una labor pionera en la documentación online de la actividad contemporánea, adelantándose al fenómeno de los blogs ya comentado¹¹⁷⁷. Durante la década MSA compartirá protagonismo con espacios como Casa Candina, Manos o Botello, ya analizados.

Tras una década marcada por las búsquedas individuales, el 2000 abrirá el periodo de oro de los espacios autogestionados. A comienzos del nuevo milenio encontraremos un panorama marcado por las colaboraciones constantes entre artistas, así como por la suplantación de la función curatorial y crítica por parte de varias generaciones nuevas de artistas¹¹⁷⁸. Muchos serán herederos del movimiento generado por proyectos como *Circa*, Puerto Rico 00,

¹¹⁷⁶ Véase al respecto Ramírez, Mari Carmen (1999) *Destellos del yo: cinco décadas en Domingo García*. San Juan, Ediciones Fundación Galería Latinoamericana.

¹¹⁷⁷ Pese al cese de la actividad de MSA, el espacio web sigue operativo. Véase <http://msa-x.msa-x.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹¹⁷⁸ Si bien existen excepciones, puede hablarse de dos grupos de artistas. Uno empieza su labor a principios de la década, ligado a iniciativas como las desarrolladas por M&M. Otro alcanzará su madurez a mediados del 2000. Con respecto a dicha división, véase Barragán, Paco (2011) "Borderline, o cómo sacarle provecho a una insularidad límite", en Nogueras, Celina (Ed.) *Frescos*. San Juan, Celina Nogueras, pp.124-137.

02 y 04 o la recuperada Trienal Poli/Gráfica; de hecho, algunos espacios surgirán como respuesta al cese de dichos proyectos¹¹⁷⁹. Estamos, por tanto, ante un movimiento alternativo, que sin embargo consigue permear la institución oficial, en el que la velocidad con que aparecen y desaparecen espacios y proyectos se compensa con la tenacidad con que se buscan soluciones capaces de combatir cualquier crisis.

Uno de los referentes a lo largo de la década será *BetaLocal*. Creado por Michy Marxuach, Beatriz Santiago y José “Tony” Cruz en el espacio del Viejo San Juan, *BetaLocal* funcionará como centro de creación, institución educativa, lugar para residencias artísticas, centro cultural y espacio expositivo. Una de las notas predominantes de su andadura ha venido marcada por la voluntad, presente en M&M, la anterior iniciativa de Marxuach, de relacionar a la escena joven puertorriqueña con artistas, críticos y curadores internacionales de primer nivel. De ahí la apertura de una residencia destinada a la generación de proyectos *in situ*, así como el establecimiento de lazos con otras iniciativas similares centroamericanas y de América del Sur.

A mediados de la década se sucederán las iniciativas. Así, *Área* acogerá artistas en residencia y presentará un programa de exposiciones continuo. *Área* fue creada en 2005 por José Hernández Castrodad, empresario aficionado al arte que en 2011 originaría, junto a las artistas Elsa María Meléndez y Norma Vila, *Metro: Plataforma Organizada*, otra plataforma dedicada a servir de espacio a la creación contemporánea¹¹⁸⁰. Ambas iniciativas compartirán un interés por estimular el diálogo y la apertura, así como por desarrollar lazos de unión que

¹¹⁷⁹ La desaparición de la feria de arte *Circa* originaría todo un movimiento de creación de espacios que trataría de encontrar acomodo al desarrollo artístico surgido a partir de aquella.

¹¹⁸⁰ *Área* y *Metro* siempre han funcionado estrechamente. Si bien se ha considerado que la segunda constituye un traslado de los intereses de *Área*, ubicada en Caguas, a San Juan, ambos proyectos desarrollarán programas independientes.

los vinculen a otros proyectos e instituciones¹¹⁸¹. Desde un nivel más alternativo, *Clandestino 787* servirá de espacio experimental a la gráfica, acogiendo las propuestas de nuevas generaciones en dicho medio. 787 contiene una galería, una tienda y un taller de diseño y gráfica abiertos en el espacio de Santurce. En el mismo contexto se enmarca *La Respuesta*, un local que integra conciertos musicales, un pub y varias salas de exposición y que suele acoger con frecuencia performances y proyectos de grafiti, diseño contemporáneo,...Otros espacios e iniciativas, como *La 15* o *Car Wash*, completan una escena que se muestra como una de las más activas de la región¹¹⁸².

¹¹⁸¹ En el caso de *Área* existirá una relación de proximidad con el Museo de Arte de Caguas. En la programación de ambas iniciativas encontraremos, por otro lado, a críticos y artistas jóvenes implicados en otros proyectos.

¹¹⁸² La confrontación de los múltiples blogs que documentan el contexto puertorriqueño aparece aquí como una referencia obligada. Remitimos a las entrevistas con Abdiel Segarra, Quintín Rivera Toro, Omar Obdulio Peña y Elsa Meléndez para mayor información.

Capítulo XV-La memoria y la historia

“Algo pasó con la Historia; algo terrible le pasó al tiempo.

He aquí la summa contradictio: el tiempo no existe y todo lo que existe es tiempo.”

Mayra Santos-Febres. *Fe en disfraz*

La relación con la historia ha sido uno de los temas más recurrentes en la historia cultural del Caribe. Las circunstancias del Descubrimiento, la ubicación del archipiélago en el enclave central de la Modernidad, y la experiencia traumática de la supresión de la población indígena y la traída de esclavos, han permeado buena parte de las manifestaciones creativas de la región. En el momento contemporáneo, la memoria aparece permeada por un sentimiento de falta de autenticidad, de artificiosidad, de ruptura con la lógica lineal del relato histórico, que se deriva del aparato cognoscitivo que rodeó e impregnó de significado al Caribe desde su “incorporación” al mundo conocido. Esa necesidad de verificación, de reconstrucción de un discurso fragmentado por las lagunas derivadas de la conflictividad del proceso histórico caribeño, se perpetúa en la actualidad en la cosificación de la región, en la fuerza del estereotipo, que hace de cualquier relato una atracción turística o un recurso explotable—de cualquier yacimiento arqueológico un parque temático, podría afirmarse en otros términos, postergando su naturaleza esencial. Precisamente, de la conversión de esa falta de génesis único y definitorio en un atributo positivo y definidor de la identidad arrancan buena parte de las miradas a la historia y a la memoria del arte caribeño reciente.

El objeto artístico, especialmente, pero no únicamente, el del Tercer Mundo, surge rodeado de un sentimiento de falta de pertenencia, de *unbelonging*, derivado de su ubicación tradicional en el ámbito del folclore o en

el de la mimesis del objeto occidental¹¹⁸³. Señala Kobena Mercer: “Neither preserved in museum collections nor attributed to identifiable authors, objects such as the altar made of gin bottles shown in an archival photograph exist in an ambiguous state of “unbelonging”. The axiomatic distinction between art and artifact decides whether objects belong to art history or anthropology, but archival ambiguities confound such classificatory separations.”¹¹⁸⁴ De las palabras de Mercer, orientadas al arte documental, se desprende una condición de *outsider* que hace que dichas producciones estén asociadas a la No pertenencia a un ámbito específico. De este modo, podemos considerarlas tanto una genealogía no oficial, resultante de la voluntad del artista de documentar procesos históricos subalternos, como un desafío a toda genealogía. Las culturas de archivo¹¹⁸⁵ tienen, por tanto, en su repetición y en su carácter azaroso mucho de anti-museo.

Conviene recordar aquí la ya clásica aportación de Kwame Anthony Appiah llevada a cabo en su artículo “Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?”. En él, Appiah utiliza como punto de arranque una anécdota derivada de una exposición sobre arte africano que tuvo lugar en Nueva York en 1987. Appiah cita extensivamente a David Rockefeller, cuya opinión como coleccionista de arte se expresa sobre dos piezas, una supuesta escultura Fanti — que el magnate alaba como contemporánea y cercana a los cánones de belleza occidentales, y que luego resultaría ser una creación contemporánea producida con la intención de ser vendida en el mercado estadounidense — y una máscara-casco Senufo, que Rockefeller destaca por tratarse de un regalo personal del Presidente de Costa de Marfil. En este punto, señala Appiah:

¹¹⁸³ Valgan al respecto dos referencias clásicas. Bhabha, Homi (2005) *The Location of Culture*. Londres, Routledge; Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture. Twentieth Century Literature, Ethnography and Art*. Cambridge, Harvard University Press.

¹¹⁸⁴ Mercer, Kobena (2008) “Introduction”, en Mercer, Kobena (Ed.), *Diasporas, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA, p.13.

¹¹⁸⁵ Véase Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.

*"I have quoted so much from Rockefeller not to emphasize the familiar fact that questions of what we call "aesthetic" value are crucially bound up with market value, nor even to draw attention to the fact that this is known by those who play the art market. Rather I want to keep clearly before us the fact that David Rockefeller is permitted to say anything at all [énfasis en el original] about the arts of Africa because he is a buyer and because he is at the center [...] I want to remind you, in short, of how important it is that African art is a commodity."*¹¹⁸⁶

El estatus de mercancía—extensible al resto de la cultura y al resto de latitudes, si bien en otros términos—convive con la imposibilidad de todo archivo lineal, organizado: es el presupuesto borgiano que ya abriera en su momento García Canclini cuando abogó por la tarea de "descoleccionar", un proceso motivado por dos factores: la aparición de dispositivos de reproducción que mezclan inevitablemente referencias, que "desencuadernan los libros", tales como las fotocopiadoras, los videoclips o los videojuegos—posición que, desde luego, habría que repensar a partir de Internet—, y la modificación sustancial de las colecciones, democratizadas—convertidas en listas de preferencias personales a ser reproducidas y rememoradas, en *playlists*—y alteradas de modo que lo popular y lo culto ya no resultan separables¹¹⁸⁷.

Junto a esa falta de pertenencia derivada de la pérdida de referencialidad del objeto artístico y cultural, la otra gran referencia que afecta al relato histórico de la región tiene que ver con las circunstancias de su incorporación al espacio occidental: hasta que se desarrollen voces locales, e incluso después de que esto ocurra, el relato sobre el pasado estará cargado de un sentimiento de pérdida, de incompletitud, que habrá de ser revertido. El recurso a la memoria adquiere, además, en el caso del Caribe un componente espacial ineludible e inseparable. Recordar es siempre recordar en unas coordenadas, a lo que habría

¹¹⁸⁶ Appiah, Kwame Anthony (1991) "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?" *Critical Inquiry*, 17 (2), p. 337.

¹¹⁸⁷ García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, pp. 276-280.

que añadir: en un trayecto. Ese trayecto, en muchas ocasiones sin nombre y apellidos, adquiere algunas veces un carácter concreto, y pasa a equivaler al Atlántico entendido como escenario de la Modernidad y de la esclavitud; al propio mar Caribe y a las migraciones de poblaciones indígenas; a la eliminación de éstas y a su sustitución por poblaciones africanas; a la incorporación de asiáticos, indios, chinos, libaneses; a las migraciones que permean la región hoy día. De ahí que una de las características centrales de los discursos sobre el pasado tenga que ver con su diacronía: se recuerda un tiempo que no se sabe ubicar con certeza—incluso en los casos en que se recurre al archivo, existe un importante componente de desmitificación, de incertidumbre, ante la fuente documental—salvo en el caso en que entran en juego historias familiares. Sin embargo, incluso entonces suele haber un paisaje de fondo—el de la nación o el de la modernidad, el de la dominación europea o el de la dominación neocolonial—que retrotrae las escenas a un marco más amplio tanto personal como cronológicamente.

Historia y memoria aparecen entre los temas más recurridos del arte caribeño¹¹⁸⁸; hemos elegido, en este caso, abordar únicamente un grupo de propuestas que presentan de manera directa la relación con el contexto. Nos centraremos en tres elementos: la revisión de documentos históricos y la creación de poéticas de archivo, vinculadas a la plasmación de las consecuencias del tráfico económico intercontinental; la intervención de museos y colecciones del pasado colonial caribeño, y el recurso al azúcar como símbolo del modelo económico de plantación. El archivo, la hoja de ruta de un barco comercial, la intervención de museos, constituyen espacios para esas contranarrativas a partir de las cuales Antonio Benítez Rojo construye el Caribe en *La isla que se repite*¹¹⁸⁹. No son, sin embargo, las principales vías. La alternativa más recurrida, la más fecunda, la de más fuerza, viene determinada

¹¹⁸⁸ Una visión de conjunto en García Calderón, Myrna (2012) *Espacio de la memoria en el Caribe Hispánico insular y sus diásporas*. San Juan, Callejón.

¹¹⁸⁹ Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Casiopea.

por las religiones afro-caribeñas. Se trata en muchos casos de la expresión de un inconsciente que adquiere, en ocasiones, la forma de una unidad temporal que aglutina huellas y relatos pertenecientes a diferentes periodos en un proceso común. A lo largo de toda la historia del arte caribeño encontramos una amplia tradición que parte de la recuperación de la memoria para generar un imaginario arcaico, casi natural, capaz de expresar los vínculos existentes entre el hombre y la tierra (la obra de Juan Francisco Elso puede servir de ejemplo en este punto¹¹⁹⁰), y que alude tanto al tránsito de las deidades africanas al territorio americano, como a las transformaciones fruto de procesos de sincretismo cultural.

Hemos decidido no analizar en este trabajo las expresiones artísticas derivadas de cultos como el vodú, el rastafarianismo, o las múltiples creencias que constituyen el cuerpo de las religiones afro-cubanas. Varios motivos nos han llevado a ello: el primero tiene que ver con la inmensa producción crítica existente en este punto. A menudo el arte caribeño, y el latinoamericano en su conjunto, ha quedado asociado, de manera restrictiva, a lo ritual. Eso ha hecho que muchas obras se lean no tanto en función de su capacidad expresiva, sino más bien en función de su capacidad de aludir o reflejar los supuestos emblemas de un territorio o una cultura. No quiere esto decir que la producción de los artistas asociados al ritual quede limitada a esa lectura unívoca; el problema ha estado, más bien, en su consideración como única alternativa, y en su utilización estereotipada. La obra de artistas como Ana Mendieta, José Bedia o Édouard Duval-Carrié resulta susceptible de ser interpretada desde un amplio elenco de puntos de vista, constituyendo uno de los pilares de la cultura caribeña contemporánea, y como tal ha sido analizada en numerosas ocasiones. Nos centraremos, por tanto, en el archivo, el museo y el sistema de plantación, señalando, en todo caso, la necesidad de incorporar las lecturas procedentes de

¹¹⁹⁰ Uno de los análisis más completos de la trayectoria de Elso, prestando especial atención a la relación con el territorio americano, puede encontrarse en Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press.

las religiones afro-caribeñas para obtener una visión completa de las visiones contextuales sobre la memoria en el arte de los noventa y 2000.

XV.1-Archivos y deconstrucción de la ciencia histórica

“Una incompletitud del archivo y, por tanto, una cierta determinabilidad del porvenir”

Jacques Derrida, *Le Mal d'Archive. Une impression freudienne*.

En un volumen reciente, Anna María Guasch reconstruía y analizaba la utilización del archivo en el arte del siglo XX y XXI. Para la autora, el *paradigma del archivo* constituía una tercera vía a los presupuestos que han dominado las lecturas del arte de las vanguardias: “*El arte de las primeras vanguardias se suele analizar bajo dos grandes “paradigmas”. Uno es el de la obra única en la que la concepción y la ejecución constituyen un todo cuya aportación reside en la ruptura formal y cuyo carácter de singularidad se deriva, por lo tanto de su efecto shock. [...] El otro gran paradigma es el de la multiplicidad del propio objeto artístico, el de su reversibilidad, como sería el caso del collage o del fotomontaje, dominado por la discontinuidad del espacio-soporte, pero también el de sus fisuras y disparidades o, estrictamente, el de la destrucción de los cánones tradicionales en la definición del objeto artístico, como se da en el Dadaísmo y, en algunos aspectos, en el Surrealismo*”¹¹⁹¹

Ante la imposibilidad de expandir esas dos vías hasta incluir toda la producción del siglo XX, o dicho al revés, ante la existencia de constantes que sobrepasan ambos paradigmas, Guasch da forma a un tercero basado en el archivo: “*Del objeto áurico o de su destrucción, problemática creativa englobada por los*

¹¹⁹¹ Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal, p.9.

dos primeros paradigmas, el paradigma del archivo se refiere al tránsito que va del objeto al soporte de la información, y de la lógica del museo-mausoleo a la lógica del archivo.”¹¹⁹². Para ello, reconstruye una línea de pensamiento, que se configura desde mediados de los noventa, y que arranca con la obra de Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, editado por vez primera en 1995¹¹⁹³. Derrida arranca su análisis del archivo a partir del doble significado de la voz etimológica que da forma al término, el griego *Arkhé*, que implica un orden natural y uno social, una sucesión de cosas y también un mandato clasificatorio¹¹⁹⁴. Esa dualidad derivará en una pulsión conservadora-destructiva, en una “violencia del archivo”¹¹⁹⁵, que resulta intrínseca al acto de agrupar memorias, de descontextualizarlas y consignarlas a una nueva entidad total, algo que Derrida relaciona con las características de la pulsión de muerte en el pensamiento freudiano: “Como la pulsión de muerte es también, según las palabras más destacadas del propio Freud, una pulsión de agresión y de destucción, ella no sólo empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria, como mnéme o a la anamnesis, a saber, el archivo, la consignación, el dispositivo documental o monumental como hypómnema, suplemento o representante mnemotécnico, auxiliar o memorándum. Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria.”¹¹⁹⁶

A ese carácter dual añade Derrida una doble condición para el archivo: en primer lugar, se trata de una experiencia fundacional, un comienzo. Esa ordenación de la realidad no es, pues, posterior a ésta, sino que la configura en

¹¹⁹² *Ibidem.*, p.10.

¹¹⁹³ Una revisión sobre el texto de Derrida se encuentra, además de en la obra citada de Guasch, en Callus, Ivan (2004) “Reading Derrida Post-Theoretically”, en Callus, Ivan y Herbrechter, Stefan (Eds.), *Post-Theory, Culture, Criticism*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp.251-281.

¹¹⁹⁴ Derrida, Jaques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, p.9.

¹¹⁹⁵ *Ibidem.*, p.15

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p.19.

su estructura. En segundo lugar, se trata de un orden inconcluso, imperfecto, que, si bien se concibe sin un afuera, resulta susceptible de ser proyectado al porvenir. Ambas cosas serán de gran utilidad para lo que nos ocupa en este capítulo. Volviendo a la obra de Guasch, ésta radica el texto de Derrida en la obra de Walter Benjamin (en particular en *Dirección única* y el *Libro de los Pasajes*) y en la de Michel Foucault y *L'archeologie du savoir*¹¹⁹⁷. Junto a Benjamin, Freud y Foucault, surge una cuarta figura indispensable para entender esta pulsión de archivo: la del Aby Warburg del *Atlas Mnemosine*. A partir del texto de Derrida se sucederán las aportaciones, jalonando los restos de la década de los 90 y la primera del nuevo siglo con simposios, publicaciones y exposiciones¹¹⁹⁸.

¿Cómo constituir un hipotético archivo caribeño¹¹⁹⁹? ¿Tiene sentido un proyecto de ese tipo? ¿Cuáles serían sus bases? A partir de los ochenta, varios artistas de la región han trabajado el campo de la *hypómnema*¹²⁰⁰, poniendo de manifiesto, en primer lugar, la imposibilidad de aludir a un único cuerpo conformador, a una única tradición. El archivo caribeño se hará, por tanto, con referencias prestadas o, al menos, con el fruto de tradiciones incorporadas y de su mezcla. De ahí que la documentación de época moderna sea el lugar

¹¹⁹⁷ Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo...* Op.cit., p.11.

¹¹⁹⁸ La relación resulta inabarcable. Destacaremos aquí únicamente dos aportaciones: el proyecto encabezado por Jorge Blasco y Nuria Enguita, *Culturas de archivo* (<http://www.culturasdearchivo.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]), y la exposición comisariada por Okwui Enwesor *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (International Center of Photography, 2008), en la que la reflexión archivística se abre a las culturas de la periferia, incluyendo a artistas como Glenn Ligon, Robert Morris o Vivan Sundaram (junto a los nombres de Christian Boltanski o Andy Warhol).

¹¹⁹⁹ Sobre las transformaciones del archivo, véase el volumen colectivo Hamilton, Carolyn (Ed.) (2002), *Refiguring the Archive*. Dordrecht, Holanda, Kluwer Academic Publishers.

¹²⁰⁰ De nuevo Guasch: "es precisamente ese principio de consignación que se corresponde con el aspecto documental o monumental de la memoria como *hypómnema* (consideremos, al respecto, la distinción entre *mnemé* o *anamensis* – el recuerdo vivo, espontáneo, fruto de la experiencia interna – e *hypómnema*, el acto de recordar) el que hace que el archivo pueda entenderse como el suplemento *mnemotécnico* que preserva la memoria y la rescata del olvido, de la amnesia, de la destrucción y de la aniquilación, hasta el punto de convertirse en un verdadero memorándum." Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo...* Op.cit., p.13.

preferido por los artistas para localizar una contra-memoria susceptible de recrear la historia de la región, de restituir memorias perdidas. El códice, el legajo, los libros de botánica y zoología, las crónicas de viajes, no son sólo fuentes sino espacios de interpretación, en los que buscar voces ocultas por el discurso dominante.

Un segundo elemento tendrá que ver con esa proyección hacia el porvenir de la que hablara Derrida. Sólo así puede entenderse cómo el recurso al archivo aparece en muchas ocasiones conectado al presente, a una continua reescritura. Uno de los pioneros en la utilización de recursos de archivo fue el artista cubano de la Generación de los 80 Ricardo Rodríguez Brey. Integrante de *Volumen I*, Brey realiza a mediados de la década un intento por recuperar el imaginario científico natural de Humboldt. Para ello, genera un discurso botánico y zoológico a partir de reproducciones de motivos tomados de las ciencias naturales dieciochescas, creando códices que imitan hasta los errores de escritura de los escribanos. En su tarea de reescribir los diarios americanos de Humboldt, Brey reconstruye al mismo tiempo la riqueza natural del Caribe, poniendo de manifiesto las estructuras que sustentan la ciencia. Este trabajo, señala Camnitzer, supone un gesto marcado por la imaginación: cuando el artista encuentra, años después, los verdaderos diarios, descubre documentos limpios y ordenados, lejos de la imagen cuasi mitológica que él había diseñado¹²⁰¹.

El título de la serie, *La estructura de los mitos*, alude a ese carácter desmitificador. Brey realizó al mismo tiempo una obra en la que se aproximaba más al universo de la *Santería* y el *Palo Monte*, pero que compartía el mismo interés indagatorio acerca de la naturaleza y la composición de las creencias. Un tono similar, pero más centrado en la narratividad del discurso histórico, aparece en la obra pictórica de Douglas Pérez, que comienza a trabajar en la década siguiente. En sus primeros trabajos, Pérez refleja el ambiente del ingenio azucarero intentando adoptar una visión eurocéntrica, y emulando la pintura

¹²⁰¹ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba...* Op.cit., p.48.

de viajes decimonónica. El resultado es una obra que ha sido caracterizada de postcolonial, basada en el apropiacionismo y en la revisión del costumbrismo cubano¹²⁰², y que hace de las situaciones de dominación esclavistas un conjunto de escenas cotidianas, que, al mismo tiempo, y pese al cuidado técnico, nos resultan inverosímiles por la alteración de toda normalidad por parte del artista.

No ha de olvidarse que el Centenario del “Descubrimiento” sirvió de motivo para una profunda reflexión no sólo acerca de la conquista y la identidad americana, sino también sobre esa presunta normalidad y objetividad que rodea a la ciencia. El desmontar los presupuestos del discurso histórico y científico será una vía fecunda para los artistas del Caribe, que no dudarán en establecer una conexión con su condición personal como artistas de la periferia. En esa línea podemos situar el famoso performance de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña, “*Two Undiscovered Amerindians Visit Madrid*”, en la que ambos artistas se encerraron en una jaula disfrazados de indios, haciéndose pasar por una tribu “nativa” no descubierta hasta el momento, que era llevada a Madrid para el conocimiento y la curiosidad del público.¹²⁰³

La revisión de la historia de la plantación, y su apropiación desde el presente, ha sido el objeto de la obra de muchos artistas de la región. Chris Cozier se muestra como uno de los más brillantes¹²⁰⁴. Artista, crítico, curador, gestor cultural, la figura de Cozier es inseparable a la evolución del arte en Trinidad a partir de los ochenta, pero también a la del arte caribeño en los noventa [FIGS.139 y 140]. Es responsable de la promoción de un buen número

¹²⁰² Sánchez, Suset, (2000) “Douglas Pérez: no voy a traicionar la tradición. Entrevista con Douglas Pérez” Online <http://susetsanchez.wordpress.com/entrevistas/douglas-perez/>

¹²⁰³ Las referencias sobre la pieza son casi inabarcables. Mencionaremos aquí el texto de la propia artista. Fusco, Coco (2001) *The Bodies that Were not Ours: and Other Writings*. Nueva York, Routledge.

¹²⁰⁴ Una revisión del conjunto de la obra de Cozier en el documental filmado por el también trinidadiano Richard Fung bajo el título “Uncomfortable: the Art of Christopher Cozier” (Toronto, 2006)

de artistas jóvenes de Trinidad que emergieron a partir de mediados de los noventa, así como de iniciativas como CCA y Alice Yard; recientemente, su aportación ha sido decisiva a la hora de generar una plataforma digital sobre artes visuales en la revista *Small Axe*. En una reseña periodística Cozier explicaba esa apuesta por la renovación continua del siguiente modo:

*“There isn’t a thing called art that’s already established and clearly defined; that to become an artist you have to be. I think that’s the mistake in Trinidad. Certain people have made a certain kind of art and they have decide in a very aggressive, authoritative manner, that this is what art is. They’ve already told us what the ideal subjects are and how we go about it. That to me is tyranny. It’s very nasty”*¹²⁰⁵

El artista estará presente en casi todas las grandes citas, donde desarrolla una obra que combina dibujo e instalación y que funcionará con la estructura de un cuaderno de notas¹²⁰⁶, en el que el artista va componiendo una suerte de diario a partir de códigos e imágenes personales y una observación directa del medio en el que vive. Al mismo tiempo, la estructura de notas le permite trascender las grandes narrativas, privilegiando la contemplación estética de cada fragmento. Señala Cozier:

*“I liked the notebook idea as it made the process more speculative and less about asserting some special knowledge or understanding. The fragility and the fragmentary nature of these notations expressed my woriness of the usual assertions about “Culture” and the monumental. It was not that I wanted to be too tentative or discreet. Note-taking and the prospect of search was, for me, the least menacing and complicit with the overtly self-satisfied occupancy and fortressing I had come to associate with the “Nation” and the “Culture”.*¹²⁰⁷

En la obra de Cozier, ha de quedar claro, toda referencia a la historia tiene que ver con un cuestionamiento directo del presente y, en concreto, de la

¹²⁰⁵ Trinidad Express Newspaper, 4 de abril de 1994, p.17

¹²⁰⁶ Véase AA.VV. (1999) *Chris Cozier. Intersection*. Port of Spain, CCA.

¹²⁰⁷ *Ibidem.*, sin paginar.

estructura de las sociedades caribeñas actuales. Desde un principio, Cozier se interesa por los procesos de adquisición del conocimiento, elaborando series como *Migrate or Meddle/Medal*, donde alude más al agotamiento de espacios por sobrecarga de retórica y a los efectos en el individuo y en la corporalidad de los individuos sujetos al poder. De esa serie tomará Cozier el símbolo de un hombre negro corriendo para realizar un cono formado a partir de pequeñas estampas que repiten el motivo y que apuntan en una dirección determinada. Ante la extenuación de categorías como la nación, surgen respuestas que implican siempre el trascender las limitaciones y las restricciones de ese espacio¹²⁰⁸. Un elemento interesante que aparece ahora tiene que ver con la censura de la retórica nacionalista. De ahí surgen imágenes como la de un individuo vencido, a punto de la caída, con varias banderas clavadas en la espalda; o una pizarra en la que una raya blanca divide, en dos columnas, una terminología laudatoria y violenta, incluyendo términos como “buller” que aluden de manera grosera y despectiva a los homosexuales en el habla coloquial de Trinidad. Señala Richard Fung:

*“In Christopher Cozier’s installation, buller is part of a litany of attributes that delineates “them” from “us.” It is squarely in the “them” column. The implied subject of the utterance is a particular form of “Trini” nationalist, a subject position well known in the modern Trinidadian political landscape. The installation’s social commentary is both wry and cutting, in the best calypso tradition.”*¹²⁰⁹

Su obra reciente configura iconos auto-expresivos, porciones de un todo que adquieren significados diferentes si se los mira por separado o en conjunto. Ese carácter fragmentario queda reforzado por lo progresivo de su obra. Algunos proyectos ocupan al artista durante varios años, modificando así su contenido. Es el caso de *Tropical Night*. Desde 2006 el artista viene creando una

¹²⁰⁸Véase al respecto el comentario sobre la serie recogido en la Revista *Social Text*: http://socialtext.dukejournals.org/content/28/3_104/local/back-matter.pdf

¹²⁰⁹ Fung, Richard (2005) “Uncomfortable: the Art of Christopher Cozier” *Public*, 31, sin paginar. Recogido en la web de Fung: <http://www.richardfung.ca/index.php?/articles/uncomfortable-the-art-of-christopher-cozier-2005/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

serie de imágenes que constituyen una suerte de micro relatos. En este caso, lo narrativo queda restringido al ámbito de lo personal; no en vano, el propio autor completará algunas de las estampas con su prosa, comentando lo que le sugiere la composición. No obstante, no faltan las reflexiones al pasado colonial. Así, la presencia de mapas podría interpretarse como un intento de afinar los procesos migratorios que dieron lugar al sistema de plantación en el Caribe moderno. Pese a ello, y he ahí uno de los elementos más interesantes de la obra de Cozier, junto a la interpretación “histórica”, lineal, de cada una de las imágenes subyacen otras posibilidades, otras lecturas que permiten la conexión de narrativas procedentes de todas las partes del globo y de todos los momentos históricos. Hay, por tanto, una voluntad de generar símbolos que trasciendan la retórica impuesta y esperada. El artista ubica, en una entrevista con Nicholas Laughlin, la serie como un intento de aligerar la carga del contexto:

“What you might call the burden of context. The burden of history. The burden of being from a place – it’s tiresome to keep saying this, but even more tiresome that it’s true – from a small, peripheral place where individual sensibility is trapped on all sides: by ideologies, by national “culture” narratives, by stereotypes – by that whole tangle of expectations about what it means to be an artist from and in the Caribbean.”¹²¹⁰

Los dibujos que componen *Tropical Night* se muestran, por tanto, especial, intencionadamente ambiguos; de ahí deriva gran parte de su fuerza expresiva. Sin embargo, no faltan algunas referencias: un banco común que ha devenido un símbolo en la obra del artista, y que implica un lugar para sentarse, un contexto completamente local, al que Cozier ha sobrepuesto un mapa del mundo¹²¹¹. Ese mismo mapa aparece a hombros de un personaje que

¹²¹⁰Laughlin, Nicholas (2007) “Working Notes: On Christopher Cozier’s Tropical Night Drawings”, en *Little Gestures: From the Tropical Night Series*. Hanover, New Hampshire, Dartmouth Center, p.10.

¹²¹¹En palabras del artista: “It’s the kind of bench that people use to do simple humble daily things like weeding a garden or vending at the side of the road or shining a shoe and so on. It’s often portable and is often intriguingly worn or weathered into shape by use over extended periods of time. I feel that these little gestures are the foundation of a global economic reality that is not seen for what it is. Often it is

se desplaza bajo el agua. Puede considerarse el resumen de una obra que Annie Paul define como “postmortem of the Caribbean Postcolony”:

“You could think of Chris’s work as being a postmortem, in visual terms, of the Caribbean postcolony. The appurtenances of power, the signs and symbols deployed by it, its fetishes – the regimes not only of violence but also of self-censorship that govern us – these are some of the issues Chris’s penetrating eye lingers on. His framing of the nation as a punitive, manipulatory entity devoid of humanity or humor is often met with hostility, if not outright rejection.”¹²¹²

En Trinidad encontramos algunas de las propuestas más logradas de los últimos diez años en lo que a reflexiones sobre la memoria se refiere. Nikolai Noel ha depurado un lenguaje conceptual que juega con lo reconocible, con el paso del tiempo y con la degradación matérica y que siempre contiene una reflexión política sobre el presente. Noel construye una mecánica que oscila continuamente entre el mantenimiento y la capacidad de supervivencia y la desintegración. Una de sus creaciones más interesantes se deriva de envolver una bombilla conectada a un sistema eléctrico con azúcar de caña, de modo que la iluminación distribuye el color y el olor del azúcar, pero finalmente colapsa ante el calentamiento de una situación insostenible. Mediante ese proceso de convivencia “antinatural”, Noel reflexiona sobre el peso de la Ilustración y su capacidad de ser trasplantada, sobre las consecuencias y los costes de la modernidad y la modernización y sobre las posibilidades expansivas del remanente cultural de las comunidades caribeñas, inicialmente concebidas como herramientas de producción trasplantadas a otro contexto. El azúcar se convierte, por tanto, en un testigo del paso del tiempo, de la decadencia de una

discussed as some kind of inefficient and errant form. A messy problem to be corrected or reformed. This is why I brought it together with the old Colonial map-for the moment.” Recogido en el blog de Chris Cozier: <http://christophercozier.blogspot.com.es/2008/11/ongoing-thoughts.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

¹²¹² Paul, Annie (2003) “Christopher Cozier” *Bomb*, 82, online.

<http://bombsite.com/issues/82/articles/2524> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

sociedad dada y de determinadas relaciones de poder, pero también en un componente expansivo e ingobernable (en algunas piezas, un dedo o una dentadura de azúcar negra se disuelven en algodón, dejando una marca imposible de obviar). En otros casos, Noel dibuja siluetas con azúcar, dejando que sea el calor del público que entra en la sala el que determine la evolución del trazo al diluir la figura. El “cutlass” o cuchillo de cortar caña constituye otro elemento recurrente: aparece sosteniendo una estructura precaria de madera, o compuesto de azúcar moreno en un ejercicio de metonimia cargado de significación histórica y política. Más recientemente, el dibujo se sitúa en el suelo y adopta la forma de una frase escrita que es revelada accidentalmente cuando el público deposita el polvo de sus zapatos al pasar sobre ella. Por su parte, Abigail Hadeed ha captado el presente de las comunidades afrodescendientes que habitan el Caribe, testimoniando la evolución de determinadas tradiciones y la creación de nuevos imaginarios. Especialmente interesante resulta la indagación de la artista en las regiones de Colón y Limón, situadas en la costa atlántica de Panamá, en la región del país más conectada con la región caribeña¹²¹³.

La producción de Charles Campbell, artista jamaicano residente en Canadá, comparte algunos elementos con la de Cozier, especialmente ese interés por aligerar de carga tanto al discurso histórico como al discurso artístico sobre la historia. Mediante el recurso a la belleza, Campbell consigue generar reacciones que van más allá de la aceptación o negación del drama, y que traen a primer plano cuestiones de responsabilidad, al implicar a los espectadores mediante la contemplación. Campbell trabaja a partir de la mitad de la primera década de este siglo en una serie de litografías que combinan la imagen del barco negrero, tomada de archivo, con la forma de mandalas. La representación de la esclavitud y el Pasaje Intermedio queda completada en un proceso que incita a la meditación, y que implica el cambio continuo de las

¹²¹³ Véase al respecto Lucien, Vladimir (2012) “The Fidelity of Stillness: Abigail Hadeed”, *Arc Journal*, online: <http://arcthemagazine.com/arc/2012/05/the-fidelity-of-stillness-abigail-hadeed/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

poblaciones implicadas: la introducción de aves migratorias refuerza ese sentido [FIG.141].

En una serie más reciente, Campbell juega con la forma del bagazo, los restos resultantes del procesamiento de la caña de azúcar. En este caso, el artista ha diseñado un gran mural en blanco y negro compuesto a partir de la representación aumentada del bagazo, situando ante éste una gran esfera a imitación de la cúpula geodésica diseñada por Fuller, motivo que conecta con la tradición de arquitectura utópica que empleó la forma de la esfera. En palabras del artista:

“Bagasse, a large black and white painting of the trash left over after sugar cane cultivation forms the backdrop for the exhibition. On the level of narrative Bagasse references the proto-capitalist economy of the sugar plantation and acts a metaphor for economic systems that view society and human relationships as bi-products. The sculptural forms point to Fuller's idea of a rational utopia, while the interwoven images that inhabit their surface suggest notions of complicity, compromise and violence. A larger version of the domes appears as a temporary public sculpture.”

En la obra de Campbell la imagen del barco negrero queda estetizada, formando mandalas. De este modo, el artista consigue recuperar la historia de la esclavitud y del Pasaje Intermedio de la mano de uno de los iconos del arte negro. Cheryl Finley, en un análisis de la utilización del barco negrero en el arte del Atlántico Negro, señala la importancia de este símbolo a la hora de forjar una conciencia colectiva, una identidad de grupo¹²¹⁴. Finley rastrea el proceso de conversión en icono de la figura del barco – forma esquemática, en blanco y negro, transmisora directa de unas condiciones de vida, de una realidad hecha cotidiana¹²¹⁵--a través de los siglos hasta llegar al presente, a la obra de artistas como Keith Piper o María Magdalena Campos Pons. El primero, en series como

¹²¹⁴Finley, Cheryl (1999) “Committed to Memory: the Slave-Ship Icon and the Black-Atlantic Imagination” *Chicago Art Journal*, 9, p.3.

¹²¹⁵ *Ibidem.*, p.16.

Go West Young Man, genera relatos de migración y transmisión de la memoria, de triunfadores y perdedores que transitan el espacio atlántico que inaugura el tráfico esclavista¹²¹⁶. La consecuencia directa de la superposición de imágenes que domina la obra de Piper es la objetificación del pasajero pasado y actual, su conversión en un estereotipo.

La artista de Martinica Valerie John ha tratado de ofrecer alternativas a esa crisis del archivo. Para ello, se ha desplazado a África con frecuencia, iniciando una labor investigativa que ha dado como principal resultado toda una poética que gira en torno al concepto de palimpsesto. Las imágenes que produce John a partir del envejecimiento de documentos—en ocasiones antiguos, en ocasiones actuales, incluyendo periódicos, revistas,...--hablan de un tiempo material, que, al igual que en el caso de Piper, implica el viaje. Sin embargo, en este caso serán las sucesivas reescrituras del documento las que funcionen como metrónomo, hablando de sucesivas reescrituras del pasado y del presente. La propia artista estructura el viaje real y simbólico del que surge el palimpsesto, así como su propia actividad creativa, en tres etapas:

*“Les pirogues s’en vont, les pirogues s’en viennent et mes souvenirs deviennent ce que j’en fais : une pratique de la traversée. Ce passage s’effectuera en trois temps. Le premier temps, celui du départ, un temps passé à vivre le voyage, qui permet la rencontre, le dépaysement. Le voyage réel en somme. Le deuxième temps, le temps d’arrêt initiatique, l’ancrage. C’est l’origine, l’objet du mythe. Le troisième temps, le retour, le chemin en sens inverse, le temps de l’œuvre en train de se faire. Il porte les stigmates des deux temps qui précèdent. Somme toute, le voyage imaginaire. L’hypothèse est celle-ci : le dépaysement est dans l’œuvre et le rapiècement, l’acte pour l’accomplir.”*¹²¹⁷

¹²¹⁶ Véase la web del artista: <http://www.keithpiper.info/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²¹⁷ John, Valerie (2000) “Tout oublier pour tout recommencer (Dépaysement...Rapiècement)” *Recherches en esthetique*, 6, p.79.

Marcel Pinas, natural de Surinam, ha trasladado igualmente la tarea del archivo al ámbito del presente, a objetivos concretos¹²¹⁸[FIG.142]. La obra de Pinas, consagrada a recuperar la memoria de las poblaciones cimarronas de Surinam, y en concreto la del grupo N'dyuka al que el artista pertenece, se basa en la recuperación de tradiciones que han pervivido en las artes decorativas del país. Cucharas, platos, bordados, hierros, barcas, ramas, cafeteras, son integradas en grandes instalaciones que ubican en el espacio del museo soluciones decorativas pertenecientes a lo cotidiano.

Pinas, como muchos otros, comenzó realizando una pintura ligada a la memoria, si bien pronto desarrollará una obra más instalativa a partir de la recuperación de objetos, para, a finales del 2000, generar un lenguaje totalmente contemporáneo, ligado a la experimentación de materiales. Esa libertad formal, que no deja de sugerir el peso del contenido, ha sido puesta de manifiesto recientemente por Annie Paul, quien ha comentado la obra de Pinas en relación a la del jamaicano Michael Elliot, planteando ambas como un ejemplo de una cultura visual regional¹²¹⁹ [FIG.143]. Lo interesante de esta visión es su capacidad para trascender fronteras, para bifurcarse en múltiples alternativas, problematizando la posibilidad misma del archivo. El caso de Pinas es sintomático: aun abordando una cuestión tan específica como la historia de un grupo étnico surinamés, su obra plantea conexiones con la de alguien como Elliot, formado en Jamaica¹²²⁰. Remy Jungerman, también de Surinam, ofreció en una obra un símbolo adecuado para esa imposibilidad de elaborar un archivo único, así como de la interconexión que determina todo proceso cultural, en obras como *Absolute Truth*, una pieza que alude al mismo tiempo a las contaminaciones y subversiones existentes en los media.

¹²¹⁸ Sobre la producción reciente de Pinas, véase AA.VV. (2008) *Marcel Pinas*. Utrech, Artlease; o también Pinas, Marcel (2006) *Kibri a Kulturu*. Benninbroek, Países Bajos, Buro Vlasblom Art and Projects.

¹²¹⁹ Véase al respecto Paul, Annie "Regional Dub. A Hauntology" Texto cedido por la autora.

¹²²⁰ Como Elliot, Pinas estudiará en el Edna Manley College de Kingston, si bien lo hará muchos años antes.

Uno de los artistas que con mayor fuerza ha plasmado la complejidad de la historia de la región y sus implicaciones en el presente es Marcos Lora Read. Su obra, que comienza a partir del desarrollo de pequeños relicarios a imitación de los espacios que tradicionalmente se utilizan en República Dominicana para vender comida en las calles, estará marcada por la trayectoria vital del propio artista, obligado a transitar entre Europa y América para encontrar un lugar desde el que crear. A principios de los noventa, Lora creará pequeñas cajas en las que combina referentes a realidades diversas, entre lo sagrado y lo económico. Más que una temática, hay en esta época un interés por reflejar el deterioro material de los objetos en el trópico, algo que el artista convierte en un referente de la historia antillana y americana. En lo que podemos considerar una hermenéutica de la corrosión, Lora presenta el proceso histórico como un juego de niños, un drama que ha quedado reducido a un conjunto de estampas que sólo recuperan su fuerza expresiva si uno las examina atentamente. *Visión para un pueblo*, una obra de 1990, presentaba por vez primera esas cajas. Entre las piezas incluidas se encontraba *Fuga de talento*, un conjunto presidido por un violín quemado y una partitura que sostiene una mano y que, en este caso, aludía a las migraciones que el artista conectaba con las desigualdades presentes en la historia de la región.

Los materiales serán un elemento de vital importancia en la obra de Lora. También a principios de los noventa comienza su uso de madera local que el artista utiliza para hacer canoas a imitación de las de los taínos. Lora relata cómo los indígenas iniciaron una tradición que se perpetuó hasta el presente: los pescadores escogen el núcleo de un árbol rodeado de espinas. Esa labor de extracción/consumo del corazón de la tierra había sido prohibida en el presente por motivos medioambientales, lo que no había impedido el que continuara de noche. Así, la captura de la esencia del territorio habitado implicaba su destrucción, así como su abandono: muchas de las barcas son empleadas para llegar a Puerto Rico. De este modo, las barcas de Lora conectan el paso del Atlántico, la preocupación por el medio natural, los desplazamientos de

comunidades caribeñas y el tráfico comercial que el artista rastrea desde la llegada de las comunidades indígenas hasta el presente.

La relación entre historia y contexto geográfico adquirirá paulatinamente un protagonismo mayor en la obra de Lora [FIGS.144 y 145]. Mientras las cajas van tomando la forma de maletas en conexión con la biografía del artista, éste irá trenzando un imaginario cada vez más polisémico, capaz de contradecirse en sus múltiples interpretaciones. Fruto de ello será una pieza recuperada en *Kréyol Factory* en 2008 que originalmente hacía alusión a la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento. En este caso, Lora desplegó cinco barcas realizadas del modo anteriormente explicado. El símbolo de desgarramiento, de pérdida, pero también de afirmación cultural que constituían las barcas, quedaba completado al estar recubierto de nombres de esclavos que Lora había encontrado en el Archivo de Indias. El artista descubre en esta relación de nombres un reflejo del sincretismo caribeño: al tratarse de los primeros esclavos, éstos no llevaron el nombre de sus amos, al carecer todavía de éstos. Portaban, por el contrario, nombres comunes en español, como Pedro, José, María, y gentilicios alusivos a su lugar de origen. El resultado será un memorial que consigue trascender la reivindicación maniquea y que apuesta por problematizar la historia de la región, así como en valorizar las conexiones y los intercambios culturales que tuvieron lugar en ella. La utilización de la rosa y la espada, dualidad europea por antonomasia alusiva a la belleza y a la guerra, a la creación y a la destrucción, completaba la pieza.

Pronto las aproximaciones a la historia irán tomando el carácter de un archivo, de una biblioteca llena de curiosidades e imposible de completar. Bibliófilo, Lora había comenzado a alterar libros, ofreciéndoles la apariencia de relicarios o de objetos naturales, confiriéndoles, en todo caso, la cualidad de algo perteneciente a una realidad largo tiempo pasada. Ese uso de los mecanismos de representación de la ciencia y, en particular, del cientifismo histórico, le aproxima en este aspecto a artistas como Rodríguez Brey, Valerie John o Eduardo Ponjuán. *La Biblioteca de Babel*, una obra que el artista realiza

justo antes de partir a Holanda a completar sus estudios, cambia el papel por las culturas: haciendo una labor de antropólogo, Lora clasifica las etnias negras de Sudáfrica, vinculándolas a una red eléctrica que extraía su energía y la condensaba en un esfuerzo común. Si las reflexiones sobre la esclavitud y el colonialismo estaban cerca, no lo estaba menos el final del *Apartheid*.

La indagación en el archivo llevará a Lora a interesarse por las relaciones culturales del pasado caribeño. Sin embargo, lejos de buscar una conclusión, una explicación, el artista traza una red de elementos que intercambian tiempos y geografías, confundiéndolo todo. *Entre Ítaca y San Borondón* fue fruto de esa confusión. El origen de la pieza está vinculado a la historia de la Virgen del Pino canaria y a la afición de Lora por el surf. El mito canario de San Borondón permite al artista sugerir una utopía insular marcada por el acercamiento entre culturas y por la desaparición de la desigualdad racial. Dos puttis, uno blanco y uno negro, descorrían un telón pintado, dejando entrever el paisaje marino, mientras no dejaba de caer agua sobre la superficie del mural realizado con pintura galvanizada. En otro ejemplo, Lora combina anagramas utilizadas para marcar a los esclavos con la forma de la señal que deja la vacuna de la viruela. Planteando una conexión con la enfermedad que exterminara a la población indígena, Lora situaba al espectador al comienzo de un espacio físico—en este caso el del Fuerte de la Cabaña habanero en el que fue instalada la pieza en el marco de la Bienal de La Habana de 1994—que empezaba con esas marcas e intuía un final abierto: al terminar el recorrido encontramos nombres compuestos, fruto de la relación entre el ámbito caribeño y la cultura global.

Una vez instalado en Europa, las referencias al presente europeo serán constantes. No faltan obras que se aproximan a la Caída del Muro, así como otras, como *40 metros de espacio Schengen*, que utilizan la reciente constitución de la Unión Europea para aludir a ese proyecto de integración cultural que dominara las obras anteriores. En esta ocasión, Lora pide a varios estudiantes que decoren cuarenta barriles de petróleo con tres colores. En el interior de cada uno de ellos, el artista esculpe una figura de sal. Posteriormente, los barriles son

colgados uno al lado del otro, formando un puente. El resultado será una composición en la que cualquier movimiento en una unidad provocará el desmoronamiento de la estructura interna de sal que constituía el “núcleo” de la nación, pero también, al mismo tiempo, su dispersión, su mezcla. La historia se convierte, en este caso, en algo destinado a desaparecer en el presente, a confundirse continuamente en una realidad nueva.

Para la artista de Guyana Roshini Kempadoo, la utilización de fuentes de archivo sirve asimismo para recuperar miradas que ofrecen una visión compleja del presente. El archivo de Kempadoo se compone de fotografías; éstas se organizan a manera de historias agrupadas, insertas en paisajes diferentes, mostrando las interconexiones que están detrás de la historia caribeña. La superposición de tiempos y espacios diferentes alude, al mismo tiempo, a la experiencia diaspórica de Kempadoo, establecida en Londres. La mezcla de referentes culturales y de distintas épocas recontextualiza entornos cotidianos, relativizando la extrañeza intencionada de la fotografía científica decimonónica, y creando un espacio para visiones del pasado que se proyectan en el presente, para espectros.

Los espectros y la superposición de tiempos y realidades conectadas protagonizan asimismo la labor de Terry Boddie. Boddie, originario de Nevis, se forma en Estados Unidos, donde reside desde un momento temprano; de ahí que su visión de la memoria esté ligada indisolublemente a la migración. Algunos de sus trabajos más interesantes surgen de la combinación de fotografía, diseño gráfico, pintura y grabado, y adoptan la forma de banderas estadounidenses compuestas a partir de siluetas borrosas—el término “blur” aparece con fuerza en la declaración personal del artista¹²²¹—y de organismos en movimiento, de huellas dactilares que se superponen a documentos de archivo que regulan el tráfico de esclavos, o de fotografías personales

¹²²¹ Véase la web del artista : <http://www.terryboddie.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

superpuestas al mapa del Caribe o de Nevis, imágenes que remedan imposibles postales de época.

También desde la fotografía, Holly Bynoe, natural de St. Vincent, ha creado una suerte de espectros a partir de la superposición de imágenes familiares e imágenes icónicas históricas. Su obra habla no tanto del recuerdo como de la corrupción de éste, de su alteración continua, así como de la importancia de la posición ocupada por la persona que recuerda. La introducción de huellas dactilares en esos collages contrasta con la rotundidad de los símbolos oficiales del recuerdo (imágenes de monarcas, sellos, billetes,...)¹²²². Desde Martinica, Marc Marie-Joseph ha elaborado recientemente una revisión del archivo que, al igual que en el caso de Bynoe, tiene mucho de personal. Para ello, el artista ha recuperado la figura de la mujer Matador, grandes damas seductoras que habitaban la ciudad de St. Pierre antes de que ésta fuera destruida por un terremoto en 1902. Las imágenes de las Matador son un recuerdo de fantasmas y una posibilidad de subversión a un mismo tiempo. Sus trajes, que el artista ha recuperado a partir de imágenes de archivo, constituyen el testimonio de una pequeña comunidad antillana reflejo de lo que podría ser Martinica, y el Caribe por extensión, sin catástrofes naturales ni dominaciones coloniales; sin embargo, su verdadera fuerza se deriva de la capacidad para hacer de esa utopía una alternativa, para ofrecer memorias que escapan del relato general.

No sólo los documentos históricos han sido objeto de reinterpretación; el corpus de la historia del arte europeo ha ofrecido otro motivo de revisión. David Boxer, uno de los padres del arte jamaicano actual, comenzó trabajando con Bacon¹²²³. Desde los sesenta, Boxer desarrollará una rica iconografía

¹²²²Véase al respecto la declaración personal de la artista recogida en:

http://hollybynoe.com/section/138095_Compounds.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²²³ Existe una amplia bibliografía en torno a la producción de Boxer. Véanse al respecto los análisis recogidos en obras generales: Poupeye, Veerle y Boxer, David (1998) *Modern Jamaican Art...Op.cit.*; Boxer, David (1982) *Jamaican Art: 1922-1982*. Washington D.C., The Smithsonian Institute. Igualmente de interés resultan las obras y catálogos monográficos AA.VV. (2006) *Boxer*

personal fruto de los entrecruzamientos entre símbolos del arte moderno, preocupaciones contemporáneas, tales como la Guerra del Vietnam o la bomba atómica, y el interés por el medio local, incluyendo la desaparición de las poblaciones taínas. Su *Viet Madonna*, realizada en 1967, será un referente en esa línea que Veerle Poupeye conecta con la formación en historia del arte de Boxer¹²²⁴.

La línea iniciada tempranamente por Boxer se ha revelado muy fructífera, hasta el punto que sería casi imposible hacer inventario de todos los casos en que se producen esas miradas a la historia del arte occidental. Artistas como Eddie Firmin “Ano”, Bruno Pédurand o Thierry Tian-Sio Po, por no mencionar a los apropiacionistas cubanos de los noventa, han continuado esa labor. “Ano” trabaja El primero, natural de Guadalupe pero residente en Martinica, desarrolla una pintura icónica a partir de motivos que están emparentados con la historia de la región. se trata, en este caso, de un sistema de creación de símbolos emparentado con el de cualquier religión caribeña fruto del sincretismo. La *vanitas*, motivo que aparece con frecuencia en la pintura de Pédurand, podría ser el motivo que explicitara toda su obra. Ese vaciamiento de significado, proceso que ha de ser completado por el artista mediante su completitud y transformación, aparece igualmente en los casos en que se ha acercado a la representación de los antillanos en la cultura francesa o a la memoria personal. Así sucede el proyecto *Itinerrance*¹²²⁵, en el que Pédurand intenta activar la creolitud a partir de un proceso de fabricación de imágenes ligadas al viaje que, para el artista, constituye el origen de las sociedades caribeñas. Pédurand confiere una gran densidad a cualquier imagen, reconstruyendo su historia y continuándola mediante su intervención. Señala el artista:

at 60s. Kingston, National Gallery of Jamaica; AA.VV. (1995) *In Tribute to David Boxer*. Kingston, National Gallery of Jamaica.

¹²²⁴Poupeye, Veerle y Boxer, David (1998) *Modern Jamaican Art...Op.cit.*, p.29.

¹²²⁵AA.VV. (2003) *Itinerrance. Catálogo de exposición*. Fort-de-France, Fonds Saint Jacques. Véase también Pédurand, Bruno (2003) “Parents, amis et alliés”, *Recherches en Estétiques*, 9, pp.115-117.

“Le principe de la tabula rasa, véritable moteur des avant-gardes de la modernité occidentale, est ontologique à la constitution même des sociétés antillaises. Si la naissance de l’acte artistique s’inscrit dans une histoire de l’art, elle-même prise dans le flux de la grande histoire, aux Antilles françaises le schéma diffère quelque peu. Dans ma démarche, la mise en avant de la fonction sociale de l’art et de l’artiste est essentielle.”¹²²⁶

Ese pensamiento iconográfico en el que el Otro busca su lugar acerca la obra de Pédurand a la más reciente del guyanés Thierry Tian-Sio-Po, que reflexiona sobre la idea de paisaje. Las obras de Tian-Sio-Po adoptan la forma de collages que mezclan texturas y materiales diversos y que juegan con el perfecto acabado de telas, marcos o estampados y una pintura feraz que parece consumir la escena, unificándola. El verde de la selva tropical, que gotea e impregna figuras humanas y espacios, es el centro de una pintura que, como en el caso de Marcos Lora, introduce una consideración sobre el carácter provisorio de la vida en el trópico¹²²⁷. El tema de la traza, de los fragmentos dispersos de memoria, a menudo aflora entre esa abundancia de lo vegetal convertido en abstracción. En *L’image de l’occidental dans la peinture caribéenne* encontramos un marco dorado, repujado, que deja un rectángulo en blanco en el centro de la composición. Alrededor el artista ha dispuesto planos de distintos materiales y texturas, así como molduras barroquizantes que suelen aparecer decoradas en rojo. De fondo, el verde que caracteriza su obra.

La producción de Tian-Sio-Po recupera el interés por el barroco y el neobarroco que, desde Lezama Lima, se ha asociado al Caribe. Kobena Mercer ha aplicado recientemente el análisis del neobarroco para analizar la obra de **Hew Locke**. Mercer se aproxima a la producción del artista británico-guyanés a partir del concepto de alegoría de Walter Benjamin, ubicándolo en un

¹²²⁶ Declaración del artista incluida en Njami, Simon (2009) 3x3. L’Acajou, Fondation Clément, p.4.

¹²²⁷ Véase al respecto AA.VV. (2010) *Inextricable. Thierry Tian-Sio-Po*. L’Acajou, Fondation Clément.

panorama marcado por su condición postcolonial y diaspórica. Para éste, la obra de Locke aparece caracterizada por el exceso visual, que genera una imposibilidad de nombrar las cosas de manera directa, una dificultad a la hora de reconocer el protagonista de la escena, que traducen, en última instancia, la investigación del artista en torno a las fantasías de poder:

“Once we recognize how Locke’s aesthetic strategy of visual excess undercuts questions of identity, delaying our ability to name its contents and thereby opening a space in which to reflect upon the polysemic agency of his materials, we arrive at the driving concerns that have informed his practice over the past ten years or so, namely, the use of cross-cultural assemblage as a critical device for examining fantasies of power visually inscribed in the allegorical and emblematic forms of sovereignty.”¹²²⁸

El cuestionamiento de la soberanía y la retórica del exceso visual, permiten a Mercer hablar de un barroco en la obra de Locke. Siguiendo a Benjamin, Mercer vincula la consolidación del absolutismo, su enmascaramiento bajo una cortina estética, y la idea de progreso. Esa acción de enmascarar relaciones de poder, afirma el autor, está presente en la visualidad del Caribe y su diáspora, especialmente en la cultura del *bling* y en el carnaval¹²²⁹.

Las revisiones del archivo consiguen explicitar las condiciones de posibilidad del discurso histórico, desvelando, en un sentido más amplio, el mecanismo empleado por los sistemas de conocimiento. Eso hace que el pasado, tal como lo natural, aparezcan como algo constructo, susceptible de ser desmontado. Otra de las consecuencias lógicas de ese proceso tiene que ver con la emergencia de un inconsciente que se manifiesta tanto a nivel colectivo como personal. El trabajo de la artista jamaicana Keisha Castello no está relacionado con la historia, pero sí con la expresión de ese inconsciente. Si en un primero momento Castello empleaba objetos marinos en la construcción de objetos

¹²²⁸ Mercer, Kobena (2011) “Hew Locke’s Postcolonial Baroque”, *Small Axe*, 34, p.3.

¹²²⁹Ibidem., p.4.

artificiales, algo que la acerca al proceso creativo de artistas como Blue Curry, en la actualidad trabaja en una serie fotográfica que se deriva de los estudios en psiquiatría que realiza. Castello ha trabajado con un grupo de enfermos de esquizofrenia, cuestionando la independencia de su actividad creadora con respecto a la de terapeuta. El resultado ha sido una indagación en torno a la sombra que emula al Test de Rorschach y que se aproxima a las indagaciones fanonianas en *Los condenados de la tierra*.

Si hay un creador que se ha aproximado a Fanon, ha sido Isaac Julien¹²³⁰. De origen caribeño, el artista británico rodó en 1996 un film de algo más de una hora sobre la figura del líder antillano de la descolonización. *Franz Fanon, Black Skin White Mask* es un ejemplo de la cercanía que existe entre la producción visual caribeña actual y el pensamiento anti-colonial de mitad del siglo XX, contextualizando la constitución de nacionalismos en un panorama de escala atlántica¹²³¹. El Fanon de Julien se nos aparece como un personaje del presente; para ello, el artista entremezcla su habitual poética fotográfica con entrevistas, acercando a Fanon a la escena creativa de las culturas negras británicas y estadounidenses. Para Julien, la de Fanon es una historia de conexiones, de culturas de ida y vuelta. Ese mismo espíritu preside una revisión de otro de los grandes nombres de la cultura caribeña: el Premio Nobel de Santa Lucía Derek Walcott. *Paradise Omeros* recrea, a medio camino entre el Londres de los 60 y el escenario natal del escritor, la realidad de culturas criollas, en perpetua evolución, al tiempo que plantea el impacto de influencias cambiantes y en ocasiones contradictorias. En palabras de Julien: “*Using the recurrent imagery of the*

¹²³⁰ Isaac Julien aparece como uno de los artistas de mayor importancia para analizar el territorio atlántico. Una revisión completa de su obra puede contemplarse en Mercer, Kobena y Darke, Chris, (2001) *Isaac Julien*. Londres, Elipsis.

¹²³¹ Para el caso de Fanon puede encontrarse una amplia reflexión en un volumen colectivo (casualmente editado el mismo año que el documental de Julien) que integra a varias de las voces con mayor repercusión de los estudios sobre culturas negras, entre ellas la de Françoise Vergés, Bell Hooks, Lola Young, Kobena Mercer o Stuart Hall. Véase AA.VV. (1996) *The Fact of Blackness. Fanon and Visual Representation*. Londres, InIVA.

sea, the film sweeps the viewer into a poetic meditation on the ebb and flow of self and stranger, love and hate, war and peace, xenophobe and xenophile."¹²³²

El arte británico negro ha ofrecido un buen número de ejemplos de archivo, generando visiones lúcidas capaces de cuestionar los estereotipos de los discursos científico, histórico y artístico¹²³³. La obra de artistas de origen afro-caribeño¹²³⁴ como Chris Ofili¹²³⁵, Sonia Boyce¹²³⁶, Eddie Chambers¹²³⁷ o Kara Walker¹²³⁸ ofrecen, en fin, una reflexión sobre la pluralidad de afiliaciones que definen cualquier proceso de definición o de recuerdo, algo que rompe con la inmediatez y la unicidad del formulario y de la clasificación, proponiendo un archivo abierto.

XV.2-Del archivo al documento. Museos intervenidos

¹²³² Declaración personal, recogida en la web del artista.

¹²³³ Ese interés ha de conectarse con el pensamiento postcolonial, pero también, y sobre todo, con las revisiones del transnacionalismo de la cultura británica. Véase al respecto Joseph, May (1999) "Staging the Postcolony", en Joseph, May, *Nomadic Identities. The Performance of Citizenship*. Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 89-111.

¹²³⁴ La inclusión del Caribe en los discursos del arte negro británico aparece como un objeto de discusión crítica no resuelto todavía. Una lectura interesante sobre el tema en Blue Curry, "'Postropical' Fantasies: The Predicament of Caribbean Art.", texto sin publicar donado por el autor; o también en Wainwright, Leon (2011) *Timed Out. Art and the Transnational Caribbean*. Manchester, Manchester University Press.

¹²³⁵ Una revisión de su producción en AA.VV. (2010) *Chris Ofili*. Londres, Tate.

¹²³⁶ Una revisión de la obra de Boyce en Boyce, Sonya (1998) *Sonia Boyce. Performance*. Londres, InIVA.

¹²³⁷ Chambers ha sido, además, clave en visibilizar la producción artística de los artistas negros británicos mediante la crítica. Véase al respecto Chambers, Eddie (1999) *Run through the Jungle. Selected Writing of Eddie Chambers*. Londres, InIVA.

¹²³⁸ Véase al respecto Dubois Shaw, Geraldine (2004) *Seeing the Unspekable: the Art of Kara Walker*. Durham, Duke University Press.

Hemos visto cómo una de las cualidades del archivo es su capacidad para proyectarse en el futuro. La recuperación de la memoria no es, sin embargo, el único recurso utilizado por los artistas para subvertir el discurso oficial; la erección de memoriales y la utilización de altares, que será analizada en el próximo fragmento de este capítulo, constituye otra vía a la que los artistas recurrieron con frecuencia, sobre todo a principios de los noventa. La intervención del espacio del museo se plantea, asimismo, como otra posibilidad.

¿Qué ocurre cuando el recurso al archivo no es suficiente? ¿Hasta qué punto el propio museo resulta susceptible de ser transformado en su contrario, es decir, intervenido? La constitución de museos en el Caribe siguió un proceso que transcurrió paralelo al de construcción de la nación. En ambos discursos, la esclavitud aparece como un punto de partida en la creación de sociedades caribeñas, así como un símbolo negativo derivado de la presencia europea en la región —su complemento estaría en la recreación de las comunidades indígenas erradicadas de los territorios insulares. En ambos casos, sin embargo, se ha superado una mirada trágica, tratando de poner de relieve la existencia de tradiciones culturales heredadas de ambas comunidades. Así, con frecuencia se ha elaborado un discurso de resistencia dentro del propio museo.

Sin embargo, en muchos casos esa manera de entender el pasado se revela infructuosa por su compromiso con el proceso de construcción de la nación. La exaltación de los modos de vida de los grupos humanos del pasado no consigue conectar con las desigualdades del presente; el objeto ubicado en el museo, como nos recuerda James Clifford, ha sido con frecuencia arrancado de su contexto e introducido en otro¹²³⁹. Lo que cuenta, lo que consigue transmitir del pasado y del presente, a menudo aparece determinado por su ubicación en el discurso museístico general, encaminado por la información textual y gráfica que se despliega.

¹²³⁹ Véase Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture. Twentieth Century Literature, Ethnography and Art*. Cambridge, Harvard University Press.

Ante esta situación, algunos artistas han utilizado el propio museo como escenario de creación artística. La alteración de la museografía sirve, en este caso, para modificar el discurso que ofrece la institución-museo, así como para ofrecer nuevos significados que quedaban ocultos con anterioridad. Hemos de señalar que no se trata tanto de modificar la disposición convencional del museo, sino, más bien, de abrir las posibilidades de interpretación y significación, de hacer ambivalente el mensaje. Para ello, resulta fundamental entender el museo como un reflejo institucional de una sociedad dada, a la que trata de representar. El museo, por tanto, deviene una entidad problematizada, obligada a hacerse eco de los conflictos del grupo humano con el que interactúa y del que se deriva¹²⁴⁰.

Desde esa posición surge la obra de artistas como Fred Wilson. Wilson desarrolló, desde finales de los ochenta, una obra basada en la intervención de museos norteamericanos que Lowery Strokes Sims sitúa en un ámbito donde imperan cuestiones sobre la diversidad cultural, el multiculturalismo o la integración¹²⁴¹. A principios de los noventa, Wilson llevará a cabo una serie de intervenciones, de las que cabe destacar *The Other Museum*, *Mining the Museum* y *The Museum: Mixed Metaphors*, que utilizaron colecciones etnográficas y científicas para reclamar el significado original de una serie de objetos que seguían dando una imagen racialmente interesada del pasado. La obra de Wilson cuestiona, pues, la objetividad del discurso museográfico, pero también la función de dicha institución, planteando una crisis en las funciones que tradicionalmente le son asignadas, y obligando al espectador a participar de una manera diferente, a prestar atención y a desarrollar una conciencia crítica. Señala Strokes:

¹²⁴⁰ Una revisión sobre la relación museo-activismo en Silverman, Lois H. (2010) *The Social Work of Museums*, Nueva York, Routledge. De especial interés la reflexión incluida en las páginas 144-147.

¹²⁴¹ Strokes Sims, Lowery (2011) "Introduction. Fred Wilson: Musings on and Mining of Museums", en Globus, Doro (ed.) *Fred Wilson. A Critical Reader*. Londres, Ridinghouse, pp.11-24.

“In analyzing the “biased” nature of objects, Wilson not only alludes to the context that is implicit in each denatured objects from the various collections but also to how his removal of them from the museological environment critiques that setting while simultaneously bringing the object closer to its natural context.”¹²⁴²

El museo, por tanto, deja de ser un espacio de consagración, de ratificación, de la cultura dominante, para devenir un espacio de transformación¹²⁴³, de diálogo con la sociedad. *Mining the Museum*, por ejemplo, enfrentaba al espectador con una realidad incómoda, al ubicar cadenas en espacios dedicados al trabajo de repujado en metal para el menaje, o al situar sillas de plantador formando un auditorio frente a una cruz. El resultado es un cuestionamiento de los procedimientos de producción y transmisión del conocimiento, así como, en líneas más generales, del significado de la verdad y del testimonio en el contexto del museo, elemento que aparece vinculado a cuestiones raciales, sociales y de género, y que implica no sólo el discurso histórico o natural, sino también el artístico.

Si nos hemos detenido en el ejemplo de Wilson, ha sido por su proximidad al caso estudiado¹²⁴⁴. Al ejemplo de Wilson habría que añadir los de Christian Boltanski, Hans Haacke—que tendrá una influencia notable en el ámbito cubano—, Ilia Kabakov o Joseph Kosuth¹²⁴⁵. En el ámbito del Caribe, si

¹²⁴² *Ibidem.*, p.14.

¹²⁴³ Hasta qué punto consiguen, el artista o el propio museo, escapar a las perversiones ideológicas de esa meta, ha sido un problema planteado por la crítica. La intervención de un museo no implica de manera directa la subversión de las condiciones económicas, identitarias y políticas de esa institución; ni tampoco una modificación inmediata en la percepción del público visitante. La obra a la que pertenece el texto de Strokes Sims contiene una abundante reflexión al respecto. Véase Globus, Doro (Ed.) (2011) *Fred Wilson. A Critical Reader*. Londres, Ridinghouse

¹²⁴⁴ El artista llegará incluso a intervenir la colección del Institute of Jamaica en 2007 mediante una intervención titulada “An Account of a Voyage to the Island Jamaica with the Un-Natural History of that Place”.

¹²⁴⁵ Una revisión sobre las intervenciones de museos en los noventa, incluyendo iniciativas organizadas por las propias instituciones, en Corrin, Lisa G. (2011) “Mining the Museum: Artists Look at Museums, Museums Look at Themselves”, Globus, Doro (Ed.) *Fred Wilson...Op.cit.*, pp.45-74.

bien pueden señalarse otras iniciativas¹²⁴⁶, la artista de Barbados Joscelyn Gardner ha sido quien ha desarrollado con mayor profundidad las posibilidades derivadas de la intervención museística. Gardner ha centrado su obra en el cuestionamiento de su propia posición como mujer criolla blanca natural de Barbados, algo que ya de por sí le otorga cierta excepcionalidad. Residente en Canadá desde hace décadas, Gardner examina el escenario de la plantación, concibiéndolo como un escenario donde tiene lugar una actuación de una sociedad marcada por la raza y el género¹²⁴⁷. Gardner busca desmontar el binarismo blanco/negro en las miradas sobre la historia colonial, planteando una posición diferenciada para la mujer criolla:

“My work probes female Creole identity from a postcolonial feminist perspective. By unraveling the construction of the (white) Creole woman as culturally inferior “Other”, I aim to show that contrary to assumed stereotypes, through colonialism and patriarchy the lives of all Creole women (free and enslaved) have been shaped by “mastership”. A “shared” (though unequal) history between black and white Creole women is revealed.”

El proyecto de la artista tiene que ver, pues, con la ampliación del paradigma postcolonial y subalterno de dar voz a segmentos de la sociedad silenciados. La elección de la figura histórica de la mujer criolla sirve, así, de motivo para realizar una crítica de los estereotipos asociados a la dueña de la plantación, que queda, así, individualizada:

“By using this (white) postcolonial Creole feminist methodological practice to analyse eighteenth- and nineteenth-century material culture in the Barbados Museum and Historical Society’s collection (formal portraits, abolitionist caricatures, and texts), I construct a (slippery) theoretical space for the white Creole woman. Stereotypical portrayals of the lazy and cruel “plantation mistress” found in slave narratives and European travelogues documenting Creole life are critiqued by probing their “in-between” spaces. European historical assertions of the

¹²⁴⁶ Baste señalar los proyectos *Estrictamente Personal* (Rubén Torres Llorca, 1987), la actividad del colectivo ABTV y, posteriormente, de José Á. Toirac, o la de Lázaro Saavedra en Cuba; o proyectos colectivos como *Atlantide Caraïbe* en el Caribe Francófono.

¹²⁴⁷ Véase al respecto <http://smallaxe.net/wordpress3/works/2007/05/05/joscelyn-gardener-2003-artists-statement/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

white female Creole as culturally inferior Other are also examined and marriage / slavery parallels"¹²⁴⁸

White Skin, Black Kin: Speaking the Unspeakable, un proyecto que tuvo lugar en el Barbados Museum and Historical Society entre marzo y mayo de 2004, supuso el principal acercamiento de Gardner a la intervención de museos¹²⁴⁹. En esa ocasión, la artista introdujo su obra en cuatro espacios del museo/plantación: la Galería Cunard, la Galería Warmington, la galería de exposiciones temporales y la celda del prisionero. El primer espacio recibió una video-instalación que daba réplica a la pintura europea de los siglos XVIII y XIX destinada a satisfacer la curiosidad sobre las sociedades exóticas del Trópico que es expuesta en la sala. Ésta se encuentra presidida por un lienzo de Sir Thomas Lawrence que representa a una niña vestida con un traje blanco impoluto y un sombrero. La obra de Gardner parte de un relato decimonónico titulado "The Barbadoes Girl", que narra las peripecias de una niña barbadense de alta sociedad que causa rechazo por su falta de modales una vez llegada a Inglaterra. El video, en esta ocasión, completaba la imagen del cuadro de Lawrence y la del libro dispuesto en una vitrina.

En la Galería Warmington, Gardner interviene espacios domésticos, concretamente el dormitorio principal, el dormitorio infantil y el comedor de la plantación, con una serie de imágenes que aluden a la intercambiabilidad de la mujer blanca y la esclava en función de los caprichos sexuales del patriarca, así

¹²⁴⁸Recogido en: <http://smallaxe.net/wordpress3/works/2007/05/05/joscelyn-gardener-2003-artists-statement/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²⁴⁹ El proyecto ha sido comentado recientemente en Simpson, Hyacinth M. (2012) "Re-framing the colonial Caribbean: Joscelyn Gardner's *White Skin, Black Kin: A Creole Conversation Piece*", *Postcolonial Studies Journal*, 15 (1), pp.87-104; así como en los textos de la artista y de especialistas incluidos en el catálogo de la exposición: Gardner, Joscelyn (2004) *White Skin, Black Kin: A Creole Conversation Piece*. Bridgetown, Barbados Museum and Historical Society. Por ello, nos limitaremos aquí a ofrecer una revisión de lo que supuso, así como a contextualizarlo en relación a lo planteado en el presente capítulo.

como con alusiones a las labores domésticas y a la imposibilidad de escapatoria respecto a dichos roles.

La galería de exposiciones temporales recibió la instalación *Creole Portraits*, en la que la artista reflexiona sobre el peinado como elemento de definición y afirmación cultural, así como muestra de resistencia, así como *White Skin*, *Black Kin: a Creole Conversation Piece*, una video-instalación que de nuevo reflexiona sobre cuestiones de representación y relaciones de poder en el espacio de la plantación. Finalmente, en la celda se dispuso un conjunto de almohadas con la imagen de los *Creole Portraits* tejidos, acompañado de un video que mostraba unas manos realizando la tarea de tejer. Una cita de *Beloved*, de Toni Morrison, sobre la vergüenza en la sociedad plantadora completaba la escena.

El proyecto de Gardner muestra hasta dónde puede llevarse la problematización del museo caribeño [FIGS.144 y 145]. Lo hace en una perspectiva diferente a la de Wilson, con otros intereses, pero desde una posición que comparte, a la vez, ese espíritu desacralizado del artista afro-estadounidense. Una de las principales aportaciones de *White Skin* consiste en mostrar la sociedad de plantación como un panorama en disputa en el que la raza no es el único elemento de afiliación. Los retratos criollos de Gardner aluden, en ese sentido, a una resistencia que es compartida por la esclava y por la plantadora. Al mismo tiempo, la artista intenta evadir todo romanticismo en la recreación de dicha figura, recurriendo a una crítica constante de los estereotipos. La mujer criolla blanca aparece como un personaje subalterno, pero sin confundirse con la esclava.

Por otro lado, la intervención de Gardner cuestiona la afiliación a un proyecto nacional unívoco. Al señalar la distancia entre la sociedad "inglesa" colonial y la residente en el Reino Unido, Gardner habla de una cultura criolla propia, pero también de la inestabilidad existente en el corpus de la cultura europea. El contexto de la muestra, por tanto, se desplaza constantemente a través del Atlántico, modificando la percepción del visitante barbadense sobre sí mismo, sobre su pasado, y sobre la posición que ocupa en el mundo actual.

XV.3-Rastros de intercambios. Poéticas del azúcar y el tráfico tricontinental.

En una escultura de la artista de Bahamas Kendra Frorup, una columna clásica cuelga del techo. En un momento dado, su fuste se interrumpe, dejando caer unas gotas que cuelgan de un racimo de rosas que rodea a la columna. Abajo, a escasos diez centímetros del fuste colgante, una vajilla cerámica de apariencia noble completa la columna visualmente.

Buena parte del arte caribeño actual relacionado con la memoria y la historia transcurre en esa interrupción de unos diez centímetros que media entre la columna y su reconstrucción en forma de excedente, de lujo. Si la región había constituido una nota al margen en el discurso oficial de la modernidad, las relecturas de ese pasado tratarán no tanto de incluir al Caribe en ese marco general, cuanto de cuestionar su veracidad histórica, su coherencia. La columna de Frorup nos habla del carácter incompleto de la modernidad, de la artificialidad geográfica que se deriva de su exportación al resto del globo. Buena parte del arte producido a partir de los noventa se aproximará a esa imagen, analizando las consecuencias del tráfico intercontinental.

Hemos visto cómo tanto el itinerario planteado por el archivo como el propuesto a partir del museo se proyectan hacia el futuro, consiguen elaborar una visión de la memoria conectada con los desafíos del presente. La opción del azúcar, es decir, del examen de patrones económicos derivados de la economía de plantación, se plasmará en un contexto igualmente actual. La plasmación de

las consecuencias económicas del tráfico tricontinental ha sido un motivo frecuentemente visitado por el arte caribeño. El sistema de plantación aparece, entonces, en el centro de la lógica económica de la historia del Caribe, y también en la estructura cultural de las comunidades que lo habitan. Antonio Benítez Rojo ha elaborado un completo muestrario de las consecuencias derivadas de lo que denomina la máquina azucarera:

*“Por ejemplo, lo singular de esta máquina es que produjo, también, no menos de diez millones de esclavos africanos y centenares de miles de coolies provenientes de la India, de la China, de la Malasia. Esto, sin embargo, no es todo. Las máquinas plantaciones ayudaron a producir capitalismo mercantil e industrial (ver Eric Williams, *Capitalism and Slavery*), subdesarrollo africano (ver Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa*), población caribeña (ver Ramiro Guerra y Sánchez, *Azúcar y población en las Antillas*); produjeron guerras imperialistas, bloques coloniales, rebeliones, represiones, *sugar islands*, *palenques de cimarrones*, *banana republics*, intervenciones, bases aeronavales, dictaduras, ocupaciones militares, revoluciones de toda suerte e, incluso, un “estado libre asociado” junto a un estado socialista no libre.”¹²⁵⁰*

En el modelo de Benítez, basado en la Teoría del Caos y en la repetición, el azúcar implica, pues, mucho más que la producción y el consumo de un simple producto. Se trata del eje de un relato histórico que dio forma a una región entera. Cuando es abordado por los artistas, el azúcar adquiere esa dimensión, si bien no faltan intentos—compartidos por el escritor cubano—de “humanizar”, de “sensibilizar” los datos históricos. Buen ejemplo de ello lo ofrece la producción de Steve Ouditt, natural de Trinidad.

La obra de Ouditt tiene su base en la definición de las coordenadas sociales del espacio históricamente definido por el azúcar y el tráfico de mercancías entre el Caribe y el resto del mundo. De origen indio, Ouditt ha generado un término, *Sucrotopia*, que trata de trascender las definiciones que

¹²⁵⁰ Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona, Casiopea, p.24.

hacen de la región un territorio marcado únicamente por la esclavitud, poniendo de manifiesto la complejidad de la historia y la composición social existente en un país como Trinidad y Tobago. El azúcar, entonces, constituye el punto común a la hora de elaborar las trayectorias que llevaron a Trinidad a indios, chinos, portugueses, libaneses,..., para participar en un sistema económico cuyas consecuencias llegan hasta el presente. La elección del azúcar no tiene tanto que ver con su cualidad en tanto producto, sino con su capacidad para producir un espacio con características sociales propias, que el artista considera extensible al resto del globo, y que caracteriza por la combinación de lo dulce y lo horrendo, o, dicho de otro modo, por la desigual distribución de los beneficios del circuito económico:

“Sweet pain is an oxímoron and supposedly indescribable or undecidable. But it is not undecidable, because we recognize a value,--of sweet or sweetness – under, or after the pain. This sweet then could be the satisfaction that one feels when s/he succeeds in not yielding to a “pain” which is supposed to surpass her/his threshold. The pain around which much is written here is of that which subalterns feel emotionally or physically when subjected to many structures of institutionally administered legal and illegal injustices.”¹²⁵¹

Vinculado al ámbito de la universidad, tanto por su formación como por su actividad en el ámbito de la docencia, Ouditt ha combinado la creación artística con la investigación estética y la curaduría **[FIG.146]**. Todas esas facetas coinciden en *Trademark Capital*, uno de sus trabajos más recientes. En la base de esta instalación se encuentra lo que el propio artista ha definido como la capitalización de los espacios, lugares y personas relacionados con el colonialismo. El artista explora el modo en que la dominación de un territorio y su explotación económica van unidas a la producción de toda una estructura cognitivo-explicativa capaz de hacer no sólo inteligible, sino también aceptable,

¹²⁵¹ Ouditt, Steve (1998) *Creole in site*. Londres, InIVA, p.40.

dicho sistema¹²⁵². Expuesta por vez primera en Islandia, en esta pieza Ouditt dispuso un mosaico de pequeñas piezas impresas que el visitante podía llevar a casa, siempre y cuando procediera a firmarlas. Cada pieza simbolizaba un elemento de la vida social y política, tales como “*Government, Entertainment, Agriculture, Public Education, Surveillance...*” En cada caso, un dibujo acompañaba al título, contradiciéndolo o ampliando su significado. Se trataba, así, de hacer cómplice al público en una realidad que venía definida de antemano, que había quedado reducida a un conjunto de estereotipos que conseguían trascender el ámbito de lo simbólico para alcanzar una incidencia mayor, para modificar la manera de percibir el entorno y las relaciones con los demás en el contexto de la dominación económica.

La utilización del azúcar en la producción visual de Ouditt contribuye a generar un espacio más abierto para la interpretación de los procesos culturales relacionados con el Caribe. Marc Latamie, natural de Martinica, formado en París y residente en Nueva York desde 1987, fue uno de los pioneros en esa apertura [FIG.147]. La obra de Latamie, uno de los pioneros en el uso de la instalación en el arte caribeño, está protagonizada por la combinación sensorial de imágenes, olores, sabores, que constituyen referencias al pasado de la región y alusiones a su presente¹²⁵³. Para Latamie, el azúcar da forma a un espacio en movimiento, dominado por el viaje¹²⁵⁴. El tráfico de mercancías que cruzan el Atlántico inaugura, así, una manera de estar en el mundo, marcada por el

¹²⁵² *Trademark Capital*, posteriormente incluida en *Infinite Islands*, la exposición del Brooklyn Museum, fue concebida para *Rethinking Nordic Colonialism*, una muestra que tuvo lugar en Islandia en 2006. Véase al respecto <http://www.rethinking-nordic-colonialism.org/files/grid/a1.htm#STEVEOUDITT> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²⁵³ Uno de los mejores ejemplos de ello lo constituye la producción presentada en el marco de *Otro País, Escalas Africanas*, la muestra curada por Simon Njami en el CAAM. *Otro país* incluiría asimismo la obra de Santiago Rodríguez Olazábal, Mari Mater O’Neill, Arnaldo Roche Rabell, Bruno Pédurand, Marcos Lora Read, Raul Speek, Stanford Watson, Robert “African” Cookhorne, Mario Benjamin y Francisco Cabral. Véase Njami, Simon (1995) *Otro país, escalas africanas*. Las Palmas, CAAM.

¹²⁵⁴ Britto, Orlando (2000) “Marc Latamie. La compañía del Azúcar” en AA.VV. *Dak’Art 2000*. Dakar, Bienal de Dakar. Texto cedido por el autor.

aumento de las conexiones y de los desplazamientos, pero también de la complejidad de ambos. Desde principios de los noventa, la obra de Latamie conforma un todo centrado en ese imaginario atlántico que el artista condensa a partir del azúcar y extiende hasta alcanzar la producción azucarera canaria y granadina¹²⁵⁵. En muchas ocasiones, las obras, marcadas por la combinación de una alta riqueza conceptual y por su capacidad sensorial, partirán de recuerdos procedentes de los diferentes lugares que han protagonizado la vida del artista, recuerdos que suelen quedar incorporados a grandes instalaciones en las que la Latamie analiza en tanto atmósfera atlántica, espacio compartido.

La supresión de la distancia entre la complejidad y el carácter abstracto de los mecanismos económicos de la historia atlántica, y las sensaciones derivadas del habitar ese contexto, ha alcanzado su máxima expresión en las propuestas surgidas desde el performance. Artistas como Tania Bruguera o David Pérez han llevado a cabo una naturalización de la realidad económica, convertida en una sensación, hecha perceptible [FIGS. 148 y 149]. Más allá del tema o de la perspectiva abordada, ese carácter material supone un primer elemento común en las revisiones sobre el azúcar y el pasado económico caribeño de los artistas mencionados. Bruguera dispuso en el espacio del Fuerte de la Cabaña, con motivo de la Séptima Bienal de La Habana, una alfombra hecha a partir de caña de azúcar en proceso de podredumbre, generando una atmósfera irrespirable. Un televisor en blanco y negro mostraba imágenes de Fidel en actitudes cotidianas, mientras que un grupo de personas desnudas repetía gestos desprovistos de significado. El espectador entraba al espacio del Fuerte a oscuras, percibiendo primero el olor y la textura de la caña que estaba a sus pies; poco a poco, iba siguiendo la “luz” del televisor, para finalmente encontrar a los cuerpos desnudos con los que compartía el espacio. Bruguera creaba, así, un contexto inestable, en el que la sensación de culpa, de responsabilidad, de inocencia, de ceguera, de hostilidad, domina al que entra.

¹²⁵⁵ Una revisión al respecto en *Ibíd.* En esa década, Latamie participa en varias exposiciones que tuvieron lugar en España, colaborando especialmente en diferentes proyectos del CAAM de Las Palmas de Gran Canaria y en la revista *Atlántica*.

Resulta, sin embargo, imposible detectar al enemigo, identificarlo; lo único que el espectador distingue es el olor de la caña y las imágenes de la televisión, las cuales tampoco ofrecen una pista de clara de lo que está ocurriendo. Bruguera ha conectado esta acción con las últimas consecuencias del Periodo Especial, algo que se refuerza al dejar sin título a la obra (ésta toma su nombre del lugar de realización, La Habana, y de la fecha, 2000). Señala la artista:

*"[...] the perspective from which the works are made is that of people not belonging to their context or having been part of the history that has built them. The works in this set intend to demystify the a priori political image on some given social spaces created by those who are alien to them. The need to change that image is experienced manipulating its political symbols par excellence. The superficial knowledge we have on the reality of a society alien to us is usually based on the information emerging from the diffusion of its stereotypes, on whose basis a preconceived idea is built which then takes hold of the collective conscience and models a state of opinion. The fact that the title of the series is Untitled - with the place and year in which it will be made within parenthesis - is an invitation to face a sociopolitical context which we do not actually know but of which we have an opinion. It is a call to understand the transience and fragility of definitions on contexts that are not our own, to understand that their reality is more complex than the information which we believe we have on it."*¹²⁵⁶

La relación de artistas que utilizan el comercio tricontinental, y el azúcar en concreto, para repensar las relaciones culturales en el espacio caribeño, no se acaba con los mencionados hasta ahora. Algunos de los que han sido comentados en otros capítulos, como los de David Damoison, Tony Capellán, Jean-François Boclé o Alex Burke, podrían ser añadidos a esta lista.

¹²⁵⁶ Declaración personal de la artista recogida en su web.

CAPÍTULO XVI. POLÍTICA, RESISTENCIA E INTERVENCIÓN SOCIAL

“Vas bien, Fidel”

Mensaje que figura bajo el retrato gigantesco de Camilo Cienfuegos en la Plaza de la Revolución de La Habana

“Y es que, cuando ya no se entiende la vida como suceso natural, como destino, como fortuna, sino como tiempo artificialmente producible y conformable, se la politiza automáticamente, porque las decisiones técnicas y artísticas en cuanto a la conformación de la duración de la vida son siempre, a la vez, decisiones políticas.”

Boris Groys, *Obra de arte total Stalin*, p. 171.

La unión arte-política se ha revelado como un lugar común (esto es; como un tópico, pero también como un espacio compartido) para el arte latinoamericano¹²⁵⁷. En el ámbito caribeño, junto a la experimentación formal y al contacto permanente con escenas culturales internacionales, la integración en la esfera pública ha sido uno de los principales caballos de batalla del arte de la región posterior a los ochenta. Conscientes de la celeridad con que se desdibujan los dominios tradicionalmente asignados a creadores, consumidores y usuarios, así como de la evolución, desfavorable para gran parte del planeta, del control de los mecanismos de comunicación a raíz de su globalización creciente, los artistas han integrado en sus agendas cuestiones de

¹²⁵⁷ Luis Camnitzer quizá sea quien con mayor profundidad ha teorizado al respecto. Véase Camnitzer, Luis y Weiss, Rachel (2009) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, University of Texas Press.

representación, gobernabilidad, sostenibilidad y gestión cultural. Se trata, por tanto, de la creación de un espacio parcialmente independiente que permite la articulación de redes y esfuerzos, y que supera el ámbito de la representación para insertarse de lleno en el de la producción.

Las últimas décadas del milenio fueron una época convulsa para el Caribe. La intensificación de las migraciones, unida al crecimiento económico fruto de la adaptación a un espacio global de intercambios, generó desigualdades al tiempo que acentuó las ya existentes, todo ello en un contexto de expansión del liberalismo comercial. La UNESCO ha reconocido el impacto de las transformaciones que tienen lugar en los noventa y que vendrán de la mano de una mayor inversión, tanto interna como externa, y de una mayor integración regional e internacional¹²⁵⁸. Dicha apertura, sin embargo, no siempre llevará consigo una mejor gestión de los recursos del territorio y de los sistemas políticos, lo que hará que cuestiones relativas a la gobernabilidad y la sostenibilidad aparezcan en primer plano¹²⁵⁹. De hecho, la incidencia del turismo como principal motor de la intervención económica del capital multinacional modificaría de manera decisiva la economía local, implicando a todos los sectores implicados en la gobernabilidad¹²⁶⁰. Mimi Sheller ha puesto de manifiesto en varios trabajos cómo el impacto del turismo va aparejado a la evolución de una estética dieciochesca que irá configurando el paisaje tropical a

¹²⁵⁸ UNESCO (2002) *La sostenibilidad del desarrollo en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*, pp.31-42

¹²⁵⁹ Una visión completa del problema, atendiendo a las diferencias existentes dentro del área analizada, en Harnecker, Marta (1999) *La izquierda en el umbral del siglo XXI. Haciendo posible lo imposible*. Madrid, Siglo XXI.

¹²⁶⁰ Alex Dupuy ofrece un magnífico ejemplo de ello a partir del estudio de las relaciones entre la política haitiana y estadounidense y la ayuda del Banco Mundial al primero. Dupuy trata de responder a la pregunta de por qué el Banco Mundial retiró su apoyo al gobierno democrático haitiano a finales de los noventa, alegando razones de falta de democracia y elitismo social, tras haber colaborado económicamente con las dictaduras del país. Véase Dupuy, Alex (2005) "Globalization, the World Bank, and the Haitian Economy.", en Knight, Franklyn W. y Martínez-Vergne, Teresita (Eds.) *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. Durham, University of North Carolina Press, pp.43-75.

partir de una “tourist gaze” que configurará una geografía imaginaria marcada por una oferta de consumo que incluye a la población local¹²⁶¹.

Al impacto de la liberalización económica y del turismo, que, como hemos visto, ha de ser relacionado con cuestiones de movilidad y conectividad, se suma el del desarrollo de las telecomunicaciones. Durante los noventa descende drásticamente el coste de las llamadas telefónicas y de los ordenadores personales, algo que hará que la comunicación sea más frecuente que nunca¹²⁶². La dispersión de las comunidades caribeñas hará que ambos factores resulten decisivos. La otra cara de este proceso vendrá de la mano de los monopolios y del control externo de los factores de desarrollo. Manuel Castells habla de un proceso doble, que implica una articulación de América Latina con respecto a las relaciones globales, y una desarticulación de las economías nacionales americanas en relación a dichos ritmos, al tiempo que señala la desigualdad relativa a la “mayor o menor globalización” de los distintos sectores sociales y la pérdida de poder del Estado ante su incapacidad de ejercer funciones primarias como la protección y el desarrollo de la comunidad nacional, apuntando, respecto a este último, “No es que la gente esté contra el Estado, es que éste se convierte en un estorbo. Es crisis de legitimidad y crisis de efectividad a la vez”.¹²⁶³

¹²⁶¹Sheller, Mimi (2004) “Natural Hedonism: The Invention of Caribbean Islands as Tropical Playgrounds”, en Courtman, Sandra (ed.) *Beyond the Blood, the Beach and the Banana. New Perspectives in Caribbean Studies*. Kingston, Ian Randle Publishers, pp. 170-186. Véase también Sheller, Mimi (2003) *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. Londres, Routledge; Sheller, Mimi (2007) “Virtual Islands: Mobilities, Connectivity and the New Caribbean Spatialities”, *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 24, pp.16-33; o, finalmente, Sheller, Mimi (2009) “Infrastructures of the imagined island: software, mobilities, and the architecture of Caribbean paradise”, *Environment and Planning*, 41 (5-8), pp.1386-1403.

¹²⁶²McBain, Helen (2004) “Challenges to Caribbean Economies in the Era of Globalization”, en Knight, Franklyn W. y Martinez-Vergne, Teresita (Eds.) *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. Durham, University of North Carolina Press, pp.17-43.

¹²⁶³ Castells, Manuel y Calderón, Fernando (2003) *¿Es sostenible la globalización en América Latina? Debates con Manuel Castells*. México, Fondo de Cultura Económica, p.403.

A ello hemos de añadir el peso de las guerras culturales, un fenómeno que, de nuevo, no es posible circunscribir al área caribeña. Tras los intentos de transformación política de décadas anteriores, que cristalizaron en las últimas dictaduras y en las últimas revoluciones, se configura ahora un panorama aparentemente más “calmo” que llevará, pese a ello, al desarrollo de un fuerte debate en torno a cuestiones relacionadas con la desigualdad racial y social, la distancia entre alta cultura y cultura popular o la situación de minorías. Pronto surgirán alternativas que traten de escapar de los peligros del pensamiento único¹²⁶⁴ o el bipolarismo reduccionista que define la base de las *cultural wars* de la década.

La preeminencia de la cultura tiene que ver con la modificación de la relación que siempre ha vinculado a ésta con la política en la era de la globalización. George Yúdice ha explicado cómo la cultura ha devenido un recurso susceptible de ser gestionado y de generar poder. Conectando con la noción de ciudadanía cultural de Renato Rosaldo, Yúdice delimita los usos de la cultura que invaden las áreas económica y política y que trasladan los debates de la consideración de la cultura como “alta” o “baja” a su conservación y acceso:

“Culture-as-resource is much more than commodity; it is the lynchpin of a new epistemic framework in which ideology and much of what Foucault called disciplinary society (i.e., the inculcation of norms in such institutions as education, medicine, and psychiatry) are absorbed into an economic or ecological rationality, such that management, conservation, access, distribution, and investment – in “culture” and the outcomes thereof – take priority”¹²⁶⁵

¹²⁶⁴ Véase al respecto Sanmartín, Israel (2008) “Las guerras culturales en torno a la globalización”, *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 10 (1), online. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-94902008000100005&script=sci_arttext [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²⁶⁵ Yúdice, George (2004) *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham, Duke University Press, p.1.

En ese contexto, la relación entre ciudadanía y arte aparece como una de las principales preocupaciones de la época. Se establece una afiliación con el conjunto de la comunidad, aun cuando el artista pertenezca a un segmento de ésta. Ello plantea una paradoja, pues en un periodo donde el arte se vuelve individual, no faltarán iniciativas que traten de devolver la voz a la sociedad. El artista trata de interceptar los códigos que establecen flujos prefijados y controlados unívocamente en el tráfico de información y mercancías, introduciéndose en dichos flujos y hackeándolos. Así consiguen escapar de la representación para pasar a aludir a todo el sistema. De ahí que la revisión sobre el papel del artista y sobre la propia actividad artística en sí vaya de la mano de dicho proyecto. Conscientes de la dificultad de unir arte y vida –el caso de Cuba en los años ochenta resulta sintomático – surgen ahora propuestas que trasladan el centro de interés a las esferas de decisión social. Las propuestas que surgen de ese nuevo espacio plantean la necesidad de construir un diálogo capaz de generar alternativas al impacto negativo del neoliberalismo y la dominación económica en la región¹²⁶⁶; la revisión de los roles del mercado estará directamente ligada a dicha meta, y será un factor clave en la economía cultural del momento.

Al mismo tiempo, existe una preocupación por determinar las consecuencias de la globalización a través del análisis conjunto de lo aportado por el incremento de la movilidad y la conectividad y lo que implica la dominación política y económica. Más que de un intento de

¹²⁶⁶ El rechazo del neoliberalismo figuraba ya en 2001 como el primer punto de la carta de principios del Foro Social Mundial, una de las principales iniciativas que plantea la necesidad de una transformación política y social a nivel global. Ese punto define el FSM como “*un espacio abierto de encuentro para: intensificar la reflexión, realizar un debate democrático de ideas, elaborar propuestas, establecer un libre intercambio de experiencias y articular acciones eficaces por parte de las entidades y los movimientos de la sociedad civil que se opongan al neoliberalismo y al dominio del mundo por el capital o por cualquier forma de imperialismo y, también, empeñados en la construcción de una sociedad planetaria orientada hacia una relación fecunda entre los seres humanos y de estos con la Tierra.*” Declaración recogida en la web del FSM. Véase

http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=4 [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

“desglobalización”¹²⁶⁷, se plantean medidas más sutiles, que tienen que ver con la proposición de nuevos usos de consumo y comunicación y con la creación de nuevas alianzas.

Son muchos los aspectos susceptibles de ser analizados desde la perspectiva que venimos comentando. Nos limitaremos aquí a dos: el distanciamiento crítico de la retórica política de transformación social y crecimiento económico (la pérdida de legitimidad y de efectividad que planteara Castells resultará idónea como telón de fondo), y la construcción del héroe caribeño en un panorama global.

XVI.1-La incapacidad comunicativa de la retórica oficial.

El acontecimiento de mayor impacto visual en República Dominicana tiene lugar periódicamente, cada vez que se celebran elecciones de algún tipo. Las calles de las principales ciudades son tomadas por multitudes con camionetas y aparatos de reproducción de sonido, que convierten zonas enteras en escenarios de la campaña política; el sistema de promoción implica la elaboración de una batería de imágenes que pueblan las carreteras y las calles y que penetran en el ámbito televisivo en forma de eslóganes cantados a ritmo de bachata. En tiempo de elecciones, la ciudad se convierte en un territorio en el que es imposible substraerse de la política, que penetra, en un nivel excepcional, en todas las facetas de la vida cotidiana.

La hipervisualidad de la política en el Caribe coincide, en líneas generales, con el populismo y con la voluntad de alcanzar una mayor

¹²⁶⁷ El término fue acuñado por Walden Bello, uno de los fundadores del Foro Social Mundial de Porto Alegre. Véase Bello, Walden (2004) *Desglobalización. Ideas para una nueva economía mundial*. Barcelona, Icaria.

representatividad e inclusividad¹²⁶⁸. Si algo comparten las propuestas artísticas que a partir de los noventa que se ocupan de cuestiones políticas es su distanciamiento respecto al discurso del nacionalismo y la emancipación y la revisión de los símbolos utilizados en su construcción¹²⁶⁹. Ante la fractura de modelos de modernización y urbanización, ante la conversión en retórica de muchos programas de futuro, los artistas utilizan los recursos producidos desde el ámbito oficial para ampliar su significado, para ofrecer nuevas posibilidades entre la ironía y la utopía social. Banderas, himnos, héroes, entran a formar parte del mundo del arte en un momento en que su reproductibilidad en los *media* se ha incrementado hasta límites inéditos.

A continuación revisaremos la relación entre arte y retórica política, prestando atención a algunos casos, como el de Cuba, especialmente importantes por la dimensión de la segunda en la regulación de todas las facetas de la vida. Al análisis que sigue habría que añadir lo comentado respecto a la obra de algunos artistas que han sido comentados en otros apartados; ejemplos como el de Hew Locke o Jean-François Boclé, cuya obra se examinó en el capítulo correspondiente a la diáspora, ofrecen una visión complementaria a la ahora expuesta. Nos limitaremos, por tanto, a examinar algunos casos, señalando la posibilidad de completarlos con lo relativo a otros creadores.

En Cuba existe una larga tradición de crítica política encauzada a través del arte. La utilización de símbolos nacionales fue uno de los pilares del movimiento que comienza a principios de los ochenta con *Volumen I*. Entonces

¹²⁶⁸ La última campaña de Hipólito Mejía, candidato a las elecciones dominicanas en 2012 por el PRD, tuvo lugar bajo el paternalista eslogan “Llegó Papá”. Todos los medios coinciden en señalar que el mensaje, que hubiera resultado un insulto en cualquier otro lugar, ha conseguido causar un fuerte impacto en el electorado. Llegó Papá se ha convertido en una canción de éxito, conocida por todos, que pide al pueblo dominicano que deje de preocuparse pues acaba de encontrar a quien lo haga en su lugar.

¹²⁶⁹ Para una reconstrucción del pensamiento revolucionario en el Caribe, véase Mahabir, Joy Allison Indira (2000) *Miraculous Weapons. Revolutionary Ideology in Caribbean Culture*. Ann Arbor, University of Michigan Press. Tesis doctoral.

surge un interés por analizar los vacíos que dejaba la retórica oficial, lo cual llevará a utilizar con frecuencia banderas, mapas, imágenes de los líderes y cualquier otro símbolo que pudiera ser interpretado en función de otros significados que fueran más allá de las lecturas que oficialmente recibía. Nunca como hasta entonces, el medio visual del poder funcionaría como un referente tan claro para las artes visuales. Cualquier cosa era motivo de copia, de revisión, de burla, con tal de que tuviera un alcance amplio a nivel social.

El kitsch iría de la mano de esa revisión de lo público. Asociado a la historia de la región y a su conversión en fetiche, su tipificación, de mano de entidades externas. Camnitzer señala la importancia de la existencia de esa otra cultura externa a la que referirse, a la que imitar, a la que complacer con estereotipos y elementos pinturescos, al tiempo que divide el kitsch latinoamericano en dos: uno derivado de las diferencias entre la alta y la baja cultura, o lo que es lo mismo, de las diferencias de clase, y otro relativo a la dominación extranjera:

“Kitsch is primarily a form of affectation used to overcome a cultural gap. Complexities are streamlined for effortless consumption by the cultura wishing to overcome the gap. The characterization of kitsch is usually provided by another culture or by a distant party. In most of Latin America, there is at least a double-kitsch situation, one stemming from class differences, the other from colonialism. When its origins are in colonialism, kitsch can be subdivided again, since colonialism imports class-kitsch of its own and generates new kitsch through the definition of the picturesque.”¹²⁷⁰

La utilización del kitsch por parte de los artistas de los ochenta obedecerá, pues, a ambos elementos. A ello hay que añadir algo más: el despertar del interés internacional por el arte cubano, que llevará a generar una crítica meta-artística que será analizada en el capítulo correspondiente al arte como contexto. Son varios los artistas que recurrirán a la inclusión de texto para

¹²⁷⁰ Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, p.17.

expresar la incapacidad comunicativa del lenguaje oficial. Se genera, así, un territorio heteroglórico de diálogo que traspasa todas las esferas de lo social, en un intento por trascender los límites y las audiencias de las artes visuales. La utilización de texto y la inclusión de juegos ligados a la traducción se convierte, entonces, en una estrategia que consigue burlar, desde dentro, las restricciones impuestas por el poder político, así como generar una arena en la que se planteará un análisis de las condiciones cambiantes del artista y de la sociedad cubana en su conjunto¹²⁷¹. Nos encontramos, por tanto, en una posición cercana a la de la *visual literacy*, que James Elkins define como "*understanding how people Perceive objects, see What They interpret, and What They learn from them*".¹²⁷²

Se produce, entonces, un movimiento de traducción cultural, determinado por la situación actual del país y del ámbito artístico, que implica un distanciamiento crítico respecto al eslogan político, un falseamiento y una ampliación de su significado y, finalmente, una restauración de los paradigmas morales originales de la iniciativa revolucionaria, todo ello en un contexto marcado por la internacionalización del fenómeno artístico y la incorporación masiva a principios de los noventa al mercado del arte. Esa maniobra de traducción genera los mecanismos que permiten llenar el vacío, completar el significado (si tenemos presente el poema de Guillén), entrando así en los dominios vedados de la política. El arte consigue, finalmente, convertir la política en un asunto de legibilidad¹²⁷³.

¹²⁷¹ Antoni Muntadas ha puesto de manifiesto la importancia de considerar los filtros políticos, culturales, sociales y económicos que intervienen en la configuración de la realidad en que vivimos. La posición de los creadores cubanos podría considerarse cercana a la deconstrucción de la actividad traductora que lleva a cabo Muntadas, teniendo en cuenta la preeminencia del concepto de filtro en el contexto cubano. Véase Augaitis, Daina y Muntadas, Antoni (2011) *Muntadas: Entre-Between*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

¹²⁷²Elkins, James (Ed.) (2008) *Visual Literacy*. Nueva York, Routledge, p.2.

¹²⁷³ Un país es un desencanto poco legible, afirma Elvia Rosa en un texto sobre la obra de Abel Barroso. Véase Rosa, Elvia "Un país es un desencanto poco legible", disponible en <http://tuyomasyo.blogspot.com.es/2010/11/abel-barrosoun-pais-es-un-desencanto.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

La historia y la evolución de lo que se ha llamado el Nuevo Arte Cubano puede ser analizada desde una posición cercana al dictum *traduttore traditore*. A partir de los ochenta, entran en juego estrategias de actuación relacionadas con la apropiación, que incorporan discursos procedentes de diversos ámbitos –la esfera de la política y el arte internacional, lo kitsch y lo sagrado– al lenguaje artístico. En esa gigantesca maniobra de traducción, que implica, por otro lado, la construcción de un espacio propio para el arte, la garantía de una referencialidad continua –Lupe Álvarez hablará de “*El proceso de autoconciencia del arte, la discusión de sus límites y funciones históricas, con el replanteo de sus roles sociales.*”¹²⁷⁴, todos los símbolos y todos los códigos fueron lúdicamente traicionados e incorporados a un proceso de cambio constante que se nutre de la cita, del guiño continuo y de la subversión y la guasa de todo mensaje.

La obra de arte pasa a ser, así, un recurso destinado a llenar la distancia existente entre la realidad y el discurso que pretende representarla. Mediante pequeños “errores de traducción” intencionados, consigue habitar los intersticios del poder, poniendo de manifiesto la carga simbólica existente en toda retórica, y abriendo su significado con el objetivo de demostrar sus limitaciones y aportar salidas. El texto se revelaría pronto como un escenario con unas reglas y unos atractivos propios. Al tiempo que mostraba una extraordinaria capacidad de eludir la censura y de aludir directamente a los mecanismos de la oficialidad, conseguía superar los peligros que surgían ante una estética que había convertido la crítica hacia el sistema en un lenguaje exportable y asimilable por las audiencias del mercado. El texto se mostraría más tenaz, menos atractivo visualmente, y, por ello, más fiable.

El conceptualismo jugará un papel vital a ese respecto, al convertir la obra en un objeto no sólo de apreciación artística e intercambio mercantil, sino también en una fuente de conocimiento. Peter Goldie ha resumido recientemente los elementos que diferencian una obra de arte conceptual de

¹²⁷⁴Álvarez, Lupe (2006) “Una mirada al nuevo arte cubano”, en Espinosa, Magali y Power, Kevin (eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, p.99.

cualquier otra. Para Goldie, ésta sobrepasa los límites de lo estético en un sentido tradicional, adquiriendo un valor cognitivo que nos permite conocer mejor el entorno en que vivimos y que traslada la obra al ámbito de lo intelectual: *“Conceptual art, then, is intellectual just in the sense that it is concerned with ideas, and, in particular, although not exclusively, with philosophical ideas”*.¹²⁷⁵ Ahora bien; para extraer ese conocimiento necesitamos entender the joke; en caso contrario, observaremos un discurso, pero no seremos capaces de entrar en él, como ocurre en la conversación de Bito Manué. La definición del arte conceptual de Goldie señala la dependencia del discurso como una de las características centrales del conceptualismo¹²⁷⁶; otro de sus rasgos definitorios será la self-reflectiveness and irony, algo que entronca de manera directa con la cultura cubana¹²⁷⁷. Conceptual art, finalmente, plantea dos retos al espectador: uno ontológico y otro epistemológico:

*“Conceptual art raises two challenges which we need to consider at this stage [...]: first, ontological (from the Greek Word for “being”) or concerned with existence, and, second, epistemological (from the Greek Word for “knowledge”) or concerned with knowledge. The ontological challenge raises questions about what a conceptual artwork is, not in the sense of seeking a definition, but in the sense, roughly speaking, of where a conceptual artwork begins and ends [...] The epistemological challenge is concerned with how we can tell whether something is an artwork or whether it is something else.”*¹²⁷⁸

La apropiación de símbolos del poder y el kitsch vendrán motivados por la distancia entre el mensaje revolucionario y la coyuntura presente, o lo que es lo mismo, por la incapacidad de llevar a la práctica las promesas de futuro que se realizan en el momento. Buena parte de las propuestas del arte cubano

¹²⁷⁵Goldie, Peter y Schellekens, Elisabeth (2010) *Who’s Afraid of Conceptual Art?* Londres, Routledge, p.112.

¹²⁷⁶Ibíd., p.29.

¹²⁷⁷Ibid., p.12.

¹²⁷⁸Ibíd., pp.20-21.

parten de ese vacío en el discurso. El artista procederá, o bien a completarlo, o bien a censurar la situación, o bien a realizar una broma a partir de aquél. El resultado redundará en muchas ocasiones en corpus igualmente ininteligibles, réplicas de lo oficial que se revelan inútiles, incapaces de comunicar nada.

La indagación en las capacidades comunicativas de la retórica oficial ha sido uno de los caballos de batalla del arte cubano posterior a los ochenta. En 2003, Luis Gómez participaba en una exposición paralela a la VIII Bienal de La Habana¹²⁷⁹. Entonces presentaba *La realidad absoluta*, una obra que llevaba hasta sus últimas consecuencias el distanciamiento entre discurso y realidad. Una tela traslúcida delimitaba un espacio poligonal en el que el público penetraba. Tras la tela, se intuían siluetas humanas alumbradas por las luces tenues de flexos. Cada uno de éstos iluminaba a uno de los siete lectores que el público veía a través de la tela. La función de los siete lectores era clara: debían leer cada uno, en la lengua original, el texto sagrado de la cultura de que procedían. El visitante, por tanto, podía aproximarse a la esencia de la verdad divina de la manera más directa posible; sin embargo, su acercamiento quedaba coartado por la tela, que hacía emanar la lectura de una realidad externa a su existencia; y, sobre todo, por el hecho de que las siete lecturas le llegaban al mismo tiempo, en un murmullo confuso y sin sentido que Gómez hacía equivaler a la realidad absoluta [FIGS.150 y 151].

Podemos ver en la obra de Gómez un caso extremo de fracaso en la traducción, un intento fallido de domesticación de lo inasible¹²⁸⁰. Buena parte de las propuestas del arte cubano parten de ese vacío en el discurso. El artista procederá, o bien a completarlo, o bien a censurar la situación, o bien a realizar una broma a partir de aquél. El resultado redundará en muchas ocasiones en corpus igualmente ininteligibles, réplicas de lo oficial que se revelan inútiles,

¹²⁷⁹ La obra pertenecía a la muestra *An Sich*, que tuvo lugar en la Casa de la Cultura de Playa.

¹²⁸⁰ Señala Rachel Weiss sobre el Museo de la Revolución: “*The (Museum of the) Revolution is a miniature, a diorama, a domestication: an act of faith, written across the everyday*” Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, p.12.

incapaces de comunicar nada. El catálogo de esa simbología del vacío podría comenzar por la primera etapa kitsch de Flavio Garciandía, quien a finales de la década creó una lectura formal de los símbolos del comunismo. Se trataba de motivos seriados que incorporaban la hoz y el martillo a una escenografía tropical, continuando experimentos con el kitsch tales como *El Lago de los Cisnes* o *El Síndrome de Marco Polo*, instalaciones que el artista presentara en la Primera y en la Segunda Bienal de La Habana respectivamente¹²⁸¹. Éstas, a su vez, sucedían a sus primeras composiciones foto-realistas (las cuales resultan susceptibles, igualmente, de ser leídas bajo un prisma político) de los setenta. Las seriaciones vanguardistas de Garciandía interrumpían la legibilidad de algo que se consideraba únicamente poseedor de contenido como era la retórica comunista, abriéndolo a múltiples lecturas. Una de ellas tenía que ver con la transfusión de lenguajes populares al ámbito de la “alta cultura”, algo que Garciandía ya avanzara en *El Lago de los Cisnes*. En efecto, su labor comparte el doble recelo de la Vanguardia rusa, derivado de la incapacidad de incidir en las masas a través de consignas, y de la dificultad de disociar la revolución artística de la política¹²⁸².

Al vacío dispuesto por Garciandía, que hunde sus raíces en el kitsch y en la artesanía, en la sabiduría popular y en la revisión de la alta cultura occidental, podría seguir el creado por Glexis Novoa en su llamada Etapa Teórica. Novoa lleva a cabo a principios de la década una serie de “bad paintings”, en las que incluye palabras inexistentes que rememoran el léxico taíno en un fondo que parodia el expresionismo abstracto. En las obras de este periodo (segunda mitad de los ochenta), Novoa se presenta como el peor pintor

¹²⁸¹ La primera Bienal tendría lugar en 1983 y la segunda en 1986.

¹²⁸² Una de las lecturas más interesantes en torno a la relación arte-revolución fue llevada a cabo por Boris Groys en relación al arte estalinista. Groys subvierte la idea que hacía de éste un giro reaccionario, señalándolo como la verdadera expresión de los ideales artísticos del comunismo y como la continuación, y la superación a un tiempo, del Formalismo y el Suprematismo. Véase Groys, Boris (2008) *Obra de arte total Stalin. Topologías del arte*. La Habana, Criterios.

de la historia¹²⁸³. En otras piezas, la declaración del artista ocupa el centro, reduciendo el mensaje a un mero gesto que desafía los mecanismos del mercado: “Esta obra fue hecha en Cuba por un pintor joven, nacido y que vive en la revolución”. Seguirá la Etapa Práctica, en la que Novoa acude al alfabeto cirílico para generar grandes escenarios monumentales vacíos de significado [FIG.152].

Las dos “etapas” presentes en la obra de Novoa muestran los dos pilares de la crítica a partir de la traducción: por un lado, la revisión del lenguaje político; por otro, el cuestionamiento del papel del artista respecto a dicho lenguaje. Todavía en los ochenta, el recurso al texto daría lugar a ejemplos tan extremos como el de *Es sólo lo que ves*, una exposición de 1988 que dio lugar a un texto de mano del políglota Desiderio Navarro. En éste, titulado “*La retroabstracción geométrica: un arte sin problemas: es sólo lo que ves*”, el lector encontraba una sucesión de páginas en blanco; sólo las notas estaban escritas y daban forma al contenido¹²⁸⁴.

A partir de los noventa los “errores de traducción” se suceden. Aunque sea difícil resumir las posiciones que plantean en un único símbolo, si fuera necesario escoger uno que condensara los experimentos más recientes ése sería el de la pancarta en blanco¹²⁸⁵. Wifredo Prieto es autor de una “White Library”, donde todos los libros están por escribir; Prieto también diseñó un atlas marcado por la indefinición en “Apolítico”, un conjunto de banderas en blanco y negro que ondeaban al viento después de haber perdido su capacidad

¹²⁸³Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press, p.233.

¹²⁸⁴ Véase al respecto Mosquera, Gerardo (2009) *States of Exchange. Artists from Cuba*. Londres, InIVA.

¹²⁸⁵ Hasta el final de la primera década del 2000, el espacio publicitario cubano era ocupado por el Estado. El visitante encontraba eslóganes como “Un ordenador en cada casa”, “Vamos bien”, o proclamas de amenaza al capitalismo. Ello explica la predilección de los artistas por ocupar ese espacio.

representativa¹²⁸⁶. El dúo Luis o Miguel llevó a cabo una encuesta telefónica en la que se inquiría al interlocutor si “estaba en la lucha”; no se especificaba nada más.

Se trata de un movimiento suprematista que alcanza en ocasiones tintes existenciales (en una obra de Iván Capote, titulada “Vanitas” una “L” convertida en una vela se sitúa encima de la palabra “FAME”; entre la “F” y la “A” queda el hueco necesario para que la “L” baje y la “fama” quede incendiada) [FIGS.153 y 154]. El artista, entonces, enfrenta un vacío temporal y geográfico, resultante de la dificultad de adaptar mensajes y realidades ajenas al contexto cubano: no extraña, por tanto, que en los noventa abunden las relecturas de un corpus documental de difícil traducción: Tatlin, Rodchenko, Brancusi,..¹²⁸⁷, son revisados continuamente, en un intento por escapar a la congelación de la realidad y su transformación en algo diferente. Son muchos los nombres que pueden incorporarse a este relato; hay uno, sin embargo, que resultará vital por la labor desarrollada desde principios de los noventa. La obra de Eduardo Ponjuán, bibliófilo, está compuesta de citas que componen gestos leves, que condensan mucho más de lo que evidencian. Los inicios de esa trayectoria están marcados por la acumulación e intervención de libros. A partir de entonces, la metafísica, la desaparición, el pensamiento y la acción dominarán una poética marcada por la combinación de registros estilísticos y por la reflexividad contextual.

Recientemente, un grupo de artistas jóvenes ha desarrollado una obra de gran profundidad ligada al texto. Veamos algunos ejemplos. En *Dislexia*, una pieza de 2008 de Iván Capote, se lee “La vida es un texto que aprendemos a leer demasiado tarde”. Las letras dibujan una plantilla similar a las que

¹²⁸⁶ La exposición tendría lugar en diferentes lugares de La Habana. El texto se publicaría en La Gaceta de Cuba.

¹²⁸⁷ No faltan en el arte cubano las obras que imitan, o parafrasean, las creaciones de vanguardia, especialmente las de Europa del Este y Rusia. Luis Gómez, por ejemplo, es autor de una Columna de Tatlin dispuesta en el suelo, una serpiente que se enrosca sobre sí misma, titulada *Ensayo y error*.

encontramos en un oculista y que sirven para graduar la vista. La disminución del tamaño de letra hace que nos alejemos semántica y ontológicamente de esa “vida” tan claramente percibida al principio¹²⁸⁸. La segunda pieza forma parte de la obra en progreso *Story* de Jorge Wellesley. En esta ocasión, el artista encapsuló a la historia en un conjunto de tubos de cobre. Éstos formaban el paréntesis temporal “1492-1959” [FIG.155]; dentro de los tubos había nitrógeno líquido, versión del gas que suele utilizarse para la congelación – aséptica – de células y muestras de laboratorio, de óvulos y espermatozoides – de posibilidades de gestación, entonces. Difícil no pensar en otro paréntesis, el que comienza a partir de la última fecha congelada, como un porvenir desactivado.

Por otro lado, los artistas reflexionarán sobre la lógica de otro sistema comunicativo no menos complejo: el del mercado. En los años noventa se hizo frecuente encontrar títulos de obras y exposiciones de arte cubano en inglés. Esa presencia hablaba de la importancia del mercado en la cultura de la isla, al tiempo que confirmaba que cualquier dinámica interna tendría que convivir con la mirada constante del exterior. A ello hemos de añadir un tercer elemento: el distanciamiento entre el contorno de la isla y el de la cultura nacional¹²⁸⁹. Consuelo Castañeda, perteneciente a la Generación de los Ochenta y exiliada desde el 1991, llevará a cabo una exposición con el significativo título de “To Be Bilingual”, una serie de pinturas-lecciones que aludían a lo que terminaría por convertirse en una condición frecuente para muchos artistas del país¹²⁹⁰. La escena cultural de los noventa está protagonizada por uno de los éxodos más importantes de la cultura cubana. Ahora empieza una marcha de exposiciones que llevaría el boom del arte cubano a todas las latitudes, que haría de la producción artística un destacado recurso económico. Fuera de toda duda

¹²⁸⁸ Véase Capote, Iván (2007) *Aforismos. Catálogo de exposición*. La Habana, Galería Habana.

¹²⁸⁹Un punto de vista interesante en Fusco, Coco (1995) *English Is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York, The New Press.

¹²⁹⁰ Véase García Méndez, Luis Manuel (2006) “Consuelo Castañeda: la relectura de la imagen” *Encuentro de la cultura cubana*, 41-42, pp. 247-249.

quedaría, en todo caso, un hecho incontestable: las reglas del juego habían cambiado.

Entre todos los artistas que utilizan la ironía para revisar su propia situación, Lázaro Saavedra se revela como uno de los más lúcidos [FIGS.156 y 157]. La posición de Saavedra estará marcada por ser uno de los pocos artistas de la Generación de los Ochenta que aún permanece en la isla. Héctor Antón se pregunta:

¿Por qué no aprovechó el boom de los ochenta para intentar legitimarse en otros contextos y disfrutar los avances del primer mundo? ¿Qué lo ataba a enfrentar la reivindicación del paradigma estético o regreso al oficio del arte como modelo a seguir en una tentativa de penetrar el mercado y acabar con el choque directo de los artistas con la institución-arte? ¿No le seducía el "exilio de terciopelo" que eligieron los menos resentidos, para seguir exponiendo en Cuba (hasta en bienales) sin caer en la politización extrema?¹²⁹¹

El autor de un "Detector de ideologías" viene desarrollando una ingente obra que se difunde a través de email y que está protagonizada por unos hombrecitos que cuestionan todas las facetas de la realidad, dando voz a los pensamientos del artista y de la sociedad¹²⁹². Los hombrecitos a menudo aparecen en medio de formularios escolares, como parte de respuestas a cuestiones de conocimiento general que atañen al sistema político cubano, al arte o a la situación mundial. Los encontramos hablando con Martí, Cheburaska, Elpidio Valdés o Cervantes, integrando marchas y protestas que terminan pareciendo macro-fiestas, hablando de arte, de sanidad, de política,

¹²⁹¹Antón, Héctor "Lázaro Saavedra: Encontrar la calle dentro del arte y el arte dentro de la calle." Disponible en:

<http://www.wokitoki.org/wk/911/lazaro-saavedra-encontrar-la-calle-dentro-del-arte-y-el-arte-dentro-de-la-calle> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²⁹² Una revisión exhaustiva de la obra de Saavedra en Weiss, Rachel (2010) "El puño de Lázaro", *Tercer Texto*, 2, online: <http://www.tercertexto.org/revista/numero-2/956> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

aburridos ante temas como el Quinquenio Gris o la crítica de arte, teniendo sexo, golpeándose, vigilando al resto de la sociedad. Más que una masa homogénea, los hombrecitos equivalen al conjunto social, representan sus desigualdades y conflictos, todo ello con un humor que no se detiene ante lo escatológico o ante los asuntos más controvertidos. Al aproximarse a un medio aparentemente transparente, Saavedra consigue relativizar toda verdad, cuestionando los mecanismos de transmisión del conocimiento.

La serie Galería I-Meil puede considerarse el mejor ejemplo de ello. Saavedra ha generado una cadena de email a la que envía periódicamente archivos de texto e imágenes que a menudo causan fuertes respuestas. Pongamos dos ejemplos. En un conjunto de correos recientes, Saavedra difundió imágenes de un hospital público en un estado de deterioro y suciedad avanzado; éstas iban adornadas con un lenguaje extraterrestre, que situaba la catástrofe en otro planeta. El reconocimiento de lugares compartidos por toda la comunidad habanera supuso un gran escándalo. En otra ocasión, Saavedra recogió la imagen de una casa de alguien que había salido del país y que había sido pintada con amenazas, tales como “ratas”, “vagos” o “aquí vive un traidor”. El pie de foto rezaba: “Historia del arte. Imagen de 1979 donde se pueden observar signos del entonces naciente arte comunitario. A la manera del característico pastiche postmoderno, que tanto predominaría en la década del 80, el genio popular ha sabido entremezclar orgánicamente, en esta obra maestra, elementos tomados del grafiti, el muralismo y el expresionismo abstracto”.

La obra de Saavedra resulta casi inabarcable. Estamos ante uno de los creadores más fecundos, polifacéticos e inconformistas del país y de la región. A las piezas de los ochenta, como el *Detector de Ideología*, el *Karl Marx* o el *Altar a San Joseph Beuys* siguieron grandes instalaciones como *Sepultados por el Olvido*, en las que Saavedra convierte un espacio central de la Bienal como es el Fuerte del Morro en un cementerio que conmemora el pasado español, pero también los pelotones de fusilamiento que pusieron fin al alzamiento revolucionario —

Saavedra toma, no por casualidad, un lugar utilizado por los batallones del Che a tal fin¹²⁹³. A partir de mediados del 2000, Saavedra comenzará a trabajar con animaciones digitales y con videoarte. En el primer ámbito, los hombrecitos confrontan un poder político que se revela en muchas ocasiones arbitrario; en otras será la misma sociedad la que despliegue comportamientos nocivos, dando lugar a la marginación de individuos o siguiendo proclamas sin razonar. Todo ello aparece descrito con una simpleza formal única, apenas un color sobre el fondo negro en el caso de las animaciones, y un muñeco de trapo y la mano del artista en el del video.

No faltarán composiciones mucho más complejas, como la *Última Cena* presentada en 2004. Doce monitores rodean una mesa alargada; todos están conectados a una única fuente de alimentación situada bajo la mesa. Cada uno de ellos emite un bucle independiente, si bien algunas escenas irán pasando de uno a otro monitor. Los primeros minutos se revelan ambiguos, casi abstractos: cables, bocas, brazos, así como la reproducción animada de algunas series antiguas de los hombrecitos. Poco a poco, rostros de ancianos y el de un niño irán tomando protagonismo en un mar de rojo sangre. Para entonces han desaparecido las figuras heroicas de bustos anatómicos y héroes, quedando los rostros de los Apóstoles que encaran la despedida final. En palabras de Beatriz Gago:

"[La última versión de la Última Cena de Saavedra] recrea la despedida de Cristo ante sus discípulos reuniendo ante una larga mesa de acrílico transparente doce pantallas de video que representan a los apóstoles que en aquella noche memorable acompañaron a Jesús. Cada una de las pantallas muestra una imagen en video que en lugar de reproducir el rostro clásico y reconocido del apóstol, refleja, en simbólica representación, una de las cualidades morales por las cuales el mismo fue reconocido y

¹²⁹³ Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia...* Op.cit., p.145.

amado por su Maestro. En el centro del conjunto está situado un generador de corriente y esta Fuente nutre de energía a todas las pantallas.”¹²⁹⁴

Si en el caso de la Última Cena Saavedra consigue una obra solemne, trágica, en otros videos será mucho más lúdico. Así, lo veremos suicidarse en contra de su voluntad, sospechar de sí mismo, hablar de arte con un amigo, o parodiar la *Following Piece* de Vito Aconci en una pieza titulada significativamente “Person paid to kick the Santiago Sierra's Ass”, escenificar con frijoles cuestiones relacionadas con la obediencia y la subversión, o poner música de reggaetón al documental *P.M.*

La obra de Saavedra puede considerarse una indagación en torno a las condiciones de producción de la verdad, así como sobre la relación del individuo y de la sociedad con esa verdad. Saavedra se mostrará siempre inconformista, dudando de todo lo que le rodea. No será el único en incursionar en esa línea. Jorge Wellesley, categoriza sus piezas con un número que sigue a la palabra “TRUTH”; sus verdades toman en ocasiones la forma de eslóganes redactados con caracteres que han sido tomados del lenguaje de la publicidad; en otras ocasiones, Wellesley teoriza sobre qué es el arte a partir de la utilización de términos como “picture”, “mind” o “word” (en inglés en el original), aludiendo al carácter reflexivo de la creatividad artística. Señala el artista:

“yo creé como una especie de sistema en el que llevo una cronología de las obras que he estado haciendo. Hago una relación de obras en las que todas tienen delante TRUTH, y una numeración que, en una gran ironía, clasifica y contabiliza las verdades del artista. La pongo en inglés porque es algo que justamente acentúa la ironía. La verdad en inglés...es más verdad todavía”¹²⁹⁵

¹²⁹⁴Gago, Beatriz (2012) “Discurso y susurro de una tradición” *El Caimán Barbudo*, 372, online: <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-plasticas/2012/03/discurso-susurro-tradicion/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

¹²⁹⁵ Entrevista personal con el artista. La Habana, 2 de febrero de 2011.

En otros casos la ironía irá dirigida al propio proceso de exposición, o a la propia lógica creativa. Ya a principios de los noventa, coincidiendo con la Cuarta Bienal de La Habana, Lázaro Saavedra decidirá venderse a sí mismo. *El desafío de mi arte* – una respuesta a “El desafío de la colonización”, el título de la Bienal¹²⁹⁶ –, consistía en el reparto de un CV actualizado y de algunas obras entre el público asistente a la bienal que, aun a pesar del tema que la centraba, podría adquirir al artista¹²⁹⁷. Pocos años después, en su tesis de graduación, el Colectivo Los Carpinteros añadía al proyecto expositivo una carta, supuestamente de mano de un importante coleccionista de Miami, en la que éste explicaba las razones por las que compraba todo lo expuesto. No hemos de olvidar que ambas acciones se sitúan próximas al establecimiento de la Fundación Ludwig en La Habana, que venía a confirmar el interés por el arte cubano del coleccionista alemán. Se trata, por tanto, de respuestas a una coyuntura determinada, que puede hacerse extensible hasta el momento presente.

Existen, incluso, artistas que han decidido hacer de una impostura similar el núcleo de su obra. Fernando Rodríguez alcanzó fama a principios de los noventa de la mano de Francisco de la Cal. Éste es un artista naïf que se queda ciego antes del triunfo de la Revolución y que, por tanto, tiene la suerte y la desgracia de “permanecer incontaminado”, de hablar desde otro tiempo. En sueños, De la Cal dicta a Rodríguez lo que éste hará, siempre a nombre de los dos, a continuación. Rodríguez empezó por componer un conjunto de relieves, a la manera de souvenirs, que muestran el matrimonio entre Fidel Castro y la Virgen de la Caridad del Cobre, todo documentado por el ciego De la Cal. La técnica tosca habla de un artesano más que de un artista, y la factura pretende recuperar tradiciones populares que han quedado asociadas a la satisfacción de las necesidades del turismo. Rodríguez, por tanto, multiplica los niveles de

¹²⁹⁶ Ha de tenerse presente la proximidad de la fecha de la Bienal a la conmemoración colombiana.

¹²⁹⁷ Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia...* Op.cit., pp.167-249.

impostura, dominando el juego de la censura y de la autoría, de la modernidad y del mercado, de una manera irónica. Francisco de la Cal es testigo, sin verlo, de un mundo que nadie entiende pero en el que se nos pide confianza ciega.

Poco después, sin embargo, su figura se irá diluyendo. Rodríguez clona a Francisco innumerables veces, lo convierte en la masa informe de la sociedad. Así, compone el barrio imaginario de sus vecinos, lo hace usuario colectivo de recursos individuales, como una silla, o lo fragua para componer un muro. Las fisuras de la colectividad en un mundo masificado son la preocupación de Rodríguez en una serie de obras más instalativas, que han supuesto una repercusión internacional para el artista. Menos conocido, o menos comentado, es el proceso de depuración formal que comienza en ese momento y que llevará a Rodríguez a incursionar en el videoarte y la creación digital. En un momento dado, Francisco desaparece; en su lugar queda el sistema Braille compuesto a través de cuadros, de cerámica, de pastillas, de luces que se encienden y se apagan transmitiendo un mensaje de alusiones lumínicas y solares que sólo los iniciados—y éstos no suelen visitar el espacio de la galería—pueden comprender.

La densificación de la verdad, parece decirnos Rodríguez de la mano de Francisco, lleva implícita una alta cuota de ficción histórica, linda con la mentira. Antonio Margolles elaboró, en una pieza titulada *Miopía*, una casa a la que el espectador se aproximaba a través de una lente que difuminaba el mensaje que aparecía sobre un fondo de piel humana, y que rezaba “no estamos tan lejos como para no ver lo que somos, la fragilidad temporal del intelecto humano solo nos hace ver lo inmediato”. Reynier Leyva Novo propone un volumen titulado “Revolución una y mil veces” que cumple por exceso lo que promete al contener 239940 veces la palabra “revolución”; en otra ocasión, el artista destila las esencias de los héroes de la independencia cubana en frascos de colonia que pretenden condensar la experiencia de Martí, Maceo o Agramonte en un olor, en un susurro (los frascos, para conseguir mayor

veracidad, aparecen fechados con día, mes y año, así como asimilados a una batalla.)

Sin embargo, la verdad por sí misma resulta en ocasiones el mejor recurso para la ironía. Quien mejor ha explorado ese valor, de la mano de la indagación histórica y el ejemplo de Hans Haacke, es José Ángel Toirac [FIGS.158 y 159]. Ya se ha comentado en el apartado correspondiente a colectivos su labor dentro del grupo ABTV; su obra posterior, en solitario o en dúo con Meira Marrero, no hará sino continuar las vías abiertas en esa época. Una de las primeras series de los noventa muestra a Fidel y al Che protagonizando anuncios publicitarios; el artista no añade nada, simplemente cambia el contexto de la imagen icónica, obligando al público a cuestionar posicionamientos en apariencia inamovibles. Convierte al espectador en alguien activo, en una figura crítica. En otra serie, los mismos protagonistas aparecen representados en gris, en un intento de ampliar esa receptividad:

“Toda la prensa es en blanco y negro. Pero no solamente por un problema económico; es también un problema ideológico. Piensa que la Revolución Cubana viene en la época de la Guerra Fría. Blanco y negro, buenos y malos, rusos y americanos. O con nosotros o contra nosotros. Representar la realidad en blanco y negro es empujarte a tomar partido por un bando o por otro, y claro, yo lo hago en gris porque el proceso de maduración significa ver los matices entre un color y otro.”¹²⁹⁸

El trabajo en colectivo y la utilización de material de archivo ofrecerán al artista la herramienta perfecta para analizar la falta de sentido del lenguaje político. *Con permiso de la historia* recupera una foto de Fidel en la sierra, preparando un combate que nunca llegará: ésta fue tomada en 1960, un año después de que la Revolución terminara. La serie recupera a Alberto Korda, poniendo de manifiesto la aproximación forzada entre el icono y la realidad, entre la imagen y la historia. Lo hace, además, en lo que será una constante en la obra de Toirac: pasando desapercibido, siendo consciente de trabajar dentro

¹²⁹⁸ Entrevista personal al artista. La Habana, febrero de 2011.

de la institución. De ahí que, en muchas ocasiones, la crítica se camufle ante la monotonía del mensaje histórico repetido hasta la saciedad. En una obra reciente, el artista crea un cuadro de honor con todos los presidentes de la historia de Cuba; a la cita se “cuelan” gobernantes norteamericanos que dominaron la isla en el periodo de ocupación. También se cuelan el propio Fidel, que figura al lado de Batista en una sucesión demasiado armónica y aséptica, exenta de la conflictividad del proceso histórico.

La historia se convierte, entonces, en un libro gris, en una postal sin relevancia. Toirac toma la mano del Che y continúa su diario el día después de su muerte, insertándose en el vacío dejado por la comunicación del suceso y su acción. Decora escenarios actuales con la mirada atenta de Walker Evans en su visita a La Habana. Repite parcelas de discursos de Fidel, convirtiendo el supuesto futuro de la nación en poco más que ruido.

Ruido, sordera y *loops* históricos han protagonizado la obra de dos artistas jóvenes, Abel Barreto y Glenda León. En la obra de la segunda encontramos partituras modificadas, discos, elementos que teorizan la escucha del silencio. León convierte algo explícito en una realidad condensada, minimalista, llevando a cabo una condensación de tiempo y de experiencia que recupera las lecturas sobre el pasado y el presente de la Revolución que vimos en el apartado sobre la memoria. León sobrepasa el contexto cubano, situando su obra en una indagación sobre el tiempo y sobre la espera. Así, en *La extensión del deseo*, la artista recoge una larga fila de personas que esperan para comprar un helado; la imagen, kilométrica, termina siendo una línea. En otra obra, titulada *Genealogía*, tres botones de encendido de una televisión, uno americano, otro ruso, otro chino, cuentan una extraña y sin embargo cotidiana historia de Cuba. Finalmente, en un video titulado *Intermitencias*, vemos un ojo que mira eternamente, sin cerrarse, sin posibilidad de pestañear y de refugiarse en sí mismo, en una posición de observador congelado y forzado.

Abel Barreto trabaja igualmente con el silencio y con el tiempo, entendido desde una perspectiva científica desde la que se adivina, con

dificultad, una medida humana. Barreto utiliza la musicología y las ciencias exactas para aproximarse a una realidad en la que la naturaleza del objeto lleva implícito su contenido. Próxima al conceptualismo como León, la obra de Barreto rechaza el atractivo formal para componer conjuntos auto-referenciales, que obtienen su fuerza de la manera en que aluden a las dificultades de comunicación. Son, como en el caso de León, piezas íntimas y públicas a un tiempo, elaboradas esta vez con materiales plásticos e industriales que aumentan su ambigüedad¹²⁹⁹.

La cercanía entre el silencio y el discurso, entre la imagen ideal y la realidad, fue analizada de forma brillante en la muy comentada intervención de Tania Bruguera *Los Susurros de Tatlin*, que tuvo lugar en la Décima edición de la Bienal de La Habana, en 2009. En ella, la artista dispuso un podio y un micrófono desde el cual se ofreció a todo el mundo la oportunidad de hablar sin censura por un minuto, implicando al público en un análisis minucioso de los flujos de información y de las imágenes sacralizadas. Según la declaración de la artista:

“En esta serie se trata de activar imágenes, conocidas a través de su recurrencia en la prensa, al de-contextualizarlas del evento original que dio paso a la noticia y escenificarlas del modo más realista posible dentro de una institución artística. El elemento más importante de esta serie es la participación del espectador quien puede determinar el curso que tome la obra. La idea es que la próxima vez que ese espectador se encuentre ante una noticia que utilice imágenes similares a la que él experimentó pueda advertir una cierta empatía personal hacia ese evento distante y ante el cual tendría normalmente una actitud de desconexión emocional o de saturación informativa. La vivencia del público dentro de la obra permite que comprenda la información a otro nivel y que se apropie de ella porque la ha vivido.”¹³⁰⁰

¹²⁹⁹ Véase Muñoz Bachs, Ana María (2010) 08. *Espacio de experimentación visual*. La Habana, Cúpulas.

¹³⁰⁰ Web personal de la artista. Dirección web: <http://www.taniabruquera.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

Los susurros, como ocurría en el caso de las verdades históricas de Toirac, abren una vía que intercepta la realidad y el arte, y que aporta una nota de cautela ante las posibilidades transformadoras del artista y su papel en la sociedad. En realidad, como se verá en el capítulo relativo a meta-arte, el arte cubano siempre ha estado atento al peligro que supone magnificar la capacidad crítica del mensaje a través del arte. Recientemente Felipe Dulzaides ha expresado dicho patrón en una réplica a la célebre *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* de Bruce Nauman. Con el texto de Nauman de fondo, la nueva espiral afirma que la “revolución es sentido del momento”. El elemento clave de la obra aparece si revelamos que falta la “r” y que, por tanto, ese “sentido del momento” no es más que algo cambiante, inaprensible, que conforma el territorio en el que el artista está condenado a trabajar.

En República Dominicana, por su parte, la apropiación de símbolos nacionales tiene que ver con dos elementos: el carácter infructuoso del proyecto de modernidad nacional, y la demarcación que éste hace tanto de la comunidad de afuera, es decir, de los migrantes, como de la de adentro, es decir, de Haití. Estamos ante el país con mayor crecimiento de la región, algo que no hará, sin embargo, que desaparezcan problemas relacionados con el desequilibrio económico o las migraciones. La relación con los símbolos y el lenguaje de la nación se encauzarán a través de la bandera y el mapa; ambos han sido comentados en otros apartados. Hay, por otro lado, una corriente que busca poner de manifiesto la precariedad de las condiciones de desarrollo material a través del análisis de la situación de sectores sociales en riesgo, como son las prostitutas, los ancianos o los niños sujetos a trabajo infantil¹³⁰¹. En esta ocasión nos centraremos en esta última cuestión. Los planteamientos que se aproximan

¹³⁰¹ La prostitución y el trabajo infantil aparecen como uno de los grandes problemas del país; se trata, además, de una realidad evidente, visible a los ojos de cualquiera, presente en lugares céntricos de las grandes ciudades. En lo que se refiere a la prostitución en general, el turismo genera un clima propicio para su existencia de maneras más o menos formales; en el ámbito urbano, la existencia a las afueras de moteles alquilados por horas llamados “cabañas” genera una alternativa a las relaciones sociales y sexuales oficialmente sancionadas, contradiciendo la moral imperante y favoreciendo las relaciones esporádicas.

a esta realidad aportan, además, una mirada decididamente transnacional, que sobrepasa los límites de la isla y que interpela a las comunidades de la diáspora¹³⁰².

En Jamaica la protesta social será una constante desde los setenta, si bien se encauzará a través de vías propias y no tanto a partir de la apropiación del discurso oficial. La existencia de fuertes códigos visuales procedentes de la cultura popular y de la religiosidad rasta y afro-jamaicana servirán de vehículo expresivo a una serie de propuestas que elaboran una crítica general de las desigualdades de raza y clase y no tanto de elementos concretos de la vida política del país. Ya se ha comentado el desafío que supuso la instalación *A Cultural Object* de Dawn Scott. Éste introduce la marginalidad en el museo y en el imaginario artístico, obligando al espectador—que, no lo olvidemos, pertenecerá históricamente a un sector reducido de la sociedad— a cuestionar su posición de observador imparcial. Precisamente, las condiciones de exposición harán que la crítica rara vez sea directa, y se encauce hacia temas donde se intuye como algo más lejano, como la esclavitud y el pasado colonial. Ejemplos de artistas de la diáspora, como el de Lawrence Graham-Brown, que plantea una revisión directa de la posición de la homosexualidad en la sociedad jamaicana, son difíciles de pensar en el interior de la isla.

A pesar de esas limitaciones, los casos de crítica política se remontan a los sesenta. Ya se ha comentado el caso de David Boxer, quien a través de obras como *Viet Madonna* se aproxima a la coyuntura del momento. La ebullición política de los setenta será un detonante para el desarrollo de una obra más ácida e irónica, acorde con las transformaciones por las que experimentaba el país. Veerle Poupeye rastrea un cambio en los principales artistas del momento, hasta entonces ocupados en líneas más contemplativas:

¹³⁰² Véase al respecto Torres Saillant, Silvio (1999) *El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo Domingo, Manatí.

*“The political violence that engulfed Jamaica in the late seventies brought a new urgency to the work of many artists, especially Edna Manley, Roy Reid, Carl Abrahams, David Boxer and Eugene Hyde who produced emotionally gripping works in response. The period was a turning point in the work of Milton George as well, who had been painting sensitive images of women since the sixties and now started producing works that reflected the changed sociopolitical climate and its impacts on the individual.”*¹³⁰³

El declive de la utopía política no traería consigo un abandono de su inclusión en el arte; muy al contrario, los ochenta verán aparecer a un grupo de artistas, entre los que se cuentan Khalfani Ra y Omari Ra, que llevarán el compromiso de creación de un movimiento negro nacionalista a su propia vida¹³⁰⁴. Ya en los noventa, la identidad y la memoria ofrecerán campos mucho más fecundos que el de la crítica política; ésta aparecerá, en todo caso, casi siempre de la mano de aquéllas. Existen, sin embargo, algunos nombres que rompen ese panorama, como es el caso de Nari Ward, afincado en Nueva York. Ward elaborará grandes instalaciones compuestas a partir de materiales pobres reciclados, estableciendo un juego entre el objeto representado y la historia de los elementos utilizados que le acerca a artistas como Subodt Gupta.

Hacia el 2000 aparece una nueva generación de artistas que afrontan de manera directa su relación con el contexto, trascendiendo la identidad y la memoria individual para abordar cuestiones sociales. Ya se ha comentado la obra de Ebony Patterson¹³⁰⁵, Oneika Russell o Phillip Thomas; especialmente

¹³⁰³Poupeye, Veerle y Boxer, David (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers, p.30.

¹³⁰⁴ El cambio de nombres de ambos artistas y la adopción de posiciones radicales respecto a los centros culturales darán ejemplo de ello. Estamos, además, ante la generación que en mayor medida cohesionan sus propuestas, hasta el punto de producir obra en colectivo, algo infrecuente en el panorama jamaicano.

¹³⁰⁵ Una de sus últimas intervenciones, titulada *Letters from the Dead*, recuperaba la memoria de las víctimas de la violencia en Jamaica a través de un performance profesional concebido en Trinidad y que tuvo lugar en Jamaica. Véase Paul, Annie (2012) “Caribbean Art Dub. A Hauntology” Texto inédito cedido por la autora.

interesante para el presente análisis resulta la producción de Michael Elliot “Flynn”. Obras como *The Trillionaire* hablan de una nueva posición en el arte jamaicano, mucho más cercana a una visualidad internacional. En el lienzo se observa al dictador de Zimbabwe Mugabe sentado en un sillón de fieltro rojo situado sobre una alfombra del mismo tono, todo ello en un edificio destruido lleno de carabelas. Annie Paul ha situado la obra en el contexto de un viaje a Surinam, aproximándola a la producción de Marcel Pinas¹³⁰⁶; más que la ubicación específica, sin embargo, importa la rotundidad de la imagen y su capacidad evocadora, inquietante, que aproxima el conjunto al ámbito de la distopía. Flynn trabaja la pintura desde un hiperrealismo que se vale de la fotografía como material de trabajo y que termina ofreciendo detalles que hablan de una realidad violenta, degradada, en la que son frecuentes armas de fuego, animales muertos, trozos de muñecos, soldados de juguete o calaveras que conforman un imaginario lúgubre y macabro, próximo y sin embargo ajeno a la realidad inmediata.

En el caso de Barbados, dos de los artistas que mayor éxito crítico encontrarán en los noventa trabajaron a comienzos de la década en una revisión de los discursos políticos y raciales que cimentan la sociedad barbadense. Stanley Greaves, con *There Is a Party Here Tonight*, una serie realizada entre 1994 y 2001¹³⁰⁷. En un entorno surrealista que, sin embargo, el artista conecta con paisajes concretos de la realidad urbana caribeña, tiene lugar un conjunto de escenas apocalípticas, pobladas por estatuas, micrófonos, barriles de gasolina y perros. Las escenas, que llevan títulos como “Election results”, “The Manifesto” o “Political Hero”, critican las poses de la política, su capacidad para generar un aura sacralizada de redundancia. En contraste, los personajes que aparecen en las escenas, siempre hombres negros, a menudo expresan las diferencias de clase que quedan tras el mensaje político — en el acta que presenta el personaje

¹³⁰⁶ *Ibidem*.

¹³⁰⁷ Una revisión completa de la serie en ARC 2, pp.24-30.

de *Election Results* encontramos, significativamente, un pan al lado de un micrófono.

Annalee Davis [FIG.160], por su parte, será una figura clave en el proceso de expansión del arte caribeño de los noventa; en el caso de Barbados, figura, además, como una pionera, junto a Joscelyn Gardner, en el lenguaje de la instalación y el videoarte. A principios de los noventa Davis aparecía como una buena dibujante y grabadora; a esa época pertenecen series sobre la diferencia racial subyacente en el sistema social de Barbados (al igual que ocurre en el caso de Gardner, Davis se posiciona como mujer criolla blanca, algo que implica una diferencia con la mayoría negra. Davis intentará encontrar manera de limitar la desigualdad asociada a la diferencia racial, indagando en los sistemas de dominación colonial. Su posición, sin embargo, resulta a menudo más pesimista, como ocurre en *My friend said that I was too White*, un grabado en el que una mujer desnuda se apuñala en el marco de una plantación de caña. El paisaje de la plantación será frecuente en las obras de la década, y servirá para analizar la transición entre el momento colonial y el de la independencia, así como las conexiones entre la historia y la esclavitud y los modos individuales y personales de inscribirse en una tierra, en un contexto determinado.

A mediados de los noventa la artista desarrollará un símbolo frecuente en su obra gráfica que luego se convertirá en una instalación: se trata de una casa levantada del suelo sobre un conjunto de raíces; *(Up)rooted*, el nombre de la instalación, alude a la ambigüedad de cualquier afiliación al territorio, así como a la movilidad intrínseca a las sociedades caribeñas. *(Up)rooted* anuncia la que será una de las preocupaciones fundamentales de Davis a partir del 2000: las migraciones. De ahí surgirá *On the Map*, un documental que recoge experiencias de migrantes en el marco de un Caribe heterogéneo no siempre marcado por el entendimiento, en el que el movimiento libre casi nunca está garantizado. En la misma línea “*A Collection of Civilised Creoles Continue to Cross the Middle Passage of the Southern Caribbean*”, un video corto muestra el incremento de migrantes

ilegales de la región de la mano del incremento del turismo, presentando un Caribe con dos caras opuestas, conectadas entre sí.

A ellos hay que añadir la visión cruda, vibrante, de dos artistas como Ras Akyem Ramsay y Ras Ishi Butcher¹³⁰⁸. El primero se educa en Jamaica durante los primeros ochenta; ambos adscribirán su creatividad a su afiliación al movimiento rastafari. La obra de Akiem tiene su núcleo en la confrontación entre el ser humano aislado y el medio, a menudo hostil, en el que vive (recordemos la dificultad implícita en la aceptación de elementos culturales rasta en la sociedad barbadense, mucho más rídiga que la jamaicana). Si bien ambos comienzan a desarrollar una producción próxima a lo religioso, a principios de los noventa los comentarios sociales y las alusiones a la violencia y al miedo se hacen frecuentes. La técnica utilizada mezclará una multiplicidad de influencias, desde el arte intuitivo a la apropiación de movimientos del arte occidental. Así, Richard Powell afina la obra de Ishi en un contexto que sobrepasa al caribeño y que parte de dos premisas no legibles a simple vista: el carácter cerebral, intelectual, de una pintura a menudo clasificada demasiado rápidamente como expresionista; y su cercanía a un conjunto simbólico complejo y heterogéneo:

*“This structured, design-inspired agenda proclaims Ras Ishi’s modernist lineage, and his allegiance to a pictographic system of image-making/visual narrativizing artistic coordinates that place his work in a hemispheric, Pan-American gallery of informational paintings that vault, arguably, from Precolumbian times to the present.”*¹³⁰⁹

En el ámbito del Caribe francófono, como se ha comentado en otros apartados, existe una compleja relación entre el estatus departamental de

¹³⁰⁸ Un seguimiento cronológico pormenorizado de la obra de ambos artistas en Cummings, Alissandra; Thompson, Allison y Whittle, Nick (1999) *Art in Barbados. What Kind of Mirror Image?* Bridgetown, Barbados Museum and Historical Society, Ian Randle Publishers.

¹³⁰⁹ Powell, Richard “The Systems and Semiotics of Ras Ishi Butcher”, en AA.VV. (2010) *Ras Ishi. Secret Diaries*. Bridgetown, Miller Publishing, p.20.

Martinica, Guadalupe y Guyana y la posición que los artistas toman respecto a dicha situación. El caso de Haití ofrece, sin embargo, una perspectiva diferente. La utilización del vodú en el arte contemporáneo ha servido de elemento reivindicativo de la tradición subversiva de la comunidad haitiana. Dicho uso puede rastrearse hasta un momento tan temprano como el del Centre d'Art, presente en la obra de Philomé Obin o Héctor Hyppolite. Tras la dictadura de los Duvalier, el vodú quedaría incorporado a la revisión política, dada su importancia en las políticas culturales y representativas adoptadas por Duvalier padre e hijo.

Édouard Duval-Carrié, residente en Miami, aparece como el principal nombre en esa línea que combina religiosidad, crítica política y tradición popular [FIGS.161 y 162]. Erica James, comentando su obra *Mardigras at Fort Dimanche* a partir de un análisis comparativo con *Las Meninas* de Velázquez, aporta algunos datos interesantes para la interpretación de la obra del artista. James habla de la pintura de Duval-Carrié como una meta-imagen¹³¹⁰; al mismo tiempo, sostiene el carácter performático, y no meramente representativo, de lo icónico en la cultura haitiana, algo que llevaría al artista fuera del propio ámbito de la pintura:

*"Duval-Carrié's discourse must extend beyond the formal plays of painting, and the limiting dualities of formal and social space because in his cultural context boundaries of inside and outside in painted works are penetrated formally but also psychically and spiritually through an engagement of history and myth. These references are within the frame and offer a discreet language for audiences."*¹³¹¹

Mardigras at Fort Dimanche es un retrato de familia en el que el clan Duvalier posa en una celda de la temida fortaleza utilizada como prisión

¹³¹⁰ James, Erica Moiah (2008) *Re-Worlding a World. Caribbean Art in the Global Imaginary*. Tesis doctoral inédita. Durham, Duke University Press, p.129. James toma el concepto de WJT Mitchell, quien lo aplica a la obra de Velázquez.

¹³¹¹ *Ibidem.*, pp. 128-129.

durante la dictadura.¹³¹² James conecta, asimismo, la obra con el carácter dual del vodú, históricamente asociado al proceso revolucionario haitiano pero también a su manipulación por parte de los Duvalier¹³¹³. En la obra de Duval-Carrié puede distinguirse una fecunda línea de pintura histórica y retratística¹³¹⁴, que combina una rica simbología vodú con una capacidad para ironizar sobre los excesos del poder. Esa línea se inicia en un momento tan temprano como 1979, con obras como el retrato de Baby Doc Duvalier como una novia loca, en el que el dictador, vestido de novia, se apunta con una pistola a la sien. A dicha corriente pertenecen los retratos de la familia Duvalier, pero también varios ciclos sobre la Revolución Haitiana y la Revolución Francesa. La inclusión de los loas del vodú irá, por otra parte, aparejada a su desplazamiento desde África al continente americano, algo que el artista vincula a su propia experiencia como migrante y a la del pueblo haitiano¹³¹⁵.

Precisamente, esa conexión con lo popular y con lo cotidiano haitiano será una constante en la producción de Duval-Carrié, quien decide situarse, por tanto, dentro de la tradición artística de su país, a pesar de la apariencia contemporánea de su obra. Dicho juego puede relacionarse también con el elemento ritual¹³¹⁶. Hay, pues, una intención decidida de no perder la conexión con la realidad insular, a pesar de la integración del artista en un medio harto diferente. En una entrevista de finales de los ochenta, Duval-Carrié afirmaba:

¹³¹² Ibid., p.130.

¹³¹³ Nos referimos a la auto-adscripción a la figura del Barón Samedi por parte de Papa Doc, François Duvalier

¹³¹⁴ Borrás, María Lluïsa (1999) "Bajo agua del otro lado", en AA.VV., *Édouard Duval-Carrié. Bajo agua del otro lado*. Pétienville, Galerie Bourbon-Lally, p.4.

¹³¹⁵ Sullivan, Edward (1999) "Spirit Travelers. Painting by Édouard Duval-Carrié", en AA.VV., *Édouard Duval-Carrié, Des Migrations sous l'eau*. Nueva York, Generous Miracles Gallery.

¹³¹⁶ Charles Merewether sitúa la obra de Duval-Carrié entre lo banal y lo sagrado, la credulidad y la incredulidad. Véase Merewether, Charles (1992) "Banalidad y Tragedia. Una historia del presente en Haití", en AA.VV. *Édouard Duval-Carrié. Catálogo de exposición*. Monterrey, MARCO, pp.14-15.

“Je suis un peintre figuratif qui appartient totalement à l’art haïtien et à son évolution, car, je considère que la mise en situation d’un personnage traduit le drame de façon claire et concise. Dans ce contexte on m’a souvent rattaché au mouvement littéraire du réalisme fantastique qui tend aujourd’hui à sortir de l’univers des auteurs latino-américains, pour devenir plus universel. La dimension fantastique de ma peinture est le fruit de l’observation du quotidien en Haïti : les conditions dans lesquelles vit la population haïtienne sont si tragiques que pour y échapper il faut basculer dans l’irréel, fuir dans l’imaginaire, le surnaturel du rite vaudou, la fiction des personnages politiques. À partir de cet univers qui est mien, je recrée des situations fantastiques et pour intensifier l’effet j’utilise des couleurs brutes et parfois violentes.”¹³¹⁷

A partir del 2000, su producción empieza a incluir espacios urbanos, al tiempo que continúa, e intensifica, el peso de las obras relacionadas con la migración y los retratos fantásticos¹³¹⁸. Aparecen instalaciones como la del Miami Art Museum, que reconstruye una procesión que recupera la migración de los loas a América¹³¹⁹. Édouard Duval-Carrié no será el único en conectar espiritualidad, historia y crítica política. Los nombres de Mario Benjamin, Leah Gordon, Maxence Denis, Serge André o Elodie Barthelemy pueden citarse como muestra de un panorama que a finales de la década del 2000 se muestra lleno de vitalidad.¹³²⁰

¹³¹⁷Pelletier, Jacques (1989) “Entretien avec Édouard Duval-Carrié”, en AA.VV., *Revolution Française sur les tropiques*. París, Musée national des arts africains et océaniens, p.16.

¹³¹⁸ Un ejemplo de ello puede encontrarse en el siguiente catálogo: AA.VV. (2008) *Édouard Duval-Carrié. Life in North Caribbean*. Santo Domingo, Glería Lyle O’Reitzel.

¹³¹⁹ La procesión de barcas suspendidas del aire, portadoras de las deidades de panteones afrocaribeños, ha encontrado varias representaciones más; entre ellas puede citarse la elaborada por Reynerio Tamayo respecto a la religiosidad afrocubana en la décima edición de la Bienal de La Habana, y la de Hew Locke, esta vez con barcas vacías, en la Trienal de Folkestone, Reino Unido, en 2011.

¹³²⁰La exposición itinerante *Haiti: Kingdom of this World*, comisariada por Duval-Carrié y presentada en el marco de la primera participación haitiana en la Bienal de Venecia, en 2012, mostró la obra de un conjunto de artistas que han optado por la incorporación de patrones estéticos contemporáneos ligados al presente y al pasado del país.

XVI.2-La posibilidad de resistencia: el héroe

La historia del Caribe aparece estrechamente vinculada a la violencia. A la violencia física, marcada por la desaparición del elemento indígena y por el traslado de grandes cantidades de población africana a través de la esclavitud, pero también a lo que Walter Mignolo ha denominado violencia epistémica¹³²¹, y que puede entenderse como un movimiento simultáneo de creación de un centro y de establecimiento de una periferia en un descentramiento geográfico de la posición del ser humano sobre el mundo. Esa violencia, iniciada en el momento del descubrimiento, determinará la historia de la región, y creará un discurso marcado por lagunas, por vacíos. Esos vacíos serán tan importantes, o más, que los documentos, que los datos recogidos en los archivos. Serán un fichero más, que aluda a la imposibilidad de reconstruir una genealogía perfecta, una historia continua, algo que el Premio Nóbel Derek Walcott expresará de manera gráfica al señalar que *“The sigh of History rises over ruins not over landscapes, and in the Antilles there are few ruins to sigh over.”*¹³²²

Esa fragmentación del discurso histórico, permeada por elementos reflejados—Paul Gilroy va más allá al definir el Atlántico como un continente en negativo, habitado por una cultura resultante del tráfico tricontinental entre Europa, África y América¹³²³, así como por la subalternidad del sustrato africano e indígena con respecto a la base cultural eurocéntrica dominante, generará un proceso de búsqueda identitaria que perdura hasta nuestros días.

¹³²¹ Mignolo, Walter (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa.

¹³²² Walcott, Derek (1995) “The Antilles: Fragments of Epic Memory”, en Lewis, Samella (Coord.) *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*. Alexandria, Virginia, Art Services International, p.30.

¹³²³ Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press.

Si nos acercamos al pensamiento caribeño, muchos teóricos plantean, desde diferentes perspectivas, ese vacío como base a partir de la cual surge la cultura caribeña. Si el pensamiento del *Black Atlantic* ve en el Atlántico un territorio compartido dominado por viajes de ida y vuelta y por el trauma de la esclavitud¹³²⁴, para Antonio Benítez Rojo, que sigue un pasaje de una novela de Fanny Buitrago ambientado en un territorio simbólicamente periférico dentro de la periferia que constituye el Caribe dentro del continente americano, la existencia de ese hueco toma la forma de un abandono de arena y agua, de una corporización de una memoria incierta, de una imposibilidad de completitud que termina convirtiéndose en una imposibilidad de definición esencial— “nosotros renunciamos al Ser”, dirá Glissant ¹³²⁵— que abarca toda la historia de la región:

*“Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un naufrago tembloroso – The Spanish Man – sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta, inscrita en las cicatrices, en los tatuajes, en el color mismo de su piel. En última instancia, todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia, también de su propia cultura y de su propio ser. De su propio ser y estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán.”*¹³²⁶

La introspección personal y social se manifestará, en este contexto, como una celebración de la creatividad resultante de la necesidad de generar nuevos referentes a partir del encuentro; como una restauración de lo perdido en el camino; como una búsqueda de las raíces (Kobena Mercer habla de una

¹³²⁴ *Ibíd.*

¹³²⁵ Glissant, Édouard (2010) *El discurso antillano. Edición Crítica*. La Habana, Casa de las Américas, p.26.

¹³²⁶ Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva Posmoderna. Edición definitiva*. Barcelona, Casiopea, p.258.

“genealogía en acción”¹³²⁷ o, finalmente, como una utopía en construcción. No ha de olvidarse que el Caribe es, además, el territorio de la imaginación, que forzosamente será imaginación cartográfica, y, como consecuencia de ello, desde un primer momento, desplazamiento. Ya Colón imaginó el mundo a partir de la dislocación que lo llevó al Caribe, camino al que siguieron la reordenación del mundo y el estrechamiento cada vez mayor de las conexiones entre los territorios que los componen mediante conexiones de dependencia y dominación, elemento que está en la base de los sistemas mundo wallersteinianos ¹³²⁸.

Esa imaginación se concibe, además, como arma utilizada por las que Antonio Gatzambide, siguiendo a Gérard Pierre-Charles, denominara “*culturas de resistencia*”¹³²⁹. Tanya Barson, por su parte, habla de “*la estrategia de la representación de narrativas históricas (al no existir archivos adecuados) a base de una recuperación imaginativa.*”¹³³⁰ La creatividad surge, en ese contexto, como necesidad de generar discursos alternativos ante la pérdida de historia, pero también como una búsqueda de mayor representación y de autodefinition, de intervención en el medio social—Rita de Maeseneer, siguiendo a Chamoiseau, presentará al creador caribeño como “*guerrero de lo imaginario*”¹³³¹. En la actualidad la dinámica entre lo local y lo global, así como la aparición de nuevos sistemas de dominación, han generado modelos alternativos de

¹³²⁷ Mercer, Kobena (2010) “Zonas de contacto cosmopolitas”, en Barson, Tanya y Gorschlüter, P (eds.), Barson, Tanya y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, p.37.

¹³²⁸ Wallerstein, Emmanuel (1979) *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid, Siglo XXI Editores.

¹³²⁹ Gatzambide, Antonio (1998) “El Caribe insular. Un pasado y una cultura compartidas”, en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, p.34.

¹³³⁰ Barson, Tanya (2010) “La modernidad y el Atlántico negro” en Barson, Tanya y Gorschlüter, P (eds.), Barson, Tanya y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, p.12.

¹³³¹ Maeseener, Rita de (2004) *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid, Iberoamericana, p. 17.

resistencia. Las sociedades caribeñas—no todas independientes, no ha de olvidarse—se debaten entre las consecuencias de un capitalismo feroz y las de la degradación medioambiental, entre la atracción y la afirmación de los centros de poder. La violencia, en ese marco, deja de ser meramente simbólica para materializarse de manera harto visible. Las consecuencias del choque entre la situación periférica del Caribe y su cercanía con respecto a dichos centros hegemónicos generan tensiones que derivarán en situaciones de marginación y en conflictos de inclusión y representación en los imaginarios nacionales.

En ese marco, muchos artistas han reflexionado sobre la violencia actual, conectándola con las contradicciones del proceso histórico caribeño. En ese contexto emerge la figura del héroe, que es concebido como un personaje trágico, cuyo fracaso final es el resultado de la imposibilidad de lograr plenamente las aspiraciones de las comunidades caribeñas debido a las limitaciones impuestas por la posición periférica de la región desde el momento de su “descubrimiento”. La recreación del héroe viene, además, asociada a la necesidad de replantear la relación entre el sujeto elegido y el conjunto de la comunidad a la que supuestamente representa; o, lo que es lo mismo, de negociar los préstamos y de establecer hipotéticas fronteras entre la cultura de élite y la cultura popular. La derrota del héroe se convierte, en estos casos, en una posibilidad utilizada por el artista para subvertir, de una manera ambivalente, sistemas de dominación culturales, al tiempo que en una herramienta para establecer una posición desde la que los creadores puedan dialogar de forma más igualitaria con el *Mainstream* artístico. Las estrategias de la apropiación y la ironía aparecen, así, como nuevas armas en manos del artista a la hora de recuperar fragmentos de un pasado interpretado de manera unívoca, en el que la lógica del acontecimiento es desactivada, subsumida por un discurso superior—léase nacionalismo, integración regional, lucha contra el colonialismo, etcétera—, y reducida a un significado directo.

¿Qué lugar corresponde al héroe en el imaginario artístico caribeño? Cuáles son los modelos de resistencia que dicha figura encarna? ¿Cómo

concebir lo heroico vinculado a la realidad caribeña? Por último, ¿cómo conectar la figura histórica con el contexto creativo del arte actual? Responder a esas preguntas pasa por analizar las normas de representación que rigen la aparición de determinados sistemas de valores alternativos al poder oficial ligados a movimientos urbanos en el Caribe insular. Esos sistemas quedan vinculados a la figura del héroe, que ha dejado de ser una figura histórica para encarnar los conflictos de la realidad actual caribeña. Interesa revisar aquí aquellas lecturas que aproximan la tragedia, la caída del héroe histórico al momento presente y hacen de ella un elemento de subversión, una remota posibilidad de triunfo.

El imaginario artístico caribeño se encuentra repleto de héroes que buscan su lugar en una cultura de campeones, una suerte de atletismo estético que, mediante la ironía y el humor, pone de manifiesto que sólo mediante esa distancia que permite la burla se logran conjurar algunos de los conflictos de la sociedad caribeña. Ya se ha comentado la figura del *BananaMan* de Jean-François Boclé, personaje ambientado en una dualidad espacial tanto por su origen y representación como por su dependencia con respecto al contexto. Si nos limitamos a mencionar solamente algunos de los ejemplos más recientes, encontraremos en un lugar privilegiado al personaje creado por el artista de Curaçao Tirzo Martha bajo el nombre de *Captain Caribbean*. La figura del Capitán, ataviada con un recipiente de *Kentucky Fried Chicken* (KFC) y unas gafas de buceo, lucha contra el turismo, la esclavitud y la colonización, al tiempo que admira devotamente las figuras de los héroes que lo precedieron. Martha, mediante una estrategia desacralizadora y burlona, establece una distancia respecto a una cultura oficial ritualizada, dominada por el respeto a un pasado inamovible y por la existencia de varios sistemas de valores en competencia, en el que la admiración retórica por las figuras del pasado deviene en ocasiones mera retórica. En la misma línea se encuentran *Super Merengue* o *La Salsa*, dos personajes creados por los artistas dominicanos Nicolás Dumit Estévez y Raúl Recio respectivamente. Si en el caso del primero el artista, residente en Nueva York desde su infancia, introduce lo folklórico en el museo

de forma lúdica, señalando a un tiempo los límites y la necesidad del discurso identitario y trazando una frontera entre los recursos de la cultura popular y su clasificación y cosificación en el ámbito curatorial, en el ejemplo de Recio encontramos una suerte de esencia hortera de lo dominicano fascinado por el consumo y dotado de una alta capacidad destructiva.

Desde la proximidad a la historia de Marcos Lora Read surge un relato que entremezcla migraciones, raza y deporte **[FIG.161]**. En 1938, en pleno apogeo del nazismo, Joe Louis, un boxeador negro nacido en Alabama, conseguía una oportunidad para lograr la revancha ante Max Schmeling, la esperanza que confirmaría la supremacía del Reich en el boxeo y en la genética. Dos años atrás, el flamante campeón estadounidense se había medido en el Yankee Stadium de Nueva York al alemán. En ese momento Louis se encontraba imbatido y en pleno apogeo de su carrera. Nacido en una familia pobre de Alabama, en los años veinte encontramos a Louis, huérfano de padre, probando fortuna en un gimnasio de Detroit. Una década después, en los años treinta, Louis, “el bombardero de Detroit”, es ya un campeón con una veintena de combates ganados y sin ninguna derrota. En el verano de 1936, un mes antes del pronunciamiento que daría origen a la Guerra Civil Española, Joe Louis era derrotado por Schmeling en doce asaltos. A partir de ese momento, sin embargo, su carrera conocería su mayor auge. Un verano después ganaría el título de campeón de los pesos pesados, conservando el cinturón doce años. Para entonces, Louis se había convertido en el ídolo de las comunidades de raza negra de todo un continente y en un emblema de triunfo personal en un contexto marcado por la Gran Depresión del 29. La revancha de 1938 encuentra a Louis, pues, en un momento clave. En este caso, el combate durará un sólo round, y el vencedor será Louis. Un año antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, Louis rompía ante una multitud de espectadores el mito de la raza aria. Pese a todo, los dos contendientes se harán amigos, y Louis se convertirá en el boxeador que más años conserve el cinturón de campeón de los pesos pesados. Desde ese momento hasta la fecha de su retirada, la figura de Louis alcanza un aura heroica. Lo obtenido desde los veinte no servirá, sin

embargo, para que esa aura se desvanezca años después. Obligado a pelear tras su retiro por problemas fiscales, Louis es destrozado en 1951 por Rocky Marciano; un año antes había perdido el título y su segundo combate. Desde ese momento Louis vive en la más absoluta pobreza, situación que lo llevará a probar fortuna en la lucha libre y en el mundo de los casinos de Las Vegas. Poco después, con cincuenta y seis años, ingresa en un psiquiátrico; finalmente morirá en 1981, sin poder hacerse cargo de su funeral. Mientras tanto, Max Schmeling, que había sido convertido en el emblema nazi en sus enfrentamientos contra Louis, resultaba lesionado pocos años después de su segundo combate contra aquél mientras luchaba en la Segunda Guerra Mundial, y conseguía la dirección de Coca-Cola en Alemania, posición que ostentaría hasta su muerte. Sería, finalmente, Schmeling quien costeara el funeral de su rival, Joe Louis, así como su estancia en el sanatorio. *Kid Kapicúa* es el título del homenaje que Marcos Lora Read dedica a Joe Louis, un monumento épico y trágico por igual a las victorias que terminan en derrota. Como veremos en los otros dos ejemplos, el artista esconde al héroe, lo transforma en una representación oblicua que, por el hecho de serlo, gana eficacia, se carga de significado. En este caso, el devenir atlántico de Louis es representado por un *punching ball* o pera de boxeo que mira a su hipotético rival con los ojos de quien sabe que no podrá esquivar el próximo golpe pero que podrá resistirlo, que permanecerá inmóvil. Las historias de Louis y Schmeling sirven a Lora para trazar el itinerario de otros relatos ubicados en el *Black Atlantic* de Gilroy¹³³², así como para calcular, en una metáfora precisa, la cuota que ha de pagar el artista del llamado Tercer Mundo en su combate continuo para ingresar en el panteón del sistema artístico internacional. El motivo del globo de boxeo ha sido retomado recientemente por Alexandre Arrechea; *Polvo* nos presenta unas estructuras destinadas al entrenamiento pero incapaces de cumplir su función al estar hechas de cristal. Su contenido, tierra de los espacios

¹³³² Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic...*Op.cit.

de vida del artista, nos muestra a un tiempo el valor de la experiencia y el rostro de nuestro peor enemigo.

De la infructuosidad y de la crudeza de ese combate por, en, y contra el contexto habla *Reconstruyendo al héroe* de Javier Castro, una pieza de video centrada en la figura de Antonio Maceo. Se cuenta que Antonio Maceo fue conminado a la lucha por la independencia y al amor a la patria desde el momento de su nacimiento. El Titán de Bronce contaba con el arrojo transmitido por Mariana Grajales, mulata santiaguera que pasaría a ser uno de los emblemas patrios cubanos. Mariana pasará a la historia por haber parido a una docena de combatientes por la Independencia y por haber forjado una docena de conciencias comprometidas con la causa nacionalista. La descendencia surge, así, al mismo tiempo como don y como sacrificio ante el altar patrio. Mulato como sus progenitores, Maceo destacará en la contienda contra los españoles por su valor en el combate y por sus cualidades estratégicas, cualidades que le otorgarán una posibilidad de ascenso pese a su origen humilde o a su color de piel. Dentro de la historia de las independencias americanas aparece un tipo de héroe popular, ligado a procesos violentos, que se contrapone a la figura del héroe intelectual, cuya voz suele terminar conformando el discurso que luego dará forma a la nueva nación. El primer modelo heroico se identifica, entonces, con valores intemporales, como el coraje, la valentía o el compromiso ciego. Pese a que durante su vida participó en la confección de los ideales políticos de la Independencia, a menudo se contrapone la figura de Maceo con la de Martí, destacándose el carácter guerrero del primero y las condiciones intelectuales del segundo.

El Titán de Bronce dio pruebas de su estatus heroico y de sus cualidades en el momento de su muerte. Se cuenta que Maceo sufrió veintiséis heridas antes de morir, hecho que le granjeó cierta fama de inmortalidad y que ejemplificaba adecuadamente la voluntad férrea del héroe de no abandonar la función que le había sido asignada desde el momento de su nacimiento. En una pieza de videoarte reciente, el artista cubano Javier Castro se acerca a la muerte

de Antonio Maceo con la voluntad de examinar el proceso mediante el cual la historia del héroe es construida, o lo que es lo mismo, la capacidad del relato para dar forma al hecho y al mito. El video muestra veintiséis relatos que narran hechos violentos sucedidos a veintiséis cubanos de color. Los dueños de las “heridas de guerra”, sin embargo, no aparecen, sino que son sus madres las que cuentan en qué circunstancias se produjo el enfrentamiento que los llevó a sufrir la herida.

En ese contexto, la figura de Maceo queda desdibujada entre los veintiséis relatos correspondientes a sujetos que sólo conocemos por el contexto que el artista ha seleccionado para nosotros en el momento de filmar la escena en la que la madre describe esos fragmentos de realidad marcados por la herida. El autor utiliza el recurso de la acumulación de narraciones para sugerir una continuidad entre la entronización de Maceo como héroe patrio y la vida cotidiana de la población cubana de clase baja, cuya única posibilidad de heroicidad se muestra en pequeñas violencias cotidianas, en la exhibición de las marcas recibidas, sin que el motivo por el que dichas marcas se sufrieron quede suficientemente claro. La conexión con Maceo aparece por la equivalencia entre el número de relatos, veintiséis, equivalentes a las heridas sufridas por el Titán de Bronce antes de su muerte, por ser mulatos o negros los protagonistas – invisibles, por otro lado – de la historia, y por un comentario intercalado en el que una madre carga de sentido la figura del héroe de la Independencia, al asociar su figura con la valentía en la defensa de los demás: *“Bueno, mira, las heridas de Maceo han sido, él ayudando, vaya, separando, a ver si me entiendes, separando a amistades de él que han querido agredirse y lo han agredido a él también.”*¹³³³

A lo largo de todo el video hay una distancia entre la persona que centra el relato y la imagen que de ella se nos muestra. Las palabras de las madres, que en ciertas ocasiones se muestran prolíficas en explicaciones, y en otras apenas aportan algunos datos esenciales – el lugar donde se ha producido la herida, el

¹³³³ Castro, Javier (2007). *Reconstruyendo al héroe*. Obra en video. Min.5.

arma—, sirven al espectador para construir la imagen del héroe, dotando de significado una realidad que no vemos. Como en el caso de Maceo, el compromiso con una realidad mayor —ya sea la lucha por la Nación o cualquier trifulca en defensa de otros— que en ocasiones se muestra difusa, subsume a la persona, le otorga una identidad artificial. En todos los casos, además, se observa un proceso, hábilmente manejado por el artista, de cosificación del héroe, reducido a una selección de hechos, al honor controvertido de una cicatriz.

Un boxeador que termina perdiendo los combates que ha ganado; las madres de una comunidad insólitamente ausente y forzosamente trágica. Las obras presentadas conectan el discurso histórico oficial, nacional, con el contexto de la cultura popular, buscando la posibilidad de trasladar el heroísmo a las condiciones actuales de la realidad social caribeña. Al mismo tiempo, en los dos casos se observa un interés por establecer la posición que ocupa el artista como sujeto privilegiado de esa realidad. La utilización de la violencia ligada a la figura del héroe, entonces, introduce un doble elemento de resistencia: estético, ante un sistema artístico regido por el mercado y el consumo, que rechaza la cultura visual popular, y político, al plantear una subversión de los sistemas de valores oficiales. Ambos elementos generan una práctica transfronteriza que desestabiliza la distancia entre lo insular y lo internacional y que rompe las barreras entre lo “culto” y lo “popular”. En ambos casos, lo heroico se refugia en lo popular, analizando una situación en la que la violencia urbana, ritualizada, es el único escenario posible del héroe.

El caso de *Kid Kapicúa*, el alter ego de Joe Louis ideado por Marcos Lora, puede ponerse en relación con lo que Gerardo Mosquera definiera a principios de los noventa como el síndrome de Marco Polo, una incapacidad cultural para asumir la diferencia propia y ajena así como a aquéllos que pretenden erosionar las fronteras entre ambos términos. En palabras de Mosquera,

“We had to wait until the end of the millennium to discover that we were suffering from the Marco Polo Syndrome. What is monstrous about this syndrome is

that it perceives whatever is different as the carrier of life-threatening viruses rather than nutritional elements. And although it does not scare us as much as another prevalent syndrome, it has brought a lot of death to culture."¹³³⁴

La trayectoria del propio Lora, cuya formación se inicia en República Dominicana, pero se desarrolla principalmente en Europa, fuera de las constricciones del medio nacional y en permanente contacto con el medio artístico internacional, ofrece un buen ejemplo de la afección que presenta Mosquera. Lora forma parte del grupo de artistas que, a principios de los noventa, dieron forma a aquello que hoy se llama arte caribeño, y que entonces no era más que un apéndice, a menudo seccionado, del gran boom del arte latinoamericano. La posición del artista, además, quedará caracterizada por una doble limitación: una interior, marcada por no estar dentro del sistema artístico nacional y por utilizar un lenguaje visual internacional, y una exterior, como artista de la periferia que expone en los grandes centros mundiales del arte. En este contexto, la figura de Louis/*Kid Kapicúa* aparece como una posibilidad de escapar a esa doble falta de entendimiento. La resistencia, el acto creativo de luchar (artísticamente en el caso de Lora, físicamente en el caso de Louis) surgen como la única posibilidad de redención, como el único triunfo posible. No en vano, Louis comienza a ser derrotado, a perder su condición real de campeón para adquirir el aura de la leyenda—y, de paso, los problemas que le llevarían a la tumba—cuando deja de pelear, en el momento en que se hace el recuento de sus combates. Nada, parece decir el artista, puede conseguirse fuera del ring del boxeo y del arte; todo puede conseguirse dentro. Así, Lora señala las limitaciones del artista de la periferia a la hora de hacerse entender, pero trasciende las limitaciones de la queja para plantear una catarsis, una opción de cambiar la derrota en victoria. La creatividad, entonces, constituirá un recurso subversivo y heroico de primer orden, una herramienta para generar espacios para el diálogo en los que las relaciones entre centro y periferia dejen

¹³³⁴Mosquera, Gerardo (2005) "The Marco Polo Syndrome. Some Problems around Art and Eurocentrism", en Kocur, Zoya y Leung, Sigmund (eds.) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell Publishing, p.218.

paso a un sistema más horizontal de negociaciones, capaz de conectar varias regiones excluidas entre sí, de disolver esa visión de lo diferente que equivale a una amenaza y de garantizar oportunidades para la integración de los artistas de la periferia.

La dualidad entre la dimensión artística y política de la representación del héroe es igualmente fuerte en el caso de Javier Castro. Uno de los recursos más empleados por el artista, la selección de escenas realistas, en apariencia no modificadas, que esconden sin embargo una fuerte carga intencionada, es utilizada en *Reconstruyendo al héroe* para traer el heroísmo sacrificial de Grajales y Maceo al presente, así como para señalar las limitaciones de todo acto de resistencia. Si, en el caso de Maceo, lo absoluto del ideal perseguido — la Nación, un todo que engloba y representa a una población que nunca será homogénea — funciona como meta absoluta, en los veintiséis ejemplos seleccionados el artista ha eliminado dicha meta. No sabemos, en muchos casos, por qué luchan, por qué son heridos, los nuevos Maceos. Por otro lado, no son ellos los que controlan el discurso; tampoco son las madres, sustitutas de la Historia con mayúsculas que envuelve la figura de la Grajales. Es, por el contrario, el artista el que se erige en una posición de autoridad para, precisamente, desafiar las condiciones en que el sistema artístico se apropia de dicha posición y subvierte el discurso del artista, así como para señalar el carácter constructo de lo que vemos. Así, si, en el caso de *Kid Kapicúa* la violencia aparece como un acto de resistencia, en esta ocasión nos encontramos ante un ejercicio de autocrítica. Asistimos a una narración de hazañas que no vemos, y que son ejecutadas por héroes de una historia olvidada.

Javier Castro conecta, de este modo, la revisión de la posición del testigo en el discurso histórico, el análisis del carácter constructo de dicho discurso, y la denuncia de la existencia de desigualdades — no ya diferencias — dentro de ese gran ajiaco que Fernando Ortiz presentó como la cultura cubana¹³³⁵. Los conflictos raciales, que ya fueran analizados en el contexto del arte cubano a

¹³³⁵ Ortiz, Fernando (2002) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra.

través de las tres ediciones de *Queloides*¹³³⁶, se presentan como uno de los elementos silenciados tanto por el mito de la nación que se encuentra detrás del heroísmo de Maceo como por la evolución histórica del arte cubano. Al escoger veintiséis casos de violencia sufridos por individuos negros, Castro alude a una realidad en la que no se ha cumplido el ideal por el que se sacrificara Maceo. La obra de Castro parece decirnos, entonces, que la violencia surge como el único reducto para el heroísmo de los individuos presentados; o, a la inversa, que toda afirmación de la diferencia está condenada, en el contexto actual, a la violencia impuesta por un sistema que defiende la uniformidad ante el ideal nacional como valor supremo. A partir del recurso a Maceo, el artista consigue multiplicar los significados de la obra, consiguiendo insertarla plenamente en el contexto cubano actual y al mismo tiempo abrir su interpretación a una perspectiva global, aludiendo al cuerpo social de cualquier comunidad del mundo. En este segundo ámbito, presente en toda la obra en video de Javier Castro, el artista realiza una indagación continua, aludiendo a las exclusiones existentes en toda sociedad, así como a la violencia generada a raíz de la existencia de dichas exclusiones. La presentación cruda de la información sirve, de paso, para introducir un matiz de relatividad en el pasado heroico de la nación y en el panorama transgresor del arte cubano.

Si el recurso al héroe consigue trasladar la resistencia a los ámbitos político y estético, la representación visual de la violencia aparece asociada a otra empresa no menos importante: la creación de un sistema de valores paralelo, que, a nivel simbólico, desafía la rigidez de las estructuras sociales presentes en las culturas caribeñas. Los héroes que ambos artistas rescatan de la cultura popular utilizan medios alternativos para distinguirse del conjunto de la sociedad, para conseguir un reconocimiento que, de otro modo, les estaría vedado. Los dos discursos pertenecen asimismo a un contexto marcado en el que las desigualdades se han incrementado como consecuencia de la

¹³³⁶ Las exposiciones tuvieron lugar en 1997, 1999 y 2010. En la misma línea, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño celebró en 1999 una muestra bajo el título “Ni músicos ni deportistas”.

globalización del mercado y del desarrollo del capitalismo. En una sociedad de consumo en la que los referentes culturales han dejado de ser locales, el triunfo individual constituye una vía de adquisición de poder, un sistema de entronización alterno al que establecen las diferencias de raza, clase y género.

Los problemas raciales y de clase suponen un primer condicionante planteado en las tres obras: en el caso de Lora, la historia de Louis, a quien su “cultura de origen” niega el triunfo conseguido, implica una alusión al sistema de valores dominicano, en el que la diferenciación racial supone el primer elemento de identificación personal—un apartado en el documento nacional de identidad dominicano todavía declara la pertenencia racial del individuo; por su parte, los héroes heridos de Castro han sido empujados a un entorno en el que la violencia constituye la única medida de protección; En los dos proyectos puede rastrearse, además, un interés por deconstruir la masculinidad del héroe, entendido como sujeto que expresa su valentía y queda definido mediante la violencia. Si *Kid Kapicúa* es el boxeador perfecto, porque ha sido reducido a su función combativa, a un objeto que devuelve golpes, ante la incapacidad para adaptarse a una realidad que le estaba prohibida, los personajes de *Reconstruyendo al héroe* presentan una situación ambigua. El sujeto aparecerá defendiendo su hombría o protegiendo a alguna mujer indefensa o a un amigo; sin embargo, la escasez de datos proporcionada por el artista—una de las madres llega a señalar “yo no me encontraba en el hecho”¹³³⁷, hace que pongamos en duda el papel de héroe que el discurso de las madres les confiere y que de pronto resulta intercambiable por el de víctima. Mediante ese gesto la figura del héroe, en lugar de quedar reconstruida, se pierde, queda aplazada ante la evidencia del poder de la violencia en la realidad cubana actual. En palabras del artista:

“En esta obra lo que me interesaba era ver una relación entre la figura de Maceo como símbolo de coraje, de resistencia física, de valentía, y la realidad cubana actual, en el sentido de la violencia. Cómo, por ejemplo, hay un héroe

¹³³⁷ *Reconstruyendo al héroe*. 5'. 2007.

que es el paradigma de los cubanos precisamente por ser capaz de coger un arma y salir a luchar. Eso mismo se ve reflejado en la realidad actual. [...] Estos son los Maceos de la actualidad, son la gente que toman las armas y salen a la calle, son la gente que tienen cicatrices, pero ya de una batalla cotidiana, no una batalla histórica y heroica, sino la del día a día, que es la que de alguna manera te deja las cicatrices en el cuerpo.”¹³³⁸

La abundancia de representaciones del héroe presentes en el imaginario artístico actual del Caribe han de ponerse en relación con la irrupción de una cultura de consumo que ha situado el triunfo individual como principal meta y que ha generado un imaginario donde la violencia aparece asociada a la desigualdad racial y social; asimismo, ese camino personal surge como consecuencia del fracaso de las iniciativas utópicas y políticas colectivas, de las contradicciones del proceso de creación de la nación. Finalmente, la imagen del héroe supone una contraparte a la situación del artista caribeño, que, como aquél, ha de “combatir” bajo unas condiciones impuestas por el medio artístico nacional e internacional. Hay una larga tradición de figuras heroicas en el Caribe. Bajo la mirada del artista, pasado y presente se unen con el objetivo de aludir a ese vacío presente en la historia de la región. En ese contexto, la violencia real y la violencia simbólica se unen, y la derrota del héroe pasa a ser un referente, casi un documento histórico, de la violencia epistémica que ha erosionado el pasado caribeño. Durante varios años Marcos Lora trabajó con materiales roídos, con libros y documentos históricos que el artista modificaba y daba una apariencia de objeto vivo, con una evolución, con una memoria. El artista justificaba ese empleo del documento señalando que el papel no resiste bien en el trópico¹³³⁹. Esa explicación simple, objetiva, pronto revela una carga extremadamente potente, profunda. La climatología tropical se alía, entonces, con la historia antillana, y lleva al artista a adentrarse en el cuestionamiento de

¹³³⁸ Entrevista personal con Javier Castro. La Habana, 6 de marzo de 2011.

¹³³⁹ Entrevista personal con Marcos Lora Read. Santo Domingo, 24 de junio de 2010.

la función y la veracidad del documento histórico, en un movimiento que Okwui Enwezor ha distinguido como un factor recurrente en el arte actual.¹³⁴⁰

El héroe caribeño es mediado y mediático. También es, casi siempre, un “héroe oblicuo”, que elige caminos alternativos a los valores aceptados por la moral oficial. La resistencia de ese héroe trágico se produce en el momento del *knockout*, en el instante en que consigue liberarse de los valores representacionales adquiridos para hablar desde su propia perspectiva; es ahí, en ese punto de la historia escrita y la lección aprendida, cuando el artista interviene para elevar retratos desfigurados e incompletos, pero capaces de abrir puertas y plantear preguntas. La derrota del héroe se convierte para el artista en una posibilidad de reparación de la memoria, pero también en un gran interrogante sobre la producción creativa en el momento actual, sobre la distancia entre el adentro y el afuera, sobre las desigualdades de las sociedades caribeñas, y, en fin, sobre la posición, de alguna manera heroica, que debe ocupar el artista con respecto a la presencia de la violencia en dichas sociedades.

¹³⁴⁰ Enwezor, Okwui (2008) *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York, Steidl.

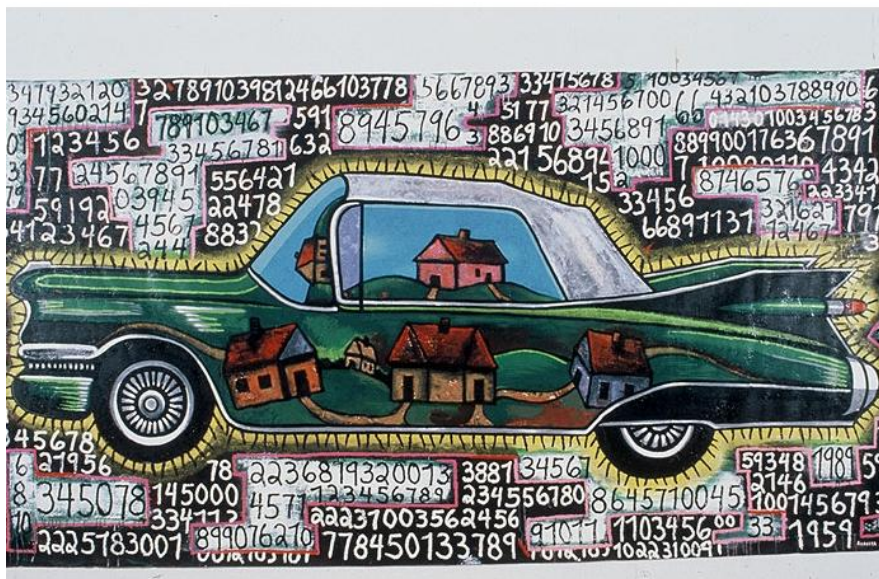


Figura 76. Luis Cruz Azaceta. *Lotto*. 1989.



Figura 77. Luis Cruz Azaceta. *M-G Sweet Hearts II*. 1993.

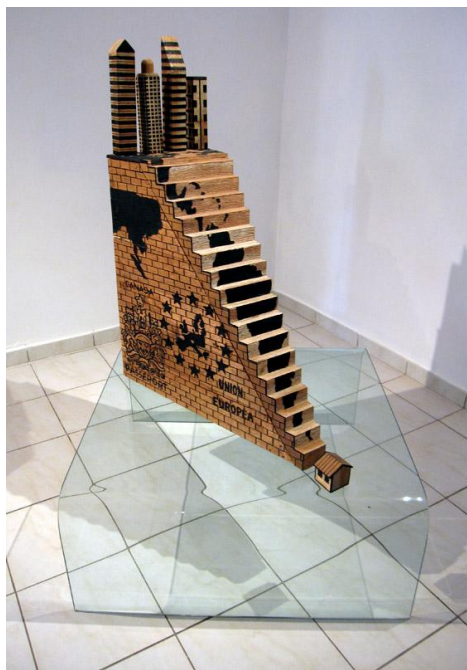


Figura 78. Abel Barroso. *Pan American Arts Project*.



Figura 79. Abel Barroso. *Café Internet del Tercer Mundo*.



Figura 80. Ibrahim Miranda. *Mapas/Impulsos*.

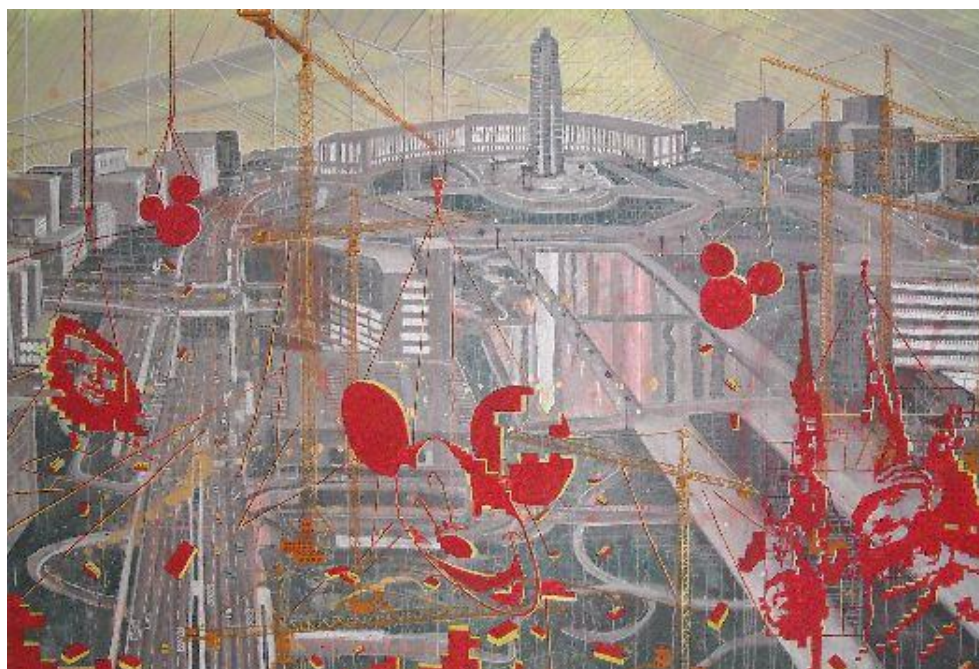


Figura 81. Douglas Pérez. *Pictopías*.



Figura 82. Karlo Ibarra. *Flesh Map*.

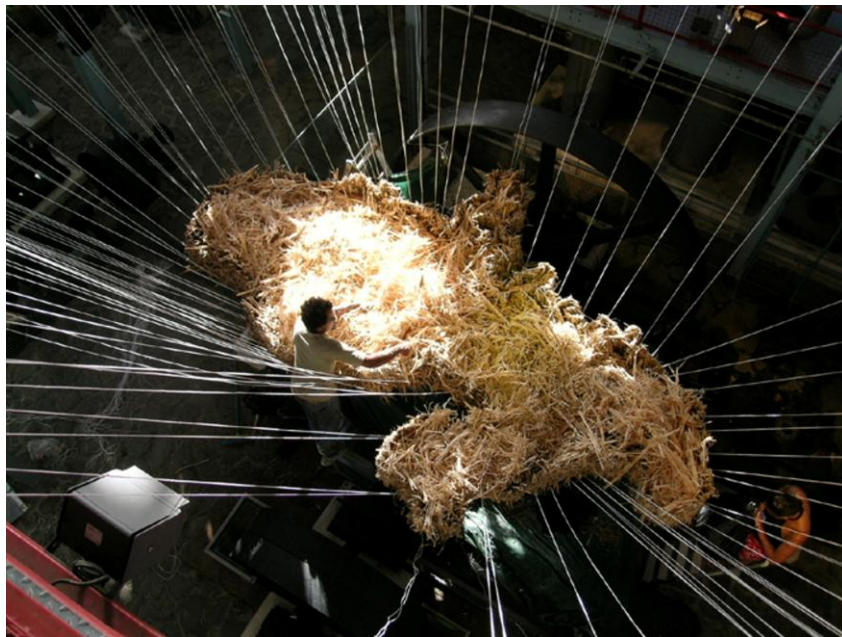


Figura 83. Hervé Beuze. *Machinique*.



Figura 84. Polibio Díaz. *La sila del tesoro.*



Figura 85. Sayuri Guzmán. *Remando en una lágrima.*

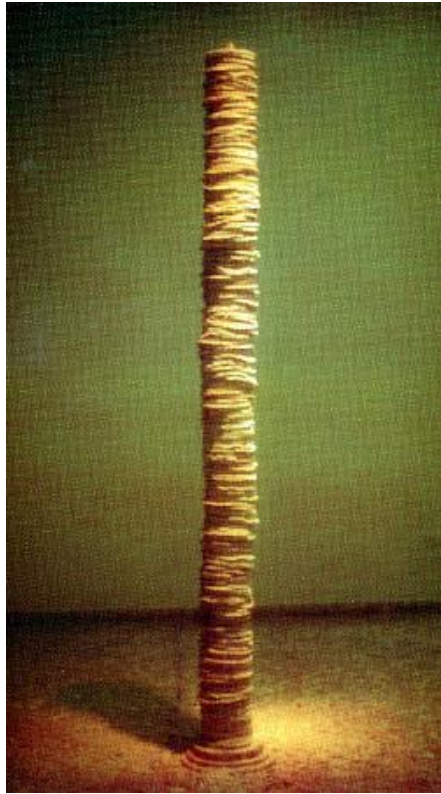


Figura 86. Mónica Ferreras. *Obelisco de casabe.*



Figura 87. David Pérez Karmadavis. *Estructura completa.*



Figura 88. Vista del Malecón de Santo Domingo.



Figura 89. Tony Capellán. *Mar Caribe*.



Figura 90. Polibio Díaz. *Áreas (Des)protegidas.*



Figura 91. Llewelyn Xavier. *Global Council for Restoration of the Earth's Environment*



Figura 92. Jesús "Bubu" Negrón. *7 días en Igualdad.*



Figura 93. Jaime y Javier Suárez. *Proyecto Ermitaño.*



Figura 94. Vista de Santo Domingo.



Figura 95. Santo Domingo. Vista del Parque Verde o "Zooberto"



Figura 96. Limber Vilorio. *Traje para caminar en Santo Domingo.*

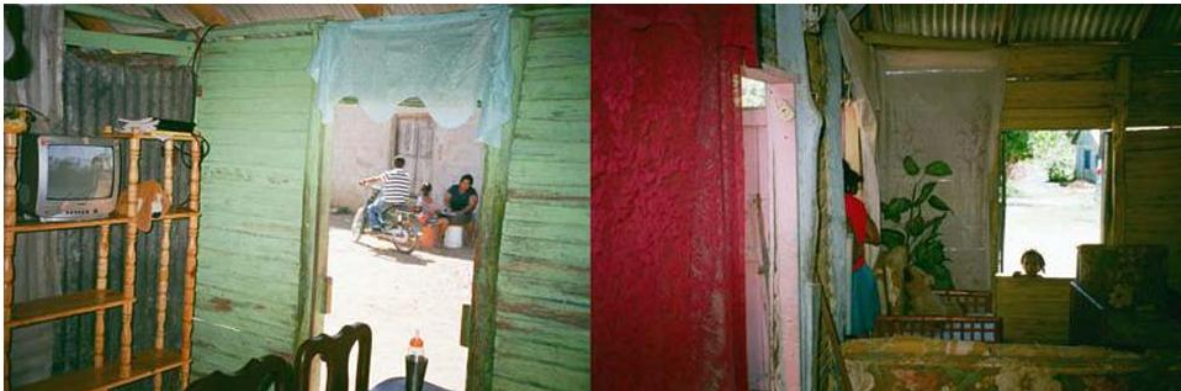


Figura 97. Polibio Díaz. *Serie Interiores.*



Figura 98. Colectivo Picnic. *La Plástica dominicana.*



Figura 99. Ebony Patterson. *Di Real Big Man.*



Figura 100. Lawrence Graham-Brown. *Ras-Pan-Afro-Homo Sapien*



Figura 101. Marlon Griffith. *Schoolgirl*.



Figura 102. Blue Curry. *Sin título.*



Figura 103. Los Carpinteros. *Ciudad transportable.*



Figura 104. Antonio Margolles. *Fuego fatuo*.

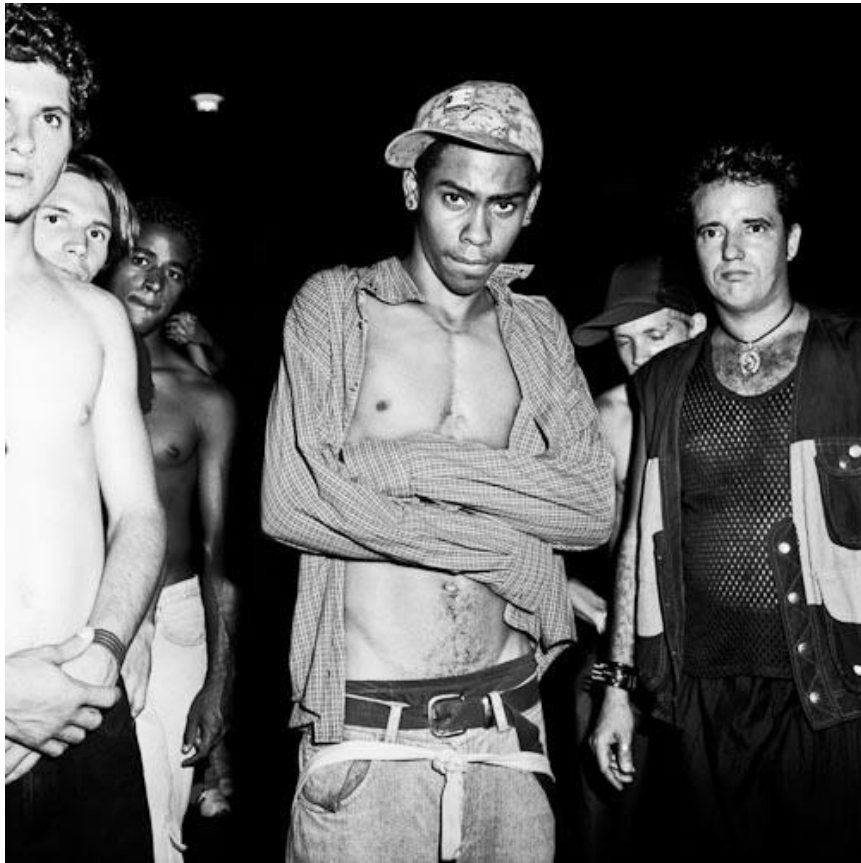


Figura 105. Alejandro González. *La Habana AM/PM*



Figura 106. Antonio Eligio Fernández "Tonel". *El vómito es cultura.*

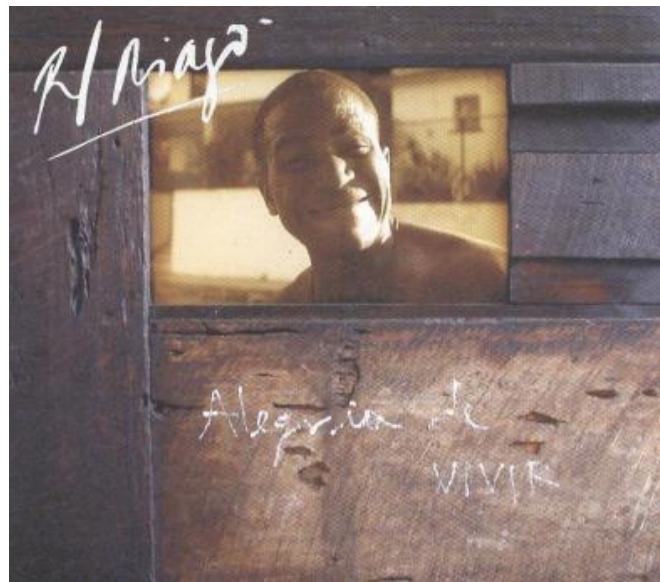


Figura 107. Roberto Diago. *Alegria de vivir.*



Figura 108. Aimée García. *Orden.*



Figura 109. Lidzie Alvisa. *Carrera de triple filo.*



Figura 110. René Peña. *Sin título.*

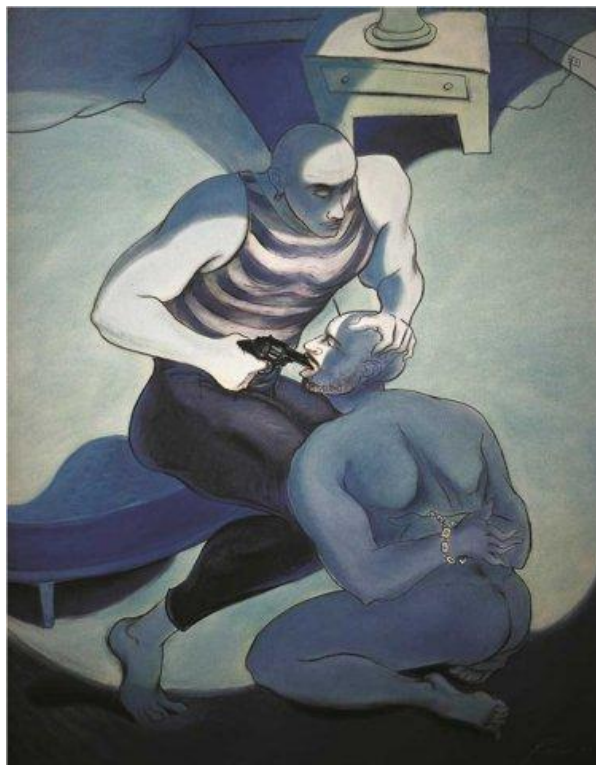


Figura 111. Rocío García. *Torturándote.*



Figura 112. Belkis Ramírez. *De la misma madera.*



Figura 113. Belkis Ramírez. *De Mar en Peor.*



Figura 114. Raquel Paiewonsky. *Preámbulo*.



Figura 115. Raquel Paiewonsky. *Bitch Balls*.



Figura 116. Raquel Paiewonski. *Levitando a un solo pie.*



Figura 117. Jorge Pineda. *Afro Charley.*



Figura 118. Jorge Pineda. *Me voy.*



Figura 119. Arnaldo Roche Rabell. *Luego del tsunami, ¿dónde está tu dios?*

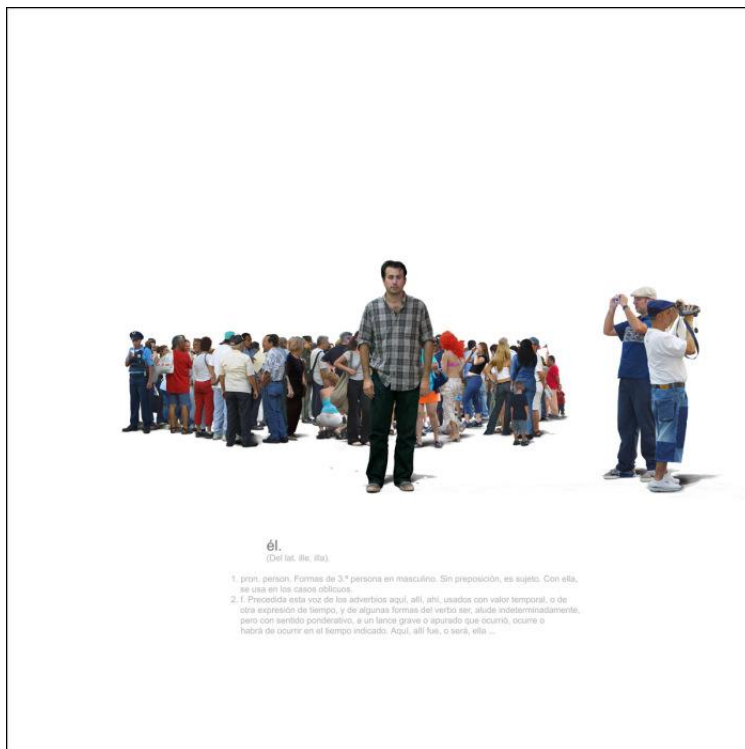


Figura 120. Carlos Ruiz Valarino. *Él*, de la serie *puertorriqueño/a*



Figura 121. Albert Chong. *Throne for the Ancestors*.



Figura 122. O'Neil Lawrence. *Broken*.



Figura 123. Renee Cox. *Yo Mama Last Supper*.

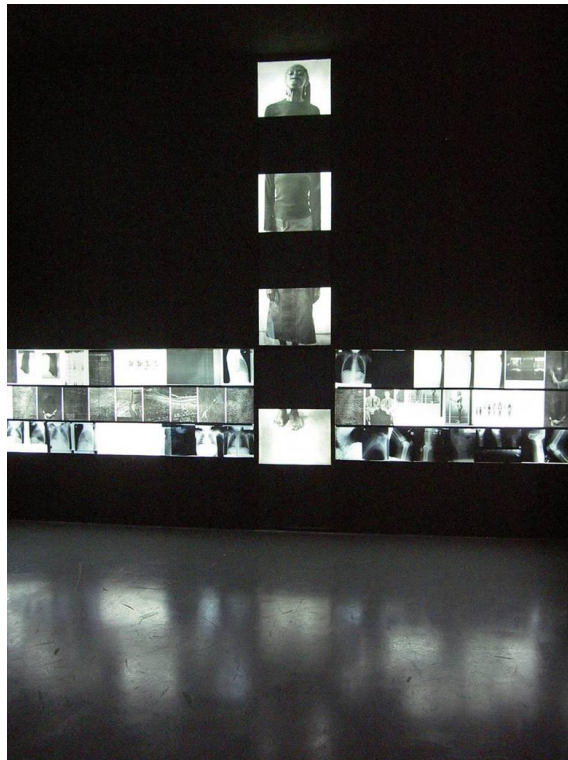


Figura 124. Petrona Morrison.
Reality/Representation.



Figura 125. Ernest Bréleur. *Rayons X.*

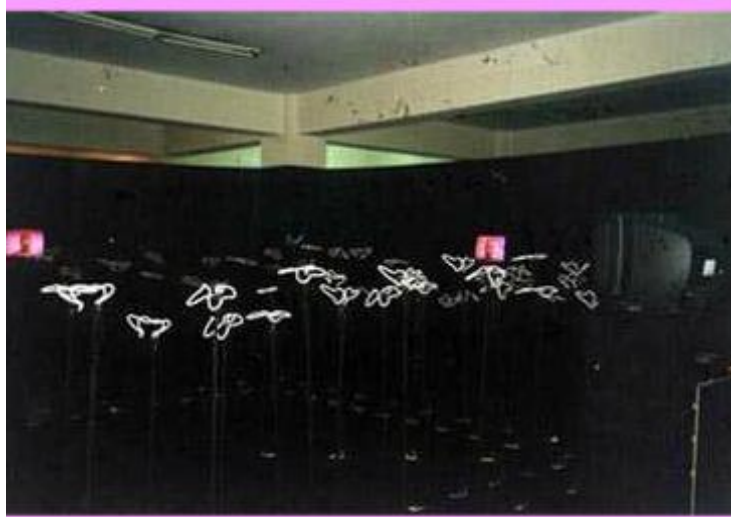


Figura 126. Elvis Lopez. *E Mariposa.*



Figura 127. Alex Burke. *La Bibliothèque.*



Figura 128. David Damoison. *Sin título.*



Figura 129. Jean-François Boclé. *Tout doit disparaître !*



Figura 130. Jean-François Boclé. *Consommons Racial!*



Figura 131. Joëlle Ferly. *You Have Been Googled!*



Figura 132. Audry Liseron Monfils. *Cour d'air*.



Figura 133. Jean-Ulrick Désert. *Santuario de la Divina Negra*.



Figura 134. Rubén Alpizar. *La Ofrenda*, de la serie *La reconstrucción de los hechos*.



Figura 135. Reynerio Tamayo. *La lámpara maravillosa*.



Figura 136. Nicolás Dumit Estévez. *Bandera DominicanYork.*



Figura 137. Pepón Osorio. *Crime Scene.*



Figura 138. Miguel Luciano. *Plátano Pride*.



Figura 139. Christopher Cozier. *All that's Left...*



Figura 142. Marcel Pinas. *Sanfika*.



Figura 143. Michael Elliott "Flynn". *The Trillionnaire*.



Figura 144. Joscelyn Gardner. *Mimosa Pudica*.



Figura 145. Joscelyn Gardner. *White Skin, Black Kin. Speaking the Unspeakable.*



Figura 146. Steve Ouditt. *Rethinking Nordic Colonialism*.

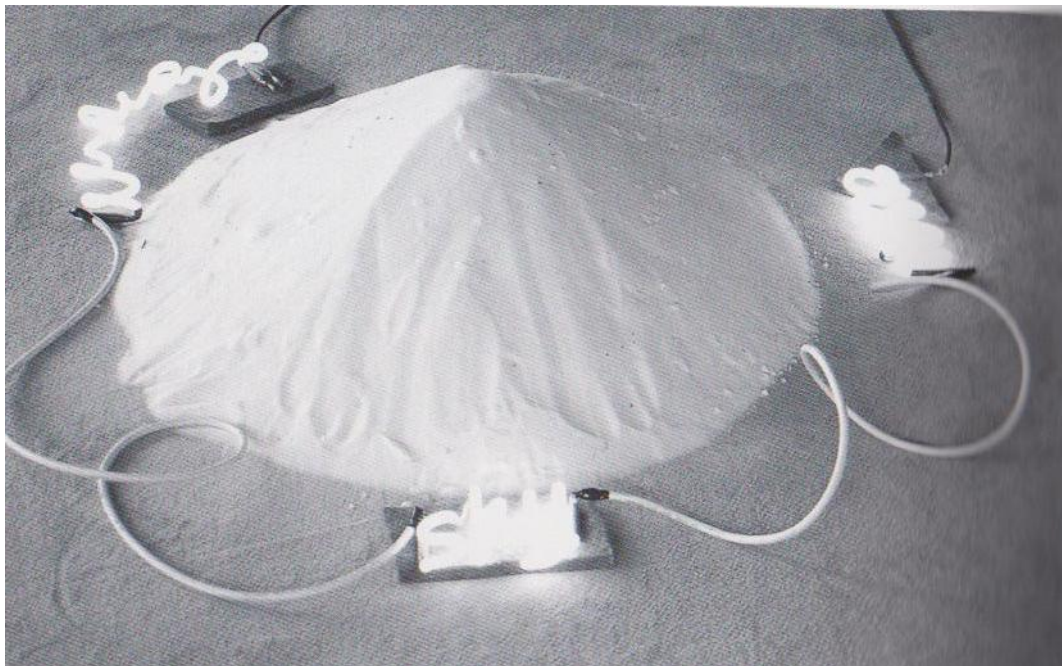


Figura 147. Marc Latamie. *Caldera*.



Figura 148. Tania Bruguera. *Los susurros de Tatlin*.



Figura 149. Tania Bruguera. *Sin título*.



Figura 150. Luis Gómez. *La realidad absoluta.*

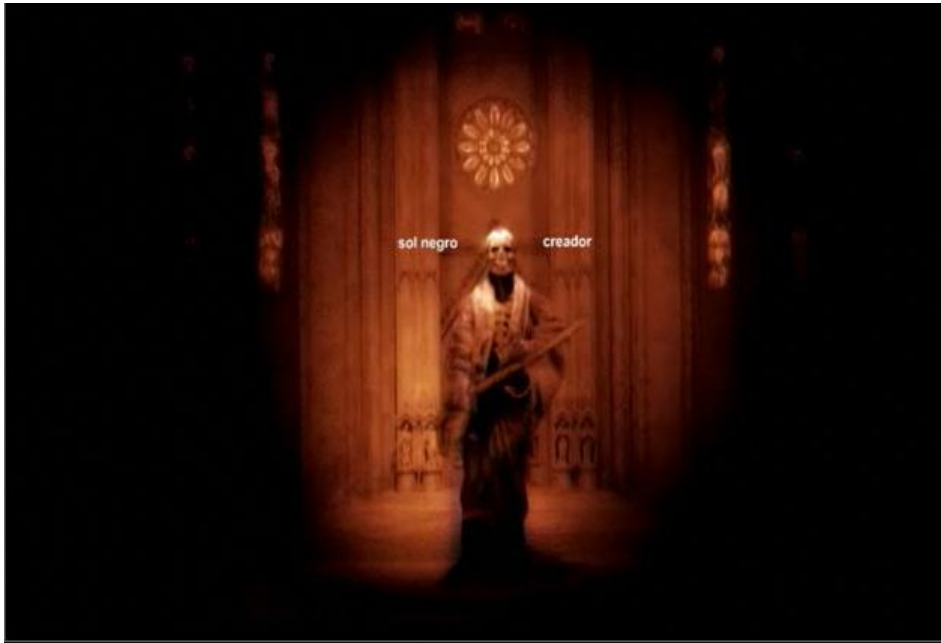


Figura 151. Luis Gómez. *Rosario.*



Figura 152. Glexis Novoa. *Sin título (de la Etapa Práctica)*

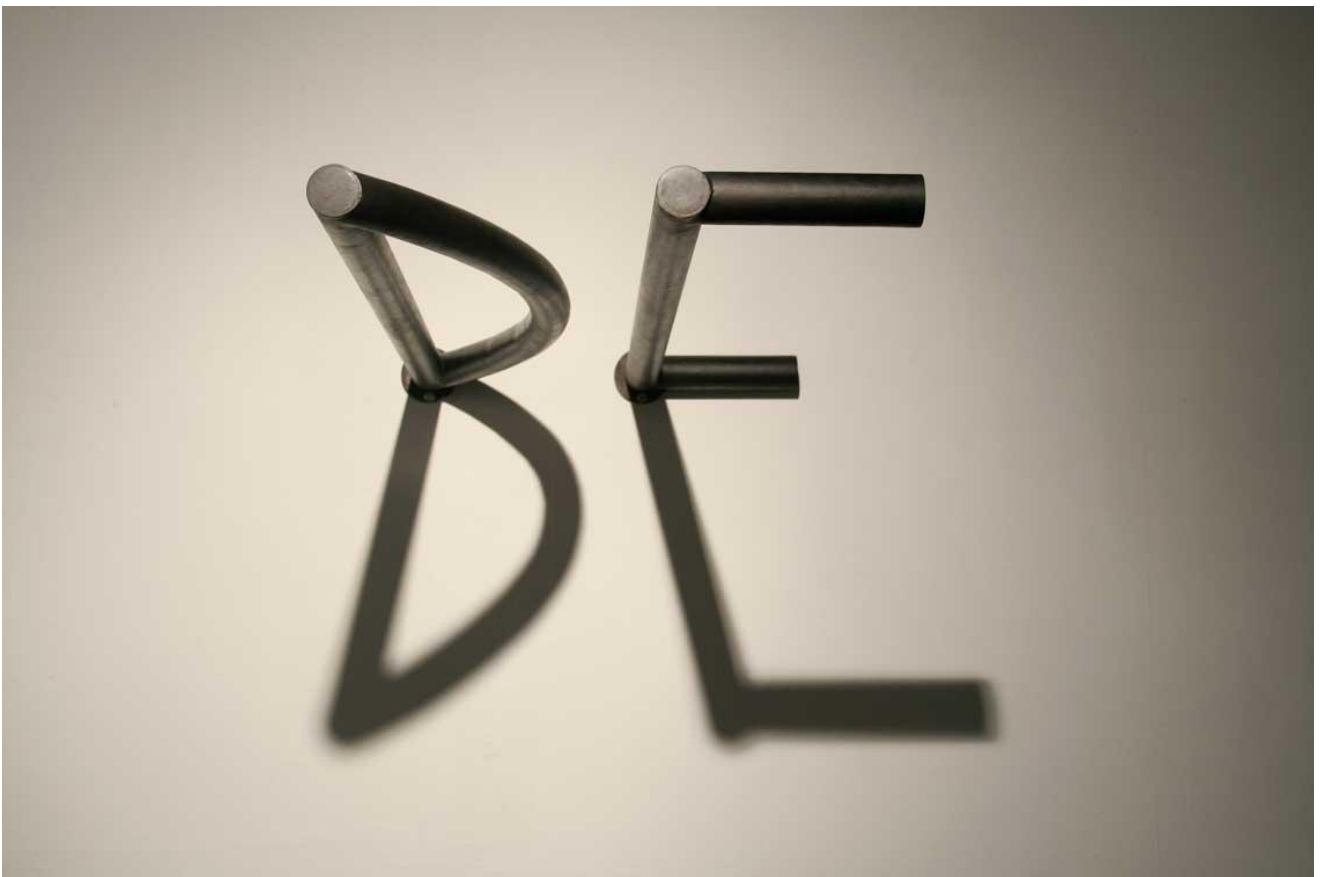


Figura 153. Iván Capote. *Be*.

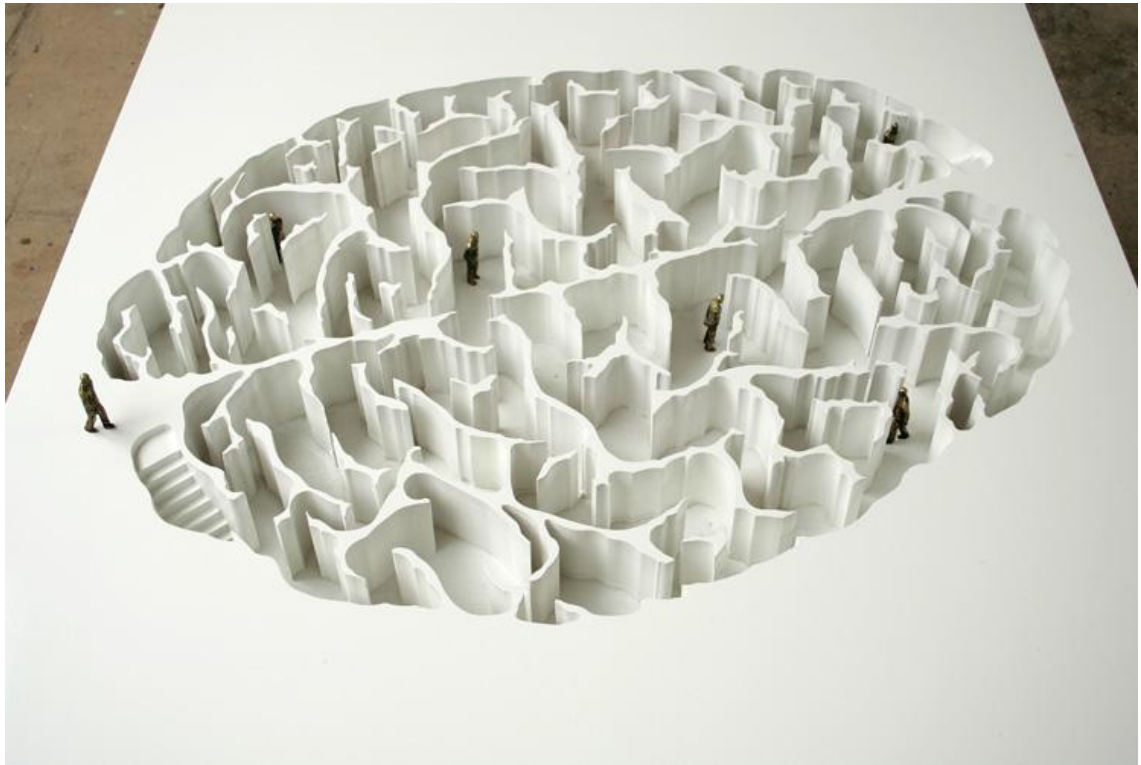


Figura 154. Yoan Capote. *Open Mind*.

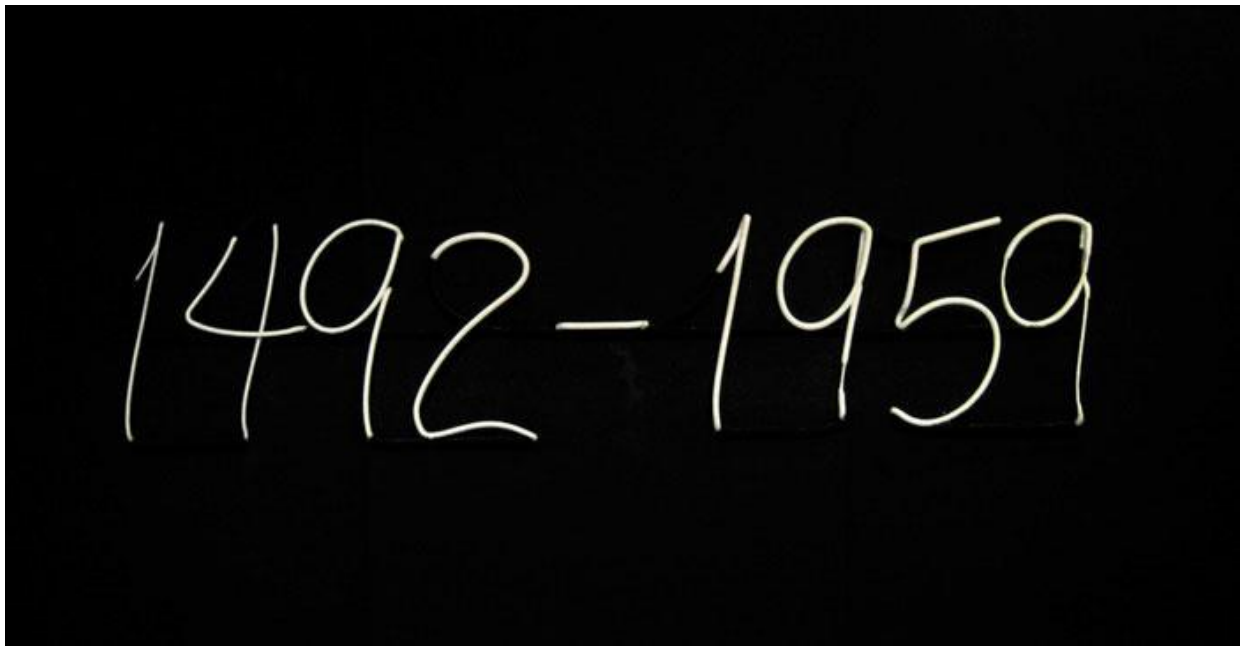


Figura 155. Jorge Wellesley. *Story*.

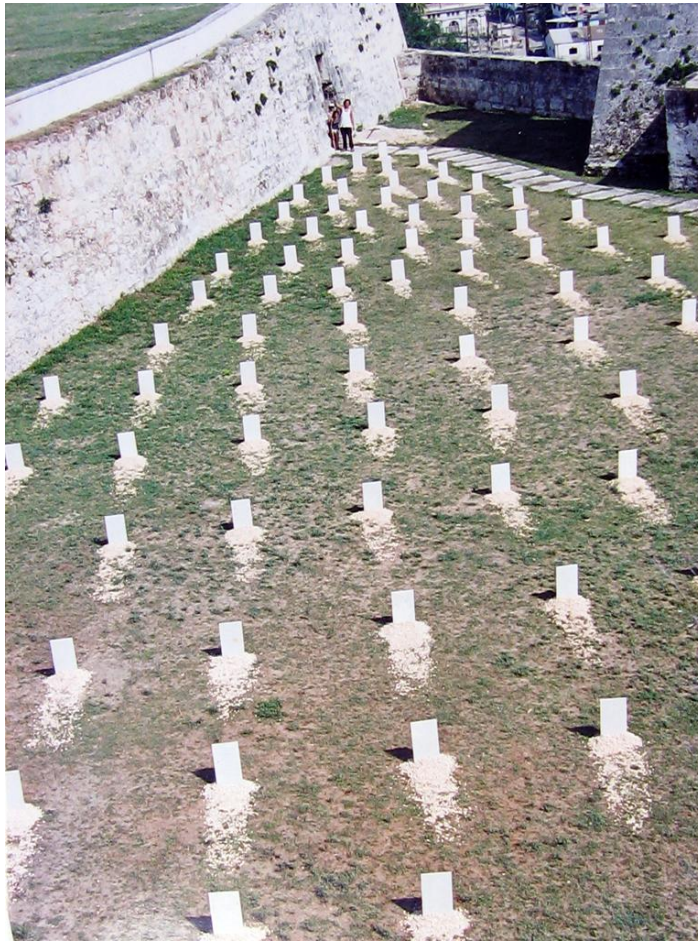


Figura 156. Lázaro Saavedra. *Sepultados por el olvido.*



Figura 157. Lázaro Saavedra. *Altar a Joseph Beuys.*



Figura 158. José A. Toirac. *Malboro*.



Figura 159. José A. Toirac. *Orbis. Homenaje a Walker Evans*.



Figura 160. Annalee Davis. *(Up) Rooted*.



Figura 161. Édouard Duval-Carrié. *Grand bois en fleur*.



Figura 162. Édouard Duval-Carrié. *Le Monde des Ambaglos*.

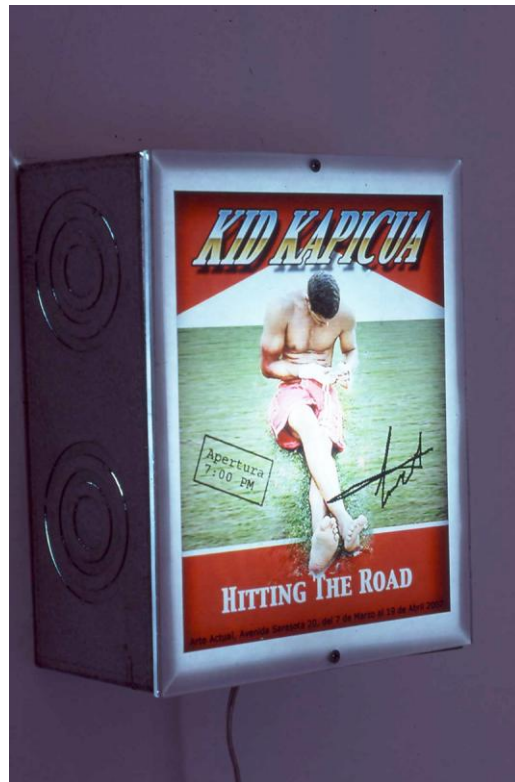


Figura 163. Marcos Lora Read. *Kid Kapicua*.

CONCLUSIONES

A través de la realización de esta tesis doctoral hemos constatado cómo el contexto en el que se ubica el arte caribeño contemporáneo es complejo y polifacético, lo que hace difícil cualquier intento de establecer sus coordenadas y casi imposible su acogida en una definición única. A partir del análisis de la actividad creativa, del pensamiento de la región y de la evolución institucional, hemos podido demostrar la riqueza que alcanza un conjunto de prácticas culturales que, desde una posición a menudo precaria y difícil, consigue alcanzar, e influir, en iniciativas que tienen lugar en todas las partes del globo. Si bien los ejemplos examinados podrían haber sido otros, hemos tratado de mantener una posición lo más exhaustiva y abarcadora posible, teniendo presente que cualquiera de los territorios que forman el área caribeña ha sido una parte importante en ese esfuerzo común. Una labor interesante, todavía por realizar, consistirá en analizar con mayor detalle momentos anteriores en los que la integración regional a nivel artístico no era tan fuerte, pero ya comenzaba a evidenciar la dimensión y la voluntad de dicho esfuerzo. La articulación de una metodología de trabajo, así, será fundamental a la hora de expandir la dimensión de este estudio y contrastar su aplicabilidad a otros casos.

El arte caribeño se encuentra a sí mismo a finales de los noventa; lo hace no a partir de una definición exacta, sino mediante un número alto de tentativas (algunas más exitosas que otras) que terminan por configurar un continente de insularidades, un conjunto cohesionado pero no rígido, organizado por relaciones estables pero fragmentarias, que a fines del milenio conseguirá generar un proceso cultural inédito en la región hasta ese momento. Pensamos que los relatos que narra el arte caribeño contemporáneo tienen más que ver con esa tentativa que con cualquier delimitación temporal, formal o temática. El recurso al contexto será, en este caso, fundamental, pues permitirá a los artistas confrontar directamente los problemas derivados del hecho de trabajar desde una periferia excepcional, pues por motivos históricos, políticos y económicos

siempre ha estado ligada a los centros de poder político y cultural de Estados Unidos y Europa. Preguntarse qué supone ser un artista de, y desde, el Caribe, y sobre todo tratar de ofrecer respuestas a esa cuestión, aparece como una preocupación compartida que a lo largo del periodo estudiado ofrecerá los principales resultados de la búsqueda artística regional.

Entre los artistas analizados se observa, pues, un interés por insertarse en un contexto específico pero difícil de precisar que se consolida en ese momento y que se expande hasta alcanzar otros puntos del planeta. Si bien resulta imposible negar su importancia, la discusión entre lo local y lo global, la expresión de la tradición y la identidad, la cuestión de la resistencia, han de ser englobadas en un discurso más abarcador y efectivo basado en las condiciones de la negociación y el diálogo que las comunidades caribeñas llevan a cabo entre sí y con el resto del mundo.

Las instituciones de arte del Caribe llevarán a cabo una búsqueda paralela. Mantener un funcionamiento sostenido en el tiempo, garantizar una expansión de las audiencias locales del arte y mantener la atención de los grandes centros internacionales de la cultura, no será tarea fácil. Pese a las numerosas interrupciones, podemos afirmar que, en este caso, el balance resulta positivo. Eventos como la Bienal de la Habana, la Trienal Poli/Gráfica de San Juan o la recién recuperada Trienal del Caribe muestran cómo, lejos de cualquier búsqueda económica, subyace entre los agentes culturales de la región un interés por conocerse mejor y por compartir experiencias y problemas, así como una voluntad por romper con la tradición establecida por los distintos gobiernos coloniales europeos que hacía del arte un elemento restringido, limitado a una élite distinguida social y racialmente de la mayoría de la población.

La creación de un contexto propio servirá asimismo para cuestionar la rigidez del nacionalismo político e identitario, otorgando al arte un espacio de autonomía que permitirá a los artistas expresarse con mayor independencia respecto a las expectativas propias y ajenas.

Respecto a la metodología, hemos comprobado cómo la realidad caribeña únicamente resulta aprehensible mediante un conjunto de voces y opiniones, mediante una polifonía. La producción de entrevistas ha estado orientada hacia este punto, al tiempo que ha buscado paliar las deficiencias informativas que hacen que artistas con una carrera reconocida de más de una década carezcan en ciertas ocasiones de un solo texto sobre su trabajo.

Entre las conclusiones específicas, vinculadas a cada uno de los bloques de este trabajo, cabe señalar las siguientes:

Bloque I. Teorías.

Al tratarse del apartado más reducido de este trabajo, encontraremos un número más limitado de conclusiones asociadas a este bloque; no obstante, su integración directa en los dos siguientes hace extensibles a este punto lo señalado a continuación.

Hemos podido documentar la existencia de una preocupación en el pensamiento de la región por contextualizar las prácticas culturales caribeñas. Es posible, por tanto, trazar un mapa con las diferentes coordenadas que ubican al Caribe en cada modelo de pensamiento.

Por otro lado, el arte se mostrará cercano a la crítica de la cultura, como demuestra la reflexión sobre ideas de teóricos caribeños que encontramos en algunas prácticas creativas, así como la articulación de presupuestos curatoriales basados en nociones como la *creolité* o el *Black Atlantic*.

Bloque II. Políticas

La reflexión sobre la institucionalización del arte caribeño aparecía como un campo desierto en el momento de inicio de este estudio. Si bien había estudios parciales, que integraban el desarrollo institucional en el marco de la creación de obras de arte específicas, no es posible localizar hasta el momento una relación de cómo las políticas institucionales articuladas desde dentro de la

región han hecho posible que esas mismas obras de arte hayan sido presentadas en un contexto determinado o hayan adoptado una forma específica. Sin adoptar un determinismo reduccionista, es preciso señalar la fuerza de esa vinculación, así como su importancia a la hora de caracterizar cualquier proceso cultural contemporáneo.

El desarrollo artístico caribeño y la creciente atención internacional haría necesaria la creación de estructuras desde la que los agentes locales pudieran expresarse en una posición adecuada de cara a sus propias sociedades y al sistema artístico internacional. La dinámica de publicaciones frecuentes, de configuración de revistas, de organización de conferencias y simposios, y, posteriormente, de creación de blogs, páginas web y redes sociales no sólo constituye una ventana al mundo, sino también una herramienta necesaria para propiciar un diálogo interno.

Uno de los capítulos más largos de este trabajo es el de los panoramas curatoriales nacionales. El proceso de internacionalización artística traería como consecuencia un mayor número de intercambios entre los países de la región, que redundaría en cambios notables en la manera en que la propia actividad artística se concibe. La llegada de curadores extranjeros, la emergencia de un sistema de bienales y la participación de artistas de la región en exposiciones y eventos internacionales llevaría a plantear toda una serie de preguntas en torno a la idoneidad y posición de la figura del curador, desconocido en un primer momento y casi odiado poco después. La posición que busca entender, y utilizar, los atributos del curador será una parte importante dentro de la producción contextual que hemos narrado, y llevará aparejado un proceso investigativo de gran magnitud que continúa activo en el momento en que se escriben estas líneas.

La dinámica expositiva en cada isla tendría su complemento en las exposiciones internacionales de arte caribeño que se suceden a partir de los noventa. Independientemente de su adecuación a algunos criterios curatoriales presentes en el panorama artístico internacional actual, en su momento

servieron para generar un sentido de comunidad del que se derivaron numerosas iniciativas compartidas. Además de como muestra, la exposición serviría como lugar de encuentro y como plataforma desde la cual articular acciones conjuntas. Si bien todavía hoy es posible encontrar estereotipos y lugares comunes, el contenido de estas exposiciones variará hasta alcanzar un mayor compromiso y un conocimiento más cercano de la realidad caribeña.

Bloque III. Prácticas

La organización del discurso del bloque más largo de este trabajo en torno a las prácticas creativas, y no en torno a “temas” o “medios expresivos”, ha buscado demostrar que la actividad artística caribeña comparte, independientemente de las opciones que encontremos ligadas a ambas categorías, un interés común por generar prácticas culturales de alcance social. El diálogo, la coexistencia y el entendimiento mutuo están presentes y ocupan un lugar central en los productos artísticos, ya estén estos vinculados a la ciudad, la memoria o la política.

Por otro lado, hemos observado cómo uno de los principales logros de la creatividad regional tiene que ver con la valoración del proceso creativo y de la actividad comunicacional por encima de los resultados concretos o de las necesidades específicas que cada obra tuviera que desempeñar. En ese sentido, hablar de prácticas creativas resulta la manera más adecuada para referir a un conjunto de manifestaciones culturales que se plantean abiertas al conjunto de la sociedad y críticas con los mecanismos de control político y económico presentes en cualquier proceso cultural y, como no podía ser de otra manera, en el mundo del arte. Si bien esa apertura no siempre ofrecerá una misma adecuación al contexto, sí es posible constatar una ironía, una inteligencia cuestionadora, que constituye una marca de identidad de la región caribeña.

Los casos examinados desafían la clasificación en capítulos que muestra este bloque, ya que casi en su totalidad podrían desplazarse a cualquier otro

contenedor. Con esa división flexible hemos tratado, sin embargo, de establecer un orden en una producción de gran riqueza y variedad procedente de una veintena de territorios diferentes.

En líneas generales, pensamos que el diálogo entre los tres bloques que componen este trabajo ha conseguido responder a las preguntas planteadas por los objetivos que nos hemos ido trazando a lo largo del proceso de investigación y de las continuas provocaciones derivadas de la abundancia y complejidad de cualquier proceso cultural surgido de la región del Caribe. Lejos de constituir un espacio aislado, este estudio ha tratado de poner de manifiesto que, al igual que ocurriera siglos atrás, el archipiélago antillano ha ocupado un lugar destacado en el panorama descentralizado de la contemporaneidad, si bien, en este caso, son las propias comunidades caribeñas las responsables de su propia evolución. El grado de autonomía y de responsabilidad conseguido a lo largo de estas dos décadas anima a continuar una labor a la que gustosamente nos hemos sumado y que, por tanto, no encuentra su fin en estas líneas.

-Abstract

This text summarizes the results of a four years period of research focused on contemporary Caribbean culture. Supervised by Dr. Rafael López Guzmán and Dr. Esperanza Guillén Marcos, the culmination of this PhD has been possible by a FPU scholarship granted by the Ministerio de Ciencia e Innovación of Spanish Government. In order to achieve the qualification of International Doctorate Level, an English version of an abstract and the conclusions of this work are included.

The chapters integrating this PhD are distributed in three blocks. The first one includes the analysis of the theoretical thought that, both from inside and from outside the region, have generated the ideas that will shape the Caribbean context. The second one will examine the actions, that is, the cultural politics that have determined the conditions under which creativity have been developed. The third block includes the analysis of the practices, of the artworks that have defined and constructed the base of the territory where they are located.

The first block presents an order based on the different linguistic areas of the Caribbean: hispanophone, Anglophone and francophone, yet a comparative discourse has been elaborated. The comment of the main thinkers of each region centers this section, whose length have been limited due to the existence of several works of reference that carry out this study in a detailed way. References linked to this part of the work are also included in the other two blocks.

The second section comprises four chapters that show the institutional background where the change of paradigm described in the last block takes place. Institutions will not only be a passive framework; they will be decisive, through the actuation of cultural politics, in the transformation that is produced at the end of the Millennium. It is, thus, necessary to confront in any moment

the institutional analysis with the proposals examined in the following section. A first chapter discuss the role of art criticism in the configuration of an own voice and dissemination mechanisms managed from inside the region; after that, the institutionalization of Caribbean nations is evaluated, establishing a relation with the curatorial visions that have shaped different conceptions of art and culture; a final chapter approaches to the internationalization of Caribbean art, to the results of the exchanges and dialogues with the *Mainstream* and to the configuration of a regional exhibitions panorama that becomes strongest than ever in the studied period.

The third section contains information related to the way in which artists have expressed that interest on space by using different elements. More than talking about issues, we can consider them spaces that have resulted especially productive in order to generate dialogues able to transcend the national boundaries. After a short historical introduction, we will analyze the relation between art and geography, the use of city as a space yet to be defined, the role of the body as a spatial referent, located on precise coordinates; of the Diaspora as ineludible counterpoint to the here and now of the island; to the meta-artistic positions; to history and memory as spaces of thought; and, finally, to questions related to social intervention, responsibility and the limits of official discourses.

After the conclusions, that express the fulfillment of the objectives outlined at the beginning of this work, we will find several annexes that are included in an electronic device. The more relevant in size and importance is the interview dossier. If we try to face a study that includes a high number of territories and countries where artistic documentation is not frequent, it will be necessary to find adequate sources that could allow us to give response to the questions expressed in the study. Interviews are, in that sense, linked to a double role: by one hand, they work as raw material, direct documentation, of creative processes that otherwise would remain undocumented; moreover, they generate a critical voice that accompanies the discourse of the three blocks enriching it, contextualizing it and, in some occasions, discussing it, as we

believe that it is impossible to articulate a single voice able to comprise the cultural and human complexity of the Caribbean region. We have also produced an institutional map of Caribbean art, some that will be of help in order to synthesize the expressed information and to locate easily any initiative in a vast territory. Finally, a small dictionary of artists has been elaborated. It included information concerning the main creators whose production is analyzed in this PhD.

-Conclusions

Through the realization of this PhD we have witnessed how the context where Caribbean art is located is complex and versatile, what makes difficult any attempt of establishing their coordinates and of reducing it to a single definition. From the analysis of artistic creativity, the regional thought and the institutional evolution, we have been able to demonstrate the richness that permeates a group of cultural practices that, from a position in many cases precarious and difficult, have reached and influenced, initiatives that take place everywhere. Although the examined examples could be replaced by others, we have tried to maintain a position as exhaustive and comprehensive as possible, having in mind the fact that any of the territories that conforms the Caribbean area has been important in that common effort. An interesting work, yet to be done, will consist on analyzing previous moments when regional integration was less stronger, but was able to show the wills and dimension of that effort. The articulation of a work methodology will be essential in order to expand this study and to check its accuracy in other cases.

Caribbean art finds itself at the end of the Nineties; it does so not from an exact definition, but by a great number of attempts (some more successful than others) that configure a continent of insularities, a cohesive yet not rigid ensemble, organized by stable and fragmentary relations, that at the end of the Millennium generates a cultural process unprecedented in the region. We

believe that the histories that Caribbean art narrates are more related to this try than to any temporal, formal or thematic delimitation. The use of context will be, in that case, fundamental, as it will allow artists to confront directly the problems derived from the fact of working from an exceptional periphery, linked for historical, political and economic reasons to the United States and Europe. To ask what does it mean to be an artist of, and from, the Caribbean, and above all to try to offer answers to that question, appears as a shared concern that throughout the studied period will offer the most important achievements of the regional art scene.

Among the examined artists could be observed, thus, an interest for inserting in a context specific but difficult to precise, that consolidates in that moment and expands until reaching other points of the globe. Although it is difficult to deny its importance, the discussion between local and global, the expression of tradition and identity, the issue of resistance, have to be included in a more comprehensive discourse, based on the conditions of negotiation and the dialogue that Caribbean communities have developed among them and with the rest of the planet.

Caribbean art institutions will carry out a parallel search. To maintain a lasting working activity, to warranty the expansion of local audiences for art and to attract the attention of the main international culture centers, will not be easy. Despite the frequent interruption, we can affirm that, in that case, the balance is positive. Events such as the Havana Biennial, the Trienal Poli/Gráfica of San Juan or the recently recovered Trienal del Caribe show how, far from any economic search, there remains among the cultural agents of the region an interest for knowing each other better and for sharing experiences and problems, as well as a will of breaking with the tradition established by the European colonial governments that used to see art as a restrictive element, limited to a social and racial elite.

The creation of an own context will also serve to question the limits of politic and identity nationalisms, giving art a space of autonomy that will allow

artists to express more independently concerning the own and external expectatives

On what concerns to methodology, we have witnessed how Caribbean reality only can be approached by a polyphony. The production of interviews has been oriented to that point; it also has look for erasing the informative problems that make artists with a established career not to have a single text on their work.

Among the specific conclusions, linked to the blocks of this PhD, we can point out the followings:

Block I.

Being the smallest part of this work, we will find a more limited number of conclusions associated to this block; however, its direct integration in the two other sections make extensible to this point what is outlined below.

We have documented the existence of a concern in the thinking of the region oriented to contextualize cultural practices. It is possible, thus, to describe a map with the different coordinates that locate the Caribbean in each model of thinking.

Furthermore, art will be close to cultural critique, as demonstrates the thought of Caribbean thinkers that we find in some creative practices, as well as in the articulation of curatorial positions based on notions as *creolité* or the Black Atlantic.

Block II

The analysis of the institutionalization of Caribbean art appeared as a desert ground at the beginning of this study. Although we can find partial works, that tried to integrate the institutional development in the framework of the creation of some artworks, it is not possible to locate until that moment a relation of how the institutional politics articulated from inside the region have made possible that those artworks have been presented in a certain context or have adopted a certain appearance. Eluding a limited determinism, it is possible to affirm the strength of that link, as well as its importance in order to define any contemporary cultural process.

Caribbean art development and the increase of international attention will make necessary the creation of structures from where local agents could express themselves in a proper position regarding their own societies and the international art system. The dynamic of frequent publications, of creation of journals, conferences and symposia, and, lately, of blogs, websites and social networks can be seen not only as a window to the world, but also as a useful tool able to propitiate an internal dialogue.

One of the longest chapters of this PhD is the one of the national curatorial panoramas. The process of artistic internationalization will bring as a consequence a bigger number of exchanges among the Caribbean countries, that will result in significant changes in the way art is conceived. The arrival of foreigners curators, the emergence of a biennial circuit and the participation of Caribbean artists in international exhibitions and events will lead to pose any kind of questions concerning the suitability and position of the curator, unknown in a first moment and almost hated after. The position that tries to understand, and to use, the attributes of the curator will be an important part in the contextual production process we are trying to examine, and will include an investigative activity of importance that keeps active at the moment when this text is written.

The exhibition dynamic of each island will have its counterpart in the Caribbean international art shows that follow one another after the Nineties.

Outside its adaptation to some curatorial criteria present in the international art panorama, at the moment they took place they served to generate a community feeling from there several shared initiatives arose. As well as art show, the exhibition will serve as a place for encounter and as a platform from where to articulate common actions. The content of those exhibitions will vary until reaching a bigger compromise and a better understanding of Caribbean reality.

Block III.

The order of the longest block of this work around the notion of creative practices, and not around elements such as “issues” or “expressive media”, have tried to demonstrate that Caribbean art shares, independently of the options we can find linked to both categories, a common interest for generating cultural practices on a social level. The dialogue, the coexistence and the mutual understanding are present in them and occupy a central role in the artworks, no matter if they are connected to city, memory or politics issues.

By other hand, we have observed how one of the main achievements of regional creativity has to do with the valorization of the creative process and the communicational activity over the specific results or needs that each artwork could have. In that sense, to talk about creative practices is the more adequate way to refer a group of cultural manifestation that are opened to the society and that tend to criticize the mechanisms of political and economical control present in any cultural process, also in the art world. If this aperture will not always offer the same adaptation to the context, it is possible to document an irony and a questioning intelligence that can be defined as a symbol of identity of the Caribbean region.

The examined cases defy the classification in chapters presented by this block, considering that they could be displaced to any other container. With this flexible division we have tried, however, to establish an order within a rich and varied production coming from twenty different territories.

Generally speaking, we believe that the dialogue among the three blocks that integrate this PhD have achieved to response to the questions posed by the objectives that have been reshaped while this research project was being developed, paying attention to the continuous incentives derived from the abundance and complexity of any cultural process arisen from the Caribbean. Far from being an isolated space, this study have tried to demonstrate that, on a same way that occurred centuries ago, the Antillean archipelago has occupied a significant place in the dispersed panorama of the contemporary, although in that case the Caribbean communities have been responsible of their own evolution. The degree of autonomy and responsibility achieved in those two decades encourages continuing a task that we have happily joined and that therefore does not have its end in those lines.

-Bibliografía

- AA.VV. *13 artistas cubanos contemporáneos*. Catálogo de exposición. Caracas, Centro de Arte Iberoamericano.
- AA.VV. (2000) *Albert Chong. Across the Void*. Syracuse, Robert B. Menschel Photography Gallery.
- AA.VV. (1998) *Albert Chong. Winged Evocations*. Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum.
- AA.VV. (1994) *Ancestral Dialogues. The Photographs of Albert Chong*. San Francisco, The Friends of Photography
- AA.VV. (1987) *Arnaldo Roche. In the Hands of the Beholder*. Chicago, Chicago Cultural Center.
- AA.VV. (1987) *Arnaldo Roche, mitos*. San Juan, Galería Botello
- AA.VV. (1995) *Arnaldo Roche Rabell, México D.F.*, Museo de Arte Moderno
- AA.VV. (1990) *Arnaldo Roche Rabell. Espíritus*. San Juan, Galería Botello
- AA.VV. (1986) *Arnaldo Roche Rabell: Eventos, Milagros y visiones*. Río Piedras, Museo de la Universidad.
- AA.VV. (1993) *Arnaldo Roche Rabell. Los primeros diez años*. Monterrey, MARCO.
- AA.VV. (1998) *Arnaldo Roche Rabell. Nómada. Del espíritu a la materia*. Caracas, Museo de Bellas Artes.
- AA.VV. (1996) *Arnaldo Roche Rabell. The Uncommonwealth*. Richmond, Virginia, Anderson Gallery.
- AA.VV. (2011) *Art Absolument, Numéro Speciale Caraïbe*. París.
- AA.VV. (2010) *Art Public. Une collection d'art contemporain en Guadeloupe*. Pointe-à-Pitre, Art Public.
- AA.VV. (2002) *Arte contemporáneo dominicano*. Madrid, Casa de América.
- AA.VV. (2011) *Arte en el medio: 35 años de fotografía artística en Puerto Rico*. San Juan, ICP.
- AA.VV. (1997) *Black as Colour*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2006) *Boxer at 60's*. Kingston, Seaview Art Gallery.

- AA.VV. (1992) *Campeche, Oller, Rodón. Tres siglos de pintura puertorriqueña*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- AA.VV. (2010) *Careos/Relevos. 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico*. San Juan, MAC.
- AA.VV. (1996) *Carib Art*. Willemstad (Aruba), UNESCO.
- AA.VV. (1999) *Chris Cozier. Intersection*. Port of Spain, CCA.
- AA.VV. (2010) *Chris Ofili*. Londres, Tate.
- AA.VV. (1991) *Con to' los hierros. A Retrospective of the Work of Pepón Osorio*. Nueva York, El Museo del Barrio.
- AA.VV. (2007) *Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global*. San Juan, MAPR
- AA.VV. (2001) *Correspondencias. Un diálogo con Ramón Frade*. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez.
- AA.VV. (1999) *Cuba. Los mapas del deseo*. Viena, KunstHalle Wien.
- AA.VV. *Curador Curado*. Santo Domingo, MAM.
- AA.VV. (2004) *Curator's Eye I*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2006) *Curator's Eye II*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2008) *Curator's Eye III*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2000) *Dak'Art 2000*. Dakar, Bienal de Dakar.
- AA.VV. (1994) "Dossier V Bienal de la Habana." *Atlántica*, 8, pp.69-96.
- AA.VV. (2008) *Ecos de la Vanguardia Europea: artistas españoles en la Colección Bellapart*. Santo Domingo, Museo Bellapart.
- AA.VV. (1999) *Édouard Duval-Carrié. Bajo agua del otro lado*. Pétienville, Galerie Bourbon-Lally.
- AA.VV. (1999) *Édouard Duval-Carrié, Des Migrations sous l'eau*. Nueva York, Generous Miracles Gallery
- AA.VV. (2008) *Édouard Duva-Carrié. Life in North Caribbean*. Santo Domingo, Glería Lyle O'Reitzel.

- AA.VV. (2007) *El juego de la diferencia. Penúltima imagen de la fotografía y el video en Santo Domingo*. Caguas, Museo de arte de Caguas.
- AA.VV. (2005) "El MAC en la cartografía de nuestro tiempo" *Art Premium*, 1, pp. 36-40.
- AA.VV. (2004) *Everald Brown in Retrospective*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (1987) *Fifteen Intuitives*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2008) *Frade arquitecto: la práctica de una arquitectura práctica*. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez.
- AA.VV. (2009) *Gerard Ellis. Slleepwalking*. Santo Domingo, Centro Cultural de España en Santo Domingo.
- AA.VV. (2011) "Guadeloupe-Martinique. Janvier-Mars 2009: la Révolte méprisée." *Les Temps Modernes*, número monográfico especial, 662-663.
- AA.VV. (1983) *Hexágono. Equipo de Creación Colectiva. Instalaciones y documentos*. La Habana, Galería Habana
- AA.VV. (2010) *Huellas por la mar: deslumbramiento/alumbramiento*. Santo Domingo, Palacio de Bellas Artes.
- AA.VV. (1993) *Ibrahim Miranda. Geografías*. Coral Gables, Mesa Fine Arts.
- AA.VV. (2010) *Ibrahim Miranda. Los pasos perdidos*. La Habana, Galería Villa Manuela.
- AA.VV. (1989) *III Bienal de La Habana*. La Habana, Centro Wifredo Lam.
- AA.VV. (1995) *In Tribute to David Boxer*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2010) *Inextricable. Thierry Tian-Sio-Po*. L´Acajou, Fondation Clément.
- AA.VV. (2004) *Inscritos y proscritos: Desplazamiento de la gráfica puertorriqueña*. San Juan, ICP
- AA.VV. (2006) *Intuitives III*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2003) *Itinerrance. Catálogo de exposición*. Fort-de-France, Fonds Saint Jacques.
- AA.VV. (Ed.) *Jeunes Plasticiens de Guadeloupe*. Fort-de-France, Fondation Clément.

- AA.VV. (1988) *José Campeche y su tiempo*. Ponce, Museo de arte de Ponce.
- AA.VV., *José García Cordero. El divino Yo*. Santo Domingo, Orange, sin paginar.
- AA.VV. (2009) "La X Bienal de La Habana. Dossier Especial", *Arte Cubano* (3-4), pp.22-94.
- AA.VV. (2007) *Little Gestures: From the Tropical Night Series*. Hanover, New Hampshire, Darmouth Center.
- AA.VV. (1993) *Luis Cruz Azaceta, Biting the Edge*. Nueva Orleans, Contemporary Arts Centre, sin paginar.
- AA.VV., *Luis Cruz Azaceta. Hell. Selected Works 1978-1993*. Nueva York, Alternative Museum.
- AA.VV. (1990) *Luis Cruz Azaceta. The AIDS Epidemic Series*. Nueva York, Queens Museum of Art.
- AA.VV. (2006) "MAPR construye su legado", *Art Premium*, 2, pp.38-40.
- AA.VV. (2008) *Marcel Pinas*. Utrech, Artlease
- AA.VV. (2008) *Masterpieces of European painting from Museo de Arte de Ponce*. Ponce, Museo de Arte de Ponce.
- AA.VV. (1996) *Michel Rovelas*. París, Editions Garnier Nocera.
- AA.VV. (1993) *Muestra nacional de artes plásticas*. San Juan, ICP.
- AA.VV. (2006) *New Possessions. Jamaican Artists in the US*. Washington, Embajada de Jamaica en Estados Unidos.
- AA.VV. (1990) *No Man Is an Island*. Pori, Finlandia, Pori Tadeomuseum.
- AA.VV. (1994) *Otras visiones. Cuatro artistas dominicanos contemporáneos*. Santo Domingo, Casa de Francia.
- AA.VV. (2004) *Polibio Díaz. Interiores*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno.
- AA.VV.(1970) *Primera Bienal de Grabado Latino-Americano*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- AA.VV. (1992) *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, Galería de Arte Moderno.

- AA.VV., *Puerto Rico. Arte e Identidad*. San Juan, Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico.
- AA.VV. (2009) *Quintapata. Mover la roca*. Santo Domingo, Centro Cultural de España.
- AA.VV. (2003) *Ramón Frade: conservación, restauración y proyección del legado*. Cayey, Museo Universitario Dr. Pío López Martínez
- AA.VV. (2009) *Raquel Paiewonski. Re-vuelta*. Santo Domingo, MAM.
- AA.VV. (2010) *Raymond Médélice. Les objets des Idées*. L´Acajou, Fondation Clément.
- AA.VV.(1994) *Recent Acquisitions. Including Gifts in Honour of the Twentieth Anniversary of the National Gallery of Jamaica*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (1989) *Revolution Française sur les tropiques*. París, Musée national des arts africains et océaniens.
- AA.VV. *Rubén Alpízar. Entre el cielo y la tierra*. La Habana, texto sin paginar.
- AA.VV. (2009) *Sandra Ramos. Instalaciones (1993-2009)*. Sevilla, Escandón.
- AA.VV. (1995) *Segunda Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno.
- AA.VV. (2000) *Séptima Bienal de La Habana*. La Habana, Centro Wifredo Lam.
- AA.VV. (1990) *Taller Alma Boricua. Reflecting on Twenty Years of the Puerto Rican Workshop, 1969-1989*. Nueva York, El Museo del Barrio.
- AA.VV. (1996) *The Fact of Blackness. Fanon and Visual Representation*. Londres, InIVA.
- AA.VV. (2012) *The Hive. Trienal Poli/Gráfica de San Juan*. San Juan, ICP.
- AA.VV. (1979) *The Intuitive Eye*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- AA.VV. (2011) *The "S" Files. El Museo´s Bienal*. Nueva York, Museo del Barrio.
- AA.VV. (2008) *Thierry Alet, Catharsis*. L´Acajou, Fondation Clément
- AA.VV. (2011) *Utrópicos. XXXI Bienal de Pontevedra*. Pontevedra, Diputación.
- AA.VV. (1996) *Vestida por un ángel*. La Habana, Centro Wifredo Lam.

- AA.VV. (2010) *XXIII Concurso León Jimenes*. Santiago de los Caballeros, Centro León.
- AA.VV. (2010) *Young Talents V*. Kingston, National Gallery of Jamaica
- Agorsah, Kofi E. (Ed.) *Maroon Heritage. Archaeological, Ethnographic and Historical Perspectives*. Kingston, Canoe Press.
- Alaric, Alexandre (2008) *Les Corps Communs*. L´Acajou, Martinica, Fondation Clément.
- Alegría, Ricardo. *Documentos históricos de Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, varias fechas.
- Alegría, Ricardo (1974) *La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- Alegría, Ricardo (1948) *La población aborígen antillana y su relación con otras áreas de América*. Río Piedras, Universidad de Puerto Rico.
- Alegría, Ricardo (1978) "Puerto Rico y su cultura nacional" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 78, pp.10-14.
- Alexis, Gerald (2001-2002)"Le support papier", en De Tolentino, Marianne; Caminero, Clara y Lima Rivas, Evelyn (Eds.) *Entre líneas*. Santo Domingo, Cariforo, pp.26-28.
- Alexis, Jacques Stephen (1956) "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", en *Le Premier Congrès International des Écrivains et Artistes Noires. Presence Africaine*, número especial, pp.245-272.
- Aliaga, Juan Vicente (1997) *Bajo vientre: representación de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia, Generalitat.
- Álvarez, Lupe "Neovanguardia, interculturalidad y humanismo. Hacia una pragmática pedagógica."

- Álvarez, Lupe (1993) "Una mirada al nuevo arte cubano", *Memorias de la postguerra*, 1, sin paginar.
- Amin, Samir (2006) *Por un mundo multipolar*. Barcelona, Editora de intervención cultural.
- Amin, Samir y Houtart, François (Eds.) (2005) *Globalización de las resistencias: el estado de las luchas*. Barcelona, Icaria.
- Anderson, Benedict (1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*. Londres, Verso
- Angulo Íñiguez, Diego (1947) *El Gótico y el Renacimiento en las Antillas*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Angulo, Tanya; Ballester, Juan Pablo; Toirac, José Ángel y Villazón, Ileana (1989) *Homenaje a Hans Haacke. Catálogo de exposición*. La Habana. Sin paginar.
- Anzaldúa, Gloria (2007) *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, Aunt Lute Books.
- Ankele, Gudrun y Zyman, Daniela (Eds.) (2011) *Los Carpinteros. Handwork: Constructing the World*, Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Appiah, Kwame Anthony (1991) "Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?", *Critical Inquiry*, 17 (2), pp.336-357.
- Appadurai, Arjun (2007) *El rechazo de las minorías: ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona, Tusquets.
- Archer-Straw, Petrine (ed.) (2000) *Fifty Years, Fifty Artists, 1950-2000: The School of Visual Arts*. Kingston, Ian Randle Publishers y Edna Manley School of Visual & Performing Arts.
- Archer-Straw, Petrine (2000) *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Londres, Thames & Hudson.

Archer-Straw, Petrine y Poupeye, Veerle (1995) *New World Imagery: Contemporary Jamaican Art*. Londres, South Bank Centre.

-Ardenne, Paul (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, CENDEAC.

-Argullol, Rafael (2006) *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Barcelona, Icaria.

-Arroyo Sánchez, Juan Marcos (2001) *Ideología y lenguaje literario en la narrativa de Jesús Díaz*. Granada, Universidad. Tesis doctoral.

-Augaitis, Daina y Muntadas, Antoni (2011) *Muntadas: Entre-Between*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

-Augé, Marc (1998) *Los "no lugares" espacios del anonimato: hacia una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa

-Bacot, Yolande (Ed.) *Kréyol Factory*, París, Parc de la Villette, CulturesFrance.

-Badía Rivera, Luz Elena (2011) *Museos de arte de Puerto Rico: Musealizando el patrimonio y narrando la identidad*. Granada, Trabajo inédito presentado como Trabajo Fin de Máster.

-Bagneris, Amanda Michaela (2009) *Coloring the Caribbean: Agostino Brunias and the Painting of Race in the British West Indies, C.1765-1800*. Cambridge, University of Harvard Press.

-Bajtín, Mijail (1988) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

-Baker, Geoff (2006) ""La Habana que no conoces: Cuban Rap and the Social Construction of Urban Space" *Ethnomusicology Forum*, 15 (2), pp.215-246.

-Ballester, Juan Pablo (1998) "Soñando en cubano", en Santana, Andrés Isaac (ed.) (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC, pp.299-309.

-Barba, Andrés y Montes, Javier (2007) *La ceremonia del porno*. Barcelona, Anagrama.

- Barradas, Efraín (1985) "Isla entre dos islas: Nota sobre la estructura narrativa de *Down These Mean Streets*." *Revista del ICP*, N°88, 1985, pp.47-51.
- Barradas, Efraín y De Maeseener, Rita (2006) *Para romper con el insularismo. Letras puertorriqueñas en comparación*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi.
- Barringer, T.J.; Forrester, Gillian y Martinez-Ruiz, Barbaro (2007) *Art and Emancipation in Jamaica. Isaac Mendes Belisario and His World*. Yale, Yale Center for British Art.
- Barrow-Gilles, Cynthia y Marshall, Don (eds.) (2003) *Living at the Borderlines: Issues in Caribbean Sovereignty and Development*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- Barson, Tanya y Gorschlüter, P. (eds.), *Afro Modern. Viajes a través del Atlántico Negro*. Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea.
- Bauböck, Rainer y Faist, Thomas (Eds.) *Diaspora and Transnationalism: Concepts, Theories and Methods*. Amsterdam, Amsterdam University Press.
- Bayón, Damián (1979) "Comentarios a la cuarta Bienal de Grabado", *Plástica*, 4, pp.4-6.
- Becker, Wolfgang (1995) "La Habana-Aachen" *Arte Cubano*, 1, pp.27-37.
- Belavall del Toro, Francisco (1979) "Museos de Puerto Rico: El Museo de la Universidad", *Plástica*, 4, pp.2-4.
- Bellido, María Luisa (2007) *Aprendiendo de Latinoamérica: el museo como protagonista*. Gijón, Trea.
- Bellido, María Luisa (2003) "Arte contemporáneo entre dos banderas: museos y espacios de exhibición en San Juan de Puerto Rico" en *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 375-388.
- Bello, Walden (2004) *Desglobalización. Ideas para una nueva economía mundial*. Barcelona, Icaria.
- Bender, Wolfgang (Ed.) (2005) *Rastafarian Art*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- Benítez, Marimar (1983) *Francisco Oller*. Ponce, Museo de arte de Ponce.

- Benítez, Marimar (1987) "Los museos de Puerto Rico, 1. Nacimiento, agonía y muerte de los museos del Instituto de Cultura Puertorriqueña" *Plástica*, 17, pp.72-75.
- Benítez, Marimar (1979) "Manos viaja a Estados Unidos" *Plástica*, 1, pp.17-20.
- Benítez Rojo, Antonio (1998) *La isla que se repite. Edición definitiva*. Barcelona: Casiopea.
- Benko, Georges y Strohmayr, Ulf (Eds.) (1997) *Space and Social Theory. Interpreting Modernity and Postmodernity*. Oxford, Blackwell.
- Berthet, Dominique (2008) *Ernest Breleur*. Fort-de-France, Hervé Chopin Éditeurs.
- Bhabha, Homi (2005) *The Location of Culture*. Londres, Routledge.
- Bianchi Ross, Ciro (1982) "III Congreso de la UNEAC. Por un arte culto y popular." *La Gaceta de Cuba*, 8, p. 3.
- Blue Curry, ""Posttropical" Fantasies: The Predicament of Caribbean Art.". Texto inédito.
- Boclé, Jean-François (2005) *Outre memoire*. Tarbes, Le Parvis Centre d'Art Contemporain.
- Bocquet, Pierre (Ed.) 1492-1992. *Un nouveau regard sur les Caraïbes*. París, Creolarts.
- Bonilla, Frank; Meléndez, Edwin; Morales, Rebecca y Torres, María de los Ángeles (Eds.) (1998) *Borderless borders: U.S. Latinos, Latin Americans, and the Paradox of Interdependence*. Philadelphia, Temple University Press.
- Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Cuba siglo XX: Modernidad y sincretismo*. Las Palmas, CAAM.
- Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (1998) "Ultramarina", en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, pp.11-15.
- Bosch, Juan (1985) *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*. Madrid, Sarpe.

- Bothwell del Toro, Francisco (1979) "De murales y muros: la cerámica y la arquitectura" *Plástica*, 1, pp.7-9.
- Boxer, David (1994) *Arawak Vibrations*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- Boxer, David y Poupeye, Veerle (1982) *Jamaican Art 1922-1982*. Kingston, National Gallery of Jamaica y Smithsonian Institution
- Boxer, David y Poupeye, Veerle (1998) *Modern Jamaican Art*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- Boyce, Sonya (1998) *Sonia Boyce. Performance*. Londres, InIVA.
- Brah, Avtar (1996) *Cartographies of Diaspora. Contesting Identities*. Nueva York, Routledge.
- Brancato, Sabrina (2008) "Life Maps: Towards a Cartography of Refugee Experience" *Afroeuropa*, 2 (3). *Online*. <http://journal.afroeuropa.eu/index.php/afroeuropa/article/view/106/96> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].
- Brébion, Dominique (Ed.) (2008) *Atlantide Caraïbe*. Fort-de-France, Fondation Clément.
- Brébion, Dominique (2011) *Les arts plastiques à Martinique*. Informe inédito cedido por la autora.
- Brébion, Dominique (2010) *Vous êtes ici*. Fort-de-France, Fondation Clément.
- Caballero, Rufo (1993) "Con la sutil elocuencia del desasosiego. (La institución, la historiografía y el imaginario estético en la tensión del arte cubano entre los ochenta y los noventa.)", en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC., pp.165-173.
- Cabañas Bravo, Miguel; Fernández Martínez, Dolores; De Haro García, Noemí y Murga Castro, Idoia (Coords.) (2010) *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid, CSIC.
- Cabezas, Amalia Lucía (1998) "Discourses of Prostitution. The Case of Cuba", en Kempadoo, Kamala y Doezema, Jo (Eds.) *GlobalSex Workers: Rights, Resistance, and Redefinition*. Londres, Routledge, pp.79-87.
- Calderón, Héctor y Saldívar, José David (Eds.) (1991) *Criticism in the Borderlands. Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Durham, Duke University Press.

- Callus, Ivan (2004) "Reading Derrida Post-Theoretically", en Callus, Ivan y Herbrechter, Stefan (Eds.), *Post-Theory, Culture, Criticism*. Amsterdam/Nueva York, Rodopi, pp.251-281.
- Camnitzer, Luis (1990) *Juan Francisco Elso. Por América*. México, Museo de Arte Alvar
- Camnitzer, Luis (2003) *New Art of Cuba*. Austin, University of Texas Press.
- Camnitzer, Luis y Weiss, Rachel (2009) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias*. Austin, University of Texas Press.
- Capellán, Tony (1997) *Simulacros*. Santo Domingo, Corripio.
- Capellán, Tony (1998) *Tony Capellán. Doble moral*. Santo Domingo, Casa de Bastidas.
- Capote, Iván (2007) *Aforismos. Catálogo de exposición*. La Habana, Galería Habana.
- Cárdenas, María Luz (2009) "Hacia un mapa de los espacios de circulación del arte latinoamericano" *Arte Sur*, 1, pp.10-17.
- Carpentier, Alejo (2004) *La ciudad de las columnas*. Madrid, Espasa
- Carpentier, Alejo (1975) "Lo barroco y lo real maravilloso", en Hernández, Rafael y Rojas, Rafael (eds.) (2002) *Ensayo cubano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, pp.333-357.
- Castells, Manuel y Calderón, Fernando (2003) *¿Es sostenible la globalización en América Latina? Debates con Manuel Castells*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Cepero, Ileana (2004) "Fotografía cubana actual: una mirada interior" *Revolución y Cultura*, 2, pp. 46-53.
- Césaire, Aimé (2006) *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid, Akal.
- Chambers, Eddie (1999) *Run through the Jungle. Selected Writing of Eddie Chambers*. Londres, InIVA.
- Chamoiseau, Patrick; Bernabe, Jean y Confiant, Raphael (1989) *Éloge de la Creolité*. París, Gallimard.

- Chérel, Albert Henry (1977) *Las ideas de André Malraux sobre arte*. Granada, Universidad.
- Cherson, Samuel B. (1981) "La Quinta Bienal" *Plástica*, 7, pp. 19-25.
- Chong, Albert (2009) "The Photograph as a Receptacle of Memory", *Small Axe*, 29, p.128.
- Chow, Rey (1994) *Media, materia, migraciones*. Valencia, Universidad.
- Claramonte Arrufat, Jordi (2011) *Arte de Contexto*. San Sebastian, Nerea.
- Clifford, James (2008) *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.
- Clifford, James (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Harvard University Press
- Colón, Cristóbal (2000) *Diario de a bordo*. Edición de Luis Arranz. Madrid, Dastin.
- Cooper, Carolyn (2004) *Sound Clash: Jamaican Popular Culture at Large*. Nueva York, Palgrave.
- Corticelli, María Rita (2006) *El Caribe universal: la obra de Antonio Benítez Rojo*. Berna, Peter Lang.
- Cowie, Lancelot (2002) "El jineterismo como fenómeno social en la narrativa cubana contemporánea" *Revista Mexicana del Caribe*, VII (14), pp.209-210.
- Cozier, Christopher y Flores, Tatiana (Eds.) (2011) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions*. Washington DC, The World Bank.
- Cozier, Christopher y Laughlin, Nicholas (2010) *Panamaribo Spam. Contemporary Art in Suriname*. Amsterdam, KIT Publishers.
- Craven, David (2006) *Art and Revolution, 1910-1990*. Yale, Yale University Press.
- Crichlow, Michaeline A. (2009) *Globalization and the Post-Creole Imagination. Notes on Fleeing the Plantation*. Durham, Duke University Press.
- Cullen, Deborah (Ed.) (2004) *None of the Above. Contemporary Works by Puerto Rican Artist*. Harford, Connecticut, Real Art Ways.
- Cummings, Alissandra; Thompson, Allison y Whittle, Nick (1999) *Art in Barbados. What Kind of Mirror Image?* Bridgetown, Barbados Museum and Historical Society, Ian Randle Publishers.
- Cuzin, Regine (Ed.) (2002) *Latitudes 2002*. París, L'Hôtel de Ville.

- Cuzin, Regine (Ed.) (2003) *Latitudes 2003*. París, L'Hôtel de Ville.
- Cuzin, Regine (Ed.) (2004) *Latitudes 2004*. París, L'Hôtel de Ville.
- Cuzin, Regine (Ed.) (2005) *Latitudes 2005*. París, L'Hôtel de Ville.
- Cuzin, Regine (Ed.) (2006) *Latitudes 2006*. París, L'Hôtel de Ville.
- Cuzin, Regine (Ed.) (2007) *Latitudes 2007*. París, L'Hôtel de Ville.
- Dabydeen, David y Samaroo, Brinsley (1987) *India in the Caribbean*. Herford, Hansib Books.
- Dacres, Petrina (2009) "'But Bogle Was a Bold Man": Vision, History, and Power for a New Jamaica" *Small Axe*, 28, pp. 112-134.
- Dacres, Petrina (2004) "Monument and Meaning" *Small Axe*, 16, pp. 137-153.
- Dalmace, Michèle. "Muros reales, muros virtuales." Manuscrito.
- Davis-Sulikowski, Ulrike y Mittringer, Markus (1997) "Viaje de los sentidos. Sobre la obra de David Damoison" *Atlántica*, 16, pp.3-12.
- De Juan, Adelaida (1972) "Los temas en la pintura cubana", en De Juan, Adelaida y Rojas Mix, Miguel, *Dos ensayos sobre plástica cubana*. Santiago de Chile, Andrés Bello, pp.5-11.
- De la Fuente, Alejandro (1998) "Race, National Discourse, and Politics in Cuba An Overview.", *Latin American Perspectives*, 100 (25, 3), 43-69.
- De la Fuente, Jorge (2006) "La joven plástica cubana: ética, estética y contextos de recepción", en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, pp.25-33.
- De la Nuez, Iván (2010) *El mapa de sal*. Cáceres, Periférica.
- De la Nuez, Iván (2010) *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo. Invasiones artísticas en las fronteras políticas, 1989-2009*. Madrid, Debate.
- De la Nuez, Iván (1998) *La balsa perpetua. Soledades y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea.
- De los Santos, Danilo (2003) *Memoria de la Pintura Dominicana*. Santiago, Grupo León Jimenes.
- De Montebello, Philippe (1981) "La tradición del museo", *Plástica*, 7, pp.31-39.

- De Tolentino, Marianne; Caminero, Clara y Lima Rivas, Evelyn (Eds.) (2001-2002) *Entre líneas*. Santo Domingo, Cariforo.
- De Tolentino, Marianne (1992) "Historia y prehistoria de la primera bienal de pintura del Caribe", en AA.VV., *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, MAM, pp.19-25.
- De Tolentino, Marianne (1999) *La vida urbana en la región del Caribe*. Santo Domingo, Cariforo.
- De Tolentino, Marianne (2000) "The Visual Arts of Aruba and the Netherlands Antilles", *Calabash. A Journal of Caribbean Arts and Letters*, 1 (1), pp.71-78.
- Delgado, Osiris (1990) *José Campeche: el concepto invención y fuentes para su estudio*. San Juan, Ateneo Puertorriqueño.
- Delgado, Osiris (1983) *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): Pintor de Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios de Puerto Rico y el Caribe.
- Delgado, Osiris (1989) *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño (1875-1954)*. San Juan, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, ICP.
- Delgado, Osiris (1979) "San Juan en la historia de la pintura puertorriqueña." *Revista del ICP*, 85, pp.21-25.
- Derrida, Jaques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- Díaz-Royo, Antonio (2007) *Martorell: la aventura de la creación*. San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- Díaz, Junot (2009) *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*. Barcelona, Mondadori.
- Ditrén, María Elena (2003) *Belkis Ramírez. Portables. Palabras a catálogo*. Santo Domingo, MAM.
- Ditrén, María Elena (2009) "Mover la Roca. Una aproximación a las "sombras" de Quintapata", *Artes RD*, 33, pp.78-86.
- Duany, Jorge (2011) *Blurred Borders. Transnational Migration between the Hispanic Caribbean and the United States*. Durham, University of North Carolina Press.
- Duany, Jorge (2002) *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island & in the United States*. Durham, University of North Carolina Press.
- Duchesne Winter, Juan (2001) *Ciudadano Insano: ensayos bestiales sobre cultura y literatura*. San Juan, Callejón.

- Dubois Shaw, Geraldine (2004) *Seeing the Unspekable: the Art of Kara Walker*. Durham, Duke University Press.
- Dumont, Jacques (2010) *L'Amère Patrie. Histoire des Antilles Françaises au XXe siècle*. París, Fayard.
- Dupuy, Alex (2005) "Globalizatoin, the World Bank, and the Haitian Economy.", en Knight, Franklyn W. y Martinez-Vergne, Teresita (Eds.) *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. Durham, University of North Carolina Press, pp.43-75.
- Durán Almarza, Emilia María (2010) *Performeras del Dominicanyork. Josefina Báez y Chiqui Vicioso*. Valencia, Universidad
- Duval-Carrié, Édouard (Ed.) (2010) *The Global Caribbean. Focus on the Contemporary Caribbean Visual Art Landscape*. Miami, Culturesfrance, Little Haiti Cultural Center.
- Edwards, Brian T. y Parameshwar Gaonkar, Dilip (Eds.) (2010) *Globalizing American Studies*. Chicago, University of Chicago Press.
- Elkins, James (Ed.) (2008) *Visual Literacy*. Nueva York, Routledge.
- Enwezor, Okwui (2008) *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*. Nueva York, Steidl.
- Enwezor, Okwui (ed.) (2003) *Creolité and Creolization*. Kassel, Documenta XI.
- Enwensor, Okwui (1995-1996) "Entre dos mundos: postmodernismo y artistas africanos en la metrópolis occidental" *Atlántica*, 12, pp.8-27.
- Enwensor, Okwui y Kissane, Sean (Eds.) (2010) *Carlos Garaicoa: Overlapping*. Dublín, Charta and Irish Museum of Modern Art.
- Escoffery, Gloria (1983) "The National Gallery of Jamaica" *Jamaica Journal*, 16 (4), pp.29-36.
- Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press.
- Espinosa, Magaly (2003) "La calle está aparentemente tranquila (textos y contextos en la creación visual cubana del presente)". *Parachute*, 125, pp. 34-52.
- Espinosa, Magaly "La re-identidad: variantes interpretativas de la obra como documento y/o acontecimiento." Documento cedido por la autora.

- Esteban, Ángel (2006) *Literatura Cubana entre el Viejo y el Mar*. Madrid, Renacimiento.
- Esteban, Ángel (2011) *Madrid habanece: Cuba y España en el punto de mira trasatlántico*. Madrid, Iberoamericana.
- Farris Thompson, Robert (1999) "Explicación del tiempo por medio del color. El arte de Charo Oquet" *Atlántica*, 24, pp.88-106.
- Ferguson, Russell (1992) "Introduction: Invisible Center", en Ferguson, Gever, Mihn-Ha, Trihn y West, Cornell (Eds.) *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, pp.9-19.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (1996) "70, 80, 90...tal vez 100 impresiones sobre el arte en Cuba" en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Cuba siglo XX: Modernidad y sincretismo*. Las Palmas, CAAM, pp.281-303.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (1992) "Acotaciones al relevo" *Temas*, N°22, pp.81-88.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (2005) "Algunos encuentros en La Habana: el factor latinoamericano y la escena del arte en Cuba después de 1959". Manuscrito inédito.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (2006) "Arte cubano: la llave del Golfo y cómo usarla", en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, pp.41-51.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel" (2010) "Luis Camnitzer. La mano que sostiene el horizonte" *Arte por Excelencias*, 7, pp.8-19.
- Fernández, Antonio Eligio "Tonel". "Releer a Mosquera, repensar a *Volumen...*: crítica de arte, ideología y un suceso en la calle San Rafael" Manuscrito cedido por el autor.
- Fernández, Frency (2003) "Complots, del "conflicto" al "sinflicto", *Arte cubano*, 2-3, dossier, pp.2-7.
- Fernández Retamar, Roberto (1972) *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México D.F., Diógenes.
- Finley, Cheryl (1999) "Committed to Memory: the Slave-Ship Icon and the Black-Atlantic Imagination" *Chicago Art Journal*, 9, pp.2-22.
- Fisher, Jean (2008) "Diaspora, Trauma and the Politics of Remembrance", en Mercer, Kobena (Ed.) *Diaspora, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA, pp.190-214.

- Flores, Juan (2001) "Memorias (en lenguas) rotas", en Mosquera, Gerardo (Ed.) *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MELAC, pp.127-143.
- Flores, Juan (2009) *The Diaspora Strikes Back. Caribeño Tales of Learning and Turning*. Nueva York, Routledge.
- Fludernik, Monika (Ed.) (2003) *Diaspora and Multiculturalism: common traditions and new developments*. Amsterdam, Nueva York, Rodopi.
- Fortune, Fernand Tiburce (1994) *La voie du Fwomajé. L'art du dedans*. Fort-de-France, Asociación Fwomajé.
- Fowkes Tobin, Beth (2005) *Colonizing Nature. The Tropics in British Arts and Letters, 1760-1820*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Fowkes Tobin, Beth (1999) *Picturing Imperial Power. Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Durham, Duke University Press.
- Fusco, Coco; Camnitzer, Luis; Weiss, Rachel y Kapur, Geeta (2012) *Making Art Global, Part I: The Third Havana Biennial 1989*. Londres, Afterall Editions.
- Fusco, Coco (1995) *English Is Broken Here. Notes on Cultural Fusion in the Americas*. Nueva York, The New Press.
- Fusco, Coco (1998) "Hustling for Dollars: Jineterismo en Cuba", en Kempadoo, Kamala y Doezema, Jo (Eds.) *GlobalSex Workers: Rights, Resistance, and Redefinition*. Londres, Routledge, pp.151-167.
- Fusco, Coco (2001) *The Bodies that Were not Ours: and Other Writings*. Nueva York, Routledge.
- García Canclini, Néstor (1995) *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México D.F., Grijalbo.
- García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.
- García Canclini, Néstor (2005) *La Globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- García Calderón, Myrna (2012) *Espacio de la memoria en el Caribe Hispánico insular y sus diásporas*. San Juan, Callejón.
- García Gutiérrez, Enrique (1993-1994) *Arnaldo Roche Rabell. Odisea del hombre-isla*. San Juan, MAC.

-García Méndez, Luis Manuel (2006) "Consuelo Castañeda: la relectura de la imagen" *Encuentro de la cultura cubana*, 41-42, pp. 247-249.

-García Muñiz, Humberto (2009) "Introducción: pensar la historia, hacer la política: el proyecto Pancaribe de Eric Williams", en Williams, Eric, *De Colón a Castro: la historia del Caribe, 1492-1969*. México D.F., Instituto Mora, pp.14-15.

-García Segovia, J.M. (1980) "Breve historia de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan" *Plástica*, 25, pp.10-13.

-Gardner, Joscelyn (2004) *White Skin, Black Kin: A Creole Conversation Piece*. Bridgetown, Barbados Museum and Historical Society.

-Garrido Castellano, Carlos (2011) "Andalucía en el imaginario histórico y patrimonial de República Dominicana. Arquitectura, pintura y escultura, siglos XV y XX. En: López Guzmán, R. (Ed.) *Andalucía y América. Patrimonio artístico*. Granada, Atrio, pp.247-280.

-Garrido, Carlos (2011) *Arte en diálogo. Conversaciones sobre práctica artística contemporánea, identidad e integración cultural en República Dominicana*. Santo Domingo, Centro Cultural de España.

-Garrido, Carlos (2012) "Desplazamientos, contextos y compromisos. Entrevista con Gerardo Mosquera", *Iberoamericana*, 45, pp.167-172.

-Garrido Castellano, Carlos. "Entrevista con José Fernández Pequeño" *AACA Digital* [Online], 16, 2011. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=535> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Garrigus, John D. y Morris, Christopher (eds.) (2010) *Assumed Identities. The Meanings of Race in the Atlantic World*. Austin, Texas University Press.

-Gatzambide, Antonio (1998) "El Caribe insular. Un pasado y una cultura compartidas", en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, pp.33-37.

-Gil, Laura (2005) "Historia de la Bienal", en *XXIII Bienal Nacional de Artes Visuales*. Catálogo de Exposición. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, pp15-17.

-Gilroy, Paul (2010) *Darker Than Blue: On the Moral Economies of Black Atlantic Culture*. Cambridge, Harvard University Press.

-Gilroy, Paul (1993) *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, Harvard University Press.

Gilroy, Paul (1987) *There Ain't No Black In the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*. Londres, Hutchinson.

-Ginebra, Freddy (Ed.) (2009) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro.

-Glissant, Édouard (2010) *El discurso antillano*. La Habana, Casa de las Américas.

-Glissant, Édouard (2007) *Mémoires des Esclavages*. París, Gallimard.

-Glissant, Édouard (2006) *Tratado del todo-mundo*. Barcelona, El Cobre.

-Globus, Doro (Ed.) (2011) *Fred Wilson. A Critical Reader*. Londres, Ridinghouse.

-Gómez, Francisco Vicente (1983) "El concepto de "dialoguismo" en Bajtin" 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 5, pp.47-54

-González Cueto, Danny (2005) "Una memoria visual para el futuro: la situación de los archivos fotográficos en el Caribe colombiano" número especial de la revista *Memorias. Revista digital de historia y arqueología desde el Caribe*, 1. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/855/85510106.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-González Lamela, María del Pilar (1999) *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico: 1936-1960*. A Coruña, Ediciós do Castro.

-Goldie, Peter y Schellekens, Elisabeth (2010) *Who's Afraid of Conceptual Art?* Londres, Routledge.

-Gorelik, Adrián (2003) "Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización" *Universitas Humanistica*, 56, pp.10-27.

- Groys, Boris (2008) *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*. La Habana, Criterios.
- Guasch, Ana María (2011) *Arte y archivo: 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, Akal.
- Guasch, Anna María (2012) *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)* Madrid, Cátedra.
- Guerrero, Myrna (1995) *Belkis Ramírez. Develando miedos. Catálogo de exposición*. Santo Domingo, MAM.
- Guerrero, Myrna (2009) "La promoción de los pintores emergentes: Concursos finiseculares y "novomilenarios", en Ginebra, Freddy (ed.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, pp.13-71.
- Guizome, Karole y Lescott, Anne (Eds.) *La Guide de la Caraïbe Culturelle*. París, Vents D'Ailleurs.
- Güller, Michael y Güller, Mathis (2002) *Del aeropuerto a la ciudad-aeropuerto*. Barcelona, Gustavo Gili
- Gutiérrez Escudero, Antonio (ed.) (2007) *Santo Domingo Colonial: estudios históricos. Siglos XVI al XVIII*. Santo Domingo, Academia Dominicana de la Historia.
- Gutzmore, Cecil (2004) "'Casting the first stone!' Policing of Homo/Sexuality in Jamaican Popular Culture", *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, nº 6 (1), pp.118-134.
- Hall, Stuart (1990) "Cultural Identity and Diaspora", en Rutherford, Jonathan (Ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres, Lawrence and Wishart pp.222-238.
- Hamilton, Carolyn (Ed.) (2002), *Refiguring the Archive*. Dordrecht, Holanda, Kluwer Academic Publishers.

- Hannerz, Ulf (1998) *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. Madrid, Cátedra,
- Haraway, Donna J. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- Harmon, Katharine (2009) *The Map as Art: Contemporary Artists Explore Cartography*. Princeton, Princeton University Press.
- Harnecker, Marta (1999) *La izquierda en el umbral del siglo XXI. Haciendo posible lo imposible*. Madrid, Siglo XXI.
- Harris, Wilson (2008) "History, Fable and Myth in the Caribbean and Guianas" *Caribbean Quarterly*, 16 (2), p.5-38.
- Harvey, David (2007) *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid, Akal.
- Hayes Edwards, Brian (2003) *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*. Cambridge, Harvard University Press.
- Henke, Holger y Heinz Magister, Karl (eds.) (2008) *Constructing Vernacular Culture in the Trans-Caribbean*. Lanham, Lexington Books.
- Hernández, Erena (1996) "De donde se habla de René Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote" *Atlántica*, 15, pp.58-63.
- Hernández, Orlando (2010) *José Bedia. Escritos, 1987-2010*. Las Palmas, CAAM.
- Herrera, Nelson (2009) *Con urgencia. Escritos sobre arte contemporáneo en Puerto Rico*. San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- Hermann, Sara (2009) "Vocación incitadora, componentes provocadores y actitudes desafiantes: instalaciones, performances y videoarte", en Ginebra, Freddy (Comp.) *Arte dominicano joven: márgenes, género, interacciones y nuevos territorios*. Santo Domingo, Casa de Teatro, p.144.

- Herrera Ysla, Nelson (1996) "Desafíos y provocaciones de los artistas jóvenes en Cuba" *Atlántica*, 13, pp.40-47.
- Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (2012) *The Invention of Tradition*. Barcelona, Crítica.
- Holmes, Brian (2011) "Do Containers Dream of Electric People? The Social Form of Just-in-Time Production", *Open*, 21, pp.30-47.
- Hooks, Bell (2005) "Alisando nuestro pelo", *La Gaceta de Cuba*, 1, pp.70-73.
- Hooks, Bell (2002) *Rock my Soul. Black People and Self-Esteem*. Nueva York, Atria Books.
- Hooks, Bell (2003) "Vendiendo bollitos calientes. Representaciones de la sexualidad femenina negra en el mercado cultural" *Criterios*, 34, pp.29-49.
- Hope, Donna (2006) *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*. Kingston, UWI Press.
- Hunt, Jean-Marc (2009) *Art Bemaio. Edition 2009*. Baie-Mahault, Fundación Art Bemaio.
- Hunt, Jean-Marc (2010) *Art Bemaio. Edition 2010*. Baie-Mahault, Fundación Art Bemaio.
- Indiana Hernández, Rita (2003) *La estrategia de Chochueca*. San Juan, Isla Negra editores.
- James, C.L.R. (2001) *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and The San Domingo Revolution*. Londres, Penguin.
- James, Erica Moiah (2008) *Re-Worlding a World. Caribbean Art in the Global Imaginary. Tesis doctoral inédita*. Durham, Duke University Press.
- John, Mary (1991) *Discrepant Dislocations: Feminism, Theory, and Postcolonial Histories*. Santa Cruz, University of California Press.
- John, Valerie (2000) "Tout oublier pour tout recommencer (Dépaysement...Rapiècement)" *Recherches en esthétique*, 6, pp.79-89.

- Joseph, May, *Nomadic Identities. The Performance of Citizenship*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Kluitenberg, Eric (2011) "Extreme Displacement. Survey of the Emerging Regimes of (Im)Mobility", *Open*, 21, pp.6-20.
- Knight, Gregory G. (1984) *Arnaldo Roche Rabell. Actos Compulsivos*. Ponce, Museo de Arte de Ponce.
- Kocur, Zoya y Leung, Simon (Eds.) (2005) *Theory in Contemporary Art since 1985*. Oxford, Blackwell.
- Kundera, Milan "D'en bas tu humeras des roses.". Manuscrito inédito.
- L'Étang, Gerry (Coord.) (2007) *La Peinture en Martinique*. Fort-de-France, Conseil Régional de Martinique, Hervé Chopin Éditions.
- Lamming, George (2010) *Los placeres del exilio*. La Habana, Casa de las Américas.
- Laó-Montes, Agustín y Dávila, Arlène (Eds.) (2001) *Mambo Montage. The Latinization of New York*. Nueva York, Columbia University Press.
- Layacona, María (1998) *Jamaica: Portraits, 1955-1998*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- Lemke, Sieglinde (2008) "Diaspora Aesthetics: Exploring the African Diaspora in the Works of Aaron Douglas, Jacob Lawrence and Jean-Michel Basquiat", en Mercer, Kobena (Ed.) *Exiles, Diaspora and Strangers*. Londres, InIVA, pp.122-146.
- Lewis, Bernard (1967) "The Institute of Jamaica", *Jamaica Journal*, 1 (1), pp.4-9.
- Lewis, Gordon (2004) *Main Currents in Caribbean Thought: The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900*. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Lewis, Samella (Ed.) *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*. Alexandria, Art Services International.

- Llevat Soy, Mabel (2001) *El arte no es para entenderlo. Catálogo de la exposición*. La Habana, UNEAC.
- Lionnet, Françoise y Shih, Shu-mei (Eds.) (2011) *The Creolization of Theory*. Durham, Duke University Press.
- Lockward, Alanna (2006) *Apremio. Apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*. Murcia, CENDEAC.
- Lockward, Alanna (1997) "Fábulas abiertas, un ejercicio periférico" *Atlántica*, 16, pp.34-37.
- López, Adolfo R. (2001) *Los grandes monumentos históricos: Tesoros de la historia y de la cultura puertorriqueña*. San Juan, Editorial Cordillera.
- Lopez, Sebastian (2006) *States of Exchange*. Londres, InIVA.
- Loureiro, Ángel G. (1999) "Prólogo", en Benítez Rojo, Antonio, *El mar de las lentejas*. Barcelona, Casiopea, pp.7-19.
- Lux, Simonetta (2006) *Arte Ipercontemporanea. Un certo loro sguardo...Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*. Roma, Gangemi Editore.
- Lynn Bolles, Augusta (2004) "Daughters of the Caribbean: Lives and Experiences across the Sea", *Anales del Caribe*, 2004, pp.95-109.
- Maeseener, Rita de (2004) *El artista caribeño como guerrero de lo imaginario*. Madrid, Iberoamericana.
- Mahabir, Joy Allison Indira (2000) *Miraculous Weapons. Revolutionary Ideology in Caribbean Culture*. Ann Arbor, University of Michigan Press. Tesis doctoral.
- Manzoni, Celina (2000) *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana, Casa de las Américas.
- Martín Barbero (2002) *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

- Martín Sevilla, Ana Belén (2008) *Sociedad civil y arte en Cuba: Cuento y artes plásticas en el cambio de siglo (1980-2000)* Madrid, Verbum.
- Martínez, Daniel y Vega Ruiz, María Luz (2001) *La globalización gobernada : estado, sociedad y mercado en el siglo XXI*, Madrid, Tecnos.
- Martínez San Miguel, Yolanda (2001) "A Caribbean Confederation?: Cultural Representations of Cuban and Dominican Migrations to Puerto Rico." *Journal of Caribbean Literatures*, 3 (1), pp.93-110.
- Martínez San Miguel, Yolanda (2003) *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan, Ediciones Callejón.
- Martínez San Miguel, Yolanda (1998) "De ilegales e indocumentados: representaciones culturales de la migración dominicana en Puerto Rico" *Revista de Ciencias Sociales*, 4, pp.147-173.
- Martínez San Miguel, Yolanda (2009) "Niyorícanos y negropolitanos: racialización de los migrantes coloniales en París y Nueva York." *Revista Iberoamericana*, 2009, pp.1223-1242.
- Martínez San Miguel, Yolanda (1996) "Puerto Rico mío: mitificación y crisis del proyecto desarrollista en las fotografías de Jack Delano" *Postdata*, 12, pp. 42-51.
- Martínez San Miguel, Yolanda (2003) "Quisqueyanos ausentes: narrativas migratorias dominicanas" *Revista Iberoamericana*, 205, pp.819-838.
- Martis, Adi y Smit, Jennifer (2002) *Beeldende kunst van de Nederlandse Antillen en Aruba*. Amsterdam, Royal Tropical Institute.
- Martorell, Antonio (1993) "Razones y sinrazones de por qué hago lo que hago" *Atlántica*, 5, pp.27-33.
- Marxuach, Michy (2002) *Puerto Rico 02 (en ruta)* San Juan, M&M Proyectos.
- Mattelart, Armand (2009) *Un mundo vigilado*. Barcelona, Paidós.
- Mateo, David (1994) *Vindicación del grabado. Catálogo de la exposición*. La Habana, Galería La Acacia.
- Mateo, Margarita y Álvarez, Luis (2005-2006) "Los contextos caribeños: lenguas, etnias, geografía", *Anales del Caribe*, 62, pp.46-71.

- Mazuecos Sánchez, Ana Belén (2008) *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo. Tesis doctoral*. Granada, Universidad.
- McBain, Helen (2004) "Challenges to Caribbean Economies in the Era of Globalization", en Knight, Franklyn W. y Martinez-Vergne, Teresita (Eds.) *Contemporary Caribbean Cultures and Societies in a Global Context*. Durham, University of North Carolina Press, pp.17-43.
- Medina, Cuauhtémoc (2007) "Cubantown. Una diáspora estacionada en México", en Santana, Andrés Isaac (ed.) (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC, pp.153-164.
- Meeks, Brian y Lindalh, Folke (eds.) (2001) *New Caribbean Thought. A Reader*. Kingston, UWI Press
- Mena, Abelardo (1993) "Más allá del bien y del mar" *Memorias de la posguerra*, 1, sin paginar.
- Menéndez, Aldo (1995) *Se acabó lo que se daba. Catálogo de exposición*. Coral Gables, Meza Fine Arts.
- Mennekes, Friedhelm (1988) "Luis Cruz Azaceta. Interview with Friedhelm Mennekes", en AA.VV., *Luis Cruz Azaceta*. Colonia, Kunst-Station Sankt Peter, pp.10-14.
- Menton, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Mercer, Kobena (Ed.) (2008) *Diaspora, Exiles and Strangers*. Londres, InIVA.
- Mercer, Kobena (2003) "Diaspora Culture and the Dialogic Imagination", en Braziel, Jana Evans y Mannur, Anita (Eds.) *Theorizing Diaspora: A Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, pp.247-260.
- Mercer, Kobena (2011) "Hew Locke's Postcolonial Baroque", *Small Axe*, 34, pp.1-25.

- Mercer, Kobena y Darke, Chris, (2001) *Isaac Julien*. Londres, Elipsis.
- Merewether, Charles (1992) "Banalidad y Tragedia. Una historia del presente en Haití", en AA.VV. *Édouard Duval-Carrié. Catálogo de exposición*. Monterrey, MARCO, pp.14-15.
- Mignolo, Walter (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*.
- .Mosquera, Gerardo y Fisher, Jean (eds.) (2004) *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. Nueva York, MIT Press.Barcelona, Gedisa.
- Miller, Jeanette (Ed.) (2002) *1844-2000. Arte dominicano. Escultura, instalaciones, medios no tradicionales y arte vitral*. Santo Domingo, Codetel.
- Miller, Jeanette (2001) *1844-2000: arte dominicano: pintura, dibujo, gráfica y mural*. Santo Domingo, CODETEL.
- Miller, Jeanette (2005) *La mujer en el arte dominicano*. Santo Domingo, Bellapart.
- Mohammed, Patricia (2011) *Imaging the Caribbean: Culture and Visual Translation*. Nueva York, Palgrave Macmillan.
- Montes de Oca, Dannys (2001) "Aimée García entre el mito y la representación".
- Montes de Oca, Dannys (2007) "De los salones y los espejos II". Texto cedido por la autora.
- Montes de Oca, Dannys (2006) "El grabado ¿antes o después?... Eco y recuento de una Huella." Documento inédito cedido por la autora.
- Montes de Oca, Dannys (1995) *El oficio del arte*. La Habana, CDAV.
- Montes de Oca, Dannys (2000) "El otro que somos, el otro que no somos" Texto cedido por la autora.
- Morais, Frederico (1979) *Artes plásticas na America Latina: do transe ao transitorio*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira.

- Moreno, María Luisa (2000) *La arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras*. San Juan, Universidad.
- Moreno Fraginalls, Manuel (2001) *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*. Barcelona, Crítica.
- Mosaka, Tumelo (2007) *Infinite Island: Contemporary Caribbean Art*. Nueva York, The Brooklyn Museum.
- Mosquera, Gerardo (ed.) (2001) *Adiós Identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz, MEIAC.
- Mosquera, Gerardo. "Aimée García. Las lágrimas del yo".
- Mosquera, Gerardo (ed.) (1996) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, InIVA.
- Mosquera, Gerardo (1980) "Como una vieja estampa" *La Gaceta de Cuba*, nº 2, p.16.
- Mosquera, Gerardo (1993) "Crece la yerba", en AA.VV. *Las Metáforas del Templo*. Catálogo de exposición. La Habana, CDAV, sin paginar.
- Mosquera, Gerardo (1983) "Cuatro que van bien", *La Gaceta de Cuba*, 4, p.6.
- Mosquera, Gerardo (2010) "El síndrome de Marco Polo. Problemas de la comunicación intercultural en la teoría del arte y la práctica curatorial.", en Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit Books, pp.15-26.
- Mosquera, Gerardo (1980) *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Mosquera, Gerardo (1995) "Introduction", en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, InIVA, pp.10-20.
- Mosquera, Gerardo (2010) "Islas infinitas. Sobre arte, globalización y culturas", en Mosquera, Gerardo. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, Exit Books, pp.27-45.

- Mosquera, Gerardo (1991) *Los hijos de Guillermo Tell. Artistas cubanos contemporáneos*. Bogotá, Banco de la República de Colombia.
- Mosquera, Gerardo (2006) "Renovación en los años 80", en Espinosa, Magaly y Power, Kevin (Eds.) *El Nuevo Arte Cubano. Antología de textos críticos*. Santa Monica, Perceval Press, pp.17-25.
- Mosquera, Gerardo (2009) *States of Exchange. Artists from Cuba*. Londres, InIVA.
- Mosquera, Gerardo (1989) "Tercer Mundo y cultura occidental", *Lápiz*, 82-83, pp.35-37.
- Moré, Gustavo Luis (Ed.) *Historias para la construcción de la arquitectura dominicana*. Santiago de los Caballeros, Grupo León Jimenes.
- Moulin Civil, Françoise (2004) "La cuestión del Caribe en "La isla que se repite" (1989-1998) de Antonio Benítez Rojo", en AA.VV. *En torno a las Antillas hispánicas : ensayos en homenaje al profesor Paul Estrade*. Fuerteventura, Archivo Histórico Nacional de Fuerteventura, pp.358-368.
- Moya Pons, Frank (Coord.) (2010) *Historia de la República Dominicana*. Madrid, CSIC.
- Munshi, Surendra (2006) "Será o Mundo Plano?", en Pinto Ribeiro, António (Comp.) *O Estado Do Mundo*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Edições Tinta-da-china, p. 241-269.
- Muñoz, Clara (2001) "Nelson Herrera Ysla en conversación con Clara Muñoz" *Atlántica*, 28, pp.76-90.
- Muñoz Bachs, Ana María (2010) *08. Espacio de experimentación visual*. La Habana, Cúpulas.
- Nagel, Thomas (2009) *E' possibile una giustizia globale?* Roma, Laterza.
- Naranjo Orovio, Consuelo (ed.) (1992) *El Caribe Colonial*. Madrid, Akal.
- Naranjo Orovio, Consuelo (ed.) (2009) *Historia de las Antillas. Vol.I: Historia de Cuba*. Madrid, CSIC.
- National Gallery of Jamaica (2002) *Jamaica National Biennial.2002*. Kingston, National Gallery of Jamaica.
- Navarro, Desiderio (2001) "In Media Res Publicas. Sobre los intelectuales y la crítica social en la esfera pública cubana", en Hernández y Rojas (Comps.) (2002) *Ensayo cubano del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, pp.689-708.

- Nettleford, Rex (1978) *Caribbean Cultural Identity. The Case of Jamaica. En Essay in Cultural Dynamics*. Kingston, Institute of Jamaica.
- Nettleford, Rex (1998) *Mirror, Mirror. Identity, Race and Protest in Jamaica*. Kingston, LMH Publishing.
- Newman-Scott, Kristina (2010) *Rockstone and Bootheel. Contemporary West Indian Art*. Hartford, Connecticut, Real Art Ways.
- Nigel Boland, O. (2004) *The Birth of Caribbean Civilisation: a century of ideas about culture and identity, nation and society*. Kingston, Ian Randle Publishers.
- Njami, Simon (2009) *3x3. L'Acajou*, Fondation Clément.
- Njami, Simon (1999) "La aventura del CAAM" *Atlántica*, 24, pp.22-24.
- Njami, Simon (1995) *Otro país, escalas africanas*. Las Palmas, CAAM.
- Noceda, José Manuel (1999) "El arte del Caribe y la alegoría del Elegguá" *Atlántica*, 22, pp.99-103.
- Noceda, José Manuel (2005-2006) "El Caribe en las Bienales de La Habana" *Anales del Caribe*, 2005-2006, pp.149-156.
- Noceda, José Manuel (1999) "El dilema de la contemporaneidad en el arte del Caribe" *Atlántica*, 22, pp.99-102.
- Noceda, José Manuel (2003) "La jungla de Kcho" *Atlántica*, 35, pp.2-14.
- Noceda, José Manuel (1997) "Tony Capellán: el ritual de la contemporaneidad" *Atlántica*, 16, pp.38-43.
- Noceda, José Manuel (2004) "Un texto infinito. El Caribe y Centroamérica en la Octava Bienal de La Habana" *Atlántica*, 37, pp.10-20.
- Nochlin, Linda (1995) "Learning From "Black Male"", *Art in America*, marzo, p.90.
- Nogueras, Celina (Ed.) (2011) *Frescos*. San Juan, Celina Nogueras.
- Oguibe, Olu y Enwezor, Okwui (eds.) (1009), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*. Londres, InIVA

-Ojeda, Danné. *Proyectos-arte en acción de reescritura. La pragmática de René Francisco Rodríguez*.

-Opatrny, Josef (ed.) (2007) *Pensamiento caribeño. Siglos XIX y XX*. Praga, Karolinum.

-Ortiz, Fernando (2002) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid, Cátedra.

-Otero Garabís, Juan (2000) *Nación y Ritmo. "Descargas desde el Caribe"*. San Juan, Callejón.

-Ouditt, Steve (1998) *Creole in site*. Londres, InIVA.

-Pabón, Carlos (2002) *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan, Callejón.

-Pachonksi, Jan y Wilson, Reuel K. (1986) *Poland's Caribbean Tragedy: A Study of Polish Legions in the Haitian War of Independence, 1802-1803*. Columbia, Columbia University Press.

-Paget, Henry (2000) *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. Nueva York, Routledge.

-Papastergiadis, Nikos (2000) *The Turbulence of Migration*. Londres, Polity Press.

-Paul, Annie (2012) "Caribbean Art Dub. A Hauntology" Texto inédito.

-Paul, Annie (Ed.) (2007) *Caribbean Culture. Soundings on Kamau Brathwaite*. Kingston, UWI Press.

-Paul, Annie (2001) "Contenedor de diferencias: René Peña y el cuerpo diasporizado", en AA.VV. *René Peña. IV Bienal del Caribe*. Santo Domingo, Museo de Arte Moderno, pp.12-18.

-Paul, Annie (2009) "'Do you remember the days of slav'ry?' Connecting the Past with the Present in Contemporary Jamaica." *Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies*, 30 (2), 169-178.

-Paul, Annie (2009) "No grave cannot hold my body down", en Pieterse, Edgar y Ntone, Edjabe (Eds.) *African Cities Reader*. Cape Town, African Center for Cities, 179-197.

-Paul, Annie (2008) "No space for race: The bleaching of the nation in postcolonial Jamaica", en Levy, Horace (Ed.) *The African-Caribbean worldview and the making of Caribbean society*. Kingston, UWI Press, 94-113.

-Paul, Annie "Regional Dub. A Hauntology". Texto inédito.

-Paul, Annie (2003) "Sound systems against the 'unsound system' of Babylon: Rude/lewd lyrics vs. nude tourists in Jamaica" En Enwezor, Okwui (ed.) *Créolité and creolization*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Publishers, 117-136.

-Paul, Annie (2010) "The Turn of the Native: Vernacular Creativity in the Caribbean.", en Anheier, Helmut K. y Raj Isar, Yudhishthir (Eds.) *Cultures and Globalization. Cultural Expression, Creativity and Innovation*. Londres, SAGE, pp.124-130.

-Pédurand, Bruno (2003) "Parents, amis et alliés", *Recherches en Estétiques*, 9, pp.115-117.

-Pellegrini, Elena (1996) "Tony Capellán. El arte de las instalaciones y sus infinitas posibilidades", en AA.VV., *Tony Capellán. Campo minado*. Santo Domingo, Casa de Francia, sin paginar.

-Pérez, Louis (2006) *Cuba between reform and revolution*. Nueva York, Oxford University Press.

-Pérez Firmat, Gonzalo (1994) *Life on the Hyphen. The Cuban-American Way*. Austin, University of Texas Press.

-Perniola, Mario (1992) "Más allá del neoclasicismo y el primitivismo" *Atlántica*, 4, pp.29-34.

-Pertierra, Anna Cristina (2009) "Private pleasures. Watching videos in post-Soviet Cuba", *International Journal of Cultural Studies*, 12 (2), pp. 113-130.

- Pimenta, José Ramiro; Sarmiento, Joao y De Azevedo, Ana Francisca (2007) *Geografias Pós-coloniais. Ensaios de Geografia Cultural*. Oporto, Figueirinhas.
- Pinas, Marcel (2006) *Kibri a Kulturu*. Bennisbroek, Países Bajos, Buro Vlasblom Art and Projects.
- Pini, Ivonne (2000) *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Ponte, Antonio José (2005) *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Portes, Alejandro y Doré Cabral, Carlos (1996) *Ciudades del Caribe en el umbral del nuevo siglo*. Caracas, Nueva Sociedad.
- Poupeye, Veerle (1998) *Caribbean Art*. Londres, Thames & Hudson.
- Poupeye, Veerle (2007) "Intuitive Art as Canon." *Small Axe*, 24, 2007, pp.73-82.
- Poupeye, Veerle (2007) "Mauvaise race, mauvaise couleur, mauvaise classe sociale?" *Artheme*, 18, pp.13-21.
- Powell, Richard "The Systems and Semiotics of Ras Ishi Butcher", en AA.VV. (2010) *Ras Ishi. Secret Diaries*. Bridgetown, Miller Publishing, p.20.
- Power, Kevin (1999) *While Cuba Waits: Art from the Nineties*. Santa Monica, Smart Art Press.
- Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Londres, Routledge
- Prezeau, Barbara (2010) *La richesse culturelle d'Haïti, mythes ou réalités?* París, Collectif 4.
- Puri, Shalini (2004) *The Caribbean Postcolonial. Social Equality, Post/Nationalism and Cultural Hybridity*. Nueva York, Palgrave McMillan.

- Ramírez, Mari Carmen (1996) "Beyond "the Fantastic": Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art", en Mosquera, Gerardo (ed.), *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres, InIVA, pp. 229-247.
- Ramírez, Mari Carmen (1999) *Destellos del yo: cinco décadas en Domingo García*. San Juan, Ediciones Fundación Galería Latinoamericana.
- Ramírez, Marianne (Coord.) *Careos/Relevos. 25 años del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico*. San Juan, MAC.
- Ramos, Liliana (2009) *Azul. El renacimiento de Arnaldo Roche Rabell*. San Juan, MAC.
- Ramos Tovar, María Elena (Ed.) (2009) *Migración e identidad: emociones, familia, cultura*. Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León.
- Ribeaux, Ariel (2000) "Ni músicos ni deportistas. (Notas para el libro oscuro)", *Arte Cubano*, 3, pp.52-60.
- Richardson, Michael (Ed.) (1996) *Refusal of the Shadow. Surrealism and the Caribbean*. Londres, Verso.
- Ríos Rigau, Adlín (ed.) (1992) *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*. San Juan, ICP.
- Rivera, Nelson (2009) *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. Río Piedras, Editorial de la Universidad.
- Robinson, Kim (1991) "New Art Galleries" *Jamaica Journal*, 24 (1), pp. 38-49.
- Roca, José(2000) "Defina "contexto"" *Atlántica*, 26, pp.84-93.
- Rodríguez, Bélgica (1992) "¡Esta no es otra bienal!", en AA.VV., *Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica*. Santo Domingo, MAM, pp.17-19.
- Rojas, Rafael (1997) "Entre la revolución y la reforma", *Encuentro de la Cultura cubana*, 4-5, pp.122-136.

- Rosa, Elvia (2001) "Play Off (también, a propósito de Antonia) *Arte Cubano*, 1, pp. 30-34.
- Rosa, Elvia (2005) "Puras conjeturas", en *Arte Cubano*, 2005 (1), pp.10-14.
- Roulet, Laura (2000) *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and The Termite*. San Juan, Editorial de la Universidad.
- Safran, William (1991) "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return" *Diaspora. A Journal of Transnational Studies*, 1, pp.83-99
- Saldívar, José David (1997) *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley, University of California Press.
- Salvador, Álvaro y Esteban, Ángel (eds.) (2005) *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid, Verbum.
- Sánchez, Luis Rafael (2000) *La Guagua Aérea*. San Juan, Editorial Cultural.
- Sánchez, Osvaldo (1991) *15 artistas cubanos o del Muro que nunca existió*. México D.F., Ninart.
- Sánchez-Mesa Martínez, Domingo (1999) *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*. Granada, Comares
- Sánchez Prieto, Margarita (2004) "Fragmentos del arte y la vida" *Atlántica*, 37, pp.20-31.
- Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC.
- Schafer, R. Murray (1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Destiny Books.
- Scott, David (2004) *Conscripts of Modernity. The Tragedy of Colonial Enlightenment*. Durham, Duke University Press.
- Shepherd, Verene A. (2002) *Maharani's Misery. Narratives of Passage from India to the Caribbean*. Kingston, UWI Press.

- Sheller, Mimi (2003) *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. Londres, Routledge.
- Sheller, Mimi (2009) "Infrastructures of the imagined island: software, mobilities, and the architecture of Caribbean paradise", *Environment and Planning*, 41 (5-8), pp.1386-1403.
- Sheller, Mimi (2004) "Natural Hedonism: The Invention of Caribbean Islands as Tropical Playgrounds", en Courtman, Sandra (ed.) *Beyond the Blood, the Beach and the Banana. New Perspectives in Caribbean Studies*. Kingston, Ian Randle Publishers, pp. 170-186.
- Sheller, Mimi (2007) "Virtual Islands: Mobilities, Connectivity and the New Caribbean Spatialities", *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, 24, pp.16-33
- Sichel, Berta (1995-1996) "Pepón Osorio. Entrevista con Berta Sichel" *Atlántica*, 12, pp.37-43.
- Simpson, Hyacinth M. (2012) "Re-framing the colonial Caribbean: Joscelyn Gardner's White Skin, Black Kin: A Creole Conversation Piece", *Postcolonial Studies Journal*, 15 (1), pp.87-104.
- Silverman, Lois H. (2010) *The Social Work of Museums*, Nueva York, Routledge.
- Skłodowska, Elzbieta (2009) *Espectros y espejismos. Haití en el imaginario cubano*. Madrid, Iberoamericana.
- Slaughter, Stephany y Macías, Hortensia (Coords.) *Representación y fronteras: el performance en los límites del género*. México, UNAM
- Sloterdijk, Peter (2004) *Esferas II. Globos*. Madrid, Siruela.
- Sosa, Sandra (2005) "Opinión personal", en *Arte Cubano*, 2005 (1), pp.14-17
- Stoddart, Roberta (2007) *The Storyteller*. Port of Spain, Crapaudfoot.
- Strokes Sims, Lowery (2011) "Introduction. Fred Wilson: Musings on and Mining of Museums", en Globus, Doro (ed.) *Fred Wilson. A Critical Reader*. Londres, Ridinghouse, pp.11-24.
- Suazo, Félix y Somoza, Alexis (1990) *El Objeto Esculturado. Catálogo de exposición*. La Habana, CDAV.
- Sullivan, Edward J. (1996) *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid, Nerea.

- Swidzinski, Jan (2005) *L'art et son contexte*. Quebec, Inter Éditeur.
- Thompson, Krista (2006) *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Picturesque*. Durham, Duke University Press.
- Tió, Teresa (2003) *El cartel en Puerto Rico*. México, Pearson Educación.
- Tió, Teresa (1996) *El portafolios en la gráfica puertorriqueña*. San Juan, ICP.
- Todorov, Zvetan (1981) *Mikhail Bakhtin et le principe dialogique*. París, Éditions du Seuil.
- Torrecilla, Arturo (2004) *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan, Vértigo.
- Torres Saillant, Silvio (2006) *An Intellectual History of the Caribbean*. Nueva York, Palgrave.
- Torres Saillant, Silvio (1999) *El retorno de las yolas: ensayos sobre diáspora, democracia y dominicanidad*. Santo Domingo, Manatí.
- Torres-Saillant, Silvio; Hernández, Ramona y Jiménez, Blas R. (Eds.) (2004) *Desde la Orilla: hacia una nacionalidad sin desalojos*. Santo Domingo, Manatí.
- Torres-Saillant, Silvio y Hernández, Ramona (1998) *The Dominican Americans*. Westport, Connecticut, The New Americas.
- Tortello, Rebecca (Ed.) *Pieces of the Past. A Stroll Down Jamaica's "Memory Line"*, Kingston, UWI Press.
- Traba, Marta (1971) *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras, Librería Internacional.
- Trelles Hernández, Mercedes (2006) "Los rastros del tiempo las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto" *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 12, pp. 89-111.
- UNESCO (2002) *La sostenibilidad del desarrollo en América Latina y el Caribe: desafíos y oportunidades*.

-Valdés Figueroa, Eugenio (1994) "Antropocentrismo en el arte cubano actual", *Atlántica*, 6, pp.10-16.

-Valdés Figueroa, Eugenio (1996) "Reciclando la modernidad" *Atlántica*, 13, pp.32-40.

-Valdés Figueroa, Eugenio y Watson, Scott (eds.) *Tonel. Lessons of Solitude*. Vancouver, Morris and Helen Belkin Art Gallery.

-Valle Ojeda, Amir (2001) *Habana Babilonia: prostitutas en Cuba*. Buenos Aires, Zeta

-Van Haesendonck, Kristian (2008) *¿Encanto o espanto? Identidad y nación en la novela puertorriqueña actual*. Madrid, Iberoamericana.

-Vázquez, Pedro (2011) "Calle G: Cuando los ciudadanos hallaron su ciudad", *Revolución y Cultura*, 2, p.4-11.

-Wahab, Amar (2007) "Mapping West Indian Orientalism: Race, Gender and Representations of Indentured Coolies in the Nineteenth-Century British West Indies" *Journal of Asian American Studies*, 10 (3), pp.283-311.

Walcott, Derek (1995) "The Antilles: Fragments of Epic Memory", en Lewis, Samella (Coord.) *Caribbean Visions. Contemporary Painting and Sculpture*. Alexandria, Virginia, Art Services International, pp.29-37.

-Walmsey, Anne y Greaves, Stanley (2010) *Art in the Caribbean. An Introduction*. Londres, New Beacon Books

-Wallerstein, Emmanuel (1979) *El moderno sistema mundial. La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*, Madrid, Siglo XXI Editores.

-Waters, Anita M. (2006) *Planning the Past: Heritage Tourism and Post-colonial Politics at Port Royal*. Landham, Maryland, Lexington Books.

.Weiss, Rachel (2011) *To and From Utopia in the New Cuban Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

- Weiss, Rachel (2007) "Visions, Valves and Vestiges: The Curdled Victories of the Havana Bienal", *Art Journal*, 66 (1), pp. 10-28.
- Whitfield, Esther (2005) "Prólogo", en Ponte, Antonio José. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, pp. 9-31.
- Williams, Eric, *De Colón a Castro: la historia del Caribe, 1492-1969*. México D.F., Instituto Mora.
- Williams, Linda (1989) *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*. Berkeley, University of California Press.
- Williams, Linda (ed.) (2004) *Porn Studies*. Durham, Duke University Press.
- Wood, Yolanda (2000). "El decenio que terminó el siglo XX" *Arte por Excelencias*, 1, pp.13-20.
- Wood, Yolanda (1989) "Las artes plásticas. Una visión caribeña" *Anales del Caribe*, 9, pp.303-312.
- Wood, Yolanda (1999) "Periodizar el arte cubano: ¿poliedro o bola de cristal?" en Santana, Andrés Isaac (2007) *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia, CENDEAC, pp.187-196.
- Wood, Yolanda (1998) "Arte del Caribe. Poéticas y estrategias de los ochenta y los noventa", en Borràs, María Lluïsa y Zaya, Antonio (Eds.) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC, pp.37-41.
- Young, Robert (1995) *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture, and Race*. Londres, Routledge.
- Yúdice, George (2004) *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*. Durham, Duke University Press.
- Zavala, Iris (1996) *Escuchar a Bajtin*. Barcelona, Montesinos.
- Zavala, Iris M. (2011) *La cuestión caribeña*. Madrid, La Discreta.
- Zaya, Antonio y Borràs, María Lluïsa (eds.) (1998) *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Badajoz, MEIAC.
- Zaya, Antonio (2001) "Puerto Rico'00" *Atlántica*, 28, pp.40-54.

Recursos electrónicos y otros documentos:

- Abel Barroso. Texto crítico:

<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/columnas/criticarte/abel-barroso-el-prestigeador-de-los-muros/66/15701.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-AfricAmerica: <http://www.africamerica.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Alegría, Ricardo (1978) *El Instituto de Cultura Puertorriqueña 1955-1973: 18 años contribuyendo a fortalecer nuestra conciencia nacional*. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña. Reproducido en: <http://www.icp.gobierno.pr/quienesomos/historia/45-historia-history> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Antón, Héctor “Lázaro Saavedra: Encontrar la calle dentro del arte y el arte dentro de la calle.” Disponible en: <http://www.wokitoki.org/wk/911/lazaro-saavedra-encontrar-la-calle-dentro-del-arte-y-el-arte-dentro-de-la-calle> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Boddie, Terry. Website. <http://www.terryboddie.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Brea, José Luis “Online Communities. Comunidades experimentales de comunicación – en la diáspora virtual” Disponible en la web del autor.

<http://www.joseluisbrea.net/articulos/onlinecommunities.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Bruguera, Tania. Declaración personal. <http://www.taniabruquera.com/cms/213-0-Untitled+Havana+2000.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Bruguera, Tania. Website. <http://www.taniabruquera.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Bynoe, Holly. Declaración personal:

http://hollybynoe.com/section/138095_Compounds.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Caribbean in Transit Journal:

http://issuu.com/caribbeanintransit/docs/issue_2_caribbean_intransit_location_and_caribbean#download [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Casa Aboy. Historia. http://www.casaaboy.org/mision_historia.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Cátedra de arte y conducta. Manifiesto:
<http://www.taniabruguera.com/cms/492-1-Ctedra+Arte+de+Conducta.htm>
[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Christopher Cozier. Blog.
<http://christophercozier.blogspot.com.es/2008/11/ongoing-thoughts.html>
[Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-“Colegio de Artistas Plásticos; un espacio para el talento y la creatividad” *El Nacional*, 4 de abril de 2009. Versión digital.

<http://www.elnacional.com.do/deportes/2009/4/4/12270/aaaa> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Cué Cedeño, Dayami (2012) “Cultura haitiana y nacionalismo en la década del cuarenta del siglo XX” *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, junio 2012 [Online]. Disponible en: <http://www.eumed.net/rev/cccs/20/dcc.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-De Tolentino, Marianne de (2006) “2006: Un año brillante para el Museo de Arte Moderno” *Hoy*, 30 de diciembre de 2006.

<http://www.hoy.com.do/rostros/2006/12/30/234081/print> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ellie, Gilles “Cosaque”. *Lambeaux*.

<http://www.lamaisongarage.fr/pagesgedc/lambeaux.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Entrevista con Celina Noguerras.

<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/newsInfo/newsID/4779/lang/3> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Entrevista con Glexis Novoa por parte de Emilio Ichikawa.

http://www.eichikawa.com/entrevistas/entrevista_Glexis_Nova.html
[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Entrevista con Pierre Chadru:

http://www.chadru.com/art_visuel/ArtActuel/chadru_un_sage_penseur/?num=24 [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ferly, Joëlle (2011) "L'Artocarpe à ce jour" [online], http://www.artocarpe.net/L-Artocarpe-a-ce-jour-L-Artocarpe-to-date_a22.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ferrer, Elisabeth (2003) "Espacio tangente. Víctor Vázquez", online: http://www.artepublicopr.com/html_espanol/artistas/vazquez_victor/tangente_vazquez.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-FOKAL: <http://www.fokal.org/fr/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Foro Social Mundial. http://www.forumsocialmundial.org.br/main.php?id_menu=4&cd_language=4 [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Fung, Richard (2005) "Uncomfortable: the Art of Christopher Cozier" *Public*, 31, sin paginar. <http://www.richardfung.ca/index.php?/articles/uncomfortable-the-art-of-christopher-cozier-2005/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Gabinete Ordo Amoris: <http://www.diango.net/installations/the-gabinete-ordo-amoris-by-orlando-hernandez-1999/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Gago, Beatriz (2012) "Discurso y susurro de una tradición" *El Caimán Barbudo*, 372, online: <http://www.caimanbarbudo.cu/artes-plasticas/2012/03/discurso-susurro-tradicion/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Gardner, Joscelyn. Declaración personal: <http://smallaxe.net/wordpress3/works/2007/05/05/joscelyn-gardener-2003-artists-statement/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Genay, Isabelle. "Corp-us, my favourite swimming pool: On a Work-in-progress by Audry Liseron-Monfils" Disponible en: http://www.thrustprojects.com/DD%3AALM_ImagesALM%28Swim%292.html [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ghetto Biennale: <http://www.yoonsoo.com/ghetto/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Institute of Jamaica: http://instituteofjamaica.org.jm/museums/ioj_wp/?p=141

-Ise, María Laura. "Representaciones del arte latinoamericano en el exterior. Apuntes para visualizar y delimitar una problemática." *Pacarina del Sur. Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*. Online:

<http://www.pacarinadelsur.com/home/figuras-e-ideas/152-representaciones-del-arte-latinoamericano-en-el-exterior>

-Jamaica Music Museum: http://jamm-ioj.org.jm/?page_id=255 [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Jamaican National Heritage Trust: <http://www.jnht.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Josefina Báez: <http://www.ayombe.webs.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-"Juegos de Quisqueya Henríquez" *Diario Hoy*, Santo Domingo, 7 de noviembre de 2009. Online. Disponible en:

<http://www.hoy.com.do/areito/2009/11/7/300927/print> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-"La Chocolatera pasa a manos de los artistas", *El Caribe*, 7 de julio de 2004.

-La Pocha Nostra. Guillermo Gómez-Peña. <http://www.pochanostra.com/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Liberty Hall: <http://libertyhall-ioj.org.jm/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Llanes, Lilian (1992) "La bienal de La Habana" *Tercer Texto*, 1 [Online] <http://www.tercertexto.org/numero-1/513> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Lockward, Alanna, "Fronteras caribeñas", disponible en:

<http://alannalockward.wordpress.com/caribbean-borders/>

[Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Lockward, Alanna (1997) "Insight into Otherness" Disponible en: <http://alannalockward.wordpress.com/insight-into-otherness/>

-López, Teresa (2000) "Una mirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta." *Orificio*, 4. Disponible online en <http://www.el-status.com/knowledge.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Lucien, Vladimir (2012) "The Fidelity of Stillness: Abigail Hadeed", *Arc Journal*, online: <http://arcthemagazine.com/arc/2012/05/the-fidelity-of-stillness-abigail-hadeed/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Mariñez, Sophie (2002) "Dominicanish, de Josefina Báez: la translocalización de los símbolos" *Agulha*, 21/22, online. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag21baez.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Martín Barbero, Jesús (1991) "Dinámicas de la cultura urbana". Disponible en: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Millar, Sharon (2008) "Roberta Stoddart: painting from life", *Caribbean Beat Magazine*, online, <http://caribbean-beat.com/issue-92/roberta-stoddart-painting-life> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Miller, Herbie (2010) "Jamaica Music Museum - a sample of what can be." *Jamaican Gleaner*, 17 de enero de 2010,

<http://jamaica-gleaner.com/gleaner/20100117/ent/ent1.html>

-MSA Experimental: <http://msa-x.msa-x.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-National Gallery of Jamaica. Petrona Morrison:

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2010/06/04/petrona-morrison-b1954/#more-1867> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Noceda, José Manuel. "Otra jungla en el paisaje cubano. Los desbordamientos de Kcho." Disponible en: <http://www.lasiemprehabana.com/913-txt-kcho.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ossaye, María del Carmen (2011) "Impacto del Museo Bellapart en las artes plásticas dominicanas" *ArtesSD*, [online], <http://artessd.com/impacto-del-museo-bellapart-en-las-artes-plasticas-dominicanas> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ouditt, Steve. Proyecto Rethinking Nordic Colonialism.

<http://www.rethinking-nordic-colonialism.org/files/grid/a1.htm#STEVEOUDITT> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Pascual Castillo, Omar (1998) "El icono glandular. O: bocetos para una emblemática tradicional cubana de lo erótico, según la obra de Elio Rodríguez (El Macho Enterprise, S.A.)" Texto recogido en la web del artista:

<http://www.eliorodriguez.com/texto05.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Pascual Castillo, Omar (1997) "Reliquias heredadas (una visión "accidentada" de la Huella de la cultura negra en la Cuba de hoy". Texto recogido en:

<http://afrocubaweb.com/Esquivel/queloidesi.htm#reliquias%20HEREDADA>
[S](#) [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Paul, Annie (2003) "Christopher Cozier" *Bomb*, 82, online.

<http://bombsite.com/issues/82/articles/2524> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Peter Dean Rickards. Afflicted Yard. <http://www.afflictedyard.com> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Piper, Keith. Website. <http://www.keithpiper.info/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Poupeye, Veerle (2009) "Dawn Scott's A Cultural Object" Entrada en el blog de la National Gallery of Jamaica [Online].

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2009/12/07/dawn-scotts-a-cultural-object/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Programa PROA, MAPR: <http://mapr.org/Para-el-Artista.aspx> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Proyecto "Culturas de archivo": <http://www.culturasdearchivo.org/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Ramos Collado, Liliana (2012) "En busca del paraíso...perdido" Online. Disponible en:

<http://bodegonconteclado.wordpress.com/2012/01/24/en-busca-del-paraiso-perdido/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Rijksmuseum Amsterdam, Colección sobre Surinam:

<https://www.rijksmuseum.nl/en/explore-the-collection/timeline-dutch-history/1700-1830-surinam> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Rocío García:

<http://www.cubaencuentro.com/revista/revista-encuentro/galerias/rocio-garcia-ecc-44> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Rosa, Elvia "Un país es un desencanto poco legible".

<http://tuyomasyo.blogspot.com.es/2010/11/abel-barrosoun-pais-es-un-desencanto.html> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Rundle, Mette Louise (2001) "Tourism, Social Change, and Jineterismo in Contemporary Cuba" *The Society for Caribbean Studies Annual Conference Papers*, vol.2. Disponible online:

<http://www.caribbeanstudies.org.uk/papers/2001/olv2p3.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Sanmartín, Israel (2008) "Las guerras culturales en torno a la globalización", *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, 10 (1), online. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-94902008000100005&script=sci_arttext [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Sánchez, Suset, (2000) "Douglas Pérez: no voy a traicionar la tradición. Entrevista con Douglas Pérez" Online <http://susetsanchez.wordpress.com/entrevistas/douglas-perez/>

-Sarai Reader: <http://www.sarai.net/publications/readers/08-fear> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Sassen, Saskia "Intervenciones públicas en ciudades masivas de hoy". Online. Disponible en:

<http://inhabitedmindmapping.net/wp-content/uploads/2007/12/esp-saskia-sassen.pdf> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Sassen, Saskia (2002) "Las mujeres en la ciudad global. Explotación y empoderamiento." Conferencia dictada en la International Women's University. Disponible en:

http://www.lolapress.org/elec1/artspanish/sass_s.htm [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Social Text Journal, sobre Chris Cozier:

http://socialtext.dukejournals.org/content/28/3_104/local/back-matter.pdf

[Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Steeve Bauras.

http://bohorschamp.free.fr/ndxz-studio/site/img/livret2_atadja_steeve.pdf

[Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Tercer Texto. *Tercer Texto*, nº1. Online. Disponible en:

<http://www.tercertexto.org/category/numero-1> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Tonel, sobre Reynerio Tamayo: <http://www.artamayo.com/bibliografia/el-mundo-no-es-cruel/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Visiones del postrópico. Arte actual desde el Caribe. Número monográfico. *Papeles de cultura contemporánea*, 14. Disponible en:

<http://www.ugr.es/~hum736/revista%20electronica/numero14/revista14.htm>

[Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Warwick University, centro de estudios caribeños:

<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/ccs/> [Consulta: 20 de diciembre de 2012]

-Webster University. Base de datos sobre asuntos culturales haitianos.

<http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/history/history.htm> [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

-Weiss, Rachel (2011) "El puño de Lázaro", *Tercer Texto*, 2 [online]. Disponible en: <http://www.tercertexto.org/revista/numero-2/956>. [Consulta: 20 de diciembre de 2012].

Apéndices

DICCIONARIO DE ARTISTAS CARIBEÑOS

PRESENTACIÓN

Este diccionario contiene información breve sobre los principales autores del proceso de creación de un discurso contemporáneo que se analiza en el volumen anexo de tesis doctoral. Su aspiración, por tanto, es la de servir de herramienta a la hora de localizar de manera fácil y rápida información precisa sobre cualquier creador de la región.

Dado el carácter actual y la dimensión geográfica y temporal del elemento que se analiza aquí, la siguiente lista de artistas se aleja de la exhaustividad. Hemos seleccionado únicamente aquellos nombres que, independientemente de su fecha de nacimiento, jugaron un papel decisivo en el desarrollo de lenguajes contemporáneos en torno a las décadas finales del siglo XX o la primera del XXI. No se recogen aquí, por tanto, las voces que cimentaron la modernidad en la primera mitad del siglo, ni tampoco aquellos artistas, de indudable calidad, que basan su obra en la expresión de una estética tradicional. Si bien puede afirmarse que este último criterio presenta notables dificultades a la hora de establecer cualquier selección, no es menos cierto que resulta a todas luces necesario como medida de filtro.

Se ha buscado, además, valorar en mayor medida el trabajo realizado y no tanto el lugar de nacimiento, de modo que la presente lista pueda incluir artistas de origen caribeño nacidos en la diáspora o artistas de otras latitudes que desarrollan una parte destacada de su obra en la región. Finalmente, dado que el objetivo de este diccionario es aludir a un proceso colectivo, que se extiende a través de múltiples países, medios expresivos y generaciones, se ha tratado de buscar un equilibrio en la cantidad de información mostrada, de tal modo que todas las entradas tuvieran una extensión similar. Si bien dicha medida puede alterar tanto los casos de artistas consagrados, con una trayectoria de décadas a sus espaldas, como los de artistas noveles, con apenas exposiciones para reseñar pero con una presencia notable en la región, pensamos que ese medio potencia la funcionalidad de esta herramienta.

-A-

Abad, Mauricio

(La Habana, **Cuba**, 1985)

Joven artista cubano que utiliza la documentación y el relato para generar historias densas, que a través del reflejo de la realidad cotidiana traslucen situaciones y problemas sociales.

<http://familiarameo.wix.com/mauricioabad#>

Abascal, Pedro

(La Habana, **Cuba**, 1960)

Fotógrafo cubano que traslada el universo habanero al lente a través de pequeños detalles y objetos cotidianos. Ha participado en múltiples exposiciones nacionales.

Abonnenc, Mathieu Klébéyé

(París, Francia, 1977)

Nacido en la diáspora y natural de **Guyana Francesa**, Abonnenc ha desarrollado una labor como cineasta y documentalista, conectando con el contexto del África lusófona y con el Reino Unido.

Aboy, Ramón

(Río Piedras, **Puerto Rico**, 1950-1986)

Pionero de la fotografía artística puertorriqueña, Aboy creará la primera galería dedicada a fotografía en el barrio de Santurce en San Juan.

<http://casaaboy.org/>

Abrahams, Carl

(St. Andrew, **Jamaica**, 1913-2005)

Padre de una iconografía religiosa que mezcla motivos cristianos y africanos con rasgos cubistas y expresionistas, Abrahams ilustrará la vida cotidiana jamaicana posterior a la Segunda Guerra Mundial. También destacará como dibujante de caricaturas en periódicos insulares.

Acosta, Pavel

(Camagüey, **Cuba**, 1975)

Joven artista cubano, integrante del colectivo Enema, que realiza una obra en torno al concepto de apropiación y del robo, nociones que el artista incorpora a la fotografía y la intervención en el medio urbano.

<http://pavelacosta.com/>

Adelo, Jean-Yves

(**Guadalupe**, 1980)

Uno de los escasos videoartistas que encontramos en Guadalupe, Adelo investiga sobre las costumbres y la realidad de las comunidades caribeñas.

Akuzuru

(**Trinidad Tobago**, 1966)

Una de las pocas artistas del performance que encontramos en Trinidad, Akuzuru realiza acciones y compone escenarios en los que se pone de manifiesto la naturaleza de la relación de las comunidades humanas con el medio en el que viven.

Alba, Elia

(Nueva York, Estados Unidos, 1961)

Artista Dominicana, Alba trabaja cuestiones ligadas a la representación racial, la máscara y los cánones corporales.

Alberdy Padilla, Joan

(Río San Juan, **República Dominicana**, 1978)

Joven videoartista dominicano, Alberdy utiliza obras minimalistas, de expresión depurada, para reflexionar sobre temas filosóficos y existenciales, de alcance universal.

Alet, Thierry

(**Guadalupe**, 1969)

Polifacético y activo artista, Alet vive entre su isla natal y Nueva York. En ambos contextos dirige una galería y centro de arte llamada *T&T*. Su obra está marcada por la utilización de grandes superficies pictóricas de colores intensos sobre las que se sobrepone la característica escultura que define a Alet.

<http://www.frereindependent.com>

Alfonso, Jairo

(La Habana, **Cuba**, 1974)

Joven artista formado en el ISA, Alfonso trabaja el video a partir de objetos recuperados del entorno urbano inmediato cubano, reflexionando en torno al paso del tiempo y al impacto de la tecnología.

<http://www.jairoalfonso.net/>

Allora y Calzadilla (Jeniffer Allora (Filadelfia, Estados Unidos, 1974) y Guillermo Calzadilla (La Habana, Cuba, 1971)

Uno de los dúos que mayor atención internacional han recibido, Allora y Calzadilla, afincados en Puerto Rico, representaron a Estados Unidos en la Bienal de Venecia de 2011. Su obra, de una gran densidad y capacidad expresiva, aborda temas como la gobernabilidad, la degradación medioambiental o la comunicación.

Almonte, Eliú

(San Francisco de Macorís, **República Dominicana**, 1970)

Artista del performance y gestor cultural, Almonte dirigirá la iniciativa *Chocopop*, que llevaría a Puerto Plata un elenco variado de performers de todo el continente latinoamericano.

Alom, Juan Carlos

(La Habana, **Cuba**, 1964)

Fotógrafo cubano que despunta en los noventa con una obra inquietante onírica, que influye la raza y la religiosidad afrocubana en su repertorio.

<http://juancarlosalom.com/>

Alonso, Ángel

(La Habana, **Cuba**, 1967)

El pintor Ángel Alonso utiliza siluetas y figuras humanas sin rostro para trazar un imaginario urbano confuso y laberíntico, en el que el sujeto busca su camino.

<http://angelalonso-artist.blogspot.com.es/>

Alpízar, Rubén

(Santiago de Cuba, **Cuba**, 1965)

Pintor imaginativo formado en el ISA, Alpízar comienza en los noventa una producción ligada a la reinterpretación y la cita de la historia del arte, especialmente de la iconografía pictórica de la España del Siglo de Oro, con la que entra en contacto gracias a residir durante un largo tiempo en España.

http://www.galeriacubarte.cult.cu/g_artista.php?item=187&lang=sp

Altunaga, Rewel

(Camagüey, **Cuba**, 1977)

Artista y curador cubano, Altunaga orienta su actividad creativa a la interacción con comunidades, así como a la producción objetual de raíz conceptual.

Álvarez, Pedro

(La Habana, **Cuba**, 1967-Tempe, Arizona, Estados Unidos, 2004)

Virtuoso pintor y dibujante cubano, la figura de Álvarez será clave en el desarrollo de una pintura basada en la apropiación, la subversión y la cita de la historia del arte occidental.

Alvisa, Lidzie

(La Habana, **Cuba**, 1969)

Una de las principales exponentes de la nueva fotografía cubana de los noventa, Alvisa utiliza el cuerpo propio y ajeno para recrear situaciones y estados filosóficos y emotivos de carácter universal. Su obra, compuesta a partir de la relación de un número reducido de elementos, potencia la polisemia de lo representado.

http://www.theharte.com/lidzie_alvisa.htm

Anicet, Victor

(Marigot, **Martinica**, 1948)

Artista martiniqueño que combina la pintura y la cerámica en una obra ligada a la expresión identitaria antillana y a sus conexiones con la cultura africana, la obra de Anicet descansa en su interés investigativo, que le lleva a incorporar mosaicos de elementos cargados de significados precisos que restituyen memorias perdidas.

Antelmo, Nadal

(Cárdenas, **Cuba**, 1968)

Polifacético y controvertido artista cubano, Antelmo trabaja la fotografía seriada para representar comunidades y grupos de personas a través de la acumulación de retratos individuales. Recientemente ha incursionado en el arte digital, elaborando una propuesta creativa difundida a través de correo electrónico.

<http://www.nadalcuba.com/obras.html>

Aponte, Inés

(San Juan, **Puerto Rico**, 1956)

Formada en el Pratt Institute, Aponte desarrolla una activa carrera artística desde los setenta, una década antes de su regreso a Puerto Rico en 1989. Su producción está marcada por la renovación formal y por el mantenimiento de un compromiso social y reivindicativo.

Arrechea, Alexandre

(Trinidad, **Cuba**, 1970)

Artista cubano integrante del colectivo Los Carpinteros que desarrolla una carrera en solitario a partir del 2005, iniciándose en el video y experimentando con nuevos materiales.

<http://www.alexandrearrechea.com/>

[Véase *Los Carpinteros*]

Arronte, Adriana

(La Habana, Cuba, 1980)

Grabadora graduada del ISA, Arronte se mueve entre el diseño, la moda y la abstracción, estableciendo un discurso basado en la reiteración dotada de un valor crítico.

<http://adrianaarronte.blogspot.com.es/>

Atkinson, Ewan

(Bridgetown, **Barbados**, 1975)

Atkinson despunta hacia el 2000 con una obra basada en la relectura de la historia a partir de imágenes, documentos y situaciones cotidianas, lo que le lleva a analizar la identidad caribeña y la situación actual de las poblaciones del archipiélago.

Awai, Nicole

(Port of Spain, **Trinidad Tobago**, 1966)

Nacida en Trinidad pero formada en Estados Unidos, Awai es miembro de la generación de artistas trinitenses que obtiene un reconocimiento internacional durante la década del 2000. A través de un imaginario irónico y lúcido, Awai confronta los tópicos que rondan la representación de la región caribeña.

<http://art.yale.edu/NicoleAwai>

Ayón Manso, Belkis

(La Habana, **Cuba**, 1967-1999)

Una de las principales voces de la expresión cultural afrocaribeña, la obra de Ayón está vinculada a la experimentación con el grabado y a la representación de la mitología de los cultos afrocubanos. Nombre clave en el panorama cubano de los noventa, Ayón se suicida en 1999.

-B-

Báez, Josefina

(La Romana, República Dominicana, 1960)

Performera, poeta y artista de teatro DominicanYork, Báez es autora de una obra lúcida e irónica que analiza la experiencia dominicana en Estados Unidos y en la isla. Báez mezcla en sus acciones cuestiones de danza clásica, ritmos musicales caribeños e influencias de la danza india.

<http://www.ayombe.webs.com/>

Báez, Myrna

(San Juan, **Puerto Rico**, 1931)

Celebrada artista puertorriqueña, Báez refleja en su pintura un universo poético, en el que figuras femeninas difuminadas se recortan en entornos domésticos construidos a partir de la luz.

Ballester, Diógenes

(Ponce, **Puerto Rico**, 1956)

Artista boricua formado en Estados Unidos que utiliza la instalación y la pintura para reflexionar sobre la identidad cambiante derivada de su experiencia personal.

<http://www.diogenes-ballester.com/>

Ballester, Juan Pablo

(Camagüey, **Cuba**, 1966)

Formado en los ochenta y miembro del colectivo ABTV, Ballester deja Cuba en los noventa para afincarse en España y desarrollar una obra que trata la diáspora y que alude al nuevo entorno del artista.

<http://www.juanpabloballester.com/enlloc.html>

Barreto, Abel

(Pinar del Río, **Cuba**, 1977)

Alumno y posteriormente docente del ISA, Barreto realiza una obra conceptual, basada en el sonido y la materia, analizando a través de una obra depurada y objetual las condiciones de la escucha, el ruido y el silencio.

Barroso, Abel

(Pinar del Río, **Cuba**, 1971)

Artista cubano formado en el ISA, Barroso utiliza la tecnología y la mecánica para cuestionar los sistemas de producción y de intercambio de información en el mundo actual. Sus robots y máquinas responden a modelos *low-tech* y aluden a las diferencias en la distribución de recursos y medios entre el primer y el tercer mundo.

Basquiat, Jean-Michelle

(Nueva York, Estados Unidos, 1960-1988)

Artista americano de ascendencia haitiana, Basquiat revolucionaría el mundo del arte neoyorquino a partir de una estética que introduce el grafiti en el ámbito del museo y que usa la propia escritura para reformular la pintura y generar un discurso crítico con respecto a las desigualdades raciales, políticas, sociales y artísticas.

<http://www.basquiat.com>

Batista, Nelson

(La Vega, **República Dominicana**, 1974)

Pintor dominicano que utiliza la fotografía como elemento de documentación de escenas cotidianas de la vida urbana que luego traslada al lienzo. Vive y trabaja en Santiago de Los Caballeros.

<http://nelson-batista.artelista.com/>

Bedia, José

(La Habana, **Cuba**, 1959)

Pieza clave en el movimiento artístico cubano de los ochenta y uno de los artistas con mayor proyección internacional del país, Bedia ha desarrollado una completa carrera artística que revisa la identidad insular, antillana y americana, las religiones afrocubana, las tradiciones de las comunidades indígenas del continente o los lazos de unión con África.

Bejarano, Agustín

(Camagüey, **Cuba**, 1964)

Pintor y dibujante cubano autor de un imaginario onírico y preciosista, que imita modelos académicos y naturalistas para generar representaciones de seres mágicos y asexuados que insinúan y juegan con lo prohibido y la sugerencia.

Belle, LaVaughn

(**Trinidad Tobago**, 1974)

Artista procedente de Tobago formada en La Habana y residente en St.Croix, Belle documenta a través del video, del performance, de la fotografía y de la construcción de objetos el imaginario derivado de la plantación.

<http://www.lavaughnbelle.com/home.html>

Benítez, Ernesto

(La Habana, **Cuba**, 1971)

Artista cubano residente en España, Benítez produce una obra conceptual que incluye preocupaciones sobre la vida, la muerte o las migraciones.

Benjamin, Mario

(Port-au-Prince, **Haití**, 1964)

Uno de los artistas más innovadores del panorama haitiano, Benjamin comienza a experimentar con el video y la tecnología digital. Ha representado a Haití en varias bienales regionales e internacionales.

<http://www.mariobbenjamin.com/>

Benoit, Olivier

(**Granada**, 1969)

Pintor procedente de la isla de Granada que mezcla figuración y abstracción.

<http://www.oliverbenoit.com/>

Bessard, Julie

(Châtellerault, Francia, 1971)

Formada en Francia, Bessard se traslada a **Martinica**, donde comenzará a producir una obra de carácter escenográfico, basada en la combinación de la danza, el tejido y la escultura en grandes instalaciones que envuelven grandes espacios creando una apariencia poética.

<http://www.juliebessard.com/>

Betancourt, Carlos

(San Juan, **Puerto Rico**, 1966)

Ubicado en Miami, Betancourt utiliza en su obra un abigarrado conjunto de elementos decorativos para desafiar la relación entre arte y cultura de consumo. Además del Pop, el arte conceptual y la recuperación de las culturas indígenas americanas aparecen entre sus influencias.

Betancourt, John

(Nueva York, Estados Unidos, 1949)

De origen **puertorriqueño**, Betancourt será uno de los pioneros en plantear una renovación con la tradición fotográfica documental existente en la isla. Su obra, que incluye un componente conceptual, se interesa por los juegos lumínicos, que el artista carga de significado.

<http://www.johnbetancourtphotography.com/>

Beuze, Hervé

(Fort-de-France, **Martinica**, 1970)

Famoso por sus mapas e instalaciones, Beuze ha participado en muchas de las exposiciones regionales de la última década. Al mismo tiempo, es profesor en el IRAVM.

Bik Ismo

(Arecibo, **Puerto Rico**, 1981)

Artista urbano, Bik Ismo produce grafitis a gran escala que han sido integrados en exposiciones artísticas.

<http://bikismo.blogspot.com.es/>

Blades, Lillian

(Nassau, **Bahamas**, 1973)

La obra de Blades está marcada por sus assemblages, acumulación barroca de elementos dotados de significado en superficies planas que aluden a la aglomeración de recuerdos y memorias.

<http://www.lillianblades.com/>

Boclé, Jean-François

(Fort-de-France, **Martinica**, 1971)

Artista activo y comprometido, Boclé ha desarrollado una de las obras más profundas del arte de Martinica posterior a los noventa. Su producción se mueve entre la revisión de la situación política de Martinica y de los encuentros culturales, del análisis de los estereotipos raciales o de la evaluación de la condición de la diáspora.

<http://www.jeanfrancoisbocle.com>

Boddie, Terry

(Charlestown, **Nevis**, 1965)

Artista de Nevis afincado en Estados Unidos, la producción de Boddie gira en torno a la memoria y su relación con la historia oficial, especialmente en lo relativo a las consecuencias de la esclavitud y las migraciones de comunidades negras. Ha cultivado la fotografía, el grabado, la pintura y la instalación.

<http://www.terryboddie.com/>

Bonachea, Jimmy

(Sancti Spiritus, **Cuba**, 1977)

Joven artista cubano radicado en México, Bonachea realiza una obra conceptual basada en la revisión de los usos y condiciones del espacio público, así como en la polisemia de la mirada sobre esos espacios.

<http://www.mytogallery.com/artistas/bonachea/bonachea.html>

Bonelly, Johny

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1951)

Imaginativo artista dominicano, Bonelly trasciende las convenciones de la escultura mediante la construcción de objetos imposibles, llenos de humor y en ocasiones próximos a lo erótico.

Boxer, David

(St. Andrews, **Jamaica**, 1946)

Director de la National Gallery of Jamaica, Boxer será el principal artífice de una renovación discursiva en la isla. Su obra será decisiva en la implantación de lenguajes como la instalación, así como en la renovación de la pintura. Próximo a Francis Bacon, con quien llegó a producir obra conjunta, Boxer aparece como un referente en el arte jamaicano posterior a la independencia.

Boyce, Sonia

(Londres, **Reino Unido**, 1961)

De ascendencia caribeña, Boyce destaca en el panorama del Black British Art de los ochenta con una obra centrada en la revisión del género en las culturas negras y en la diáspora. Boyce participará activamente del movimiento generado a partir de InIVA.

http://www.iniva.org/library/archive/people/b/boyce_sonia

Branch, Winston

(Castries, **St.Lucia**, 1947)

Branch forma parte de la nómina de artistas de St.Lucia que tratan de apostar por una pintura no figurativa ni destinada al turismo. Sus lienzos, llenos de colores, muestran una abstracción de la fértil naturaleza de la región caribeña.

<http://www.winstonbranch.com/>

Breleur, Ernest

(Rivière Salée, **Martinica**, 1945)

Miembro del colectivo Fwomajé, tras su ruptura con el grupo iniciará un movimiento de reivindicación de una experimentación artística no constreñida por motivos políticos o identitarios locales.

<http://www.ernestbreleur.com/>

Brito, Jacqueline

(La Habana, **Cuba**, 1973)

Formada en el ISA a principios de los noventa, Brito produce una obra simbólica en pintura y grabado, cercana al clasicismo y a la apropiación de estilos de la historia del arte occidental.

Brito, Saidel

(Matanzas, **Cuba**, 1973)

Artista multidisciplinar formado en el ISA, Brito se centra en la relectura de la historia y su incorporación al contexto actual. Actualmente reside y trabaja en Ecuador.

Brito, Yamilis

(La Habana, **Cuba**, 1972)

Joven grabadora y artista gráfica cubana, Brito integrará proyectos vitales para el desarrollo del grabado en la isla, como *La Huella Múltiple*. Su obra revisa elementos del lenguaje oficial de la política y la historia para dotarlos de nuevos significados.

Broodhagen, Karl

(Guyana, 1909)

Notable escultor, Broodhagen será clave en el desarrollo de la modernidad artística en Barbados, país al que se desplaza a la edad de quince años. Próximo a Inglaterra, Broodhagen llevará a cabo una labor de reivindicación de la figura humana y, en concreto, de la de la población negra, que será fundamental en el devenir artístico del Caribe anglófono.

Brossard, Janet

(**Cuba**, 1973)

Grabadora, Brossard es autora de una obra que utiliza los lenguajes del clasicismo pictórico para generar agudas lecturas de la sociedad del momento. Trabaja en dúo con el artista cubano Norberto Marrero.

<http://janette-norberto.blogspot.com.es/>

Bruguera, Tania

(La Habana, **Cuba**, 1968)

Artista del performance, Bruguera será clave en la escena artística cubana de los noventa, tanto por su obra como por su papel en la dirección de uno de los programas pedagógicos más ambiciosos de la región, la Cátedra de Arte y Conducta.

<http://www.taniabruquera.com/cms/>

Bubu Negrón (Jesús Negrón)

(Barceloneta, **Puerto Rico**, 1975)

Artista puertorriqueño que comienza su andadura en torno al 2000, en el marco de las acciones de *M&M* proyectos, Bubu Negrón pronto despuntará como una

de las voces más comprometidas y lúcidas de su generación. Su obra, basada en la intervención en el medio y en la interacción con comunidades, tendrá siempre un matiz crítico, político y cooperativo.

<http://jesusbubunegron.tumblr.com/>

Budet, Osvaldo

(San Juan, **Puerto Rico**, 1979)

Artista puertorriqueño residente en Alemania, Budet trabaja la imagen como un documento a intervenir y modificar, introduciendo, a menudo mediante la inclusión de su propia imagen, un matiz de duda en la instantánea política o histórica.

www.osvaldobudet.com/

Budoff, Nathan

(Masachussets, Estados Unidos, 1962)

Pintor norteamericano radicado en Puerto Rico desde los noventa, Budoff realiza obras de gran formato, no exentas de una influencia del barroco y del clasicismo, en las que convergen personajes realizados con un estilo realista en entornos surreales, no exentos de un elemento reflexivo y crítico.

Burke, Alex

(Fort-de-France, **Martinica**, 1944)

Consagrado artista martiniqueño afincado en París, Burke fue uno de los pioneros de la instalación en el Caribe francófono. Su obra gira en torno a la relación entre memoria e historia, tema al que alude a través de la recuperación de registros omitidos en el discurso histórico.

Burnside, Stan

(Nassau, Bahamas, 1947)

Pintor bahameño formado en Estados Unidos que ha explorado la definición de una identidad caribeña después de trabajar en Estados Unidos como diseñador gráfico para álbumes de *rythm&blues*.

Bynoe, Holly

(Bequia, **St. Vincent**, 1980)

Fundadora y directora de la revista *ARC*, Bynoe es autora de una obra en fotografía, gráfica y video en la que revisa la pervivencia en el presente de pautas y situaciones de la historia de la región.

<http://hollybynoe.com/home.html>

-C-

Cabral, Francisco

(Belmont, **Trinidad Tobago**)

Artista famoso por sus sillas diseñadas a manera de altar-instalación, Cabral será clave en el desarrollo de un lenguaje contemporáneo en Trinidad. Artista comprometido, su obra tiene siempre un componente reivindicativo político y social, vinculado con la condición histórica y económica del Caribe.

Cambre, Javier

(San Juan, **Puerto Rico**)

Fotógrafo puertorriqueño residente en Estados Unidos, Cambre realiza una obra dotada de tintes surrealistas y ligada en ocasiones a la documentación y el viaje.

<http://javiercambre.com/home.html>

Camejo, Luis Enrique

(Pinar del Río, **Cuba**, 1971)

Joven pintor cubano formado en el ISA, Camejo desarrolla una obra basada en la mirada al espacio urbano, que es reflejado con un toque de nostalgia e intemporalidad.

<http://www.camejoart.com/>

Campbell, Charles

(**Jamaica**, 1970)

Uno de los artistas jóvenes jamaicanos con mayor proyección internacional, Campbell, residente en Canadá, trabaja en torno a la memoria y la historia de la región, motivos que aborda a través de la repetición y la creación de patrones formales.

<http://charlescampbellart.com/>

Campins, Alejandro

Parte del movimiento de recuperación de la pintura que surge en la Cuba del 2000, Campins ha integrado casi la totalidad de muestras pictóricas celebradas en el país desde entonces. Su obra se caracteriza por el empleo de tonos apagados y la creación de un lenguaje figurativo que combina el realismo con la introducción de figuras humanas y animales descontextualizadas.

<http://www.alejandrocampins.com>

Campos Pons, María Magdalena

(Matanzas, **Cuba**, 1959)

Artista y profesora del ISA a fines de los ochenta, Campos Pons revisa en su producción cuestiones raciales y de género, a las que integra en un lenguaje próximo al ritual.

Cancelier, Klodi

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1945)

Artista procedente de Guadalupe, Cancelier fue responsable del Festival Indigo, que a lo largo de varias ediciones aglutinó a creadores caribeños de múltiples disciplinas en encuentros que compartían el carácter de festival cultural con el de exposición.

<http://www.cancelier.com/pages/biographie.html>

Candelaria, Efrén

(San Juan, **Puerto Rico**, 1980)

Joven artista puertorriqueño que cultiva la instalación y que interactúa con la física y la mecánica.

Capellán, Tony

(Tamboril, **República Dominicana**, 1955)

Uno de los padres de la instalación en la región del Caribe, Capellán produce desde los setenta una obra imaginativa y de gran fuerza simbólica, próxima al Arte Povera, a través de la recuperación del material que arrastra el mar en su conexión con el Río Ozama de Santo Domingo. Esa búsqueda de memorias condensadas en objetos le permite esbozar un análisis de la relación entre ser humano y medioambiente.

Capetillo, Geysell

(La Habana, **Cuba**, 1973)

Artista de instalación, la obra de Capetillo es irónica, basada en un lenguaje conceptual que utiliza objetos cotidianos para reflexionar sobre cuestiones políticas y filosóficas.

Capote, Iván

(Pinar del Río, **Cuba**, 1973)

Artista conceptual ligado al uso del texto, el mayor de los hermanos Capote es autor de una obra pura y compleja, basada en la revisión del significado habitual de las palabras a través de una expresión mínima, directa.

<http://www.ivan-capote.com/>

Capote, Yoan

(Pinar del Río, **Cuba**, 1977)

Artista conceptual cubano, Capote es uno de los artistas que comienzan a trabajar hacia el 2000 que mayor fortuna crítica y reconocimiento internacional encuentra. Su obra estará marcada por el análisis crítico de las estructuras de pensamiento y del lenguaje.

<http://www.yoan-capote.com/>

Capricorne, José

(Willemstad, **Curaçao**, 1932)

Uno de los pioneros en la experimentación artística en Curaçao, Capricorne alude al Caribe a través de una pintura barroca, que expresa las tradiciones culturales de la región y el carácter mágico que el artista encuentra en ella.

<http://josemariacapricorne.com/>

Castello, Keisha

(Kingston, **Jamaica**, 1978)

Prominente artista jamaicana afincada en Reino Unido que comienza a despuntar en la década del 2000, Castello genera objetos que aluden de forma indirecta al mar, al tránsito y a la relación entre poder, memoria y pérdida.

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2010/05/05/young-talent-v-keisha-castello/>

Castillo, Caryana

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1982)

Activa performer, Castillo comenzó a principios del 2000 una obra basada en la revisión de patrones de comportamiento y símbolos de la cultura caribeña, para definir paulatinamente una producción más depurada formalmente, de preocupaciones universales.

<http://www.caryanacastillo.com/>

Castillo, Liset

(Cmagüey, **Cuba**, 1974)

Escultora e instaladora cubana, Liset Castillo trabaja con la representación del espacio, creando construcciones a gran escala que se sitúan de forma paralela al orden de la realidad. A partir de este gesto, la artista genera un espacio en el que conviven la utopía y la ironía.

<http://lisetcastillo.com/>

Castillo, Myritzta

(San Juan, **Puerto Rico**, 1981)

Joven fotógrafa y videoartista puertorriqueña, Castillo trabaja con la realidad inmediata, generando escenas que interrumpen la lógica de la cotidianidad.

<http://www.myritzart.com/home.html>

Castro, Humberto,

(La Habana, **Cuba**, 1957)

Parte de la generación de los ochenta, la pintura de Castro está protagonizada por unas figuras estilizadas e indefinidas que pueblan espacios oníricos. A partir del 2000 comienza a trabajar la instalación y la escultura.

<http://www.humbertocastro.com/>

Castro, Javier

(**Cuba**)

Joven videoartista cubano, estudiante de la Cátedra de Arte y Conducta dirigida por Tania Bruguera, que despunta hacia el 2000 con una obra basada en la relación entre arte y política y en la utilización del falso documental y la filmación directa de escenas cotidianas.

Caycedo, Carolina

(Londres, Reino Unido, 1978)

Polifacética artista colombiana formada y afincada en **Puerto Rico**, Caycedo interactúa con el espacio público, integrando a las comunidades en sus obras.

<http://www.lastargate.intermediae.es/>

Celia y Junior

(**Cuba**)

A través de la documentación de acciones mínimas y de la inserción de la obra de arte en el día a día, este dúo de artistas cubanos problematiza situaciones cotidianas que caen en el absurdo.

Chadru, Pierre

(Pointe-à-Pitre, Guadalupe, 1969)

Artista multidisciplinar, la obra de Chadru se orienta hacia la búsqueda de la identidad y su expresión formal, búsqueda en la que se incluye el análisis de las consecuencias de la esclavitud en la configuración del ser caribeño.

http://www.chadru.com/art_visuel/Repertoire/chad_pierre_chadru_artiste_p_lasticien/?num=69

Chapman-Andrews, Alison

(Hertford, Reino Unido, 1942)

Pintora formada en Inglaterra que desarrolla una visión del paisaje caribeño al casarse con el artista guyanés Stanley Greaves.

<http://www.alisonchapmanandrews.net/>

Chávez, Jeanette

(La Habana, **Cuba**, 1980)

Joven artista cubana formada en San Alejandro y en la Cátedra de Arte y Conducta que utiliza su propio cuerpo para introducir una tensión en la relación entre corporidad, obediencia y política.

Chen, Margaret

(St. Catherine, **Jamaica**, 1951)

Chen es una de las escultoras jamaicanas de la década de los noventa que mayor fortuna alcanzará internacionalmente. Formada en el Edna Manley College, espacio en el que impartirá docencia, Chen trabaja la madera componiendo esculturas e instalaciones de gran tamaño en las que la memoria personal y la trayectoria de su familia, de origen chino, se entremezclan.

Chong, Albert

(Kingston, **Jamaica**, 1958)

Activo fotógrafo de la diáspora jamaicana, Chong desarrolla a partir de los ochenta una obra basada en la revisión de la memoria, la historia y la espiritualidad afrocaribeña que no deja de lado preocupaciones políticas y personales.

<http://www.albertchong.com/>

Cintron, Carola

(San Juan, **Puerto Rico**, 1974)

Artista puertorriqueña formada en Estados Unidos, Cintron combina arte y sonido, estableciendo un lazo de unión entre ambos medios expresivos con la idea de generar sensaciones lo más cercanas posibles a determinadas realidades.

<http://www.carolacintron.com/>

Clark, Sonya

(Washington D.C., Estados Unidos, 1967)

Artista de ascendencia jamaicana y trinitense, Clark examina cuestiones relativas a la historia y el presente de las comunidades negras en América, entre ellas la representación asociada al alisado del cabello.

<http://sonyaclark.com/>

Clarke, LeRoy

(Belmont, **Trinidad Tobago**, 1938)

Notable pintor de Trinidad, Clarke desarrollará a partir de los sesenta una pintura de raíz africana que se mueve entre la abstracción y lo expresionista, rompiendo con el movimiento figurativo que se limitaba a realizar copias naturalistas de la realidad.

<http://www.leroyclarke.com/>

Collazo Llorens, Nayda

(San Juan, **Puerto Rico**, 1968)

Una de las voces más celebradas por la crítica de la generación de artistas puertorriqueños que destacan en los noventa, Collazo es autora de una obra ligada a la comunicación, la memoria y la posición que el individuo ocupa en los procesos de recordar e interactuar.

<http://www.naydacollazollorems.com/>

Cordero, Jorge “Rito”

(Lares, **Puerto Rico**, 1982)

Artista polifacético, la obra de Jorge “Rito” Cordero se orienta a la creación de objetos imposibles que, pese a su inverosimilitud, proporcionan lecturas críticas de la realidad.

<http://www.galeriayemaya.com/main/LoadContent.do?id=24>

Cordero, Raúl

(La Habana, **Cuba**, 1971)

Uno de los nombres más destacados del panorama artístico cubano posterior al 2000, Cordero combina a menudo fotografía y pintura en un intento de reflexionar sobre las propias condiciones de la creación artística.

<http://www.raulcorderostudio.com>

Cott, Karla

(Arecibo, **Puerto Rico**, 1980)

Joven artista puertorriqueña que combina en su producción animaciones y videos que componen gestos inconexos e indirectos, más sugerentes que narrativos, ligados a experiencias autobiográficas y a preocupaciones universales.

<http://karlacott.com/>

Cox, John

(Nassau, **Bahamas**, 1973)

Formado en el College of the Bahamas, Cox forma parte de la última hornada de artistas de Bahamas que surge a partir del 2000. Su obra se centra en el análisis de los conflictos de la representación y la propia actividad artística.

<http://www.popopstudios.com/>

Cox, Renee

(Colgate, **Jamaica**, 1960)

Una de las fotógrafas jamaicanas más reconocidas internacionalmente, Renee Cox utiliza su propio cuerpo para aludir a situaciones del pasado y el presente de las comunidades negras.

<http://reneecox.org/>

Cozier, Christopher

(Port of Spain, **Trinidad Tobago**, 1959)

Crítico y polifacético artista, la figura de Cozier centrará el movimiento de renovación artística en Trinidad y Tobago a su regreso a su isla natal en los ochenta. Una de las voces más lúcidas del arte caribeño de fin de siglo, Cozier es autor de una obra comprometida y variada, que abarca el dibujo, la instalación, el performance, el videoarte o la pintura.

<http://christophercozier.blogspot.com.es/>

Cruz Azaceta, Luis

(La Habana, **Cuba**, 1942)

Artista cubano afincado en Miami, la poética de Cruz Azaceta se caracteriza por un tono desgarrado, angustioso y existencial que problematiza el exilio, la soledad o la marginación.

<http://www.luiscruzazaceta.net/>

Cruz, José (José “Tony” Cruz)

(Vega Alta, **Puerto Rico**, 1977)

Artista, curador y gestor cultural puertorriqueño, José “Tony” Cruz fundará junto con Michelle Marxuach y Beatriz Santiago el espacio de creación *BetaLocal*. Su producción se caracteriza por la acumulación de gestos mínimos que, a través de puntos y líneas, calculan en trayectorias la distancia geográfica y la proximidad.

<http://cargocollective.com/tonycruz-portafolio>

Curry, Blue

(Nassau, **Bahamas**, 1974)

Uno de los principales exponentes de la renovación artística en Bahamas, Curry, residente en Londres, es autor de una obra simbólica, marcada por la configuración de objetos capaces de aludir desde múltiples perspectivas tanto a la historia y la realidad del Caribe como a problemáticas universales.

<http://www.bluecurry.com/>

-D-

Daley, Leonard

(St.Catherine, **Jamaica**, c. 1930-2008)

Clave de la pintura del movimiento intuitivo, Daley desarrollará a partir de los ochenta una obra onírica y expresiva, en la que las figuras aparecen sacudidas en un entorno alucinatorio.

Damoison, David

(París, Francia, 1963)

El fotógrafo de **Martinica** David Damoison formará parte de varias exposiciones de arte regional a partir de los noventa. Su obra, ligada a la documentación de las comunidades antillanas tanto en la isla como en la diáspora, se mueve entre la documentación y la experimentación artística.

<http://damoison.com/>

Davis, Annalee

(Bridgetown, **Barbados**, 1963)

Davis despuntará en los noventa como gran exponente de la corriente caribeña ligada a la instalación. Las migraciones, la relación entre ser humano y naturaleza y la raza dominarán su trabajo.

<http://www.annaleedavis.com/>

De Laguarigue, Jean-Luc

(**Martinica**)

Fotógrafo martiniqueño cuya obra se centra en la documentación de las tradiciones y del pasado antillano. A través de la representación de lugares y personas, De Laguarigue recupera la memoria de la región.

<http://www.delaguarigue.com/>

De los Santos, Danilo

(Puerto Plata, **República Dominicana**, 1942)

Destacado artista, crítico e historiador dominicano, De los Santos fue vital desde los setenta, cuando lleva a cabo una obra comprometida con la innovación artística. Es autor de numerosas monografías que condensan de forma exhaustiva la evolución del arte dominicano.

<http://danilodelossantos.com/web>

De Pellerano, Soucy

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1928)

Una de las pioneras en la experimentación artística en República Dominicana, Soucy De Pellerano destacará a lo largo de generaciones como docente y prolífica artística. Sus esculturas, próximas a lo mecánico, aluden a la complejidad del ser, así como a la naturaleza del proceso de creación artística.

De Saint Julien, Léa

(**Guadalupe**)

Documentalista y fotógrafo de ascendencia francesa y de Guadalupe, De Saint Julien ha realizado un vasto trabajo investigativo en Haití en torno al vudú y la cultura haitiana.

<http://www.uprising-art.com/es/portfolio/lea-de-saint-julien-guadeloupe/>

De Vries, Erwin

(Surinam, 1948)

Pintor surinamés con una obra colorida y surrealista.

<http://www.erwindevries.com/Home.html>

Dean Rickards, Peter

(**Jamaica**, 1969)

Fotógrafo y documentalista jamaicano que combina la expresión artística con la moda y el diseño gráfico, ha realizado varias series sobre las culturas urbanas jamaicanas, la representación de las culturas negras y el *dancehall*.

<http://peterdeanrickards.com/>

Deane, Khalil

(**Jamaica**, 1977)

Joven artista jamaicano cuya producción se centra en el examen de la cultura urbana y la violencia en el espacio antillano.

Denis, Maxence

Port-au-Prince, **Haití**, 1968)

Videoartista y cineasta, Denis es pionero en realizar desde los noventa una obra digital que supone una apuesta por la renovación formal en el arte haitiano. Desde entonces ha participado en varias exposiciones colectivas de arte caribeño y africano.

<http://www.prezeau.com/Maxence.htm>

Del Dago, Duvier

(Villa Clara, **Cuba**, 1976)

Tras participar en el Colectivo DUPP, Del Dago inicia una exitosa carrera a principios del 2000 a partir de una obra que plantea un diálogo entre la instalación, la fotografía y el video, llevando al espacio físico mediante hilos algunos motivos de los dos últimos medios, en forma de grandes instalaciones que imitan los hologramas y que incorporan tecnologías de modelado digital.

Désert, Jean-Ulrick

(Port-au-Prince, **Haití**)

Polifacético y activo artista haitiano-germano, la obra de Désert abarca numerosos medios expresivos y alude a temáticas ligadas a la raza, el género, las relaciones culturales o el sentido de ciudadanía.

<http://www.jeanulrickdesert.com/>

Díaz Cardona, Rabindranath

(San Sebastián, **Puerto Rico**, 1972)

Joven pintor puertorriqueño que utiliza el lenguaje del cómic y del dibujo infantil para aludir a la realidad de su generación.

Diago, Roberto

(La Habana, **Cuba**, 1971)

Artista cubano comprometido con la revisión de la herencia negra en la cultura caribeña, Diago trabaja a partir de la recuperación de materiales y elementos múltiples, que le sirven para crear composiciones simbólicas, marcadas por la

superposición de mensajes y registros materiales, algo que le sitúa próximo a Basquiat y a las propuestas del Arte Povera.

<http://www.havana-cultura.com/es/int/artista-cubano/juan-roberto-diago-durruthy/arte-cuba>

Díaz, Polibio

(Barahona, **República Dominicana**, 1952)

Fotógrafo y performer dominicano interesado en el análisis crítico de la influencia de las comunidades humanas en el medio social y natural en el que habitan. Díaz, que ha representado a su país en múltiples eventos internacionales, capta facetas de la realidad dominicana que suelen quedar ocultas tras las miradas oficiales a la identidad nacional.

<http://www.polibiodiaz.com.do/>

Domínguez, Nelson

(La Habana, **Cuba**, 1947)

Pintor, ceramista y escultor cubano, la obra de Domínguez se acerca al expresionismo, y está poblada por figuras fragmentadas, que se recortan contra fondos oscuros y neutros.

Dulzaides, Felipe

(La Habana, **Cuba**, 1965)

Polifacético artista joven cubano, Dulzaides desarrolla una obra conceptual basada en el análisis del papel de los medios y del poder político en la construcción de espacios públicos y de convivencia. Sus obras toman la forma de fotografías, videos, instalaciones o intervenciones en el medio urbano y natural.

<http://felipedulzaides.com/work.html>

Duval-Carrié, Édouard

(Port-au-Prince, **Haití**, 1954)

Una de las voces centrales en la construcción de un lenguaje contemporáneo en el arte haitiano, la figura de Duval-Carrié ha sido esencial en la promoción de la creatividad de su país. Desde Miami dirige el Little Haiti Cultural Center, un espacio que ha acogido destacadas exposiciones de arte caribeño en los últimos años. Su obra está marcada por la conjunción del imaginario del vudú, del arte popular haitiano y de la historia americana, elementos que Duval-Carrié expresa a partir de un lenguaje contemporáneo.

<http://www.edouard-duval-carrie.com/>

Dzine (Carlos Rolón)

(Chicago, Estados Unidos, 1970)

Artista puertorriqueño afincado en Chicago, Dzine combina la producción artística con el diseño gráfico y su actividad como Dj.

<http://www.dzinestudio.com/>

-E-

Ellis, Gerard

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1976)

Uno de los pintores jóvenes dominicanos con mayor proyección internacional, Ellis trabaja desde Nueva York en una obra que revisa la soledad, el aislamiento y la comunicación.

<http://www.gerardellis.com/>

Elsó, Juan Francisco

(La Habana, **Cuba**, 1956-1988)

Artista conectado con la búsqueda de la identidad americana, Elso aparece como una de las figuras centrales del movimiento artístico cubano de los ochenta. Participante en muestras como *Volumen I* e integrante de la Bienal de Venecia y de las primeras ediciones de la Bienal de La Habana, Elso nos dejaría obras capitales para la historia del arte caribeño y americano que plantean una reflexión sobre el poder totémico de los símbolos y los elementos naturales. Su temprana muerte interrumpió una carrera prometedora.

Eric, Henry

(Camagüey, **Cuba**, 1971)

Artista formado en el ISA y posteriormente en España, Eric interactúa con la realidad buscando caminos velados en el discurso histórico oficial. La documentación en video y la intervención en espacios públicos aparecen entre sus principales medios expresivos.

www.henryrichernandez.com

Espinal, Thelma Leonor

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1976)

Artista multimedia santiaguera ligada al análisis de las migraciones, la convivencia, la posición de la mujer o la insularidad.

<http://thelmaleonor.artelista.com/>

Esquivel, Alexis

(La Palma, **Cuba**, 1968)

Imaginativo y polifacético artista procedente de Pinar del Río que reflexiona sobre la raza en el contexto de la Cuba actual.

<http://www.alexisesquivel.com/>

Esson, Tomás

(La Habana, **Cuba**, 1963)

Dentro de la Generación de los Ochenta en Cuba, Esson destacaría como uno de los artistas más provocadores. Su pintura adopta símbolos nacionales para dotarlos de una apariencia grotesca y descarnada a partir de una apariencia que imita la carne.

<http://tomasesson.com/>

Estévez, Carlos

(La Habana, **Cuba**, 1968)

Miembro de la generación de los ochenta cubana, Estévez se forma en el ISA a finales de la década. Su producción, que incluye pintura, dibujo, escultura e instalación, proyecta un imaginario espiritual, en el que el ser humano queda conectado a lo sagrado.

<http://www.carlosestevez.net/>

Estévez, Nicolás Dumit

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1963)

Artista dominicano residente en Nueva York caracterizado por realizar prácticas de arte y vida diaria mediante la convivencia con comunidades y la inserción en la realidad cotidiana.

<http://nicolasdumitestevez.blogspot.com.es/>

Estrada, Carlos

(Camagüey, **Cuba**, 1964)

Junto con su hermano Omar, Carlos Estrada forma un dúo artístico que ha experimentado con el video y la tecnología digital para analizar cuestiones ligadas a la comunicación, la mecánica o la biología.

<http://losestradas.com/>

Estrada, Omar

(Camagüey, **Cuba**, 1963)

Junto con su hermano Carlos, Omar Estrada forma un dúo artístico que ha experimentado con el video y la tecnología digital para analizar cuestiones ligadas a la comunicación, la mecánica o la biología.

<http://losestradas.com/>

-F-

Facey Cooper, Laura

(**Jamaica**, 1954)

Escultora jamaicana de origen europeo, Facey ha destacado como instaladora y autora de una obra cargada de espiritualidad. Suya es la escultura que decora el

Emancipation Park de Kingston, uno de los monumentos públicos más celebrados de Jamaica.

<http://www.laurafacey.com/>

Ferly, Joëlle

(París, **Guadalupe**, 1970)

Fundadora de L'Artocarpe, un espacio de residencia artística y exposición, Ferly se forma entre Francia y Reino Unido, donde entronca con Autograph y la fotografía negra británica. Posteriormente inicia una obra que utiliza el performance y el videoarte con gestos irónicos y con un matiz lúdico para realizar una crítica social y política del momento.

<http://www.artocarpe.net/>

Ferrera-Balanquer, Raúl

(La Habana, **Cuba**, 1958)

Uno de los artistas cubanos formados en Estados Unidos más imaginativos, Ferrera-Balanquer desafía las convenciones cubanas, estadounidenses y mexicanas, ofreciendo una imagen de la masculinidad que confunde el género e incluye referencias al SIDA, las culturas nativo-americanas, las migraciones o la violencia.

Ferreras, Mónica

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1965)

Ferreras analiza la insularidad y su repercusión en su experiencia vital a través de una simbología mínima, compuesta por redes de puntos o líneas o por monumentos a las comunidades taínas.

<http://monicaferrerasd.blogspot.com.es/>

Ferro, Adonis

(La Habana, **Cuba**, 1986)

Miembro de la joven generación pictórica cubana que despunta a fines del 2000, Ferro trabaja un lenguaje figurativo que se vale de la pintura infantil y de la representación de experiencias autobiográficas.

<http://www.adonisferro.com>

Figueroa, José Alberto

(La Habana, **Cuba**, 1946)

Destacado fotógrafo cubano asistente de Alberto Korda, Figueroa sería vital en la década del sesenta, cuando promueve una mirada dirigida a la sociedad, al grupo de personas. Su proximidad al famoso retratista del Che le permitirá participar directamente de la actividad artística cubana durante las décadas siguientes.

Figueroa, Radhamés "Juni"

(Bayamón, **Puerto Rico**, 1982)

Joven pintor puertorriqueño, Figueroa retoma el disfraz totémico para aludir a la realidad del momento. Además de obra en lienzo, ha llevado a cabo un amplio proyecto de intervención urbana en el barrio sanjuanero de La Perla.

<http://uvuvuv.com/uv/radamesjunifigueroa.html>

Firmin, Eddie “Ano”

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1971)

Artista multimedia de Guadalupe, la obra de Ano gira en torno a la elevación, a la búsqueda espiritual inherente a la actividad creativa. Ha participado en algunas exposiciones regionales de arte caribeño.

<http://www.potomitan.info/atelier/pawol/ano.php>

Flores, Adonis

(Sancti Spiritus, **Cuba**, 1971)

Joven artista cubano que utiliza el camuflaje para aludir a múltiples problemáticas de la realidad, desde el mimetismo con el contexto a la incomunicación, el aislamiento o la violencia de la realidad.

<http://www.mytogallery.com/artistas/adonis/adonis.html>

Freytes, Teo

(México D.F., México, 1953)

Artista **puertorriqueño** de origen español, Freytes es uno de los pioneros en el arte digital en la isla. Durante los ochenta dirigirá MSA, un espacio de creación alternativo que continuaría su funcionamiento hasta la década siguiente.

<http://msa-x.msa-x.org/>

Frorup, Kendra

(Nassau, **Bahamas**)

Formada en Estados Unidos, Frorup construye objetos que aluden al pasado de la plantación y al presente de las comunidades caribeñas.

<http://kendrafrorup.com/>

Fuentes, José Emilio “Jeff”

(Granma, **Cuba**, 1974)

El tema que centra la escultura de Jeff Fuentes es la infancia; a través de un imaginario roto, que juega con la perfección formal y la crudeza de lo que esconde, Jeff simplifica la realidad para desvelar sus contradicciones.

-G-

Gabinete Ordo Amoris (Francis Acea, La Habana, Cuba, 1967; Diango Hernández, Sancti Spiritus, Cuba, 1970)

Colectivo cubano formado en 1994, su trabajo se inserta en la realidad de forma directa, a partir de la creación de situaciones reales y de la recuperación de inverosímiles objetos y materiales de uso cotidiano.

<http://www.diango.net/installations/the-gabinete-ordo-amoris-by-orlando-hernandez-1999/>

Garaicoa, Carlos

(La Habana, **Cuba**, 1967)

Artista cubano residente en Madrid, Garaicoa será una figura clave en el panorama cubano de los noventa, así como uno de los creadores de la región caribeña que mayor reconocimiento internacional alcance. Curador de *Las Metáforas del Templo*, la exposición que se considera inicio de una nueva generación artística, Garaicoa reflexiona en su obra sobre la ciudad, la habitabilidad, la convivencia y el paso del tiempo.

<http://www.carlosgaraicoa.com/>

García Cordero, José

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1951)

Pintor dominicano afincado en París, la obra de García Cordero recibirá una enorme atención crítica a partir de los ochenta. Su producción, llena de autorretratos, ofrece una visión feroz y ácida de la realidad, no exenta de preocupaciones existenciales.

García, Aimé

(Matanzas, **Cuba**, 1972)

Integrante del movimiento pictórico cubano de los noventa que busca una renovación temática y una mayor ambigüedad respecto a los asuntos políticos tratados, García utiliza su propia imagen para reflexionar sobre la vida, la muerte o la situación de la mujer.

http://www.galeriacubarte.cult.cu/g_artista.php?item=121&lang=sp

García, Lilve y Marichal, Pragmy (Colectivo 16.10)

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1969)

Colectivo dominicano afincado en Santiago de los Caballeros que trabaja a partir de la fotografía, el video y la arquitectura para producir una reflexión sobre segmentos del espacio urbano desfavorecidos e invisibles.

García, Lisandra Isabel

(La Habana, **Cuba**, 1989)

Joven artista cubana formada en San Alejandro que recrea espacios cotidianos en sus instalaciones, para luego producir un análisis de la relación entre el sujeto y esos entornos.

García, Rocío

(Santa Clara, Las Villas, **Cuba**, 1955)

Formada en Rusia, en conexión con la vanguardia pictórica soviética, García regresa a Cuba y produce una de las obras pictóricas más originales y atrevidas del panorama insular. Sus lienzos esbozan un erotismo prohibido, cargado de violencia, que desafía los roles de género establecidos en la Cuba actual.

<http://rociogarcia.com/>

Garciandía, Flavio

(Caibarán, Villa Clara, **Cuba**, 1954)

Nombre clave en el arte cubano del siglo XX por su fecunda actividad artística y por el impacto de su labor pedagógica a principios de los ochenta, Garciandía realiza una obra en constante evolución, dotada de un carácter crítico que deconstruye los símbolos oficiales del poder. Actualmente reside en México.

Gárciga, Luis

(La Habana, **Cuba**, 1971)

Uno de los artistas cubanos más originales del panorama actual, Gárciga recoge situaciones cotidianas, insertándose en la realidad cubana en busca de patrones cotidianos de conducta social y política dotados de una densa simbología.

<http://siempreenlalucha.blogspot.es/>

Gardner, Joscelyn

(Bridgetown, **Barbados**, 1961)

Una de las principales voces en el panorama artístico de Barbados, desde los ochenta Gardner ha desarrollado una obra densa y polifacética en torno a la historia y, más específicamente, sobre la posición de la mujer criolla blanca en el conjunto de la sociedad antillana.

<http://www.joscelyngardner.com/>

Gelabert Soto, Florencio

(La Habana, **Cuba**, 1961)

Hijo del escultor Florencio Gelabert, se forma en San Alejandro y en el ISA durante la década de los ochenta, para luego dejar la isla y trasladarse a Miami. Su obra muestra escenarios exuberantes, en los que la naturaleza invade la arquitectura y los objetos construidos a partir de una preocupación ecológica.

<http://florenciogelabert.blogspot.com.es/>

George, Milton

(Manchester, **Jamaica**, 1939-2008)

Pintor intuitivo que utiliza el expresionismo para crear imágenes sagradas dotadas de una honda religiosidad y de un tono onírico. Su otra gran

preocupación temática tendrá que ver con la representación del ser humano y, en concreto, de la mujer.

Glombard, Rodrigue

(**Martinica**)

Artista martiniqueño residente en Lyon, Glombard trabaja la pintura y la instalación, y ha realizado varios documentales.

<http://www.rodrigue-glombard.com/>

Gómez Saint-Hilaire, Enetalí

(Santiago Rodríguez, **República Dominicana**, 1971)

Pintor, fotógrafo y artista del performance dominicano afincado en Santiago de los Caballeros.

Gómez, Luis

(La Habana, **Cuba**, 1968)

Uno de los principales exponentes del arte cubano de finales de los ochenta, Gómez es autor de una obra en constante renovación, en un primer momento influida por Juan Francisco Elso, su maestro, que posteriormente evoluciona hasta ofrecer logrados resultados personales que combinan todos los medios expresivos. Activo docente del ISA, Gómez ofrecerá una de las posturas más comprometidas con la investigación ligada a la actividad artística de toda la región.

http://www.lapalabraquefalta.com/luis_gomes.html

González Torres, Félix

(Guáimaro, **Cuba**, 1957-Miami, Estados Unidos, 1996)

Destacado artista cubano-americano, Torres se forma en Puerto Rico durante los setenta y, a finales de esa década, pasa a Nueva York. Desde entonces ocupará un lugar central en el panorama artístico norteamericano, a partir de la realización de instalaciones minimalistas, depuradas y basadas en el proceso de creación más que en el resultado de ésta, compuestas por elementos y materiales tomados de la realidad sujetos a una transformación constante.

<http://felixgonzalez-torresfoundation.org/>

González Abigail

(Matanzas, **Cuba**, 1964)

Fotógrafo cubano que destaca en la década de los noventa por una fotografía en blanco y negro o sepia que imita la imagen pornográfica decimonónica y que alude a cuestiones de la realidad contemporánea cubana.

http://www.ecured.cu/index.php/Abigail_Gonz%C3%A1lez_Pi%C3%B1a

González, Alejandro

(La Habana, **Cuba**, 1974)

Joven fotógrafo cubano autor de una obra que utiliza la fotografía documental de influencia soviética para analizar sobre el pasado y el presente de espacios urbanos y de las comunidades que habitan el país. La fotografía de González, que parece estar anclada en otro tiempo y aludir a otro lugar, utiliza ambos elementos para desorientar al espectador y plantearle interrogantes sobre lugares que cree conocer.

<http://alejandrogonzalez.wordpress.com>

Gonzales, Christopher

(Kingston, **Jamaica**, 1943-2008)

Artista jamaicano formado en los cincuenta, el escultor Christopher Gonzales se verá influenciado por el movimiento Rastafari en los setenta, y pasará a producir una obra expresiva y vibrante en madera, en la que las figuras se adaptan a las emociones que quieren transmitir. Gonzales es autor de varios de los monumentos públicos más destacados de la capital jamaicana.

González, Ismary

(Santa Clara, **Cuba**, 1962)

Formada en San Alejandro, González trabaja la pintura, reflejando mediante retratos femeninos las preocupaciones de la Cuba del momento.

Gordon, Leah

(Ellesmere Port, Cheshire, Inglaterra, 1959)

Fotógrafo británico-haitiano autor de varios repertorios sobre el país caribeño, así como de varios trabajos documentales en video.

<http://www.leahgordon.co.uk/>

Goudin-Thèbia, Serge

(**Martinica**)

Artista martiniqueño que alcanzaría una buena recepción crítica en los noventa, lo que le llevaría a ser un nombre frecuente en eventos y exposiciones regionales, Goudin-Thèbia produce una obra marcada por un peculiar tono azul que inunda sus trabajos en técnica mixta, que incorporan igualmente hojas, madera y material arrastrado por el mar.

Goudrouffe, Daniel

(Francia, 1970)

Artista francés trasladado desde su infancia a Guadalupe, Goudrouffe utiliza la fotografía para recoger la realidad y los conflictos de las comunidades caribeñas con un estilo poético que sin embargo no se aleja de lo real.

Graham-Brown, Lawrence

(**Jamaica**, 1969)

Residente en Nueva York desde un momento temprano de su vida, Graham-Brown utiliza la fotografía, el performance y la creación objetual para indagar en la situación de las comunidades gays de raza negra.

<http://lawrencegrahambrown.com/home.html>

Griffith, Marlon

(Port of Spain, **Trinidad Tobago**, 1976)

Ganador de una Beca Guggenheim, Griffith aparece como uno de los principales nombres en el panorama del Caribe anglófono del 2000. Su obra explora la historia, las celebraciones y las representaciones de las comunidades caribeñas, estableciendo una mirada crítica sobre la relación entre identidad y cultura de consumo. Actualmente vive y trabaja en Japón.

<http://marlongriffith.blogspot.com.es/>

Grossol, Bertrand

(**Martinica**, 1959)

Artista martiniqueño afincado en Lyon, Grossol construye grandes estructuras mecánicas a las que dota de movilidad y a las que otorga una función práctica. La tecnología, la ingeniería y la relación con el terreno y la identidad aparecen como sus principales preocupaciones.

Guedon, Henry

(Fort-de-France, **Martinica**, 1944-París, Francia, 2006)

Reconocido pintor, escultor y músico martiniqueño, Guedon popularizará ritmos y motivos antillanos a nivel internacional.

Gutiérrez, Juan

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1968)

Escultor y artista de instalación dominicano que utiliza iconografías religiosas para aludir a la realidad contemporánea.

Guyodo, Frantz Jacques

(Port-au-Prince, **Haití**, 1973)

Fundador del espacio creativo Atis Rezistans y parte del movimiento de artistas de la Grande Rue, el escultor Guyodo trabaja con material encontrado para componer figuras que conectan tanto con la expresión del vudú como con las culturas urbanas actuales de Haití.

<http://www.guyodo.com/>

Guzmán, Hulda

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1984)

Joven pintora dominicana autora de una obra lúdica y preciosista, expresión de la condición cambiante de la juventud dominicana.

Guzmán, Sayuri

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1976)

Activa y comprometida artista y gestora cultural del performance dominicano, Guzmán genera acciones simbólicas, cargadas de poética, que buscan la complicidad del público participante.

-H-

Hadeed, Abigail

Hecheverría, Edgar

Henriques, Anna Ruth

(Kingston, **Jamaica**, 1967)

Artista de ascendencia judeo-portuguesa, Henriques desarrolla en la década de los noventa una obra cargada de múltiples referentes vinculados a las variadas culturas y tradiciones con las que se emparenta. Actualmente trabaja la joyería.

<http://www.annaruthhenriques.com/>

Henríquez, Quisqueya

(La Habana, Cuba, 1966)

Artista conceptual formada en La Habana y radicada en Santo Domingo, Henríquez reflexiona en su obra sobre la pertenencia, el consumo, la condición insular o los problemas en la comunicación. Una de las artistas antillanas con mayor proyección internacional de las últimas generaciones, la producción de Henríquez incluye vínculos con el arte latinoamericano y con el arte de Estados Unidos, donde expone con frecuencia.

Hernández Dueñas, Alex

(La Habana, **Cuba**, 1982)

Joven pintor cubano, Hernández Dueñas trabaja con espacios domésticos de confort, a menudo despojados de sus habitantes, a través de los que refleja el impacto de condicionantes sociales y políticos en la vida cotidiana.

<http://alexhernandezduenas.com/>

Hernández, Arístides

(La Habana, **Cuba**, 1963)

Artista autodidacta, desarrolla una producción gráfica basada en la caricatura satírica.

<http://www.reshumour.com/index.php?idares=6>

Hernández, Orestes

(Holguín, **Cuba**, 1981)

Joven pintor cubano que desafía con su obra la relación entre obra de arte y compromiso político. Hernández cuestiona las preferencias del sistema artístico a través de una obra lúdica, de apariencia intrascendente.

<http://cdecuba.org/orestes-hernandez/>

Hernández, Rosalba

(Dajabón, **República Dominicana**)

Artista y gestora, la pintura de Hernández, nacida cerca de la frontera dominico-haitiana se orienta a la ciudad. Muestra el abigarrado caos de personas, mensajes y situaciones que domina la realidad actual. Junto con Iris Pérez dirige el espacio de creación "Laboratorio evolutivo de arte contemporáneo".

<http://rosalbahernandez.blogspot.com.es/>

Hoyt, Saatch

(Londres, **Reino Unido**, 1957)

Artista de origen caribeño que utiliza la escultura y la instalación para aludir al pasado y presente de las comunidades de la diáspora africana.

<http://www.satchhoyt.com/>

Huggins, Nadia

Joven fotógrafa vincentiana, Huggins combina en su obra el interés por el mar y el espacio antillano y una aproximación conceptual de voluntad reflexiva. Es una de las fundadoras y directoras de la revista ARC.

<http://www.nadahuggins.com/>

Hunt, Jean Marc

(Strasbourg, Francia, 1975)

Joven pintor de **Guadalupe**, Hunt trabaja grandes lienzos y composiciones con técnica mixta. Sus obras, dotadas de contenido político y social, se adhieren al expresionismo. Es director de la feria de arte Art Bemaos.

<http://hunt.over-blog.net/>

Hydes, Bendel

(Reino Unido, 1952)

Artista formado entre Inglaterra y Estados Unidos, Hydes se afianza en **Islas Caimán**, donde desarrolla una pintura abstracta, ligada a la expresión del paisaje antillano.

<http://www.bendelhydes.com/>

-I-

Ibarra, Karlo

(San Juan, **Puerto Rico**, 1982)

Una de las voces más lúcidas del panorama de artistas jóvenes puertorriqueño de finales del 2000, la producción de Ibarra está ligada al arte conceptual y a la revisión de mensajes y objetos cotidianos que reciben nuevos significados.

<http://www.karloandreiibarra.com>

Irigoyen, Rosa

(La Habana, Cuba, 1965)

Artista **puertorriqueña** ligada al análisis del cuerpo y de la capacidad del ser humano para reconfigurarlo, expresando su identidad.

Irodikromo, Sri

(Panamaribo, **Surinam**, 1973)

Irodikromo utiliza el batik y el tejido para explorar la simbología de las comunidades cimarronas e indígenas de Surinam. Lejos de tomar de manera directa las referencias culturales que utiliza en sus instalaciones, la artista crea un lenguaje propio.

Irons, Christopher

(**Jamaica**)

Polifacético artista joven jamaicano, Irons es cantante, compositor, documentalista, escultor y artista del performance. Practicante del budismo, Irons trabaja el metal para componer figuras expresionistas y grotescas que aluden a cuestiones políticas y sociales de su país natal.

Isava, Michelle

(Port-of-Spain, **Trinidad Tobago**)

Joven artista de origen venezolano que comienza a finales del 2000 a desarrollar una obra en performance ligada a la expresión de preocupaciones personales. Isava es una de las pioneras en el performance en Trinidad Tobago.

<http://michelleisava.blogspot.com.es/>

-J-

Jalir, Aisar

(Camagüey, Cuba, 1953)

Pintor cubano formado en Rusia durante los setenta, Jalir produce una obra onírica y surreal, poblada por figuras antropomorfas que se metamorfosean constantemente.

<http://www.aisarjalil.com/>

James, Marlon

(Kingston, **Jamaica**, 1980)

Joven fotógrafo jamaicano que produce retratos de los amigos y compañeros de su entorno más inmediato como documentación de una experiencia generacional.

<http://marlon-james.blogspot.com.es/>

Jiménez, Ivelyse

(Ciales, **Puerto Rico**, 1966)

Una de las voces más imaginativas de la pintura abstracta en Puerto Rico, Jiménez se mueve entre la isla y Nueva York. Su obra desafía el plano pictórico a través de la acumulación de superficies y la búsqueda de un componente escultórico e interactivo con el espacio.

John, Valerie

(Fort-de-France, **Martinica**, 1964)

Profesora y artista de Martinica que despunta durante los noventa, John examina la memoria y la historia, tratando de reconstruir fragmentos perdidos a través de la superposición y la eliminación selectiva de capas matéricas. Su producción, que muestra una estrecha relación con África, ha formado parte de un gran número de exposiciones regionales e internacionales.

Johnson, Leasho

(Montego Bay, **Jamaica**, 1984)

Artista multidisciplinar jamaicano formado en el Edna Manley College, trabaja con objetos influidos por la estética del cómic y de imágenes de la cultura de consumo, Johnson es además diseñador.

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2010/04/28/young-talent-v-leasho-johnson/>

Jolimeau, Serge

(Croix-des-Bouquets, **Haití**, 1952)

Legendario escultor que utiliza bidones de metal para producir esculturas con formas antropomorfas y zoomorfas.

http://www.indigoarts.com/gallery_haiti_jolimeau2.html

Juhász-Alvarado, Charles

(Base Aérea Clark, Estados Unidos, Filipinas, 1965)

Completo y polifacético artista **puertorriqueño**, Juhász-Alvarado es una de las figuras clave del arte caribeño de los noventa. Su obra, que aborda una gran multiplicidad de temáticas, implica la cooperación con otros artistas y con comunidades que, así, dejan de ser público para formar parte de la obra.

<http://charlesjuhaszalvarado.com/info.html>

Jungerman, Remy

(Moengo, **Surinam**, 1959)

Creador surinamés afincado en Holanda, Jungerman trabaja con la memoria de las comunidades cimarronas, con su relación con la historia americana y con las consecuencias de la experiencia diaspórica.

<http://www.remyjungerman.com/>

Juste, André

(Port-of-Spain, **Haití**, 1956)

Pintor haitiano influido por el expresionismo abstracto y el minimalismo, tendencias que conecta con memorias y elementos culturales procedentes de su país de origen.

-K-

Kaersenhout, Patricia

(Holanda, 1966)

Artista de origen surinamés formada en Amsterdam, la obra de Kaersenhout gira en torno a la recuperación de la memoria, tarea que desarrolla a partir de la reutilización y modificación de materiales ligados a la historia colonial del Caribe.

<http://www.kaersenhout.com/>

Kcho (Alexis Leyva Machado)

(Nueva Gerona, **Cuba**, 1970)

Uno de los principales artistas cubanos del siglo XX, Kcho es una de las voces que lidera la generación de los noventa. Su obra, expuesta en centros artísticos de todo el mundo, reflexiona acerca de preocupaciones vitales universales, entre las que se hallan cuestiones medioambientales y migratorias. Sus instalaciones compuestas a partir de barcas y materiales recuperados, cercanas al Arte Povera, serían símbolo del arte de la región durante los noventa.

<http://www.kchoestudio.com/>

Kempadoo, Roshini

(**Reino Unido**)

Fotógrafa y docente de origen guyanés, Kempadoo formó parte del movimiento de fotografía negra británica concentrado en Autograph. Su obra analiza el impacto de la movilidad y las migraciones, la relación entre representación y poder y la imagen de las poblaciones de la diáspora negra.

<http://www.roshinikempadoo.com>

Khalfani Ra (Makandal Dada)

(Kingston, **Jamaica**, 1958)

Formado en el Edna Manley College, Khalfani Ra destaca durante la década de los ochenta con una pintura expresionista, cargada de una intensa crítica social y política. Recientemente, ha incorporado clavos y otros elementos a la pintura, llevando a cabo una obra menos narrativa y figurativa.

Khepera Oluyia Hapshewa

(Kingston, **Jamaica**)

Formada en el Edna Manley College, Khepera Oluyia destacará en el panorama jamaicano de los noventa por una obra de instalación de carácter simbólico que interactúa con el medio a partir de la utilización de materiales dotados tradicionalmente en dicho entorno de una compleja carga de significado.

<http://kheperart.com/biography.html>

Kirindongo, Yubi

(Willemstad, **Curaçao**, 1946)

Ingenioso escultor curazoleño que comienza su andadura artística a finales de los setenta, Kirindongo convierte una pasión de infancia en una profesión cuando genera imaginativas composiciones a partir de material metálico encontrado.

Kuiperi, Stan

(Oranjestad, Aruba, 1954)

La trayectoria de Kuiperi ha estado marcada por el hecho de residir en varios países del Caribe y en Estados Unidos. Afincado en Aruba a mediados de los ochenta, desarrolla una actividad como docente de las artes y como artista a nivel regional. Su obra se relaciona con el entorno y las comunidades del Caribe.

<http://www.stankuiperi.com/>

-L-

Lam, Wifredo

(Sagua la Grande, **Cuba**, 1902-París, 1982)

Uno de los artistas más destacados de Cuba y el Caribe, Lam será clave en la reivindicación de valores culturales afrocaribeños.

Lang, Ignacio

(San Juan, **Puerto Rico**, 1975)

Lang forma parte de la corriente conceptualista que surge en Puerto Rico a partir del 2000. Su obra reflexiona sobre el sentido de objetos y realidades cotidianas, y sobre la simbología del poder y su representación en los medios.

Laouchez, Louis

(Martinica)

Padre de la escuela de pintura *négro-caraiibe*, Laouchez será uno de los nombres centrales en la pintura de Martinica durante la segunda mitad del siglo XX. Afincado en Costa de Marfil, donde trabaja y da forma al movimiento que lidera, Laouchez abogará por una superación de las visiones reduccionistas del área caribeña y africana.

<http://www.louislaouchez.com/>

Larregui, Edgardo

(San Juan, **Puerto Rico**, 1976)

Artista polifacético, Larregui desarrolla a partir del 2000 una obra en grafiti y en otros medios que recupera un imaginario urbano transnacional, no exenta de crítica política.

<http://larreguiarte.com/>

Latamie, Marc

(Fort-de-France, **Martinica**, 1952)

Afincado en Nueva York, donde produce toda su obra, Latamie aparece como una de las voces más renovadoras del panorama artístico del Caribe francófono. Pionero en el uso de la instalación, su obra plantea vínculos con el Arte Povera y el Arte Conceptual, así como una revisión de las consecuencias a todos los niveles del sistema económico de plantación.

<http://marclatamie.com/>

Lavastida, Hamlet

(1983, **La Habana**, Cuba)

Artista formado en la Cátedra de Arte y Conducta, su producción gira en torno a la revisión de la retórica oficial, lo que le lleva a trabajar con el texto y a intervenir el espacio público.

<http://hamletlavastidaobras.blogspot.com.es/>

Lawrence, O'Neill

(Montego Bay, **Jamaica**)

Fotógrafo jamaicano formado en el Edna Manley College, Lawrence se refugia en la costa sur de su isla natal para cuestionar la representación y la identidad de género del hombre de raza negra en el contexto actual, al tiempo que conecta dicha búsqueda con los movimientos de personas y bienes que históricamente han poblado el espacio atlántico.

<http://oneilllawrence.com/>

Leal, Ernesto

(La Habana, **Cuba**, 1971)

Comprometido y polifacético artista cubano que comienza su andadura dentro del Colectivo Arte Calle, la obra de Leal evolucionará hasta abarcar una amplia

gama de medios expresivos que el artista utiliza a partir de un lenguaje conceptual.

http://www.lapalabraquefalta.com/ernesto_leal.html

Lee Loy, Jaime

(Port-of-Spain, **Trinidad Tobago**, 1980)

Joven artista trinitense, Lee Loy produce una obra intimista, que utiliza el preciosismo formal para poner de manifiesto la conexión entre belleza, repulsa y violencia.

<http://jaimeleeloy.blogspot.com.es>

Léogane, Lucien

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1951)

Promotor del arte de vanguardia en Guadalupe, Léogane colaborará con Klodi Cancelier en la conformación del festival Indigo. Léogane creará además del grupo Koukara, ligado a la búsqueda de una expresión artística cercana a la identidad artística caribeña.

León, Glenda

(La Habana, **Cuba**, 1976)

Joven videoartista cubana que despunta a finales de los noventa con una obra de corte conceptual que con frecuencia se aproxima a la realidad cotidiana de las comunidades donde se produce la pieza.

<http://www.glendaleon.com/>

Leroy-Fievée, Nathalie

(Cayenne, **Guyana Francesa**, 1971)

Artista guyanesa afincada en París, Leroy-Fievée participará en exposiciones colectivas como Latitudes. Cultivadora de la pintura, a menudo utiliza el papel como soporte. Su obra se mueve entre la abstracción y la figuración.

Lewest, Stonko

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1969)

Joven pintor de Guadalupe que combina una preocupación por la identidad africana con una indagación con los modos de vida urbanos actuales.

Lewis, Mario

(**Trinidad Tobago**)

Uno de los nombres centrales en el arte de Trinidad en el tránsito de los noventa al 2000, Lewis participará en CCA7 y fundará el espacio de creación Galvanize. Formado en el ISA habanero, Lewis combina la creación artística con el diseño y la docencia universitaria.

<http://projectgalvanize.blogspot.com.es/>

Lima, Thierry

(Pointe-à-Pitre, Guadalupe, 1968)

Artista multidisciplinar de Guadalupe que combina la pintura en lienzo con el performance y la instalación.

<http://www.thierry-lima.com/site/index2.html>

Limouza, Marie-Jose

(**Guadalupe**)

Artista de Guadalupe que comienza a trabajar a fines del 2000, representará al Caribe francófono en la primera Trienal del Caribe. Su obra gira en torno a la memoria.

Linares, Michael

(San Juan, **Puerto Rico**, 1979)

Joven artista conceptual puertorriqueño que despunta a principios del 2000, de la mano de M&M proyectos. Su obra, de carácter objetual, dialoga con la historia y el presente de la actividad artística, al tiempo que expresa preocupaciones filosóficas de carácter universal.

<http://michaellinares.com/>

Liseron-Monfils, Audry

(Cayenne, **Guyana Francesa**)

Artista guyanés formado en Francia y residente en Bourdeaux, su producción incluye el dibujo, la instalación y el performance, y reflexiona de manera oblicua sobre temas ligados a la representación, la convivencia, el diálogo y la observación.

http://www.isabellesuret.com/artistes/liseron/liseron_en.html

Liudmila y Nelson (Liudmila Velasco, Moscú, Rusia, 1969 y Nelson Ramírez de Arellano Conde, Berlín, Alemania, 1969)

Dúo fotográfico cubano, su obra reflexiona sobre el paisaje y la historia cubana, las migraciones o las relaciones entre paisaje urbano, monumentalidad y consumo.

<http://www.liudmilanelson.com/>

Llevat, Mabel

(**Cuba**)

Fotógrafa, crítica y curadora cubana, Llevat ha trabajado en instituciones y museos de varios continentes; igualmente, su obra ha conocido una difusión internacional.

<http://mabelsoy.blogspot.com.es/>

Locke, Hew

(Edimburgo, Escocia, 1959)

Artista británico de origen **guyanés**, Locke ofrece desde principios de los noventa una de las propuestas creativas más interesantes y comprometidas con la investigación artística de toda la región. su producción gira en torno a un barroquismo exacerbado que lleva a la acumulación formal.

<http://www.hewlocke.net/Homepage2ndsite.html>

Lopez, Elvis

(**Aruba**)

Formado en Amsterdam en los ochenta, Lopez regresa a Aruba a principios de la década siguiente. Inicia entonces una importante labor como gestor cultural y docente que implicará la apertura del Atelier 89, espacio que Lopez dirige. Su obra, que incluye un destacado grado de experimentación artística, utiliza el símbolo de la mariposa para hablar de sí mismo, del ser humano y de la realidad caribeña.

<http://www.ryanoduber.com/non-commercial/elvis/index.htm>

López, Eridelvis

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1979)

Artista santiaguero dedicado a investigar los problemas de la ciudad actual, López combina en sus lienzos una parte figurativa, con influencias del arte infantil, y superficies abstractas.

López, Kadir

(Las Tunas, **Cuba**, 1972)

Joven pintor, escultor y dibujante cubano cuya obra está vinculada al mar y la identidad insular. También ha introducido en su producción temas ligados a la religiones afrocubanas.

<http://www.kadirlopez.com/client/home/index.php>

Lora Read, Marcos

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1965)

Uno de los principales exponentes de la generación de artistas caribeños que durante la década de los noventa alcanzan un reconocimiento internacional e interactúan con la escena de arte internacional, la figura de Lora Read es clave en el desarrollo del lenguaje de la instalación a nivel regional, y ofrece uno de los ejemplos más fructíferos de investigación artística.

<http://www.loraread.com/>

Lora, Silvano

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1931-2003)

Padre del arte dominicano de inspiración social y comprometido, Lora será clave en la promoción de una práctica artística contemporánea a nivel caribeño. Pionero del performance y activo opositor a los regímenes de Trujillo y

Balaguer, Lora estará presente en los principales eventos que jalonan la evolución del arte caribeño desde los cincuenta hasta el 2000.

<http://silvanolora.org/>

Los Carpinteros (Marcos Castillo (1971, Camagüey, Cuba), Dagoberto Rodríguez (1969, Caibarién, Las Villas, Cuba), Alexandre Arrechea (1970, Trinidad, Cuba))

Grupo formado en la década de los noventa que reivindican la escultura y los oficios artesanales en el contexto de la Cuba del Periodo Especial.

<http://www.loscarpinteros.net/index/>

[Véase *Alexandre Arrechea*]

Lovelace, Che

(San Fernando, **Trinidad Tobago**, 1969)

Activo pintor, Che Lovelace es autor de un imaginario de raíz expresionista, en el que la violencia o la expresión de inquietudes políticas aparece camuflada bajo una apariencia placentera.

Luciano, Miguel

(San Juan, **Puerto Rico**, 1972)

Polifacético e imaginativo artista puertorriqueño radicado en Nueva York, Luciano explora lo que significa la experiencia boricua en la diáspora a través de una revisión concienzuda e irónica de patrones culturales resultantes de la interacción con el medio norteamericano.

<http://www.miguelluciano.com/>

Luna, Nitza

(San Juan, **Puerto Rico**, 1959)

Fotógrafa puertorriqueña, Luna dedica su obra a la exploración crítica del entorno del barrio de Santurce en el que vive. Su producción, aparentemente formal, evidencia a partir de primeros planos de pequeños motivos los principales problemas del contexto urbano insular.

Luz Barens, Migdalia

(San Juan, **Puerto Rico**, 1976)

Artista interdisciplinar, Luz Barens utiliza el cuerpo a través de la fotografía y el video para expresar situaciones y problemáticas que escapan a lo meramente individual.

-M-

Maharaj, Shastri

(San Fernando, **Trinidad Tobago**, 1953)

Pintor trinitense, la obra de Maharaj es espiritual y emotiva, ligada a la expresión de la religiosidad hindú. No faltan, sin embargo, temas tomados de la realidad cotidiana de la isla.

<http://smfineart.com/>

Makandal Dada

(Véase Khalfani Ra)

Maldonado, Adál

(Utuado, **Puerto Rico**, 1948)

Artista boricua emigrado a Nueva York desde niño, Adál trabaja la fotografía desde una posición cercana al surrealismo y a las fotonovelas. Amigo de los grandes nombres de la música latina en Estados Unidos, ha colaborado con Pedro Pietri, Celia Cruz o Tito Puente.

Maldonado, Sofía

(San Juan, **Puerto Rico**, 1984)

Artista urbana afincada en Estados Unidos, Maldonado representa a través del grafiti a las comunidades puertorriqueñas de la diáspora, reflexionando sobre estereotipos e identidades.

<http://sofiamaldonado.com/home.html>

Manicom, Jean François

(Montpellier, Francia, 1963)

Fotógrafo originario de **Guadalupe**, Manicom produce una obra simbólica y expresiva, poblada de elementos oníricos que se recortan contra fondos en blanco y negro.

Manley, Edna

(Bournemouth, Reino Unido, 1900-Kingston, **Jamaica**, 1987)

Madre del arte contemporáneo en Jamaica y esposa del primer Presidente de la nación jamaicana tras su independencia, Manley, de madre jamaicana y padre británico, se forma en Londres, ligada a Henry Moore. Allí producirá piezas tan destacadas como *Negro Aroused*, uno de los iconos de la diáspora negra. A partir de los años treinta comienza a trabajar en la isla, donde su labor pedagógica y creativa será fundamental para consolidar un movimiento contemporáneo.

Marcelle, Pauline

(**Dominica**, 1964)

Artista natural de Dominica y residente en Viena, Marcelle trabaja la pintura, el video y la escultura. Su obra, esquemática y concentrada, en la seriación de tonos y formas, destaca por la rotundidad que cobra el mensaje expresado.

<http://www.paulinemarcelle.com/>

Margolles, Antonio

(La Habana, **Cuba**, 1972)

Artista polifacético, la obra de Margolles comienza con la fotografía y la pintura, si bien pronto se expandirá hasta alcanzar el videoarte, la instalación y el arte digital.

http://www.lapalabraquefalta.com/antonio_g_margolles.html

Mariño, Armando

(Santiago de Cuba, **Cuba**, 1968)

Pintor cubano que destaca durante la década de los noventa, Mariño utiliza la apropiación y resignificación de motivos de la historia del arte y la cultura universal para generar un discurso que analiza críticamente la realidad del momento.

<http://armandomarino.com/>

Marrero, Jorge Luis

(La Habana, **Cuba**, 1970)

La obra de Marrero, basada en la pintura y el dibujo, revisa la historia cubana y mundial para producir visiones alternativas a partir del uso de iconos y motivos sacralizados.

Marrero, Meira

(La Habana, **Cuba**, 1969)

Marrero formará dúo con José Ángel Toirac a partir del 2000, pasando a producir una obra basada en la investigación y revisión histórica.

Marriott, Alvin

(Kingston, **Jamaica**, 1902-1992)

Escultor formado entre la isla y Londres, Marriott trabaja la madera y el mármol. En su obra destacan retratos y esculturas urbanas, así como la famosa *BananaMan* de la colección de la National Gallery of Jamaica.

Martha, Tirzo

(Willemstad, **Curaçao**, 1965)

Activo artista y gestor curazoleño, Martha recurre a la instalación, el videoarte o el performance para aludir a la situación actual de las comunidades caribeñas, poniendo de manifiesto el impacto de la cultura de consumo y del turismo en la transformación de modos de vida y en el mantenimiento de pautas de dominación cultural.

<http://tirzomartha.com/>

Martín, Duniesky

(Camagüey, **Cuba**, 1983)

Formado en el ISA, Martín ha participado en varias ediciones de la Bienal de La Habana. Martín utiliza el video para desmontar relatos asociados a la exaltación de valores heroicos y patrios, que el artista dota de significados más complejos.

Martínez, Alida

(Maracaibo, Venezuela, 1964)

De origen venezolano pero afincada en **Aruba**, Martínez forma parte del movimiento de artistas del Caribe Holandés que despunta internacionalmente en los noventa. Formada en el Atelier 89, su obra incluirá desde una fecha temprana instalaciones y performances de gran potencial simbólico y notable fuerza expresiva.

<http://www.ryanoduber.com/non-commercial/alida/index.htm>

Martínez, Melvin

(San Juan, **Puerto Rico**, 1976)

La obra de Martínez tiene como protagonistas el color y la textura. Próximo al Expresionismo Abstracto, el artista inunda sus pinturas de pigmentos dotados de diferentes relieves, desafiando la bidimensionalidad.

Martorell, Antonio

(San Juan, **Puerto Rico**, 1939)

Uno de los padres del arte contemporáneo en Puerto Rico, la figura de Martorell se mueve a través de todos los lenguajes expresivos y tendencias. Notable escritor y docente, fundará el Taller Alacrán, que será clave en el desarrollo de una gráfica comprometida con la crítica política y con la revisión de patrones nacionalistas. Actualmente tiene una fundación en Cayey centrada en la investigación de su obra.

<http://www.antoniomartorell.com/martorell.html>

McKenzie, Dave

(Kingston, **Jamaica**, 1977)

Artista jamaicano formado y radicado en Estados Unidos, McKenzie produce una obra política e irónica, que alude a los imaginarios del consumo, la religión y la política y los deconstruye desde una perspectiva crítica.

McShine, Wendel

(**Trinidad Tobago**, 1973)

Artista comprometido con el arte urbano y de inserción social, McShine integra a las comunidades que habitan en los espacios donde crea a participar en la producción de su obra.

<http://72ironmen.blogspot.com.es/>

Meccariello, Pascal

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1968)

Artista polifacético y comprometido con la renovación de medios expresivos como el videoarte y la instalación, Meccariello ocupa un lugar central en la plástica dominicana de los noventa y dos mil. Actualmente integra el Colectivo Quintapata.

<http://pascalmeccariello.blogspot.es/>

Médélice, Raymond

(París, Francia, 1956)

Próximo a Basquiat, Van Gogh o Luis Cruz Azaceta, la pintura de Médélice, de origen **martiniqués**, desarrolla un lenguaje ácido y mordaz, ligado a la reflexión sobre la existencia humana.

Meléndez, Elsa

(Caguas, **Puerto Rico**, 1974)

Artista y curadora del Museo de Arte de Caguas, Meléndez desarrolla una obra que se mueve entre el objeto, la gráfica y la instalación. Meléndez es una de las creadoras del espacio alternativo "Metro. Plataforma Organizada."

Mena, Jason

(Nueva York, Estados Unidos, 1974)

El artista **puertorriqueño** Jason Mena ha desarrollado recientemente una obra fotográfica ligada a la interacción con el entorno urbano y a la recogida de mensajes y situaciones mínimas que ocurren en el espacio público.

<http://www.jasonmena.com/>

Mena, Rigoberto

(Artemisa, **Cuba**, 1961)

Pintor abstracto, Mena ha participado en varios eventos destacados a nivel nacional, y ha expuesto su obra internacionalmente.

<http://www.rigobertomenasantana.com/>

Méndez, Janler

(Villa Clara, **Cuba**, 1972)

Joven artista cubano, Méndez trabaja la fotografía conceptual, jugando entre la abstracción y la figuración a partir de la presencia de objetos mínimos de gran valor simbólico.

Méndez Caratini, Héctor

(San Juan, **Puerto Rico**, 1949)

Gran documentador de la sociedad puertorriqueña, Méndez Caratini aparece como uno de los fotógrafos más constantes del panorama boricua.

<http://www.hectormendezcaratini.com/>

Mendieta, Ana

(La Habana, **Cuba**, 1948-Nueva York, 1985)

Quizá la artista cubana de mayor repercusión tanto dentro como fuera de la isla, la figura de Mendieta y su actividad docente y artística será clave para la conformación de las propuestas de la Generación de los Ochenta. La obra de Mendieta está protagonizada por el deseo de fundirse con la tierra, con la isla, algo que le lleva a intervenir el medio natural y a insertar su propia figura en la naturaleza de un modo primario.

Mendive, Manuel

(La Habana, **Cuba**, 1944)

Uno de los nombres más reconocidos del arte cubano de la segunda mitad del siglo XX, Mendive realiza una obra ligada a la expresión de valores culturales afrocubanos y afrocaribeños, algo que le ha llevado a crear un imaginario personal y onírico, conectado con lo sagrado.

<http://www.cuba.cu/MENDIVE/>

Mercado, Freddie

(San Juan, **Puerto Rico**)

Uno de los nombres fundadores del performance en Puerto Rico, Mercado utiliza el travestismo para poner en cuestión identidades nacionales y de género y adscripciones políticas. Su obra, que se extiende a lo largo de tres décadas, ha alcanzado una dimensión internacional.

Millán, Néstor

(San Germán, **Puerto Rico**, 1960)

Fotógrafo y profesor de Bellas Artes en la UPR, Millán transita entre la pintura y la fotografía, creando un imaginario singular, en el que erotismo, infancia, ingenuidad y tragedia se dan la mano.

Minshall, Peter

(Georgetown, Guyana, 1941)

Natural de Guyana pero formado en Port of Spain, Minshall será clave en la reivindicación del valor crítico y contemporáneo del *Mas* o carnaval de **Trinidad Tobago**. Uno de los artistas más activos del país, ha recibido una Beca Guggenheim y es Doctor Honoris Causa de la University of the West Indies.

Miranda, Ibrahim

(Pinar del Río, **Cuba**, 1969)

Miembro destacado de la generación de los noventa en Cuba, Miranda utiliza el grabado para generar visiones del espacio que utilizan el mapa de la ciudad o de la isla para crear seres orgánicos y animados, en constante evolución.

<http://www.ibrahimiranda.com/>

Monsanto, Tony

(Willemstad, **Curaçao**, 1946)

Prolífico pintor curazoleño autor de una obra simbólica de tinte surrealista ligada a la expresión de la complejidad social y cultural del Caribe.

<http://tonymonsanto.exto.org/>

Montes de Oca, Carlos

(Camagüey, **Cuba**, 1968)

Pintor autodidacta, la obra de Montes de Oca, de rasgos expresionistas, se muestra próxima a Basquiat y recibe la influencia del arte rumano, país donde el artista reside por un tiempo prolongado.

Montoto, Arturo

(Pinar del Río, **Cuba**, 1953)

Artista pinareño que despunta en la década de los setenta, Montoto destacará por la producción de unos bodegones que toman como modelo los de Sánchez Cotán.

Moody, Ronald “Ron”

(Kingston, **Jamaica**, 1900-1984)

Moody figura, junto a Edna Manley como uno de los primeros hitos en la escultura y el arte moderno jamaicano. Si bien reside en Inglaterra, su obra artística será autodidacta y responderá a un interés personal en la escultura africana y al trabajo de la madera.

Moore, Philip

(Georgetown, **Guyana**, 1921)

Legendario artista intuitivo guyanés, la obra de Moore expresa preocupaciones religiosas y espirituales y transmite las tradiciones creativas de las comunidades que habitan las Guyanas.

Mora, Yalili

(Trinidad, **Cuba**, 1972)

Joven artista cubana que utiliza la instalación para transmitir emociones y sensaciones que implican al público visitante.

<http://yalilimora.artelista.com/>

Moreira, Cirenaica

(**Cuba**, 1969)

Próxima a los inicios de la tradición fotográfica y al Surrealismo, Moreira utiliza su propio cuerpo para transmitir emociones y sensaciones de opresión, miedo, pérdida,...La obra fotográfica de Moreira conocerá una enorme difusión durante los noventa.

Morrison, Keith

(**Jamaica**)

Nombre clave en la producción artística contemporánea jamaicana, Morrison, formado en Chicago, ha trabajado como artista, curador, crítico y docente en los principales centros de arte del mundo. <http://www.keithmorrison.com/>

Morrison, Petrona

(Manchester, **Jamaica**, 1954)

Activa artista y docente, directora del Edna Manley College e iniciadora en Jamaica de la experimentación con videoarte y nuevas tecnologías, Morrison conecta lo personal y lo social en su producción, mezclando asimismo influencias del arte estadounidense, africano, caribeño y europeo. Si en un primer momento se orienta a la pintura, pronto desarrollará instalaciones a manera de altares o santuarios, en los que la memoria colectiva y la propia se entremezclan.

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/2010/06/04/petrona-morrison-b1954/>

Mosera, Ras

(St.Lucia)

Mosera aparece como una de las voces más constantes del panorama artístico de **St.Martin**. Su pintura, de corte figurativo y expresionista, dialoga con la exuberancia de la región caribeña.

<http://www.ramosera.net/>

Munroe, Kishan

(Nassau, **Bahamas**, 1980)

Joven artista bahameño formado entre el , Munroe trabaja la fotografía, la pintura y la instalación en torno a temas como la memoria o la pertenencia.

<http://www.kishanmunroe.com/>

Muñoz Ordoqui, Eduardo

(La Habana, **Cuba**, 1964)

Fotógrafo cubano formado entre la isla y Estados Unidos, durante los noventa producirá una obra de carácter intimista, que utiliza fragmentos de recuerdos y memorias para aludir a la condición de la diáspora y al paso del tiempo.

<http://www.eduardomunoz.com/>

Muyale, Osaira

(Oranjestad, **Aruba**, 1964)

Muyale es una de las artistas que durante la década de los noventa incorporan a las prácticas contemporáneas del Caribe propuestas de las Antillas Menores. Activa e imaginativa escultora, integrará un gran número de exposiciones y

bienales a partir de esa década. Actualmente utiliza un número mayor de medios expresivos y desarrolla una obra que alude a los múltiples ancestros que aparecen en su procedencia.

<http://osairamuyale.com/>

-N-

Nabajoth, Nicolas

(Francia, 1972)

Artista de Guadalupe nacido en Francia, su fotografía se inserta en la documentación de procesos de transformación económica y social que implican a las comunidades antillanas.

Nahar, Kurt

(Paramaribo, **Surinam**, 1972)

Formado a caballo entre la región caribeña (Surinam, Edna Manley College) y Holanda, Nahar utiliza iconos de la historia del arte para plantear problemáticas políticas, sociales y morales.

<http://www.suriname-fvas.org/kurt-nahar>

Nanan, Wendy

(Port of Spain, **Trinidad Tobago**, 1955)

Nanan forma parte de una generación que anticipa el desarrollo artístico que traerían los artistas retornados a Trinidad en los ochenta. Su obra, que combina la escultura, la pintura y la instalación, ofrece una interesante reflexión acerca del ritual y de la religiosidad indo-caribeña, así como de la realidad cotidiana del Caribe anglófono.

<http://latino.si.edu/rainbow/pages/Nanan.html>

Nankin, Joel

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1955)

Comprometido pintor de Guadalupe, Nankin practica la música, el arte y la poesía. Su obra está cargada de un contenido político que se expresa en su producción pictórica a partir de una estética expresionista, de tonos vivos y formas rotundas que se agitan con dramatismo.

Noel, Nikolai

(Port-of-Spain, **Trinidad Tobago**, 1976)

Uno de los nombres más interesantes de la generación del 2000 de artistas de Trinidad, Noel es autor de una densa obra en torno a la relación del ser humano y de la comunidad con la historia y la política antillana. Formado en el extranjero, actualmente reside de nuevo en la capital trinitense.

<http://nikolainoelprojects.blogspot.com.es/>

Novoa, Glexis

(Holguín, **Cuba**, 1964)

Miembro destacado de la Generación de los Ochenta cubana, Novoa emigra a Miami a fines de la década. Su producción, de carácter crítico e irónico, se distingue por presentar un componente meta-artístico.

<http://www.glexisnovoa.com/>

-O-

O'Neill, Mari Mater

(San Juan, **Puerto Rico**, 1960)

Figura clave en el arte puertorriqueño de los noventa, Mari Mater O'Neill es grabadora, instaladora, pintora, gestora cultural y pionera del arte digital en la isla.

<http://marimateroneill.com/>

Obdulio, Omar

(Río Piedras, **Puerto Rico**, 1977)

El recorte, la configuración del cabello y las cuestiones identitarias ligadas a dichos gestos ocupan el lugar central en la obra de Obdulio, quien es, además, un activo gestor de espacios artísticos alternativos.

<http://omarobdulio.wordpress.com>

Oduber, Ryan

(Oranjestad, **Aruba**, 1972)

Pionero en la experimentación con el videoarte y el performance en el Caribe neerlandófono, Oduber es autor de un lenguaje conceptual propio, basado en la resignificación de elementos naturales y de productos de consumo frecuentes en el escenario antillano.

<http://www.ryanoduber.com/>

Olivier, Karyn

(**Trinidad Tobago**)

Joven artista multidisciplinar afincada en Estados Unidos, Olivier es uno de los nuevos valores del arte trinitense con mayor proyección internacional. Su obra examina cómo la producción y ubicación de objetos y mensajes en el espacio público transforma dicho contexto y los hábitos asociados a él.

<http://karynolivier.com/>

Omari Ra (Robert Cockhorne "African")

(Kingston, **Jamaica**, 1960)

Líder de uno de los escasos colectivos artísticos existentes en Jamaica, Omari Ra desarrollará una obra que mezcla el expresionismo pictórico con la aspiración de una búsqueda de lo africano. Artista y docente crítico y comprometido, será una figura clave en la escena jamaicana posterior a los ochenta.

Oquet, Charo

(Santo Domingo, **República Dominicana**)

Talentosa y activa artista dominicana afincada en Miami, Oquet ha producido una obra cargada de múltiples referentes que le ha llevado a ser ganadora de la Bienal Nacional dominicana en 2011. Desde Miami ha desarrollado durante décadas una labor de curaduría y gestión del arte contemporáneo que ha permitido a muchos artistas caribeños penetrar en el espacio norteamericano.

<http://www.charooquet.com>

Orozco, Marianela

(Sancti Spiritus, **Cuba**, 1973)

Autora de una obra construida a partir de pequeños gestos, que tienen su tema principal en las interacciones entre ser humano y entorno, Orozco utiliza el video, el performance, la fotografía y la alteración de espacios públicos.

<http://www.mytogallery.com/artistas/marianela/marianela.html>

Orta, Levi

(La Habana, **Cuba**, 1984)

Joven artista cubano afincado en España, Orta explora las consecuencias de los cambios políticos y económicos en el entorno urbano inmediato.

<http://ortalevi.blogspot.com.es/>

Ortega Gámez, Natalia

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1980)

Joven diseñadora y ceramista dominicana, Ortega explora nuevas maneras de realizar tareas como el comer o el habitar. Su obra contiene un componente estético y lúdico que la artista traslada al diseño de objetos para su venta.

<http://natalista.blogspot.com.es/>

Ortiz, Fausto

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1970)

Joven fotógrafo dominicano, Ortiz explora las interacciones entre comunidades, la subversión de los discursos oficiales, las migraciones o la relación del ser humano con la naturaleza.

<http://www.faustoortiz.com/>

Osorio, Pepón

(San Juan, **Puerto Rico**, 1955)

Autor de un imaginario barroco, Osorio aparece como uno de los principales creadores boricuas en Estados Unidos. Sus instalaciones, que condensan los modos de vida de las comunidades puertorriqueñas en suelo norteamericano, contienen un componente de análisis racial. La trayectoria de Osorio estará ligada a la evolución de los principales museos y centros de arte latinoamericano en Estados Unidos.

Otero, Néstor

(Caguas, **Puerto Rico**, 1948)

Uno de los pioneros en el arte puertorriqueño en el uso del lenguaje de la instalación, Otero formará dúo con su esposa y también artista Annex Burgos. Entre su vasta producción se distingue un componente conceptual y una preocupación por el entorno y el medio caribeño.

Ouditt, Steve

(**Trinidad Tobago**, 1960)

Artista y docente, Ouditt se forma durante los ochenta entre Estados Unidos y el Reino Unido, para posteriormente regresar a su isla de origen y desarrollar una fértil carrera a nivel internacional. La memoria, la historia, la diversidad racial existente en Trinidad y la condición política actual de las Antillas aparecen en su obra.

Ové, Zak

(Londres, Reino Unido)

Publicista, artista y cineasta británico de ascendencia irlandesa y caribeña, Ové documenta la realidad de las diásporas africanas, fenómenos culturales como el carnaval o procesos de emancipación cultural y lucha política a favor de las comunidades negras en Europa y Estados Unidos.

<http://www.zak-ove.co.uk/>

-P-

Paes, Fernando

(Brasilia, Brasil, 1967)

Pintor abstracto y director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de **Puerto Rico**, Paes desarrolla en los noventa una obra en la que combina motivos y representaciones realistas con grandes composiciones abstractas basadas en el color. Su obra se irá depurando paulatinamente hasta hacerse menos figurativa.

<http://fernandopaes.net/>

Paiewonski, Raquel

(Puerto Plata, **República Dominicana**, 1969)

Una de las voces más originales y vanguardistas del arte caribeño, Paiewonski trabaja cuestiones políticas, sociales, raciales y de género a través de la representación corporal en instalación, performance y fotografía.

<http://raquelpaiewonsky.com/>

Paizy, Guy

(París, Francia, 1947)

Destacado fotógrafo afincado en **Puerto Rico** desde la infancia, Paizy será clave en el desarrollo de un lenguaje fotográfico experimental, más ligado a la estética que a la documentación.

<http://www.guypaizy.com/>

Palmer, Eugene

(Kingston, **Jamaica**, 1955)

Pintor jamaicano afincado en Londres desde los diez años, Palmer destacará en los ochenta dentro del movimiento de artistas negros británicos con una obra que representa a sujetos de origen antillano en composiciones paisajísticas apacibles y exclusivas, con una fuerte impronta de la historia del arte occidental.

Patterson, Ebony G.

(Kingston, **Jamaica**, 1981)

Una de las voces más ponderosas de la plástica caribeña actual, Patterson trabaja la cultura *dancehall* para analizar cuestiones ligadas al género, la identidad, la pertenencia, la raza o la violencia.

<http://www.artitup.zoomshare.com/>

Patutus (Patricia Castillo)

(Santo Domingo, **República Dominicana**)

Joven artista dominicana que trabaja el objeto desde una perspectiva lúdica e irónica a un tiempo. Ha participado en varios eventos expositivos internacionales, entre los que se cuenta *Landings*.

Pédurand, Bruno "Iwa"

(Pointe-à-Pitre, **Guadalupe**, 1967)

Activo y comprometido artista y docente, Pédurand trabaja en el IRAVM de Fort-de-France, Martinica, donde reside. Su obra, ligada al paso del tiempo y la memoria, reinterpreta pasajes de la historia del arte occidental para aludir a las realidades del Caribe.

Pellot, Josué

(Mayagüez, **Puerto Rico**, 1979)

Joven artista puertorriqueño afincado en Chicago, Pellot llevará a cabo a fines del 2000 una revisión del imaginario histórico colonial caribeño y puertorriqueño.

<http://www.josuepellot.com/>

Peña, René

(La Habana, **Cuba**, 1957)

Uno de los fotógrafos más destacados de la Cuba de los noventa, Peña utiliza el autorretrato para generar una visión crítica sobre la raza, la identidad, el sexo y el género.

Pérez, David “Karmadavis”

(Santo Domingo, **República Dominicana**)

Destacado performer dominicano, ha representado a su país en la Bienal de Venecia. Su obra reflexiona sobre la relación entre la historia, el individuo y la colectividad.

<http://davidperezkarmadavis.blogspot.com.es/>

Pérez, Douglas

(Cienfuegos, **Cuba**, 1972)

Imaginativo pintor cubano, Pérez utiliza un imaginario poscolonial para aludir, a través de la apropiación y la cita, a situaciones de dominación que afectan al Caribe y que se extienden desde el pasado hasta el presente.

Pérez, Enoc

(San Juan, **Puerto Rico**, 1967)

Pintor puertorriqueño autor de un original imaginario basado en la representación de arquitecturas del turismo dotadas de un toque nostálgico y solemne, no exento de ironía.

<http://enocperez.com/>

Pérez, Marta Mabel

(Lares, **Puerto Rico**, 1968)

Artista multidisciplinar y gestora cultural, Marta Mabel Pérez dirige la plataforma PROA, un sistema de información dependiente del Museo de Arte de Puerto Rico.

Pérez Bravo, Marta María

(**Cuba**, 1959)

Destacada artista cubana, Marta María Pérez utiliza la fotografía en blanco y negro, en los que se autorretrata, para aludir a la realidad a través de la Santería.

Pérez, Michel “Pollo”

(Manzanillo, **Cuba**, 1981)

Imaginativo y lúdico pintor cubano, Pollo utiliza la infancia para generar un discurso que tiene la reflexión sobre el propio acto de pintar como eje.

Phibel, Audry

(Abymes, **Guadalupe**, 1982)

Artista martiniqueño afincado en Francia, Phibel utiliza el performance como medio expresivo para analizar la condición de las comunidades negras en la metrópoli.

Phibel, Cynthia

(Abymes, **Guadalupe**, 1978)

Residente, como su hermano Audry, en París, Cynthia Phibel dirige su mirada hacia la creación objetual, creando escenarios inusuales en su fotografía e instalaciones. Phibel es una de las artistas jóvenes más destacadas de Guadalupe.

<http://cynthia.phibel.free.fr/>

Pinas, Marcel

(**Surinam**, 1976)

Quizá la voz más constante y renovadora del panorama surinamés actual, Pinas orienta su obra a las comunidades cimarronas de su país, a una de las cuales el artista pertenece. El resultado es la translación de técnicas artesanales a grandes y espectaculares instalaciones que envuelven al público.

<http://marcelpinas.com/>

Pineda, Jorge

(Barahona, **República Dominicana**, 1961)

Uno de los más activos artistas dominicanos de las últimas décadas, Pineda desarrolla desde los ochenta una incansable labro creativa, crítica, curadora y docente. Su obra revisa cuestiones ligadas a la identidad, la infancia o la raza desde una perspectiva indirecta y no referencial. Vive y trabaja entre Madrid y España.

Piña, Manuel

(La Habana, **Cuba**, 1958)

Destacado fotógrafo cubano, Piña popularizaría durante los noventa una visión de la migración, la nostalgia y el retorno ubicada en el espacio del Malecón habanero.

Pollard, Ingrid

(Georgetown, **Guyana**, 1953)

Fotógrafo y artista guyanés afincado en Londres y miembro de Autograph, Pollard utiliza el retrato para analizar la relación entre historia y memoria.

Ponjuán, Eduardo

(Pinar del Río, **Cuba**, 1956)

Notable artista y docente pinareño que formó un dúo con René Francisco Rodríguez durante los noventa, para luego desarrollar una importante carrera en solitario ligada al conceptualismo. Ha representado a su país en la Bienal de Venecia.

Prieto, Wilfredo

(Sancti Spiritus, **Cuba**, 1978)

Joven artista cubano de proyección internacional, Prieto produce una obra de carácter conceptual que alude al nacionalismo, la pertenencia o la actividad artística.

<http://www.wilfredo-prieto.com/>

Pujol, Ernesto

(La Habana, **Cuba**, 1957)

Activo performer y artista de inserción social cubano afincado entre Puerto Rico y Estados Unidos, Pujol trabaja con el espacio y las comunidades como parte de su obra, diseñando coreografías y acciones conjuntas.

<http://www.ernestopujol.org/>

-Q-

Quintana, Ciro

(La Habana, **Cuba**, 1964)

Miembro de la Generación de los Ochenta cubana, Quintana introduce la apropiación y la subversión del pop como herramienta de crítica política y social en el arte cubano, anticipando la importancia de la cita histórico-artística en la plástica de los noventa.

<http://ciro-art-quintana.blogspot.com.es/2011/09/presentation-of-ciro-quintana-ciro-art.html>

-R-

Ramírez, Belkis

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1957)

Ramírez ocupa un puesto destacado en el panorama artístico dominicano gracias a su experimentación con la gráfica y la instalación. Su obra, que la artista no califica como de género, alude con sutileza a la migración, la violencia, el paso del tiempo o la responsabilidad social.

<http://je1su.tripod.com/belkisramirez-2.html>

Ramírez, Isabel

(San Juan, **Puerto Rico**, 1984)

Joven artista puertorriqueña residente en Estados Unidos, Ramírez es autora de un lenguaje complejo, que alude a la infancia y el juego para referir problemáticas personales y colectivas.

Ramos, Sandra

(La Habana, **Cuba**, 1969)

Una de las protagonistas principales de la generación de los noventa en Cuba, la obra de Ramos analiza las migraciones y la movilidad de personas, objetos y recuerdos. Su producción, que comenzó con instalaciones en forma de maletas, se ha ido depurando hasta alcanzar una mayor sencillez formal.

Ramsamoedj, Dhiradj

(Panamaribo, **Surinam**)

Joven artista surinamés, Ramsamoedj reflexiona sobre la complejidad racial, étnica y cultural de su país de origen, evaluando su incidencia en la producción de objetos y patrones de convivencia.

<http://dhiradjramsamoedj.blogspot.com.es/>

Ras Akyem Ramsay

(**Barbados**, 1953)

Formado en el Edna Manley College jamaicano y próximo al movimiento rastafari, Ras Akiem desarrolla a partir de los ochenta una pintura de tono expresionista, centrada en la expresión de valores oníricos conectados con una reflexión sobre la figura humana.

Ras Ishi "Butcher"

(**Barbados**, 1960)

Artista rastafari barbadense, Ras Ishi utiliza la pintura para transmitir un imaginario surreal y mágico, cargado de simbolismo ligado al Caribe.

<http://www.rasishi.com/>

Rasúa, Grethel

(**Cuba**)

Destacada videoartista joven cubana, la obra de Rasúa se inserta en la comunidad, elaborando una reflexión crítica de la cotidianidad.

Reyes, Tristán

(San Juan, **Puerto Rico**, 1974)

Joven fotógrafo artístico y comercial puertorriqueño, Reyes utiliza el lente para reflejar el contexto de su generación en el entorno urbano de Santurce.

Reynolds, Mallica “Kapo”

(St.Catherine, **Jamaica**, 1911-1989)

Uno de los principales nombres del movimiento de artistas intuitivos de Jamaica, Kapo desarrollará una potente obra escultórica centrada en la expresión de la naturaleza y del cuerpo humano cargadas de espiritualidad. Si bien comenzará su carrera vendiendo sus creaciones a turistas, pronto será “descubierto” junto con el resto de Intuitivos y comenzará a relacionarse con la escena artística contemporánea insular.

Rivalta, Gertrudis

(Santa Clara, **Cuba**, 1971)

Egresada del ISA, Rivalta analiza cuestiones de raza y género en su producción. Su obra, de base pictórica y gráfica, juega con la reutilización de iconos e imágenes de múltiples procedencia.

Rivera Toro, Quintín

(Caguas, **Puerto Rico**, 1978)

Activo gestor y artista puertorriqueño, Rivera Toro dirigirá Área, Lugar de Proyectos, un espacio de creación alternativo.

<http://quintinriveratoro.com/>

Rivera, Ana Rosa

(Morovis, **Puerto Rico**, 1967)

Instaladora y coreógrafa puertorriqueña, la obra de Ana Rosa Rivera analiza cuestiones ligadas al género, a la raza y a la memoria a partir de la apropiación y simbolización de elementos arquitectónicos y decorativos procedentes del pasado colonial.

Rivera, Dhara

(Vega Baja, **Puerto Rico**, 1952)

Activa creadora boricua, la obra de Rivera está dominada por una preocupación ecológica.

<http://www.dhararivera.com/>

Roberto, Rico

(**Guadalupe**)

Pintor dedicado a la expresión del mestizaje cultural y racial que se encuentra en el origen de las culturas del Caribe.

<http://ricoroberto.com/gallery/index.php/about>

Robinot, Roseman

(**Guyana Francesa**)

Pintora guyanesa, ha representado a su país en varias exposiciones colectivas de arte caribeño durante la década del 2000.

<http://www.robinot.com/>

Roche Rabell, Arnaldo

(San Juan, **Puerto Rico**, 1955)

Uno de los pintores más lúcidos de toda la región, Arnaldo Roche despunta en la década de los noventa con una obra barroca, ligada la expresión de experiencias personales y de referentes caribeños.

<http://www.arnaldoroche.com/>

Rodríguez Cárdenas, Carlos

(Villa Clara, **Cuba**, 1962)

Activo grabador que inicia su carrera en los ochenta, Rodríguez Cárdenas incluye en su obra una preocupación existencialista y un interés por la cultura popular.

Rodríguez Olazábal, Santiago

(La Habana, **Cuba**, 1955)

La pintura de Olazábal se relaciona con la expresión de valores culturales ligados a las religiones afrocaribeñas. De apariencia depurada, su obra emplea una gama reducida de colores y formas rotundas con valor simbólico.

Rodríguez, Elio

(La Habana, **Cuba**, 1966)

Rodríguez, cuyo alias es "El Macho", utiliza la imagen publicitaria y kitsch para revisar cuestiones ligadas a la masculinidad y la raza negra.

<http://www.machoenterprise.com/>

Rodríguez, Ernesto

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**, 1964)

Imaginativo escultor dominicano, Rodríguez utiliza la talla en madera para generar obras lúdicas que a menudo terminan integrando otras creaciones del artista.

Rodríguez, Fernando

(Matanzas, **Cuba**, 1970)

Rodríguez destaca en los noventa con una de las obras más imaginativas del panorama cubano, marcada por el diálogo que el artista establece con su heterónimo ficticio, el ciego Francisco de la Cal.

Rodríguez, René Francisco

(Holguín, **Cuba**, 1960)

Polifacético y comprometido artista y docente cubano, Rodríguez formó con Eduardo Ponjuán uno de los dúos más exitosos de finales de los ochenta. Posteriormente comienza el proyecto DUPP, que ha vertebrado la evolución del arte cubano desde los noventa hasta nuestros días.

<http://www.renefranciscorodriguez.com/FranciscoRene/>

Rosado, Chemi

(Vega Alta, **Puerto Rico**, 1973)

Pese a su juventud, Rosado alcanzará pronto notabilidad internacional a partir de una obra que busca la cooperación con las comunidades y el arte de inserción social.

Rosado, Marz

(Caguas, **Puerto Rico**, 1973)

Diseñador, docente y artista puertorriqueño formado en Italia, Rosado es autor de una de las propuestas más originales del videoarte caribeño.

Rosado del Valle, Julio

(Cataño, **Puerto Rico**, 1922-Río Piedras, 2008)

Rosado del Valle será uno de los principales agentes del movimiento de arte abstracto que surge en Puerto Rico a partir de los sesenta.

Rose, Sheena

(Bridgetown, **Barbados**, 1985)

La principal voz de la última generación de artistas barbadenses, Rose trabaja en torno al espacio urbano a través del dibujo, el videoarte o el performance.

<http://sroseart.tumblr.com/>

Rovelas, Michel

(**Guadalupe**, 1939)

Padre del arte contemporáneo en Guadalupe, Rovelas ha destacado durante más de medio siglo como escultor y pintor abstracto.

Rufin, Shirley

(París, Francia, 1985)

Destacada artista joven de **Martinica**, Rufin ha integrado algunas de las más recientes muestras de arte caribeño contemporáneo, como *Horizontes Insulares*.

Ruiz Varalino, Carlos

(San Juan, **Puerto Rico**, 1967)

Notable fotógrafo puertorriqueño de origen español, Ruiz Varalino se forma en Estados Unidos para volver posteriormente a su isla natal, donde trabaja como

artista y docente. Su producción se basa en las condiciones que determinan el hecho de observar tanto dentro como fuera del contexto artístico.

<http://ruizvalarino.wordpress.com>

Russell, Oneika

(Kingston, **Jamaica**)

Joven artista jamaicana afincada en Estados Unidos, Russell recurre a la infancia para generar una obra de animación que reflexiona en torno a cuestiones raciales, de género y ligadas a la diáspora.

<http://www.oneikarussell.net/>

Ryan, Veronica

(**Montserrat**, 1956)

Artista multidisciplinar, Ryan suele representar a la isla de Montserrat en eventos internacionales, al ser una de las escasas creadoras de vocación contemporánea.

-S-

Saavedra, Lázaro

(La Habana, **Cuba**, 1964)

Uno de los artistas más imaginativos y persistentes en la experimentación artística, Saavedra ocupa un lugar destacado en la Generación de los Ochenta cubana. Su producción, marcada por una revisión irónica de la política, la religión y el nacionalismo, utiliza unos pequeños seres que actúan como conciencia del artista.

Salabarrías, Aaron

(San Juan, **Puerto Rico**, 1964)

Artista multidisciplinar, Salabarrías despunta en los noventa con una obra que analiza el turismo y la cultura de consumo ligada a la identidad boricua y caribeña.

Santana, Jorge Luis

(Camagüey, **Cuba**, 1970)

Artista imaginativo y polifacético, Santana utiliza múltiples medios expresivos para analizar el discurso de los medios de comunicación, la relación arte-política o la vida cotidiana de su país natal.

Santiago, Beatriz

(San Juan, **Puerto Rico**, 1972)

Una de las voces más lúcidas y originales del videoarte caribeño, Santiago confunde la producción artística y la interacción con comunidades y grupos

humanos. Su obra, a medio camino entre el arte de inserción social, la pedagogía radical y el falso documental, ha sido expuesto en múltiples eventos internacionales.

Schmid, Heino

(Nassau, **Bahamas**, 1976)

Integrante de la última generación de artistas bahameños que apuestan por una renovación discursiva de la práctica artística del archipiélago, Schmid utiliza el videoarte para reflexionar de manera oblicua acerca de la convivencia, la estabilidad o la gobernabilidad de las comunidades caribeñas.

<http://www.heinoschmid.com/>

Scott, Dawn

(Mandeville, **Jamaica**, 1951)

Scott sería clave en la introducción de la instalación como lenguaje expresivo en Jamaica durante la década de los ochenta. Su *Cultural Object*, presentado en la exposición *Six Options* de 1984, supone una pieza central en la historia del arte jamaicano.

Segarra, Abdiel

(San Juan, **Puerto Rico**, 1984)

Activo gestor cultural, Segarra edita el periódico digital Conboca, Ha participado como gestor en un buen número de espacios de creación alternativa. Pertenece a AICA Puerto Rico.

Segura, Esterio

(Santiago de Cuba, **Cuba**, 1970)

Artista formado en el ISA, Segura combina en su obra escultórica e instalativa un interés por los cultos afrocubanos y un factor de crítica política y social.

Severino, Luz

(Sabana La Mar, **República Dominicana**, 1962)

Pintora dominicana afincada en Martinica, Severino juega en su obra con la desaparición matérica, llevando a cabo un proceso de borrado y restitución que otorga al lienzo una cualidad arqueológica.

Shaw, Ireene

(Port-of-Spain, **Trinidad Tobago**, 1963)

Notable pintora trinitense, Shaw es especialista en el retrato. Además de representar a personalidades de la sociedad de Port-of-Spain, Shaw ha generado un complejo discurso en torno al autorretrato.

<http://ireneeshaw.blogspot.com.es>

Simms, Arthur

(Saint Andrews, **Jamaica**, 1961)

De origen jamaicano, Simms se forma en Estados Unidos. Su trabajo se basa en la recogida de material del entorno urbano y en la producción de objetos que tienen una utilidad en el imaginario de la cultura popular.

<http://arthursimms.com/home.html>

Stoddart, Roberta

(Kingston, **Jamaica**, 1963)

Pintora jamaicana afincada en Trinidad Tobago, Stoddart desarrolla un complejo y onírico imaginario que distorsiona la realidad contemplada y la carga de un tono tétrico y trágico.

Suárez, Julio

(Guaynabo, **Puerto Rico**, 1947)

Uno de los padres de la abstracción en Puerto Rico, Suárez integra su obra al lugar de exposición. su pintura, de expresión depurada, utiliza tonos planos y líneas rectas.

-T-

Tailamé, Karine

(Fort-de-France, **Martinica**, 1983)

Joven artista martiniqueña que ha representado a la isla en varios certámenes internacionales, Tailamé trabaja la pintura y el video.

<http://karinetailamelartiste.blogspot.com.es/>

Tamayo Morilla, Raúl

(La Vega, **República Dominicana**, 1972)

Arquitecto y artista, Tamayo utiliza la instalación como lenguaje expresivo. Su obra, de carácter filosófico, reflexiona en torno a la existencia humana y la comunicación.

Tamayo, Reinerio

(Niquero, **Cuba**, 1968)

Irreverente e imaginativo pintor y caricaturista cubano, Tamayo hace de la historia de la pintura un campo de experimentación poblado de símbolos que el artista utiliza con ironía para analizar la sociedad actual.

<http://www.artamayo.com/>

Tauliaut, Henri

(**Guadalupe**)

Artista y docente afincado en Martinica, Tauliaut utiliza la mecánica, la biología y la robótica para generar un arte de base tecnológica.

Tebó, Sacha

(Port-au-Prince, **Haití**, 1934-Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 2004)

Prolífico y comprometido arquitecto y artista, Tebó es uno de los pocos ejemplos de trayectorias artísticas compartidas entre Haití y República Dominicana. Afincado en Santiago de los Caballeros, Tebó tratará con su obra pictórica y escultórica de analizar la relación entre ambas culturas y el elemento antillano.

<http://www.sachatebo.com/>

Télémaque, Hervé

(Port-au-Prince, Haití, 1937)

Activo y polifacético artista haitiano, Télémaque ha indagado en las posibilidades expresivas de la pintura y la gráfica durante más de medio siglo.

Thomas, Phillip

(Kingston, **Jamaica**, 1980)

Destacado miembro de la última generación artística de Jamaica, Thomas desarrolla una obra pictórica en grandes lienzos basada en la reinterpretación de elementos de la historia de la pintura.

<http://nationalgalleryofjamaica.wordpress.com/tag/phillip-thomas/>

Tian-Sio-Po, Thierry

(Cayenne, **Guyana Francesa**)

Caracterizado por la revisión histórica, por la combinación de pintura y escultura y por la utilización de un tono verde personal que alude a la fertilidad de las Guayanas, Tian-Sio-Po ha representado a su país constantemente desde principios de los noventa.

Toirac, José Ángel

(Guantánamo, **Cuba**, 1966)

Destacado y comprometido miembro de la Generación de los ochenta cubana, Toirac ha pertenecido a varios colectivos y grupos artístico. Su producción, cercana a la de Hans Haacke, utiliza la investigación histórica y el material de archivo para poner de manifiesto contradicciones en el pasado y presente nacional.

Tolentino, Inés

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1964)

Artista dominicana afincada en Francia, la obra de Tolentino gira en torno a la revisión de la condición caribeña y la situación de la mujer. Desarrolla una obra

intimista y detallista en la que suelen aparecer elementos trágicos que desmienten la placidez de las escenas representadas.

Tonel (Antonio Eligio Fernández)

(La Habana, **Cuba**, 1958)

Una de las voces más lúcidas y comprometidas con la actividad artística de los ochenta en Cuba, Tonel ejercerá la labor de crítico y cronista de su época, al tiempo que generará una sólida producción basada en la ironía y la inteligencia que con frecuencia caerá en lo escatológico y en la angustia existencial.

Torres Llorca, Rubén

(La Habana, **Cuba**, 1957)

Destacado integrante de la Generación de los Ochenta cubana, Torres Llorca, formado en el ISA y afincado desde los noventa en Miami, es autor de una obra que combina la expresión de elementos del sincretismo religioso con la crítica política.

<http://www.rubentorresllorca.com>

Turnier, Luce

(Jacmel, Haití, 1924-Pétionville, Haití, 1994)

Pintora y docente, Turnier forma parte del Centre d'Art durante los cuarenta. Su obra estará ligada a la expresión de la identidad y el paisaje haitiano.

-U-

Urra, Ulises

(La Habana, **Cuba**, 1972)

La obra de Urra plantea una revisión sobre las condiciones en las que se relacionan discurso y política. A partir de ese presupuesto, el artista resimboliza elementos que forman parte del imaginario cubano cotidiano.

-V-

Valdés, Julia

(Santiago de Cuba, **Cuba**, 1952)

Una de las voces más constantes de la pintura abstracta cubana, Valdés trabaja desde los setenta en una obra ligada a recuerdos personales y la experimentación con la materia.

<http://www.juliavaldes.com/>

Valdez, Julio

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1969)

Brillante pintor dominicano afincado en Estados Unidos, la obra de Valdez se orienta hacia el mar y la isla, examinando las consecuencias del paisaje inmediato que forma parte de la región caribeña.

<http://www.juliovaldez.com/>

Varela, Fernando

(Montevideo, Uruguay)

Artista completo y polifacético, Varela nace en Uruguay pero desarrolla su carrera en **República Dominicana** desde 1975. Su obra se muestra llena de símbolos, y utiliza la pintura como medio expresivo sin olvidarse de la experimentación formal.

<http://fvarela.com/index2.html>

Vázquez, Víctor

(San Juan, **Puerto Rico**, 1950)

Uno de los principales exponentes de la fotografía artística en Puerto Rico, la obra de Vázquez tiene un componente conceptual que el artista combina con una búsqueda de la identidad antillana.

Vázquez, Zinthia

(San Juan, **Puerto Rico**, 1979)

Artista que recientemente ha trabajado en colectivo con Elsa María Meléndez, la producción de Vázquez tiene como protagonista la indagación acerca de la identidad femenina en el espacio antillano. Dibujante y grabadora, Vázquez genera un discurso irónico y comprometido.

Velázquez, Omar

(Isabela, **Puerto Rico**, 1984)

Joven artista puertorriqueño ligado a la exploración del ámbito urbano de la capital insular, Velázquez trabaja la gráfica, la pintura y la escultura en obras que interactúan con el entorno.

Vera, Irving

(La Habana, **Cuba**, 1979)

Formado en el ISA durante la década del 2000, Vera se mueve entre Barcelona y La Habana y produce una obra conceptual, que utiliza el dibujo para expresar de manera simple preocupaciones personales y filosóficas.

<http://verairving.blogspot.com.es/>

Viator, Marie-Jane

(**Guadalupe**, 1970)

Artista antillana afincada en Francia, Viator utiliza el autorretrato para generar una reflexión ligada a la identidad personal, la memoria y a la diáspora.

Vickie, Pierre

(Nueva York, Estados Unidos)

Artista estadounidense de origen **haitiano** afincada en Miami, Vickie utiliza la pintura para generar un discurso a medio camino entre la figuración y la abstracción.

Vidal, Wali

(Santiago de los Caballeros, **República Dominicana**)

Joven artista dominicano formado en la Escuela de Altos de Chavón, Vidal trabaja la pintura desde el hiperrealismo.

<http://walividal.blogspot.com.es/>

Vilaire, Patrick

(Port-au-Prince, **Haití**, 1941)

Legendario y celebrado escultor del hierro, Vilaire es una de las figuras centrales del arte haitiano contemporáneo. Fundador del centro Poto-Mitan en los setenta, siempre combinará la faceta creativa con la gestora y educativa.

Vilorio, Limber

(Santo Domingo, **República Dominicana**, 1972)

Artista comprometido con la indagación en el espacio y la realidad urbana contemporánea, Vilorio genera objetos con una apariencia sugerente y con un contenido irónico poniendo de manifiesto la violencia del mundo actual.

<http://www.limbervilorio.com/>

Vincench, José Ángel

(Holguín, **Cuba**, 1973)

Artista conceptual que utiliza el texto y determinados elementos que forman parte del discurso oficial cubano para introducir un matiz analítico ligado a la relación entre arte y poder y entre arte y mercado.

-W-

Ward, Nari

(Kingston, **Jamaica**, 1963)

Destacado artista de la diáspora jamaicana, Ward, afincado en Nueva York, trabaja la instalación a partir de materiales encontrados. Su obra ha sido expuesta en algunos de los principales museos de Europa y Estados Unidos.

Warner, Rodell

(Port of Spain, **Trinidad**, 1986)

Joven fotógrafo trinitense, Warner produce a finales del 2000 una obra basada en las consecuencias de la interacción entre seres humanos y en la observación de la realidad cotidiana.

<http://www.rodellwarner.com/>

Watson, Osmond

(Kingston, **Jamaica**, 1934-2005)

Formado en el extranjero, Watson será clave en el desarrollo del arte jamaicano de los cincuenta y sesenta. Su escultura está ligada a valores del movimiento rastafari y a la espiritualidad afrocaribeña.

Watson, Stanford

(Lucea, Hanover, **Jamaica**, 1959)

Autor de un rico simbolismo pictórico que entremezcla valores expresionistas, texto, imaginaria religiosa y cultura africana, Watson formará parte del movimiento de reforma de la pintura que tiene lugar en Jamaica en la década de los ochenta, y al que se adscriben autores como Omari Ra o Khalfani Ra.

Wayne Lewis, Peter

(Kingston, **Jamaica**)

Pintor y dibujante jamaicano afincado en Estados Unidos, Wayne Lewis compagina la actividad docente con la producción artística. Su obra, basada en el dibujo, dialoga con la abstracción y la simplificación formal.

<http://www.peterwaynelewis.com>

Wellesley, Jorge

(La Habana, **Cuba**, 1979)

Joven artista conceptual cubano que utiliza el texto para plantear un análisis de la historia y la existencia, Wellesley reflexiona sobre la verdad y su relación con el discurso.

<http://www.jorgewellesley.com/>

Wiles, Tonya

(**Barbados**)

Joven artista barbadense formada en Reino Unido, Wiles utiliza su propio cuerpo para establecer un diálogo entre escultura, representación y performance, solemnizando y cosificando irónicamente la figura humana.

<http://www.tonyawiles.com/>

Williams, Dave

(**Trinidad Tobago**, 1964)

Formado fuera de su isla de origen, Williams se mueve entre el performance, el teatro y la danza.

Wood, Natalie

(**Trinidad Tobago**)

Joven artista trinitense afincada en Canadá, Wood trabaja en torno a la relación entre memoria e historia, utilizando en ocasiones el carnaval como marco de reflexión.

<http://iamnataliewood.blogspot.com.es/p/artist-statement.html>

-X-

Xavier, Llewelyn

(Castries, **St.Lucia**, 1945)

Formado entre Inglaterra y Estados Unidos, durante décadas Xavier sería una de las voces más comprometidas con la experimentación artística en St.Lucia. Su producción, de contenido ecológico, incluye pintura en lienzo y composiciones en técnica mixta.

<http://www.llewellynxavier.com/>

-Y-

Yero, Osvaldo

(Camagüey, **Cuba**, 1969)

Artista multidisciplinar formado en el ISA que comienza a trabajar en la década de los noventa, la obra de Yero gira en torno al kitsch y al turismo y la relación de ambos elementos con la política y con la revolución.

-Z-

Zarza, Rafael

(La Habana, **Cuba**, 1944)

Grabador y diseñador cubano que destaca durante la década de los setenta, Zarza se mantendrá activo hasta el momento actual.

SELECCIÓN DE ENTREVISTAS

PRESENTACIÓN

La entrevista ha generado una nueva manera de entender el análisis y el diálogo en torno a procesos creativos contemporáneos. Ensayo, crítica, conversación, el género permite una variedad de acercamientos difícilmente alcanzables para el texto crítico tradicional, al tiempo que da entrada a un conjunto de voces a menudo consideradas en un segundo plano. En el ámbito caribeño, donde la documentación artística adolece de serios problemas, la entrevista se revela como un instrumento de mayor utilidad si cabe.

Este dossier recoge una selección de treinta y tres voces tomadas de entre las más de 200 entrevistas realizadas a lo largo de tres años de trabajo. Para su elección se han tenido en cuenta la claridad expositiva del entrevistado, su capacidad de aludir a procesos globales, y la relevancia con respecto al tema de estudio. Se ha intentado, además, atender a la enorme variedad de perspectivas y puntos de vista existentes en el archipiélago. El conjunto, sin embargo, forma parte de un todo mayor, que como tal ha sido el utilizado en la elaboración de esta tesis doctoral, y podría verse completado o modificado de múltiples maneras. Ofrecemos, por tanto, un muestrario que pretende ser más un ejemplo de un modo de trabajo y de una posición intencionada de interlocución, que un registro completo. Así, se muestra a continuación el listado completo de entrevistas realizadas, documentos que se harán públicos en distintos medios durante los próximos meses de forma paulatina.

LISTADO DE ENTREVISTAS REALIZADAS

-Barbados

-Gardner, Joscelyn

-Rose, Sheena

-Cuba

-Alom, Juan Carlos

-Alpízar, Rubén

-Alviza, Lidzie

-Antelmo, Nadal

-Arrechea, Alexandre

-Barroso, Abel

-Capote, Joan

-Castro, Elvia Rosa

-Castro, Javier

-Ceballos, Sandra

-De la Nuez, Iván

-Del Dago, Duvier

-Espinosa, Magali

-Francisco, René

-Flores, Adonís
-Fuentes, José Emilio (Jeff)
-García, Aimée
-García, Rocío
-Gómez, Luis
-González, Alejandro
-González, Margarita
-Herrera Ysla, Néelson
-Leal, Ernesto
-Liudmila& Néelson
-Margolles, Antonio
-Miranda, Ibrahim
-Montes de Oca, Carlos
-Montes de Oca, Dannys
-Mosquera, Gerardo
-Navarro, Desiderio
-Noceda, José Manuel
-Nuez, Iván de la
-Olema, Ana
-Orozco, Marianela
-Peña, René

- Pérez, Douglas
- Ponjuán, Eduardo
- Rodríguez, Fernando
- Saavedra, Lázaro
- Tamayo, Reinerio
- Toirac, José Ángel
- Veigas, José
- Vives, Cristina
- Wellesley, Jorge
- Wood, Yolanda

-Curaçao

- Martha, Tirzo

-Guadalupe

- Akwaba Matignon Jocelyn
- Cancelier, Klodi
- Ferly, Joëlle
- Hainaut, Nhatalie
- Hunt, Jean-Marc
- Pedurand, Bruno
- Piquet, François

-Tauliaut, Henry

-Guyana

-Locke, Hew

-Kempadoo, Roshini

-Haití

-Duval-Carrié, Édouard

-Prezeau Stephenson, Barbara

-Jamaica

-Archer-Straw, Petrine

-Bauer, Gilou

-Boxer, David

-Chen, Margaret

-Cooper, Carolyn

-D'Mellon, Eugenio

-Delmonte, Israel

-Elliot, Michael "Flynn"

-Hope, Donna

-Irons, Chris

-La Yacona, María

-Lawrence, O'Neil

-Morrison, Petrona

-Patterson, Ebony

-Paul, Annie

-Poupeye, Veerle

-Ra, Omari

-Robinson, Kim

-Martinica

-Berthet, Dominique

-Bertin, Christian

-Bessard, Julie

-Beuze, Hervé

-Boclé, Jean-François

-Brébion, Dominique

-Burke, Alex

-Cosaque, Gilles Ellie

-Dumbardon, Alain

Grossol, Bertrand

-Habdaphai

-John, Valerie

-Jong Guim, René

-Laguarigue, Jean-Luc

-Landau, Suzy

-Médélice, Raymond

-Otros

-Camnitzer, Luis

-Galindo, Regina

-Puerto Rico

.Mena, Jason

-Obdulio, Omar

-Ramos, Liliana

-Juhasz Alvarado. Charles

-Maldonado, Adal

-Reyes, Tristán

-Rivera Toro, Quintín

-Castillo, Myritza

- Negrón, Jesús "Bubu"

-Collazo Llorens, Nayda

-Betancourt, Carlos

-Rosado, Marz

-Sterling, Awilda

-Marichal, Flavia

-Otero, Walter

-Ramírez, Isabel

- Ruiz Valarinp, Carlos
- Ramos Paes, Fernando
- Rivera, Ana Rosa
- Bik Ismo
- Segarra, Abdiel
- Díaz Cardona, Rabindranat
- Meléndez, Elsa
- Vázquez, Zinthya
- Jiménez, Ivelyse
- Freytes, Teo
- Budoff, Nathan
- Nogueras, Celina

-República Dominicana

- Alberdi, Joan
- Báez, Josefina
- Batista, Nélon
- Delia Blanco
- Mildred Canahuate
- Tony Capellán
- Caryana Castillo
- Colectivo 16 10

-Polibio Díaz

-Nicolás Dumit Estévez

-Gerard Ellis

-Jairo Ferreira

-Juan Gutiérrez

-Hulda Guzmán

-Sayuri Guzmán

-Sayuri+Clara Caminero

-El Hombrecito

-Mayra Johnson

-Laboratorio Evolutivo Arte Contemporáneo

-Eridelvis López

-Marcos Lora

-McJunior, Ernesto Rodríguez, Juan Gutiérrez

-Pascal Meccariello

-Juan José Mesa

-Colectivo Modafoca

-Lyle O'Reitzel

-Natalia Ortega

-Fausto Ortiz

-Patutus

-Raquel Paiewonsky

-César Payamps

-José Pequeño

-David Pérez

-Colectivo Picnic

-Jorge Pineda

-Quintapata

-Raúl Recio

-Nelson Ricart

-María Román

-Danilo de los Santos

-Luz Severino

-Raúl Tamayo Morilla

-Marianne de Tolentino

-Chiqui Vicioso

-Limber Vilorio

-St.Lucia

-Xavier, Llewelyn

-Trinidad Tobago

-Cozier, Christopher

-Hadeed, Abigail.

- Isava, Michelle
- Laughlin, Nicholas
- Lewis, Mario
- Lovelace, Che
- Loy, Jamie Lee
- Noel, Nikolai
- Ouditt, Steve
- Stoddart, Roberta
- Vásquez, Luis
- Warner, Rodell

ENTREVISTAS INCLUIDAS EN ESTE DOSSIER

- 1 Alpízar, Rubén
- 2 Archer, Petrine
- 3 Arrechea, Alexandre
- 4 Camnitzer, Luis
- 5 Capellán, Tony
- 6 Ceballos, Sandra
- 7 De La Nuez, Iván
- 8 Díaz, Polibio
- 9 Elliott, Michael
"Flynn"
- 10 Estévez, Nicolás
Dumit
- 11 Galindo, Regina
- 12 Gardner, Joscelyn
- 13 Guzmán, Sayuri
- 14 Herrera Ysla, Nelson
- 15 Lora, Marcos
- 16 Meccariello, Pascal
- 17 Mosquera, Gerardo
- 18 Navarro, Desiderio
- 19 Noceda, José
Manuel
- 20 O'Reitzel, Lyle
- 21 Omari Ra
- 22 Ortiz, Fausto
- 23 Patterson, Ebony
- 24 Picnic
- 25 Pineda, Jorge

- 26 Ponjuán, Eduardo
- 27 Poupeye, Veerle
- 28 Ramírez, Belkis
- 29 Ramírez, Isabel
- 30 Rivera, Quintín
- 31 Vilorio, Limber
- 32 Wood, Yolanda
- 33 Xavier, Llewelyn

Entrevista con Rubén Alpízar (Cuba, 1965), artista

La Habana, 17 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Quisiera empezar preguntándote acerca de cuándo empiezas a pintar.

Rubén Alpízar- Empiezo a pintar después que me gradué en el Instituto Superior de Arte, en el 1989. Me gradué, y entonces ahí comencé la carrera artística. Bueno, hice una tesis pictórica como tal, pero ya después que me gradué hago dos años de servicio social en Villa Clara, en el centro del país. Ahí me ponen como especialista de arte, de galerías, ahí casi no pinté ni un solo cuadro, creo que hice uno nada más en los dos años. Pero comienzo a atender a galerías, conocí a mucha gente, empezaba a tomar cursos, curadorías, restauración, que era muy interesante en esa época. Ya me coge el Periodo Especial, entonces ya vengo a la Habana, me gradúo, porque soy santiaguero, vengo para acá, y empiezo a trabajar en galerías, encuentro un trabajo como galerista en 23 y 12. Dirijo la galería, y hago exposiciones de mucha gente. Por ahí empiezo a trabajar, a hacer mi obra,...Me mudo con Reinerio Tamayo, en un cuarto los dos, cuando me divorcié. Ahí empezamos a hacer los dos una carrera casi paralela, a ayudarnos entre los dos,...

C- Temáticamente, también tenéis muchas cosas en común, ¿no crees?

R- Muchas cosas, muchas cosas. El tema del humor...Nos llevábamos bien, ya nos conocíamos de antes, pero ahí fue que afirmamos la amistad.

C- ¿Coincidís generacionalmente?

R- No, él es como dos años más joven que yo, o tres. Pero siempre estábamos trabajando cerca, haciendo caricaturas, chistes,...También trabajé como ilustrador, hice diseños para publicidad, en los noventa, que había que buscar la manera...Trabajé en una editora musical, era como una especie de editor de arte, y contraté a Tamayo para que hiciera diseño de discos...Ganamos un premio incluso.

C- ¿Cómo funcionaba 23 y 12 cuando trabajabas allí?

R- Ahí ya venía con un aval de Villa Clara, de promoción de artistas, mercadería, curadoría, de atender a galeristas...Yo era el que revisaba las programaciones de exposiciones, y entonces cuando caigo aquí me entero que se iba a jubilar el directo de la galería, me dijeron que tenía experiencia, y lo consigo. Ahí empiezo a plantear, a inventar cosas, porque era un trabajo muy llano, muy...administrativo. Y yo no quería ser administrativo, quería ser más artista que administrador. Era un tipo joven que llevaba una galería, quería armar jaleo. A eso se suma el fervor de los ochenta y los noventa, la onda contestataria...La cantidad de líos que me buscaba era grande.

C- ¿Quiénes expusieron en esa época?

R- René Francisco, Ponjuán, Pedro Álvarez, Kcho, al principio,...Mucha gente.

C- ¿Y cómo funcionaba a nivel de mercado? ¿Hubo muchas ventas?

R- Era poco el mercado, casi inexistente. Ya empezaban algunos coleccionistas, Peter Ludwig ya había venido, sobre todo el mercado norteamericano mostraba algún interés, porque el europeo es más reciente. Ya en los noventa se vieron más coleccionistas norteamericanos, cogieron el mango

bajito con nosotros, regateaban los precios, se llevaron obras importantísimas por un precio ridículo. La ponderación era...muy poca. Después que vino Peter Ludwig fue como un sello, fortaleció el interés del coleccionismo, fue como decir, hay alguien que tiene una de las mejores colecciones de arte pop del mundo, y está comprando arte cubano, vamos pa' allá. Y ahí empezó a venir mucha gente, hasta el dos mil que se paró todo. Lo que viene después es lo que se ha llamado el "boom" del arte; que no fue tal boom, pero bueno, vino mucha gente a comprar arte cubano. Luego vino la crisis, y se paró el coleccionismo, había mucho miedo. Pero en esa época, se vendía bastante, esa época fue muy,...se vendió mucho, gente vivía de eso. Ahora la crisis es general para todo el mundo. Antes era distinto...Incluso, había más amistad entre los artistas, nos ayudábamos mucho, venía alguien a la casa y se preguntaba si le interesaba arte de otra persona...Ahora los artistas tienen a los clientes más resguardados. No es que no haya amistad, pero...La gente se limita mucho.

C- ¿Cuándo empiezas a utilizar recursos del pop en tu obra?

R- Desde los estudios, el pop siempre fue un referente. Se trata de una de las manifestaciones del arte que, en la pintura, siempre ha dado juego a mucha gente, llama la atención, es fácil de decodificar, de digerir. Desde siempre me ha llamado la atención, sobre todo el mundo de la publicidad. Mi obra tiene mucho que ver con eso, con lo mercantil,...Pero yo lo cogí después que me gradué, a principios de los noventa. Ahí empecé a trabajar con lo publicitario. Como estaba tocando la temática religiosa, recuerdo una revista que anunciaba ropa para sacerdotes, me sorprendí que hubiera revistas y publicidad hasta para eso. Ahí empecé con la idea esta, utilizando los símbolos sacramentales,...Era una serie de diez, pero hice hasta cinco, porque era bastante difícil trabajarlos en óleo. Luego se me ocurrió pasarlo a fotografía digital.

C- ¿Cómo desarrollar ese interés por lo religioso?

R- Lo religioso viene ya por algo personal. La familia, sobre todo la parte materna, era religiosa, Testigo de Jehová. Fui criado hasta los cinco años con normas cristianas, mi padre era comunista, y hubo un choque. Cuando estábamos estudiando hubo muchos choques con la escuela, cuando estábamos estudiando no podía ponerme la pañoleta, no podía salvar a la bandera. Me mandaban para dirección, era un lío con mi padre, en el trabajo, en el partido,...Y era algo muy problemático en los sesenta, setenta.

Pero, en mi caso, me intereso más bien por la iconografía, no tanto por el contenido. Me llamaban mucho la atención los santos, cuando empiezo a estudiar puedo acceder a la historia del arte, veo el gótico, me encanta la imaginería,...Ahí busco, ya en el ISA, la parte más humana, es el ser humano el que inventa, el que traduce las cosas y las expresa. Me interesa ver lo que es invención del ser humano y lo que pertenece a lo religioso, porque realmente es el ser humano el que introduce la maldad, la censura, las privaciones,...Ahí empiezo a trabajar a partir de las vivencias mías, de frustraciones, de eventos,...Utilizo los iconos para hablar un poco de la vida para hablar de lo que pasaba en Cuba, pero también de lo que me pasaba a mí, de lo que le pasa al ser humano. Temáticas poco locales y más bien universales.

C- **¿Siempre has planteado esa aplicabilidad de tus obras fuera del contexto cubano?**

R- Sí, por lo general sí. Son temas universales; quizá haya un poco de chovinismo aquí, pero yo intento utilizar códigos universales. A veces con esos códigos toco temas locales, parto del mito también,..., ya sea la cristiana o la grecolatina,...Ahora estoy tratando cosas particulares, como la migración, algo que no es exclusivo de Cuba. Es una cosa que me toca de cerca: se me han ido un montón de amigos, toda mi generación está fuera, quedamos casi tres ó cuatro.

C- **¿Tienes contacto con ellos?**

R- Sí, por email, y a veces vienen, o cuando yo viajo los veo...

C- **¿Y has seguido al tanto de su trabajo artístico?**

R- Sí, por lo general sí. Nos mandamos invitaciones, nos carteamos,...Otros han dejado de hacer arte, es muy difícil vivir del arte, más que aquí. Hay gente que era buena y dejó de pintar, buenos estudiantes,...Se han dedicado a otra cosa. Ese mundo de la gente que se fue en los noventa fue un desangrado para el arte cubano, muy triste...Hicieron una vida, pero mucha gente no dejó una obra, que a fin de cuentas era por lo que se fueron, para mejorar. Pero bueno, hablamos de vez en cuando, tratamos de vernos, cuando se puede.

C- **¿Cuándo decides incluir el humor, lo caricaturesco, en tu obra artística?**

R- Eso es algo que viene del ISA, de cuando estaba estudiando. Ya a mediados de carrera, en tercer o cuarto año, empiezo a hacer una obra que tiene que ver con la vida del becado. Éramos unos provincianos, yo nunca había estado becado, y todo el mundo empieza a hacer chistes,...Era una barraca llena de literas, y el juego era hacer bromas,...A partir de ahí, cuento la vida del becado, lo que le sucede, las penurias, el hambre,...Aquí sale una obra vistosa, que tiene que ver con el humor, incluso gano un premio de estudiante en el ISA, ahí empiezo, los profesores me orientan por la manera de ser mía,...Ahí tomo el humor, cierta manera de hacer el humor, del chiste. Con la tesis participo de la ola del posmodernismo, de los pastiches, que fue un movimiento que nos invadió a todos los estudiantes. Empezamos a hacer apropiaciones, a dar vueltas a la historia del arte, a “cargárnosla”. Ahí hago una serie de chistes con temas cubanos, con mucha ironía, buscando el escape del cubano de parodiar las cosas serias. Luego viene la parte religiosa, el sarcasmo,...

C- **¿Cómo conectas con la tradición de la pintura española del Siglo de Oro?**

R- Es algo que me llega desde el ISA, viendo libros, empezando a coleccionar imágenes, publicaciones,...En el 1998 voy a ARCO, y ahí sí visito todos los museos, vengo con dos mochilas llenas de libros, me gasto el dinero de lo que vendí en libros,...

C- **¿Qué artistas te influyeron más?**

R- Velázquez, y Dalí. Son básicos. La ironía de Goya, los Caprichos, las Pinturas Negras. También el barroco, Sánchez Cotán, Brueghel,...Pero Velázquez fue el gran maestro. Cuando uno ve un cuadro de él, o te entra gana de romper los pinceles, o de no parar de pintar. Es una obra que aplasta. Pero aquí los artistas se nutren más bien de láminas, toda la información que llega es a través de libros, a menos que vayas al Museo Nacional, que tiene una colección bastante buena. Pero, cuando pinto, yo que soy alguien minucioso, permanezco afín al original, y al basarme en láminas eso entraña algunos problemas, en el uso de las técnicas,...Entonces te das cuenta de que, para hacer ese tipo de obra, tienes que contemplar los lienzos en vivo, visitar colecciones,...Eso enriquece tu actividad profesional, es lo que te nutre, esos artistas son como libros de cabecera, referencias, como una especie de manifiesto.

C- **¿Has utilizado otros medios expresivos fuera de la pintura?**

R- He hecho algo tridimensional, algunas cosas, algunos bronce que son versiones de obras en pintura,...Hice un San Sebastián, que era un retrato mío, en escultura, lleno de ofensas, algo como captar el medio, retratar la vulgaridad y los problemas de la educación,...

C- **¿Cómo combinas referentes de la cultura popular con citas de la historia del arte?**

R- No fue una decisión como tal, es algo que venía decantándose desde hace tiempo, algo que pedía la obra. Funcionó así, como tal.

C- ¿En qué estás trabajando ahora?

R- Sigo con la serie *El sabor de las lágrimas*, algo autobiográfico, es el Paño de la Verónica con retratos míos, buscando quién soy, de dónde vengo, pero no solamente con mis referencias, sino con alusiones al ser humano en general, a las cuestiones de quiénes somos, qué descubrimos a los demás, qué nos diferencia a unos de otros,... También estoy trabajando en el Tren, y en una serie sobre Ícaro, *El Vértigo de la Libertad*, algo que estoy a punto de terminar, y preparando una exposición que organizo ahora.

**Entrevista con Petrine Archer-Straw (Reino Unido), crítica,
curadora y docente**

Kingston, 19 de abril de 2010

Carlos Garrido- First of all thank you so much for allowing me to talk to you. I want to start by asking you how did you become interested in Art History?

Petrine Archer-Straw- I became interested in Art History as the result of being an artist. I came to Art History in a circumstantial route. I started at—my first degree was in Theology, History, Sociology, and when I wanted to move from there it was very difficult for me to move into, to go to the University of the West Indies. I found that there were only certain departments that would accept my qualifications. Theology, I had the background in Theology, and my art work, which I had always been doing. So I completed a degree, and when I wanted to develop that degree—because we have no Art History Department here—I became a cultural historian. I did a second degree and master in Cultural History, which actually turned out to be very helpful because it was it was the very earliest days of interdisciplinary studies, and so I found that my work could accommodate Art History, but also accommodate Social History, so that was very useful. I did a study on Cultural History, the development of cultural nationalism in Jamaica between 1920-1940.

At that time the National Gallery was just being established and I began to work there. I started working there as a docent, as a guide, and I worked my way through the system. I wanted to be a curator. At that time I was painting, just an artist, I now have a degree in Cultural History. I was painting and exhibiting, and Dr. Boxer, David Boxer, was

the curator. And so I asked if I could begin doing curatorial work, making exhibitions, and he said I couldn't because of the way that the profession is this: I would not be able to do curatorial work without my Masters in Art History. He was insisting that, instead of my Cultural History I should do Art History. And so, as a result of that I went to England and did my Master initially in Modern Art History and then my PhD in Negrophilia.

I had been born in England anyway, I had only come to Jamaica when I was seventeen, so that it was an easy thing for me to do to return there and do my PhD and come back. I came back in 1994 perhaps, but I never actually established myself out of a curator, I was always on the move, working either in London or being a guest curator here. And that's how I built my practice, my curatorial work, between here and there. That's it.

C- How do you find the theoretical background here in Jamaica? I mean, what is being read and what is missing?

P- In working, in establishing my own background in Art History, and also when I began to work, I taught for some time at the Edna Manley College, but I had the opportunity of seeing what was happening in institutions elsewhere, and also more recently, you know, I teach at Cornell University, in America. So, in a way I have a sense of what's happening theoretically in the discipline both in England, because that's where I did my studies; here, at the Edna Manley College, because I have taught here, and I did my painting degree studies here; and now in America, because I know where what's happening in America, what are the standards in art history there. A friend of mine uses to say that we are still struggling with theoretical issues, but I think that our interest in theory is directed by direct experience here. So I don't think we necessarily connect with some of the largest discussions about theory that are taking place internationally, but we still have a way of theorizing our experience here, which might not necessarily reference the bigger names, but I think that because of the way that theory is working outside and because of the way that post

modernism, shall we say, embraces other cultures and this idea of, I suppose I got sort of building itself from the bottom up, I think that we have a good way of working with theory, how should I say? I don't want to say intuitively because that's not what I mean; it's not what I mean. What I mean is that often postmodernism has to meet our experiences and often it has to cross over and embrace what we do here. Does that make sense? I feel that this is a good time for us because I think that cultures like ours and places like ours attract scholars like you, who come with ideas that we are not necessarily exposed to, but that we understand. Yes? So I think that we get some amount of...We have had some amount, some awareness, about that interest in theory. And I think that there is a shared, shared body of knowledge, although we may be using it differently. A shared body of knowledge. We're working with similar materials, but we may use that material differently. The way in which you analyze the situation here, the way you theorize the situation here, may be different from how we theorize it, but we're still working with this place. Yes?

C- What about Postcolonialism? Do you think it has an influence here in Jamaica?

P- Of course, we are Postcolonial. What I think, you know, is that we have had a harder time articulating our experiences. We may use different categories and different descriptors, but I believe we are talking about very similar things. Postcolonialism to my mind, is the only way in which we can describe our experiences, certainly our experiences in the past century, but also a way in which we can relate those experiences back to others. So I think that we begin to see that there are patterns of development and patterns also of underdevelopment, that we share with other places that have had to experience similar conditions. So I think that we're right to define ourselves and begin to view ourselves in those terms.

C- How did you find the reception of Jamaican, Caribbean criticism made in the Diaspora? I am thinking, for example, in cases such as the one of Stuart Hall.

P- We can use Stuart Hall as an example, but I don't want us to personify him, but my sense again is that what we see in the work of Stuart Hall is very instructive, because I think he has had to adapt his theories on our terms sometimes. I see him moving from very dense theoretical structures and very intricate and complex theoretical ways of expressing things to things that become much clearer, much clearer, much more tangible as a result of his experience here. I don't think that would have happened, I don't think that transition—I can't speak for him, I don't know—but I don't think that would have happened had he not had his experiences in the Caribbean, had he not returned to the Caribbean. I think that it has influenced his work. I also think that his work is influencing us, but maybe not sufficiently. I think that he begins to speak our language now; before it wasn't always so, I think you know, when he was going to this new, the *New Left Review* and his marxist face, it was a very difficult face in terms of communicating that fact to experiences here. When he addressed constructivism, still quite difficult, but beginning because of postmodern understandings, and because of his own, his beginning in being interested in art history. I think by the time we get to 2000 coming up, the past decade, and his tribute here, at the University, I think that we've seen a change for him, but I've also seen that become a good thing for us, that we are meeting him more and beginning to connect more with the ideas of the Diaspora. That's Stuart.

But let's speak more generally about what is happening in terms of our relationship with the Diaspora and scholarship there. I don't believe that we do enough here, I don't believe that we are connected enough. I think, I hope that the Internet now give us more access to ideas. And that maybe we are

beginning to do more, but initially it was very, very difficult for us to take on a lot of the Diaspora-type thinking.

C- Do you think that art criticism has a lack of texts, a lack of people writing about it here in Jamaica?

P- Proportionate to what happens in the rest of society?

C- Perhaps proportionate to what happens with music?

P- Well, we don't have good art criticism, we don't have art criticism in the mainstream press. There is no critic of any standing anymore, no consistent criticism. But we do have historical scholars who are writing, but they are not doing it here. I'm taking my time with this because I think it is developing, but there was no forum, there is no place, no space within which these ideas are exchanged. I think that that has happened because we never did have a Department of Art History at the University; the National Gallery never did enough with regard to education and building an intellectual space or a space for discussion there. So we've never had a way of exchanging, a place where those ideas can be exchanged. And we certainly never had a magazine nor a journal necessarily that people participated in. And the reason I think now that I can say it's changing is that Internet is doing a little bit more to give people places to have discussions. I think that the blogging sphere and the possibility of doing things without having to take up large amounts of money to do them are creating a shift in exchange.

C- How would you define the difference between Jamaican art and the public sphere? And how do you think that new technologies, the use of the Internet, is changing this relation?

P- First of all I think that our art sphere and the public too, it depends on what you call the public sphere, I think we have a great elitist art sphere, it

speaks to a very small group of people here, it's not rooted in the public consciousness and I think it's very ivory-towered, you know? So it's such a very small, exclusive community. I don't know that the Internet is doing anything different for the public sphere. It means that that small community gets to talk to each, to chat more, and it gets to talk to people outside more, but I don't think it's doing that much to revolutionize the consciousness of people at a mass level. I don't, my sense is not, I just don't think that, you use the example of music, that art does not reconnect in the same way or connect with the public consciousness in the same way that music would do. It has always been elitist. It has always been so.

C- And how can some initiatives like public interventions change this? How could be created a more active engagement with the public?

P- If I could think of an example where the Internet was reaching a wider audience with art work, I would tell you. I cannot think at this day that nothing, I cannot think of a single artist in Jamaica that works in that way. No, I cannot think of any intervention. And that's quite, quite...That's the problem, that's the problem. I have a website. I do, all my work is online, but I don't know who I'm speaking to. I don't know, maybe sixty people, there may be people outside, but I know that I'm not connecting with a mass of people in Jamaica. I know when students want a little bit of information for their projects at school they come to my site, but that's nothing, that's nothing, compared to what it might be.

C- Aside from this, what are the major problems for art now in Jamaica?

P- What are the major problems? I think it's survival, as we understand it. I think it has a major problem of disconnect. It is disconnected and I think if it has a problem, it will be how it survives in the face of other types of things. My sense is that fine arts, fine arts, as I say, something that exists at one level. Our street culture has artistic elements too, and my sense is that if it survives at all, or if something is to survive at all, it has to be born under that context. But I

don't know what is at this point other than the things that we are beginning to see in terms of the way that we are becoming, the way we are dressing, the way we are visualizing for ourselves, our blink, all of those things. Our cultural products have an esthetics, too, that may bring something difference to it, but in terms of fine art, painting, sculpture, and so on, I see a complete divorce, divorce between what takes place in the real world and what takes place in the gallery.

C- And how is the reception of the public of art, including collectors...?

P- Oh, it's great! They're having a great time. Yes, they're very happy. I don't think they mind being separate, I think they enjoy their exclusivity, I think they enjoy holding their knowledge; I don't think they have any concern to democratize the process. I think there is a concern for the National Gallery, because it is government funded, to speak to a wider audience. So they have an agenda, but I don't know how they do will it, because traditionally they have always spoken to a small group of people. There's a problem there. But I don't think for the general collecting and the buying and the gallery viewing, it's all perfect, perfect.

C- Do you find the same divorce with the cultural institutions?

P- This is interesting, because I think that it depends on the institution. For instance, I can't verify this, this is my perception. My perception is that the Liberty Hall, which is a part of the Institute of Jamaica, has a better grassroots connection—; my sense is that it's speaking to something that is in the popular consciousness, Marcus Garvey, a part of our history, and Rastafari and things that a wider audience understands. Maybe Heritage also, maybe the National Heritage Trusts a little bit, but my sense is, I don't know that the man in the street is terribly concerned with this kind of issues.

C- Why do you think they are acting that way?

P- I think we have two things, I think we live in the present. I think it's important because our day-to-day realities, such as oppressing I don't know that we have time for history and preservation and archival work. I also wonder how many of us enjoy history. Our experience in history has been so impoverished that my sense is that, looking back is not something that is entirely..., it's not a happy experience. And so there is a reluctance to reflect on the past. Many of our institutions, the Institute of Jamaica that works at the National Gallery, does the work that we call heritage structure, it's about the past, and if we have an issue with the past, if we have problems with the past, we're not going to...You must understand that. This notion of memory that, if your memory isn't good, then you're...

C- What about identity?

P- Identity may be slightly different from that. I know that memory and identity are important. I think Jamaicans have a strong sense of identity. I think they have a sense of themselves as survivors, I think that they have interest in a sense of back history, of a survival history. That has grown apart of popular culture. I think that if you speak to the man in the street about slavery for instance, and aspects of slavery, and how we have come to where we are, they will tell you a very limited but very positive story of survivals, which might come from folk culture, which might come from our music, but I don't think it necessarily comes from our visual aesthetic understanding.

C- How do you find Jamaican culture is being exported and consumed abroad, for example in dance and music?

P- I teach a course right now at Cornell University on Rastafari and we talk about co-modification and the way in which Rastafari, for instance, has become the still and hot it has become exorcized in the popular consciousness. I think that we as Jamaicans, and even now I think we sell ourselves, I think we have a

history of “packaging” ourselves for the outside. It’s part of our...if we’ve done this as a result of what we desire it’s a survival thing, but it’s very much a part of what we would give in, it’s resourcefulness, using what is available to us. So we know we live in a beautiful place. We know we have an interesting culture. We know we have an interesting story. Our personal knowledge of us Jamaicans is very engaging. So we package it, we sell it, so that you can all come to do your research, come to enjoy the country. We are as much involved in that exchange as you are, because I believe you fantasize about us as much as we provide those fantasies for you. Okay?

C- What are the major profits in that kind of relations?

P- Well, your culture is always changing. Obviously the dynamic thing is constantly reforming itself. We lose some amount of integrity in that process because we’re responding to external expectations more so than to the thing in itself. So there is a concern about the loss of authenticity, but you know, what is authentic? The cultural product that we experience now is always one of multiplicity, of this kind of multi-layering. So we have to expect that, that where we are is where we are. This is what we are at this point. But suddenly, when our culture was developing and we had less interaction with the outside and less need to engage with that outside expectation, it was more about us, and I suppose more self and more intimate, but the outreach and the giving away of that, is just the way we are, just part of the global experience.

C- How does *Negrophilia* come out?

P- *Negrophilia* was the work that I did for my PhD. I think it really came out as my experience of returning to Britain when I went to do my Art History studies and the way in which we were taught about modern Art History. So it was very clear to me that I was understanding this modern art experience in a different way from others.

It was really a question about exorcism. It was my way of trying to understand how modern artists, that the artists from 1920s and 30s, had shaped their understanding of the other, of the primitive, and the way which that enhanced their art works. So in a way, I have an understanding of Negrophilia now which is, even though it was working in the 1920s and 30s, I applied those similar ideas to what happens now, it's very much a part of our experience now.

C- What are the differences between that period and now, in the constructions and representations of the other?

P- I think it was then very little understanding of reciprocity, or what I call self-reflexiveness. Again it's part of the colonial mentality that you saw yourself as separate from others. Now we're not allowed to do that because the other speaks back. The exhibitions that we're seeing – and not only exhibitions, how should I say? exhibitions is just an example – but the material that has come out of the postcolonial experience, that documents or that allows us to have a voice, I think has had an influence on other cultures, on Mainstream culture, and they in turn have had to accommodate an understanding of us and an understanding of themselves. Yes? So you have to take a certain amount of self-questioning that takes place now in the west that did not take place then.

C- Is it a back and forth process?

P- Now it's much more than back and forth process. Then, back then, it really was much more hieratical.

C- And what is the place of tourism and globalization now in those representations?

P- I think we have the agri-component. Tourism was just in the infancy. And when back then, although colonialism is a form of tourism, it's a tourist

mentality. Yes? But now you say this back and forth, means that we are all expected, we all participate: we are all self-conscious about how we distort our outer to meet the marketplace. The marketplace has a greater influence than it ever did previously. The marketplace, co-modification, commercialization, we are all influenced in it in a way that didn't take place back there. This idea that we want in the marketplace, we must all behave according to certain rules, the rules that offer the marketplace. We need to do what we need to do to sell, you have to do what you need to do to buy, and to participate in this culture.

C- How do you find the relation between difference and equality now?

P- Here in Jamaica?

C- No, this kind of relation between the Western and the Other, it has to do still now with equality, it's more about difference?

P- You know, I think...That's a hard one. But I think, I think we are in a moment when we, here, the Other, has learned to exploit its difference. And that's what I was exposing maybe very poorly earlier on, when I was talking about how we work with theory now. I think that the other hasn't learned to exploit his difference. I think this difference is interesting, too. It's interesting. It's a moment when people are interested in difference. And I think that there are more of us that need to say, but we are still at a point where we are talking about difference because it helps us, it gives us a sense of uniqueness. And it gives us something to say. Does this make sense?

C- Yes. So the role and the position of the Other could have been modified, perhaps amplified?

P- Modified, amplified? Yes, exactly, exaggerated in response to. For instance, let's go back to the idea of the Rasta. The kind of Rasta tourism we see now—when you go to Negril you will see it—where Rasta overstate their

machismo, they overstate their *Rastafariness*. They exaggerate themselves in order to attract people from outside. That's not what Rasta was initially. It was a very introspective, humble movement. Now, it's very flashy. Yes, they have this... and it's again in response to an interest, and it's interesting that interest was as much theoretical as— how would you say?—it had come out of an academic interest, out of an intellectual interest, shall we say, an intellectual interest.

C- How do you find the idea of otherness of theorists such as Zvetan Todorov could work in a Caribbean context?

P- I would have to think about this. Because I think that there is a greater sense of shameless here in the Caribbean than there is a sense of otherness, I believe, even though we speak so many different languages, we have this polyglot community, my sense is that we know we are the same, inside here, in the Caribbean, we know we are the same. I believe our otherness, our sense of otherness is when we move out of the region into a larger, into the West. So I believe in the Caribbean that theory would not necessarily work, we would be thinking of the converse of that. If I think about my immigrant experience in Britain, perhaps, growing up as a young person, I was aware of my otherness in relation to other Others alongside me, because I lived with other immigrants, I lived in a community that had a lot of Indians and Pakistanis, so we knew we were all others together. I don't know that Europeans felt that way, though. I just know that that theory might work within the European context now because of what they are experiencing now, because I think that the other has come to visit them, the other is on their doorstep. As a result of colonialism, they now experience the other as their neighbor, yes? So, I understand where the theory comes from. Because it's really very similar to the reality they are going through now. I think is one of the problems of theory at the moment, that there's a lot of theory that comes out of our context, which really does not work, that doesn't work here. It really is about your experience.

C- Let me change the subject. How do you find the project of *Fifty Years, Fifty Artists* book?

P- You know, it wasn't by choice. This is not the project I would choose to do. I agreed to do it, but it was at the colleges. Neither this; this one was done very long ago. This one I did with Kim Robinson, just straightforward history. They needed somebody to write something; fine, do it. This was before I had done any, I was doing my cultural studies, I may at that time when I wrote this, so I was working with material in a very uncommitted, indifferent kind of way.

A similar book came much later, when I was after my PhD but the project was already in train, it was already taking place. It had been a project that the Edna Manley College wanted to execute in time for its anniversary. And it had been begun, it was begun by Veerle [Poupeye], but for some reason they had a falling out and they needed an art historian to finish it quickly. I'm good at that, I'm very well organized, I use my time well, so I could jump in with the material that they had and begin to work it, so that they could work. One of the useful things about the project was that they had already begun to speak with artists. And for me, I like this, the idea that artists can talk about themselves, can talk about their own work. So I merely had to go back to those artists, go to their material and begin to edit their work, so that it could say something. Now, artists are not always the most articulate people, they're what they say, the artists' statements are not always, you know, that is what they said. For me then, the task would be how to package that in a way that is readable and meet the scope of work or the terms of reference for the job. So, it's okay. I wouldn't think of it as *my* work. Yes, I like my essay. I liked the history and I liked that idea about ways of seeing, I liked that. But it was an editorial job, to be an editor, to organize it. Also it was published, it was produced by Molly. He owns a web bureau, graphic, they designed it, and the designer was Cuban, so it was nice, it was okay, it was a nice production. That settled some of the other things. It's not a project that I, I mean, I'm happy to have a

publication, but it's not too personal, whereas Negrophilia and more recent things, these are more personal.

My work now is moving more towards discussions of Diaspora and theory that is more about the exchange between the USA, Britain and the Caribbean.

C- How do you find the relation between Caribbean artists and African American artists?

P- Not so much. My sense is that we have a greater—because of our colonial experience—we have a greater empathy with our cultures and our families that have gone...But it is not true. My sense is that the British experience is closer to our sensibility as colonial, free colonials, as people who have come out of the colonial experience. We have more exchange there than with the Americans. And I think African American art is not as influential here. But maybe is coming. Actually, it was a moment, if we could go back to Marcus Gavey. When Marcus Gavey left Jamaica to go to Harlem in the 1920s, there was a great deal of exchange between the African American community and what was happening here. But the failure of Gavey in the 1940s I think had a converse, a negative effect on our building relationships with African Americans more generally. I don't know, I would have to, we would have to explore it more, but as an art historian I have had a way of...I suppose that as somebody born in Britain, I have had more, I've seen more, a greater reciprocity between Britain, even Canada, than the African Americans.

C- What could you tell me about *New World Imaginary. Contemporary Jamaican Art*?

P- That's long, that's long ago, *New World Imagery*. Because these things are coming out of my living experience. These are projects for institutions in London. And these are ways of "packaging" our culture to suit London

audiences. Really, it's interesting that my exhibition work has really been about mediating between these places, and providing a sort of visual entertainment for people elsewhere. Sometimes more than entertainment, because I think there is a genuine curiosity, and there are communities in Britain, our own communities, who need to know more about what happens here. So I thought I was doing, when I was doing this work, I thought I was doing useful work, in a way taking what happened here, trying to find ways of exchanging material, cultural material. Some of the exhibitions I have curated they have come home, they had been packaged from abroad but I have been able to have those exhibitions shown in the Caribbean, which I think is useful. Because sometimes the exhibitions only happen abroad there and never come home, you never see any evidence of them. And I think that that's an important aspect of the way I work, that I don't want to be in a vacuum for somewhere out there, it has to be in both sides.

C- What are you working on now?

P- I am actually working on two things: a big project on Rastafari, an exhibition. We've never had a major exhibition on Rastafari in Jamaica, and Veerle has done the Intuitives and David Boxer has worked a lot about the Intuitives, but never wholly about Rastafari. So for the next three to four years I hope that I can do research so that by 2013 we can have an exhibition, not just for here, but that we'll travel to the USA and to Britain.

So that's one thing. And the second thing is the development of my Internet work. Yes, it's very important to me. Now I'll do a lot of my teaching online and I develop courses that can be taught, too. So that's good work. Again I think it suits my temperament, to be able to be here and there.

C- Finally, I would like to ask you to tell me about your work in *Jamaica Journal*.

P- Kim Robinson and I first met on this project, so that was years ago, twenty years, thirty years ago. So we've always had a good working relationship and she invited me to join the Journal when she became the new editor for *Jamaica Journal*. So anything that relates to the visual arts, normally she will refer to me. So I think she has, or we have, an interest in providing good scholarship, and ensuring that the things that we choose to write about are well-written, scholarship.

I do some amount of writing for the *Journal*, and normally it's things that I'm specifically interested in, that we use for exhibitions like the Belisario exhibition, when that took place, but I try not to do everything. Obviously, we invite other artists and other artists join us to write, other curators to write, and then we do editorial work.

C- How do you perceive the role of *Jamaica Journal* in the cultural sphere?

P- It's not what it should be. I think Kim has good ideas, and in a way it is popular for what it is, but it's still not the, you know, I thought before about this lack of space, the not having a place where ideas are exchanged. It doesn't meet that need yet, it's not dynamic enough. The production is too slow, we're always chasing the story; we get the story published three months after it's past. I like the magazine, I think it maintains a good standard for what it is, especially the poor funding, but it's still not the publication that I would like us to have. And it doesn't have to be increasingly. I think that that place of exchange will not be a physical space; I think the Internet will provide that for us in time.

C- Thank you very much. I hope you are not too tired. Do you think there is anything else you could talk about? Anything we have missed?

P- Well, we did not really talk about, what we didn't talk about institutions in the way that you said we would, and I think that there is a failure on the cathedra institution to meet its mandate of speaking to a wider audience, but I don't think that it counts because of historically, the way that it was established. So maybe we did touch on that.

Maybe what we didn't talk about then was what is happening in the contemporary art scene that might somehow trigger something we actually tried to explore at but then we decided that wasn't going to work either. No, you're right, not very good. It's not very positive, either.

C- What?

P- The picture I painted for you. The terribly positive one.

C- **It doesn't have to be positive, the picture... What are the major issues that Jamaican art is dealing with now?**

P- The same issues that everybody in the world is dealing with.

C- **In what way is Jamaican art dealing with those issues?**

P- That is a good question. I don't know that we are dealing with issues in our art work. I think that there was a moment –and I hope not being nostalgic –but I believe that in the 1980s and 90s artists were dealing with those issues. And they were dealing with the shoes of identity, and even with the shoes of memory. But I don't know how connected they are with day to day shoes now.

C- **Why do you think it's different?**

P- I'm going to take this back. I'm going to take that back. I'm going to take the statement back and I'm going to say that these shoes are different, and

maybe these shoes are more complex now than they were then. And maybe there are a handful of younger artists who are trying to deal with their contemporary, their reality, the current reality. That's what I would say. But I'm not certain that an older generation of artists are doing that. I think that most of them paint for the marketplace, and they paint landscapes and whatever. That's totally disconnected from day to day. So, yes, we still have some younger artists who are prepared to explore identities and so on.

Entrevista con Alexandre Arrechea (Cuba, 1970), artista**Madrid, 12 de abril de 2011**

Carlos Garrido- Hola Alexandre. Quizá podemos empezar por el análisis de los primeros años noventa, por el inicio de tu trabajo dentro de Los Carpinteros, y el papel que jugaron exposiciones como *Las Metáforas del Templo* o *El Oficio del Arte*. ¿Cómo ves ahora esa etapa?

Alexandre Arrechea- La memoria muchas veces nos traiciona, y uno tiende a engrandecer los momentos pasados, pero voy a intentar mantener una visión bastante plana y ser objetivo. Creo que si hubo una cosa particular en los años noventa, es que casi todos nosotros, los que estuvimos activos en ese periodo, teníamos conciencia del papel que nos correspondía en ese momento, sobre todo porque ha habido un periodo en el que se da una migración de artistas importantes, y hay una especie de vacío que queda en la escena de arte en Cuba. Nosotros nos vimos emplazados a una situación en la que de pronto éramos los protagonistas, pero por fuerza de algún modo. Íbamos a ser los graduados recientes, lanzados a un ruedo que estaba necesitando un diálogo nuevo y diferente, y ahí comenzó nuestro momento.

En nuestro caso particular, con *Los Carpinteros*, en el año 1991 éramos todavía dos, Dagoberto y yo, y en el 1992 se une Marcos al equipo. El primer año fue en realidad 1990, entonces nosotros comenzamos como estudiantes a colaborar con nuestro profesor, René Francisco, que fue el arquitecto de nuestro proyecto, y el responsable de aglutinar a varios estudiantes en función de una idea. En nuestro caso particular, comenzamos a desarrollar proyectos un poco con esa

impronta que nos había dejado la colaboración con René en el año 1990, y comenzamos a establecer el lugar de aparición de nuestros proyectos en espacios como Tabaquería, casas particulares,...Era como internarse en otras zonas, con el objetivo de luego llegar a la galería de algún modo. Es decir, nosotros somos estudiantes en ese momento y verdaderamente las oportunidades que un estudiante tiene de conseguir un espacio son bastante difíciles. De hecho, cuando el museo se nos acercaba era algo grande...En realidad lo sigue siendo. Teníamos todavía esa ingenuidad para entender el contexto de La Habana, pero también la responsabilidad de hacer algo con ese contexto.

En el caso de *Las Metáforas del Templo*, es una exposición en la que todavía estoy recordando escenas como la de todos nosotros yendo en un camión enorme, cada uno con sus esculturas para ir a montar al museo, al Centro de Desarrollo, y un poco la imagen del camión, y nosotros yendo hacia *Las Metáforas* para exhibir, me recordaba los planes que realizaba la Revolución de ir a cortar caña a determinada provincia. Ahí íbamos todos nosotros casi como obreros, a ejecutar nuestra misión. Fue un proyecto muy importante sin duda, y el carácter que tuvo fue el agrupar todo lo que sucedía.

En nuestro caso, se trataba de un grupo que estaba constantemente interesado en dialogar, aun cuando ya empezaba a perfilarse la individualidad de cada uno. Teníamos como esa responsabilidad, y por ejemplo nos interesaba mucho el documentar todo lo que pasaba. Entonces, por ejemplo, cada vez que se iba a realizar una exposición se hacía un cartel y ese cartel se pegaba por toda la escuela, por todos los lugares de La Habana donde podíamos, y fue un modo de darle mucha más unidad a lo que hacíamos. Cuando la gente comienza a hablar de la Generación de los 90, ya en el año 1992, se empezó a definirla como algo que estaba desarrollando un regreso a fórmulas más tradicionales en el modo de construir, después del conceptualismo y del arte propiamente político como el que se hacía en Cuba hasta ese momento, y digamos en el caso nuestro empezamos con “nuevas herramientas” y un modo de decir diferente, a hablar de la misma problemática que podía haber aquejado a la generación anterior,

pero ahora de un modo mucho más sutil. Ninguno de nosotros estaba interesado en que le quitaran un cuadro de un museo, de una galería, porque apenas estábamos empezando y era bastante frustrante la idea de que, cuando estás elaborando una cierta crítica social, que te la quiten, cuando la idea era que todo el mundo la viera. Esa lección anterior la habíamos aprendido bastante bien, y fue un modo de no optar por el enfrentamiento directo. Aprendimos de algún modo a establecer relaciones con las instituciones de arte en Cuba, que hasta el momento eran bastante tirantes, había una situación bastante compleja, sobre todo pensando en proyectos como *El Castillo de la Real Fuerza*, que sucedió en 1989 y que había sido un proyecto bastante fuerte, ofreciendo una confrontación entre artistas e institución, con los artistas haciendo casi política.

Nosotros bebimos de esa fuente para iniciar nuestra opinión, estableciendo un punto de vista un poco más “aceptable”, y así se fueron desarrollando varios eventos. Dentro de La Habana, seguíamos con el interés de exhibir en lugares como El Morro, que es la casa de la Bienal de la Habana, pero intentando utilizarla en momentos que no fueran de bienal. La ciudad para nosotros se fue convirtiendo no sólo en el lugar de acción, sino que la comenzamos a utilizar como elemento visual. Entonces, en el caso nuestro, o de otros artistas como Carlos Garaicoa, empezamos a utilizar la ciudad en esa idea de experimento que aparece históricamente en La Habana, pero utilizándola a nuestro favor.

Ahí es cuando empezamos a desarrollar un tipo de arte que referíamos a toda esa tradición artesanal cubana que en nuestro caso personal relacionábamos casi siempre con el gremio de tabaqueros, como ese gremio que había sido tan importante en la historia cubana, desde la Guerra de la Independencia hasta el momento. Para nosotros, utilizar la tabaquería y los tabaqueros como un referente, como un espacio para dialogar, implicaba inspirarse en el concepto martiano que teníamos muy apegado en la cabeza. Es algo que aparece en exposiciones como *El Oficio del Arte*, que venía a plantear la

idea del rescate de los oficios. En nuestro caso todos nos llamaban *Los Carpinteros*, porque nosotros no comenzamos a firmar por ese nombre hasta 1994, antes firmábamos como Alexandre, Dagoberto y Marcos, pero todo el mundo nos llamaba por ese nombre, precisamente por las técnicas que utilizábamos.

C- ¿Cuál es el origen de esa relación con el oficio de la carpintería?

A- La experiencia nuestra como carpinteros empieza en el bosque, porque nosotros lo hacíamos todo bastante primitivo, nos íbamos al bosque cortábamos un árbol, lo tallábamos, lo preparamos, buscábamos un tractor o algo que nos sirviera, lo llevábamos a la escuela, lo secábamos, lo cortábamos, y hacíamos las obras. Era algo bien básico, no había nada prediseñado. Después no podíamos talar árboles, porque era ilegal, y comenzamos a ir a casas abandonadas, casas que habían sido propiedad de la burguesía cubana antes de la Revolución y que permanecían vacías, y nosotros, a raíz de que sabíamos que vecinos del área iban y arrancaban todo lo que quedaba allá, decidimos ir también, a riesgo de que la policía nos sorprendiera.

Comenzamos a utilizar la madera de esos lugares, y esto adicionó una nueva etapa a la historia de *Los Carpinteros* y al significado de nuestra obra. Era reconvertir la historia de algún modo, estábamos viendo cómo todos estos vecinos de barrios humildes vestían sus casas con lo que robaban de las casas de los ricos. La historia de Robin Hood, pero de otra manera...Vimos que esto podía funcionar a nivel conceptual, esta reapropiación de la historia cubana. Por ejemplo, tomábamos maderas de las cenefas, de los techos, y construíamos chimeneas, en alusión a esa aspiración burguesa de los cuarenta de tener todo el mundo una chimenea en casa, algo ilógico cuando se trataba de un país tropical. Era un juego con la historia, utilizábamos la talla para aludir al pasado reciente, y creo que en ese sentido hubo también por nuestra parte un interés por hurgar en la historia de Cuba para hablar de problemáticas actuales. Era algo frecuente: Sandra Ramos, que utilizó a utilizar en sus grabados la imagen

de Liborio, una caricatura usada en la Cuba de los cuarenta, se apropió de los iconos de ese periodo y comenzó a utilizarlos en su favor; Carlos Garaicoa comenzó a utilizar la arquitectura destruida de La Habana, y como un arqueólogo empezó a rescatar elementos que ponía a dialogar con las fotografías que hacía de esos mismos lugares; Estereo Segura comenzó a utilizar toda la imagerie religiosa, mezclándola con toda la simbología comunista... Todo el mundo comenzó a tener un diálogo con la historia de Cuba.

C- ¿Es entonces cuando trabajáis en proyectos como *Havana Country Club*?

A- Exactamente. Esas son obras que pertenecen a nuestra graduación. Nosotros llamamos a ese proyecto *Interior Habanero*, porque aludía al mobiliario de los años cuarenta. Lo hicimos usando madera fina, todo el derroche histórico de materiales que, por otro lado, era lo que estaba a la mano, lo que podíamos conseguir. De hecho, en la primera vez que salimos de Cuba nos fascinaba más el PVC que la caoba, imagínate. Trabajábamos en las casas que estaban alrededor del ISA, en los barrios de la alta burguesía: casas racionalistas, casas de arquitectos importantes,... Era algo a las afueras de la ciudad, en Cubanacán, entre La Lisa y Playas, Ciboney, cerca del Palacio de las Convenciones,... También por eso era un área mucho más vigilada, igual tú te metías en un solar del Vedado y nadie se preocupaba, pero ahí era una zona protegida.

En el caso de las piezas de este proyecto, para la presentación construimos además una ficción, que fue nuestra tesis de graduación. Más que escribir un texto sobre lo que significaban las obras, sobre nuestras pretensiones, hicimos una invención, que consistió en escribir una carta que supuestamente era de la mano de un coleccionista que vive en Miami, y entonces elaboramos en ella un discurso con las razones por las que este hombre compraba nuestra obra y se interesaba por lo que hacíamos. Ahí nosotros poníamos el discurso. Tal fue la reacción con la carta, que unos meses

después aparece en la revista *ArtNexus* un escrito que habla de que un potentado de la Florida había comprado toda la obra de *Los Carpinteros*, pero como una realidad, y nos quedamos sorprendidos.

C- ¿Y cómo ves el interés de la crítica por definir una generación, por mostrar que algo estaba pasando?

A- Creo que había a principios una cierta confusión, y los críticos comenzaron a escribir de lo que se estaba haciendo, pero de un modo más ingenuo, muy por arriba. Todo el mundo veía el rescate de las tradiciones artesanales, la creación de nuevos discursos, pero yo pienso que daba un poco de temor lanzarse hasta que no estuviera más conformado todo. Posteriormente exposiciones como *El objeto esculturado* sirvieron para dar una imagen más clara, y Gerardo Mosquera, que siempre fue un abanderado de toda esta historia, empieza a hablar de la mala hierba para referirse a esos artistas que insistentemente están creciendo sin importar las condiciones. Al mismo tiempo comenzaron a llegar a La Habana personajes como Dan Cameron, a través de Kcho, que ya se había convertido en un fenómeno en esos años, y dio la impresión de que se estaba refrescando el ambiente, de no estar conviviendo entre nosotros de manera aislada.

Al llegar personajes de esa talla, que comenzaron también a escribir de lo que estaba sucediendo en La Habana, se superó esa primera fase más ingenua para adentrarse en una crítica mucho más seria con lo que estaba pasando, y más consciente de que se estaba conformando un nuevo grupo de artistas aglutinados. No habíamos dictado un manifiesto, pero incluso en algún momento llegamos a pensar en la posibilidad de hacerlo, lo que pasa es que también, como mismo se estaba construyendo el bloque, las individualidades comenzaban a perfilarse bastante bien, y comenzó también a existir un alejamiento entre cada uno de nosotros, que estaba estableciendo sus líneas de expansión. A muchos artistas tampoco les interesaba el estar participando

constantemente en exposiciones colectivas, querían tener exposiciones individuales, darles nombre.

C- ¿Crees que hay algún cambio en la manera de concebir el papel del artista en la sociedad con respecto a la década anterior?

A- Bueno, yo creo que el cambio fue más bien de conciencia, porque a nivel artístico no pienso que las propuestas de ninguno de nosotros fuera completamente rompedora, diferente de lo que se hacía. De hecho, utilizábamos materiales bastante básicos en nuestras obras. Creo que mentalmente sí había un cambio, porque ya no era sólo pensar en que el discurso del arte tenía esa función educadora que podía haber tenido en los ochenta, de compromiso social; ahora hay una generación que es mucho más cínica, porque no le interesa determinados lugares comunes que se habían planteado anteriormente. Hubo un momento, por ejemplo, en que todo el mundo hacía islas de Cuba, parecía que era la única manera de referirse al país. Entonces, creo que eso es un poco una herencia que habíamos adoptado de generaciones anteriores, para los que la isla se convirtió en un icono por la situación vivida.

La generación tuvo una influencia importante y la sigue teniendo, como la tuvo la de los ochenta, pero creo que una de las cosas que marca una diferencia sustancial con la generación anterior es que, al nosotros tener la posibilidad de viajar fuera de Cuba, ya era diferente. La Generación de los Ochenta no tuvo esa oportunidad; cuando salen del país no regresan. En nuestro caso podíamos regresar, teníamos esa ventaja. Entonces, en el terreno internacional, sí hubo un cambio mucho más importante, sobre todo porque lo que en un momento habíamos considerado lugares comunes para el arte cubano, ya fuera de Cuba no funcionaban de ningún modo. De algún modo teníamos que reajustar nuestro discurso, precisamente porque si nosotros estábamos interesados en navegar en otras aguas, había que entender que el lenguaje del arte tenía que tener una metamorfosis importante.

C- Es decir, os acercáis más al lenguaje artístico internacional, abandonáis la referencialidad al contexto artístico cubano, la cita de obras de arte y momentos concretos...

A- Precisamente. Al mismo tiempo, creo que empezamos a ver el fenómeno de Cuba mucho más claro, porque al establecer una distancia, lo ves desde una posición más clara. Al mismo tiempo, sin dejar de hablar de Cuba, empezamos a utilizar las herramientas que estaba utilizando el medio artístico internacional. Buscábamos no ser hipócritas en ningún sentido; el contexto de La Habana absorbe mucha energía, y digamos que aunque quieras no te puedes desprender de esa experiencia. Comenzamos a hablar de La Habana, pero al mismo tiempo empezamos también a establecer paralelos: por ejemplo, entre ciudades, La Habana, Nueva York, Madrid. Uno empieza a balancear, a equiparar estos nuevos contextos con el contexto habanero, y ve cómo uno contiene al otro, o viceversa, y establece conexiones de afinidades, de diferencias. Madrid, que fue nuestra primera experiencia, nos empezó a dar esa visión, porque habíamos llegado a un contexto que nosotros, en nuestra creencia, pensábamos similar desde el primer momento. Y no, para nada, eran realidades opuestas.

C- Vayamos hacia adelante. ¿Por qué decides empezar a trabajar en solitario?

A- René Francisco siempre tenía una frase, creo que es de Lezama Lima, que decía "sólo lo difícil es estimulante". Desde que comencé a hacer arte de un modo consciente como estudiante, después de doce años de experiencia en colectivo, pienso que ya había agotado ese mecanismo de hacer arte, que es hacer arte en equipo. Y como mismo había concebido las experiencias anteriores de René, como algo que mutaba, yo quería seguir siendo fiel a ese entrenamiento que yo tuve, y fundar una nueva Región. Reinventarme. Mi experiencia individual, creo que nunca la tuve, porque siempre estuvo

supeditada a la experiencia de equipo; un equipo que fue metamorfoseando: primero con René, luego Dagoberto y yo, y después el equipo de *Los Carpinteros* propiamente, con Marcos, Dagoberto y Alexandre.

Creo que era muy justo lanzarse a una nueva idea. Por supuesto, ahora son otras circunstancias: ya había, junto con Marcos y Dago, una especie de “institución”, y el abandono de ésta implicaba cerrar un capítulo. Pero no estaba sólo abandonando un equipo; estaba abandonando mis galerías, fue cuando salí de La Habana también...Yo entendía que el cambio era necesario, no sabía en qué dirección iba a ir, pero te lo dicta tu mente: tienes que cumplir, no te queda otra. Y lo asumí con entereza, pero también entendía que el absurdo de hacerlo tenía un significado para mí, y entonces una de las cosas que yo hice cuando salí del grupo..., yo siempre comparo esa salida mía con el momento en que John Baldessari quemó todas sus obras, o cuando Duchamp se puso a jugar ajedrez. Creo que es importante apartarse de lo que uno está haciendo por determinado tiempo, tomar una especie de sabático, para repensárselo todo. Yo no tuve ese sabático, pero sí, al salir, me di cuenta de que era una oportunidad de oro, porque te ves forzado de algún modo, como mismo tuve la experiencia en los años noventa, pero ahora desde el punto de vista individual, a lanzar una nueva propuesta, pero con una urgencia mayor. Es decir, el contexto me estaba demandando mi salida, ahora qué vas a aportar nuevamente, por supuesto yo no tenía ni la más mínima idea. Entonces apelé de algún modo al método con que trabajaba René Francisco, me apropié de esas herramientas y me dije, voy a lanzarme a la calle.

Primero comencé a trabajar individualmente en casa, desarrollé unas pocas obras que titulé *Reminders*, o *Recordatorios*, que eran piezas hechas en imán, para poner en la nevera de casa. Estas piezas de imán hacían alusiones a las circunstancias inmediatas de mi propia casa. Era como memorizar, a través de la obra de arte, mi casa, todavía en La Habana. Aspectos y tareas que tenía que hacer en casa: lavar la ropa, llamar a alguien,...Esas cosas las empecé a plasmar en la obra. Todo eso se convirtió en obra. Eran como escenas: puertas,

ventanas, todo en imán, pero era para recordar lo que yo tenía que hacer al otro día. Estos imanes tú los podías mover y construir otras historias. Tenían el papel de la obra como una entrega en el que estás aludiendo a una situación específica, pero esa situación puede cambiar, y puede reconvertirse, y la gente olvidar completamente el principio tuyo. Era también como mi posición como artista en ese momento; yo era consciente de mi debilidad como creador en ese momento, porque sabía que mi aportación no era muy clara, que estaba cambiando, en plena metamorfosis.

Entonces es cuando vengo a Madrid; pero antes de llegar hago dos proyectos que son muy importantes para mí, y es por lo que hago esta conexión con René. Consistieron en lanzarme a la calle. Después de finalizar estas obras había ganado cierta confianza en mí mismo, y me lanzo a la calle. El primer proyecto que hago se llama *Sudor*, y transcurre en una cancha de básquet. Lo que hago es organizar un juego de *basketball*, con equipos del barrio, y mientras ellos están jugando yo voy filmando la canasta, el cesto, todo lo que va ocurriendo, las anotaciones. Entonces cojo el tablero de ambos equipos y coloco pantallas en los tableros. Tú ves la imagen de la pelota entrando, pero también había grabado todo lo que había sucedido alrededor. Entonces, con mi amigo Raúl Cordero organizamos los altavoces para que la gente escuchara todo el sonido de lo que estaba sucediendo en la calle,...Hice una inauguración nocturna, en la que hice una invitación, y solamente podía entrar la gente con invitación, porque me establecieron que esta cancha, aunque era un espacio público, era parte de una escuela, y ellos no querían que se armara ninguna historia allí. Quedó gente que no pudo entrar al perímetro y quedaron fuera de la valla. Entonces, mi obra, mi proyecto, precisamente hablaba de la participación. En este caso, estabas en medio de un juego, viendo lo que estaba sucediendo, la evolución de los jugadores, en medio de la cancha, pero te dabas cuenta de que no podías cambiar absolutamente nada. Estabas dentro de un juego en el que no podías modificar nada. Y digamos que era nuevamente empezar a hablar de esa crítica social, pero desde aspectos indirectos. Había un

público fuera, había un público dentro, que tampoco participaba, era simplemente otro espectador. Es una obra que es fundamental dentro de mi trayectoria.

Luego de ese proyecto, *Espacio Aglutinador* me invita a que desarrolle un proyecto para ellos, y me dicen, no queremos que dibujes nada, inventa algo. Lo que hice para ellos fue preguntarles cómo hacían para organizar las exposiciones, y me explicaron que vivían en un lado de la casa y en otro tenían el espacio donde exhibían. Así de simple. Yo, basado un poco en esa experiencia, lo que hice fue construir una galería dentro de la galería. Pero una galería pequeña, hecha con ladrillo, electricidad, con todo. Como una casa de muñecas, muy racionalista, y le coloqué conectores, monitores,...Invité a la gente a que entrara, y el que quisiera exhibir podía hacerlo dentro de ese espacio. De algún modo era una obra que hablaba de la escasez de los espacios alternativos en Cuba, de esa dificultad.

Después salgo de La Habana, llego a Madrid, con el dinero que traía de allá, sin saber qué iba a pasar la próxima semana. Era a cuchillo en boca. Yo tenía una amiga en Estados Unidos que me habló de la posibilidad de colaborar con una galería en Nueva York, que igual podía ser útil para mí. Le dije que en ese momento no tenía absolutamente nada, con lo cual si me daban un espacio estaba estupendo. Eso fue en el 1995-1996. Allí hice mi primera exposición individual. Allí expuse un proyecto que se llamó *Polvo*, porque una de las últimas cosas que había estado haciendo en Cuba eran videos que tenían que ver con las ruinas, con su reconstrucción,...En *Polvo* construí *punching bags*, pero de cristal, y dentro coloqué polvo, desechos, pero casi todo tenía que ver con espacios donde yo había vivido. Toda esa experiencia de los lugares que había visitado se centraba en ese material que había coleccionado en cada uno de ellos, pequeñas porciones de ellos. Lo tenía todo guardado, y coloqué cada una dentro de estas bolsas. Por supuesto, antes de construir todo esto, tenía que pasar por aduana, donde me preguntaban dónde iba con eso. A veces lo botaban, y perdía años de búsqueda, y tuve que lanzarme a la carrera a volver a

conseguirlo. Hay algunas porciones de polvo que sí son originales, pero otras tuve que traerlas nuevamente. Lo que quería dar a entender era un poco esa geografía por la que yo había transitado durante esos años, y colocarla dentro de estas urnas. La gente podía relacionarse con esas porciones de polvo a través de esta vitrina, que al mismo tiempo invitaba al ejercicio físico, que en este caso era una especie de ejercicio mental, en el que tú comenzabas a memorizar los lugares donde había estado, para conformar en la gente esa geografía por la que he transitado.

Ese fue mi primer proyecto en individual más importante, y a partir de ahí se empezaron a generar cosas, y ese temor que yo tenía inicialmente de haber salido del grupo, y comenzar a desarrollar una obra individual seguía. En los primeros dos años me era difícil entender que yo era una individualidad, muchas veces, cada vez que hablaba con alguien, decía “nosotros”, y me preguntaban, “nosotros quién”, y entonces corregía, “yo”. Era lo hondo que había calado el trabajo en colectivo. Esa idea de soltar el “nosotros” me tomó dos años y medio, y entender que ahora estaba haciendo un discurso individual, en el que lamentablemente ya no podía consultar con los demás, no tenía esa otra voz, y tenía que resolverlo yo todo. Era un poco raro, pero fui ganando confianza, hasta que me di cuenta de que no había que consultar con nadie y que podía crear un discurso que incluso tratara de dinamitar los lugares comunes que yo tenía conmigo mismo, porque ese es el otro problema, había creado una obra en colectivo, pero tenía ciertas muletas que utilizaba.

C- ¿Algo así como liberarte del peso de la obra que hiciste en los noventa?

A- Exacto. Por ejemplo, una de las cosas que pienso que me ayudó a desterrar eso fue el trabajo con el video. Al estar utilizando nuevas herramientas, eso me daba un mayor distanciamiento de mí mismo. El caso de dibujar, yo no lo iba a hacer diferente a como lo había hecho dos años atrás; el papel tendría otra forma, porque lo escogí así para que fuera una diferencia. Son pequeños detalles, pero importantes, porque te ayudan a cambiar. Era

consciente de esa necesidad, pero sabía que había que ir conformando el cambio poco a poco. A principios abandoné la idea del objeto como una posibilidad, y me concentré en instalaciones, en crear situaciones, en trabajar con el video, como un temor a acercarme a la manera, a materiales con los que habitualmente había trabajado, o problemáticas que había trabajado. Traté de insertarme en otras circunstancias, pero por supuesto, el peso del objeto era enorme, volví a retomar el objeto hacia el 1996, incorporando nuevos materiales, como el cristal, el video, empiezo a entender la instalación ya no usando este punto de vista que teníamos *Los Carpinteros...*, como la *Granada de Mano*, ese objeto entendido como algo doméstico. A mí me interesaba coger esta experiencia de *Los Carpinteros* para sacarla del contexto de domesticar el objeto, y que éste comenzara a ser un poco más agresivo de algún modo.

Ahí desarrollo el proyecto del *Jardín de la Desconfianza*, que es este árbol con cámaras de vigilancia, porque es una de esas obras que además de tener esa relación con la vigilancia como tópico, muy importante dentro y fuera de Cuba, mostraba mi interés en construir objetos que dejaran de ser de contemplación pura. Quería que ese objeto también te atacara, que fuera agresivo contigo.

C- ¿Lo conviertes también en algo más visual?

A- Sí, puede ser. En obras como *El Jardín* el objeto es un árbol compuesto de cámaras que te está grabando constantemente. Esa información va a un ordenador, y yo voy a utilizar toda esa información para otros fines, algo que aún no he hecho, pero tengo guardadas todas esas filmaciones. Mi objetivo es hacer una película, no sé si la haré.

La idea de que el objeto comenzara a atacar era uno de esos principios básicos que yo estaba diseñando en mi cabeza, y de ahí comencé a saltar a otras experiencias como fue dialogar; cuando desarrollaba un proyecto me gustaba que estuviera en constante relación con el lugar donde fue exhibido, utilizar la plataforma de la galería, del museo o de la calle, pero en constante diálogo. Es

el caso de *Entrada libre para siempre*, mostrada en el Museo Patio Herreriano. Allí establezco la conexión con el museo mismo, pongo la cámara durante dos días a filmar la entrada al museo y luego cojo esta información, la edito, y la monto en este estadio que coloqué en el Patio, en el que toda esa afluencia de público la dirijo a mi obra directamente, como si estuvieran accediendo a la obra, pero siempre las gradas permanecen vacías. Metafóricamente es un poco esa idea de cómo el acceso al museo de algún modo tampoco cambia nada, y establecer un poco los patrones del museo de contabilizar la entrada. A mí me llamó mucho la atención el torniquete que tienen en el museo para ir contando la cantidad de personas que entra, y analizar cómo la cantidad en ese sentido no cambia nada. Comencé a desarrollar esas problemáticas.

Una de las cosas que a mí me gusta hacer con mi obra es considerarla como si fuera yo un alquimista novato, en el que tú no sabes la reacción que puede tener un compuesto con el otro, pero la tiras igual. Igual explota, igual no pasa nada. Me gusta tratar de sacar aspectos de determinados lugares y situaciones y comenzar a construir cosas. Tenía un proyecto que iba a desarrollar en Madrid que era una bola de demoler edificios, que iba a ser una bola de goma que iba a rebotar con el edificio. Trataba de convertirla casi en un juego. Finalmente no me dejaron hacerla. Quería organizarlo en el edificio de Casa de América, y al final no pudo ser. Yo siempre pienso que, más que mal, me hicieron un bien, porque me di cuenta de que la obra que estaba haciendo no estaba terminada, porque si yo quería exhibir una obra y esa obra me la habían vetado, me remití a mi pensamiento de los noventa, y pensé, yo lo que quiero es exhibir la obra, no que me la censuren o que me la quiten. Entonces es cuando me doy cuenta de que tenía que flexibilizar la idea y hacerla más benévola. A ese deseo de enfrentamiento había que darle otra visión. Ahí es cuando convierto la pieza en un video, que es la misma bola de goma que se proyecta sobre el edificio. Es una proyección, no un objeto real, y por tanto no afecta físicamente nada, pero tiene un peso mucho más fuerte. De hecho, recuerdo cuando estaba haciendo la pieza que la gente me decía, por qué no le

pones sonido, y pensaba, no, el sonido se lo va a poner la gente mentalmente. Un día viendo a mi hija, mientras yo veía el video, ella cada vez que la bola iba a impactar hacía “bum, bum”. Ahí pensé, perfecto. La gente lo hace, no hay necesidad de ponerle sonido. Era como mucho más *minimal*, no necesitaba poner altavoces, ni nada. De hecho, incluso cuando terminé la pieza la pensaba exhibir casi como un grafitero, sin permiso. Llegar y proyectar la pieza, y que la gente viera la obra golpeando el edificio. Creo que esa es una de las cosas por la que a mí, cuando me relaciono con un lugar particular, me gusta entender ese espacio y que la obra se vincule a éste. En este caso, esa obra primaria, que era la bola de goma, no funcionaba, pero yo quería que siguiera teniendo ese mismo sentido, que discursara con el edificio. Entonces, no sólo pensé en hacer una obra flexible; la pieza en sí mismo era flexible, se hizo muy versátil, podía discursar en cualquier lugar, y eso me dio mucha satisfacción. Y creo que en esa dirección es que trato de llevar muchos de los proyectos actuales que estoy haciendo.

C- También has planteado una relación muy intensa con el deporte...

A- Desde hace un tiempo me he preocupado por temas relacionados con la participación, la representatividad, la cultura del espectáculo, y creo que a través del deporte puedo plasmar esas inquietudes bastante bien. Es algo que ya venía de momentos anteriores: hacia finales de los ochenta se hizo en Cuba un performance, *El Juego de Pelota*, que ya planteaba algo de esto. Jugaba a crear una ambivalencia entre la posición del actor y la del espectador, y creo que eso es algo positivo. Tú no eres un espectador, eres participante. Ahí también entra la visualidad ligada a las redes sociales en Internet: cada vez que veo fotos de exposiciones mías, observo a la gente retratada con la pieza, como posando. Ese tipo de reacción siempre me ha interesado, porque pone a la gente en una posición activa, lo cual me parece un buen ejercicio. Mis pretensiones en ese sentido parece que se cumplen, la gente reacciona hacia mi obra y eso me gusta.

C- Por otro lado, cuando aludes a esa relación entre participante y espectador, lo haces desde una posición problemática, en el sentido de que estás planteando los límites de ambas cosas, ¿verdad?

A- Exactamente. Siempre he intentado problematizar la relación con la obra. Por ejemplo, *Entrada libre para siempre* me provocó al principio cierta tensión con el museo, porque ellos me planteaban que la gente podía entender que la entrada al museo era gratuita. Precisamente, yo quería dinamitar eso, crear esa ambivalencia, hacer que la obra se convirtiera en un vehículo de eso. Creo que, casi siempre, cada vez que concluyo una obra, intento complicarla. Por ejemplo, cuando me invitaron a la Bienal de la Habana, desarrollé un proyecto que se llama *La habitación de todos*, que es un prototipo de casa hecha en metal, que se estira y encoge en dependencia de cómo está la bolsa económica en el día. Estas piezas surgen cuando nos adentramos en la idea de la crisis global, y entonces todos veíamos que la crisis nos iba a afectar no sólo económica, sino también psíquicamente, e hice esta obra en la cual, de algún modo, el artista pierde control de la obra. Estoy haciendo una cosa que va a depender de otra institución que la regula, que es de algún modo lo que estaba sucediendo, los bancos están organizando a su antojo lo que sucede. Entonces la obra queda a merced de lo que está sucediendo con la bolsa. Casi siempre busco establecer esos nexos, buscando plantear problemáticas.

C- Cuando utilizas la arquitectura, ¿crees que hay quizá una visión menos utópica, más pesimista, comparada con los proyectos “arquitectónicos” que desarrollaban *Los Carpinteros*?

A- Bueno, no sé si es más pesimista. Digamos que cuando elaboramos *Ciudad transportable* estábamos en un momento de internacionalización del arte cubano, y de algún modo nosotros queríamos proveernos a nosotros mismos de esa ciudad que viaja con nosotros a todas partes. Por eso la titulamos *Ciudad transportable*, era como viajar con La Habana a todas partes, rememorando

edificios que son referentes básicos de la sociedad occidental: la fábrica, el capitolio, la tienda,...Entonces, la obra que comencé a concebir a partir de 2005 en adelante, ha sido una obra desarrollada fuera del contexto cubano completamente, en la cual he tenido acceso a otras fuentes que no tenía en La Habana. Mi visión, por tanto, es completamente diferente: ya no soy un artista cubano que está viajando a otros lugares; yo estoy viviendo en esos otros lugares, con lo cual estoy asumiendo esas otras realidades para mi bien, e intentando discursar desde esa otra posición. Son otros problemas.

Entonces, a lo mejor tienen las obras actuales un cierto pragmatismo, y a lo mejor pueden evidenciar por eso cierto pesimismo, porque las obras que estoy construyendo están intentando respirar al mismo tiempo que respira la sociedad en la que estoy viviendo. Son menos utópicas, pero no dejan de tener el factor idealista que siempre he mantenido en mi obra con *Los Carpinteros*. Creo que no he abandonado un cierto idealismo, pero sin duda ese idealismo ha estado coartado por condiciones pragmáticas. Hay que hacer una especie de concesión. Por supuesto, uno siempre trata de mantener aislada la obra de cualquier problemática económica, y eso se logra cuando has establecido una especie de estabilidad económica que te permite jugar. Han sido muy difíciles los primeros años, pero he logrado cierta estabilidad que permite que la alquimia que desarrollo ahora siga siendo experimental, con el mismo ímpetu de un estudiante.

Entrevista con Luis Camnitzer (Alemania, 1937), artista y crítico

Santiago de los Caballeros, República Dominicana, 20 de mayo de 2010

Carlos Garrido- En primer lugar quisiera agradecerle profundamente su atención, para mí es toda una suerte el poder hablar con Ud. sobre una serie de temas que me preocupan, y en ese sentido aprovecho para pedirle disculpas por obviar en esta entrevista la revisión de su obra y centrarme en esas otras cuestiones.

Para empezar, quería saber cómo concibe la definición del arte latinoamericano, del arte caribeño. ¿Es posible seguir manteniendo esas etiquetas?

Luis Camnitzer- A lo mejor no en términos geográficos, pero sí en términos de comunicación. Me parece que hoy en día el arte local es importante, entonces se trata más de cómo definís la localidad, que la etiqueta geográfica. Siempre cuando hablás de una isla obviamente la geografía influye, pero me interesa más la región que el país, me interesa más la comunidad que la nacionalidad. Y cuando te abrís a esos términos más vagos, adonde la frontera no existe o se convierte en algo muy difuso, especialmente en una época donde hay Internet hay comunidades de intereses que trascienden la geografía. A veces estás más cerca de alguien en la India o en Groenlandia que de alguien que está en la cuadra de al lado. Y me parece muy importante, me parece muy importante definir las comunidades a las que pertenecés. Son comunidades más de intereses que geográficas.

Ahí es donde el asunto de Latinoamérica para mí es más el asunto de periferia, donde el asunto de la dominicana es más Caribe, son términos más vaporosos, digamos, pero que abarcan más la realidad. Pero en última instancia el artista siempre le está hablando a alguien muy concreto, y no es el público abstracto universal, sino que es el barrio, donde está viviendo. Lo que hay que definir es cuál es tu barrio.

C- ¿Se ha modificado ese barrio en un momento en que puede parecer que el arte va hacia lo transnacional?

L- Sí, pero yo creo que ahí hay dos intereses, hay un interés mercantil, que es el de ampliar el mercado al máximo, y ese es el que trata de definir un arte universal, global, intercambiable entre lugares, pero que en última instancia es un asunto comercial. En términos culturales no creo que la cultura se esté globalizando en ese sentido. Hay elementos, sí, que trascienden la frontera, pero estás hablándole a un vecino de tu barrio. Tienes que identificar dónde está el vecino.

Hay un problema distinto, que es quién controla el flujo de la información, y a mí me parece que ésa es la función primaria del artista hoy, combatir y contestar el flujo, invertir el flujo, no permitir que el mercado central diga lo que uno tiene que hacer, sino más bien ignorarlo o contestarlo, tomar el poder de la información. Eso no vale sólo para el artista, sirve para todo.

C- Me interesa particularmente la concepción de la frontera. ¿Dónde está el límite de ese pensamiento cartográfico, de la introducción de la geografía en el arte?

L- Eso es una herencia del siglo XIX o del XVIII, cuando inventaron las naciones de forma muy artificial para en última instancia explotar mejor a las poblaciones. Yo opongo a la geografía la infografía. Es una forma ideosincrática de tratar el problema, porque infografía al final se refiere a la gráfica, pero me

gusta el juego, geo- info-, y para mí me aclara el problema mucho más. En un mundo infográfico la distribución de poder ya no es exclusivamente la violencia, la violencia es más geográfica, y la influencia cultural es infográfica. Creo que como artistas estamos perdiendo el tiempo si pensamos en términos geográficos, el problema realmente es infográficamente qué rol tiene nuestra obra y cómo la podemos hacer más poderosa.

C- Permítame cambiar un poco. En un momento en que se tiende a exaltar el predominio de la imagen, ¿cómo se piensa la relación arte-texto y arte-idea?

L- ¿Arte-texto y arte-idea? Yo nunca haría una diferencia, por qué separar. Arte-idea es arte-idea, y no importa si aparece texto, imágenes, sonidos, lo que sea. Es más una expresión mediática más que un problema conceptual.

C- ¿Cómo conceptualizaría la proliferación de bienales que ha tenido lugar en los últimos años y la posición de éstas en el circuito artístico actual?

L- Las bienales me parecen una construcción un poco anacrónica. La feria de arte es mucho más real, como exposición que la bienal. La bienal sigue en cierto modo el modelo olímpico de competencia. Hay muy pocas bienales que asumen la información como punto de partida. Y esas son las más interesantes. En un momento dado, la Bienal de la Habana era sobre información aunque no lo expresaban de esa manera, pero era una reacción de la periferia a la hegemonía que es un problema no geográfico sino de información y de expresiones económicas. Ahí tenía sentido. Ganó la batalla en cierto modo al conseguir que hubiera varias copias, en África del Sur, en Corea,...hay muchas bienales del Tercer Mundo.

Pero en términos de exposición de objetos de arte en última instancia son objetos que sirven para la transacción económica. La feria de arte es mucho más honesta, mucho menos hipócrita, es lo que es: tal objeto va para la exposición, lo comprás o no lo comprás, y de eso se trata. No es sobre información. Sobre

información no importa el artista individual, no importa el producto, importa cómo se comunica culturalmente la comunidad, cómo evoluciona la cultura, cómo influís en procesos culturales con tu obra. La obra misma como objeto es lo de menos.

C- Recuperando el tema de la información, de las redes y del diálogo, ¿cómo ve el panorama en el Caribe, teniendo en cuenta que se trata de un territorio fragmentado por un lado, pero con elementos compartidos muy fuertes por otro?

L- No lo veo distinto a otros lados, francamente. Hay divisiones absurdamente fuertes, como Haití y República Dominicana, esa frontera no tiene sentido. Hay fronteras como la del Caribe continental con el Caribe isleño que es otra división extraña, mantenida por las dos partes. Los trabajos que se hacen para borrar esas fronteras son minoritarios y no logran hacerlo. Creo que no podemos pensar en esos términos, tenemos que pensar en el barrio, y no en los límites del barrio, sino donde un barrio fluye en el otro barrio y qué hacés con esa zona borrosa, más bien apoyándola, haciendo por que desaparezca.

C- Hace tiempo leí *New Art of Cuba* y me resultó particularmente interesante la manera como Ud. articula lo expuesto. ¿Podría explicarme cómo surgió el proyecto y qué repercusión tuvo para Ud.?

L- El proyecto me interesó porque en ese tiempo en Cuba hubo un endurecimiento después de una apertura en la década del ochenta. Hacia el final de los Ochenta hubo una especie de cerrazón, que afectó, o corría el peligro de afectar a muchos artistas cubanos amigos míos que había conocido durante la década. Entonces pensé que podría ser útil escribir un libro publicado fuera de Cuba exaltando ese proceso. Así que fue un acto político en cierto modo la escritura del libro. Lo otro que me interesaba era que la década del ochenta en Cuba planteaba una posibilidad de alternativa a lo que era el

mercado internacional del arte, que era muy comercializado, en Cuba esa generación o generaciones estaban trabajando muy fuerte en la construcción cultural y no en la construcción y producción de objetos de venta. Todo eso no sucedió, y el libro se convirtió en un libro de historia que a mí nunca me había interesado escribir. Si hubiera sabido que era un libro de historia no me hubiera metido. Me metí por las otras cosas.

Terminó ahí, un poco después del colapso de la Unión Soviética y la bajada económica de Cuba alteró mucho la producción artística en Cuba, si bien hay todavía grupos que trabajan con los criterios que a mí me interesaban en el ochenta, e individuos también, en general el arte cubano se convirtió en algo competitivo, en dedicado a la venta por supervivencia. No es una crítica, es una realidad, pero una realidad que me interesa menos como camino alternativo, que ya dejó de ser alternativo. Desde entonces, no seguí la evolución del arte cubano de cerca, y ya no soy una autoridad en el tema para nada. También hace demasiado que no voy a Cuba, cada vez que me invitan coincide con otra actividad que me impide ir, y mis relaciones son amistosas pero no puedo decir que están vivas, en términos de sentir el pulso de lo que pasa culturalmente.

C- Para terminar, y haciendo un poco de adivinos, ¿cómo ve la producción cultural y la recepción del arte latinoamericano en Estados Unidos en los próximos cinco, diez años?

L- En este momento el arte latinoamericano tiene un punto alto en Estados Unidos en términos de mercado, en parte creo porque el arte norteamericano está en baja, ahí no hay muchas contribuciones nuevas y están apelando a otras visiones. Hubo un momento en que el arte chino tuvo su punto alto,...Necesitan refrescarse con otras culturas, el multiculturalismo fue un mecanismo para lograr eso, para apropiarse.

Pero el mercado norteamericano es muy susceptible a las modas, entonces no hay manera de predecir cuánto va a durar la moda del arte

latinoamericano y qué moda va a sustituirla. No creo en ese sentido en cosas absolutas.

C- Muchas gracias por todo. Espero que vaya bien.

Entrevista con Tony Capellán (República Dominicana, 1955) artista

Santo Domingo, 25 de mayo de 2010

Carlos Garrido- Hola Tony. Hemos hablado anteriormente de muchas cosas, pero me gustaría que profundizaras más en las preocupaciones que centran tu trabajo.

Tony Capellán- Son contadísimos casos en los que los artistas dominicanos pueden exponer fuera, porque tampoco hay un mercado interesado en proyectos. Quizá es injusto acusar al mercado, yo tampoco estoy mucho en asuntos de mercado, es no es lo que me preocupa, pero a veces el mercado impulsa ciertas cosas, y si a una galería le va bien con la obra de un artista lo está impulsando, le va a crear conexiones.

La llama que a mí me consume no tiene que ver con eso; está ahí esa llama, la defiendo por encima de todas las cosas, no la puedo apagar porque venda o no venda la obra, algo sí que tiene que ver, porque después tengo que meter aquí [el taller] las obras, ahora viene *Mar Invadido*, las coloco aquí, o en la azotea que tengo, y yo me las arreglo para poder seguir adelante. Sigo trabajando. Esa es mi dinámica. Sé que no es una dinámica muy atractiva, que es un poco aburrida para los demás, porque yo no voy a nada, no estoy opinando sobre concursos, no sé cuándo son. En España me tocó hablar sin saber cuándo me correspondía, y yo improvisé diciendo que era un artista en tres aislamientos: el aislamiento de la isla, el natural, que viene por el nacimiento; el del arte dominicano, donde yo no...A mí me interesa que

cuando alguien viene pueda ver algo. Tú has visto mi proceso de trabajo, has visto la inundación, que para otro será una catástrofe.

Esto es una odisea de todos los días, yo voy a la orilla del mar a recoger esto, cada día es una historia fragmentada que luego se hace única. Esa es mi relación en la República Dominicana. Con el arte, con las instituciones, ya tiré la toalla. Sufro cuando tengo que ir a cosas formales. Dicen que es el ego, pero eso no me ataca ni nada. El ego, a uno le gusta que le inviten a algo, pero el hecho de estar en el medio artístico, todo el mundo hablando de lo mismo, a mí... Yo prefiero quedarme aquí. Pero el proceso creativo sigue adelante como quiera que sea, sigo teniendo un desorden, a veces más organizado, a veces menos. Cuando comienzo a organizar algo me motivo y sigo dándole forma a las cosas, la pieza en la que estoy trabajando pensaba que iba a ser una sola, pero ahora van a ser tres, y así voy. Va caminando la cosa, lentamente a veces, a veces acelera más. Eso es lo que yo hago.

Y el otro aislamiento es el interior de mí mismo, no promuevo lo que hago, entonces eso no tiene, en la lógica del mundo del arte, mucho lugar. Yo no soy admirable en ese sentido para nada. Promoverse no está mal, y por otro lado, si tú promueves lo que haces eso tiene más oportunidades de permear a la gente.

C- Sin embargo, no te aíslas con respecto al medio...

T- Porque de pronto viene gente y hay como un espacio mío que no es gracias a nadie. Mis materiales vienen por el mar Caribe, esa es la primera cosa que interesa a cualquiera. Cómo salen tanto, esa es la primera pregunta. Bueno, sale porque cantidad de gente vive alrededor al río Ozama y en las cañadas aledañas, y el día de hoy es una catástrofe para ellos y una bendición para mi trabajo, desafortunadamente. Porque el agua que cayó esta mañana les llevó de todo a ellos, lo depositó en el Ozama, y el Ozama lo pone en la playa y en la playa lo voy a recoger yo. Es terrible, pero es así. Mi anhelo es un día llegar a la

playa y no encontrar nada; y volver al otro día y no encontrar nada. Que la vida me forzara a cambiar de tema porque no encuentro materiales para contarlo porque ya se agotó la historia, porque ya no existe en la realidad, porque su vida cambió, porque al lado del río haya árboles, como debería de ser, y no viviendas, y finalmente tenga que buscar otra. Pero no pasa así. Yo voy ahora, y está acumulada la historia en el río. Y si dejo pasar dos o tres días, se acumulan dos o tres días de historia ahí. A veces voy y paso de todo, lo veo todo acumulado y digo, no lo voy a recoger, me voy a torturar sabiendo que está ahí, que puede venir el ayuntamiento y llevárselo, que puede irse todo a otro lado y me quedo sin ello.

C- Has hablado de historia, también de movimiento, ¿es algo paralelo a lo que está pasando en la actualidad?

T- Es la historia de siempre, es la historia que llega de una manera y nos sorprende, nos integra. Los taínos vestían arte, tenían zemíes, que es lo que más ha perdurado de su cultura, pero no lo tenían en templos, lo tenían en su cuerpo, se los ponían, hay un zemí muy simbólico—yo no quiero hacerlo tan libro—que es el zemí de Pigorini. Es un zemí que hicieron los taínos en los cincuenta años que duraron después de la llegada de los europeos hasta el momento en que desaparecieron, donde integraron cuentas de vidrio traídas de Venecia, un poema africano, y lo hicieron con la técnica taína. O sea, integraron las tres culturas que había en la isla en un solo objeto. Entonces, esa actitud que mostraron ellos de poder sintetizar en tan poco tiempo una cosa tan fuerte como la presencia africana y la presencia europea en una sola pieza, es algo que me dice que la isla tiene su onda, que ese sentido de lo artístico fue muerto durante tres siglos. Es un poco lo que surge siempre, porque es inevitable. Yo vi el zemí por primera vez en Nueva York. Cuando intento pensar el arte dominicano, tengo que remontarme hasta el Pigorini. Eso me hizo replantearme todo el arte dominicano. Es como un anillo que se pasa de dedo en dedo.

Entrevista con Sandra Ceballos (Cuba), artista y gestora

La Habana, 15 de febrero de 2011

Carlos Garrido- Hola Sandra. Cuéntame cómo comenzaste a trabajar, y cómo surgió la idea de Espacio Aglutinador.

Sandra Ceballos- Comencé a trabajar seriamente a finales de los ochenta, a partir del 89 empecé a trabajar un poco más serio. Sobre el 94, me uno con Ezequiel Suárez, y hacíamos una obra no contestataria, pero una obra que no era muy bien asimilada ni en el aspecto formal como en el aspecto conceptual por las instituciones culturales cubanas. No porque criticáramos la política, sino porque era una obra difícil para el contexto aquel de esos primeros años, en que los artistas estaban un poco en un tipo de obra narrativa, muy folklorista hasta cierto punto, y nosotros estábamos haciendo una obra muy europea, muy conceptual, que tenía que ver con la apropiación de las primeras vanguardias del siglo XX...Se salía mucho de lo que pasaba en ese momento. Decidimos, a partir de una censura de una exposición de Ezequiel, con varias obras que no se pudieron exhibir, decidimos abrir un lugar para nosotros. Esa era la primera idea: mostrar nuestro trabajo, que era muy rechazado, apartado, y se hizo aquí la primera exposición.

Esa muestra de Ezequiel se hizo a modo de fiesta, se puso música...Y a partir de ese momento los artistas se acercaron a nosotros para decirnos que esa idea estaba bien, y dijimos de hacer una segunda exposición a ver qué pasaba, funcionó, empezamos a crear compromisos con gente, que nos gustaría exponer su obra allí, llamamos a Glexis Novoa...La idea era mezclar artistas jóvenes con artistas viejos, porque también había una especie de tendencia por parte de las instituciones de hacer exhibiciones de jóvenes nada más; los

viejos como que no eran artistas ya, y nosotros entonces éramos jóvenes, pero estábamos en contra de esa tendencia de desechar a artistas que ya tenían cierta edad.

C- ¿Te refieres a la gente de los setenta?

S- Incluso de antes, porque entonces aquí se hizo una exposición de Manuel Vidal que tenía en ese momento como 70 años, comenzó a trabajar en el 50. Uno de los artistas que empezó el expresionismo en Cuba, hicimos una exhibición y gustó. Después tuvimos otra de un artista joven, hacíamos como combinaciones...Aglutinador es precisamente eso: aglutinar, reunir, tratando de no tener muchos prejuicios. Siempre hay, pero uno trata de ser lo más justo posible, y esa era una de las ideas que manejábamos en aquella época. También entró a trabajar en el proyecto Orlando Hernández, un crítico de arte reconocido, por entonces estaba empezando, y entonces en la curaduría trabajábamos Orlando y yo, seleccionábamos a los artistas...También conservamos la idea de que se mantuviera como casa, que no fuera una galería sino que fuera una casa en donde el artista viene a montar su obra, almuerza, se queda a dormir,...Era un lugar de tolerancia, eso se mantiene.

A partir de ahí, lo que hacíamos era trabajar en el espacio, hacer exposiciones cada quince días, eso era un trabajo terrible, y trabajar en la obra personal de cada uno, algo sin descanso. Luego de un tiempo, decidimos espaciar un poco las exhibiciones, y así se mantuvo. Ezequiel y yo nos separamos en el 99, yo me uní con otra persona y seguimos trabajando. Siguió el espacio hasta que hubo un momento que decidí que había que hacer algo más útil para los artistas, aparte de mostrar su trabajo, que era ayudarles, financiarles obras, proyectos, de alguna manera, como no tenía dinero, lo que hice fue pedir financiamiento a una fundación holandesa, presenté un proyecto que fue *Perro*. La idea era hacer una selección de artistas que residieran fuera de La Habana. Propuesta Experimental de Respuesta Rápida Organizada. Reunimos a los artistas, les entregamos su dinero, que ellos seleccionaran el

proyecto a realizar, y luego no se hacía exhibición, ellos trabajan, y luego se recoge todo el proceso de trabajo, fotos, curricula, se hacía como un recuento.

Después hicimos un experimento número dos; el primero era reunir a artistas que hubieran nacido fuera de La Habana, y seguir mezclando generaciones, y el segundo la idea era mezclar artistas que estuvieran estudiando en el ISA con artistas autodidactas. Conseguimos algo variado, mezclando géneros,...

C- Realmente, a la gente que empieza a trabajar en el 2000 los impulsáis bastante...

S- Sí, también, pero seguimos trabajando con artistas cuyas figuras están un poco replegadas...Ya los últimos proyectos tenían otro corte: hicimos un evento sobre arte y porno, una entrega de premios al azar, otra experiencia donde la convocatoria era por orden de llegada, ahí no había selección ni nada...Hicimos un festival de video breve, la gente venía, traía sus videos, todos tenían que ser de menos de un minuto, se hizo la exhibición...Con ese tipo de proyectos trabajamos ahora un poco, con intención lúdica, de juego, de que la gente divierta...Porque las artes plásticas son muy aburridas realmente, había que buscar una manera de hacerlo más divertido...

C- ¿Integráis también a críticos y curadores?

S- Sí, cómo no. Por ejemplo, hace dos años se hizo una exposición experimental, *We Are Porno*, donde participaban 42 artistas de Cuba pero también extranjeros, y convoqué a cinco críticos para que hicieran textos a partir de unas preguntas que hacíamos. Dos de ellos residían en Europa: Suset Sánchez y Rubén de la Nuez; estuvo también Magaly Espinosa... A partir de cinco años para acá estoy trabajando sola en la organización de eventos, generando las ideas yo sola...Ahora quiero hacer exposiciones de artistas extranjeros, algo que no es frecuente en Cuba y que se debe hacer más. A partir

de este año quiero trabajar con una artista colombiana que reside en París, para mezclarla con una artista cubana; con dos artistas norteamericanos, y cerrar con otra artista holandesa.

C- ¿Has traído exposiciones del resto del Caribe?

S- No, ahora que lo pienso.

C- ¿Cómo te relacionas con el resto de instituciones?

S- ¡No me relaciono! Cero, cero. De hecho, desde que empezamos con el espacio, las instituciones dejaron de promover nuestro trabajo, era la reacción ante el querer ser independientes, es como si le dices a tu padre, yo quiero hacer lo mío, y te dejan fuera de todo. Es así, sigue siendo así. Lo único que tengo con las instituciones es una pieza en Bellas Artes que está en las salas permanentes, de una etapa en la que hacía apropiaciones con pinturas rusas. Ya no he exhibido más nunca fuera de aquí. Lejos de Cuba, sí, pero en la isla, aquí.

C- ¿Qué tipo de público tenéis?

S- Hace un tiempo era un poco más mezclado, pero últimamente, el público que está viniendo son jóvenes muy jóvenes, de 20 e incluso menos hasta 30 o por ahí, es lo que se está moviendo para acá ahora. Los artistas que pasaron los cuarenta están en otra cosa, no quieren mezclarse demasiado...Está bien, pero...

C- ¿Cómo ves ahora el inicio de Espacio Aglutinador?

S- En ese contexto había una pequeña apertura, por toda la migración de artistas de finales de los ochenta, pero muy controlada. Había un espacio de tolerancia que venía bien en ese momento para que los artistas pudieran un poco trabajar sin presiones, y venía bien porque en ese momento los especialistas tenían esa tendencia de separar artistas por generaciones y por grupos...Lo que quisimos hacer era todo lo contrario, y me parecía bien porque

iba en contra de esos principios más académicos. Tuvimos bastante apoyo, era pleno Periodo Especial, y muchos artistas patrocinaban ellos mismos cosas para que pudiéramos salir adelante...

C- La gente que trabaja con vosotros, ¿cómo ha seguido, cuál ha sido su evolución?

S- Algunos, los que se mezclan con la oficialidad, les va mejor obviamente que a los que no se mezclan. Pero bueno, ahora hay una tendencia a no quererse mezclar demasiado. Y la gente como que se busca las cosas de manera independiente. Este lugar ha convocado a los artistas a mirarse por dentro y a independizarse un poco y a hacer su trabajo de otra manera, con otra metodología, no como era en los ochenta y en los noventa, que había demasiada tendencia a buscar a la institución oficial. Ahora es difícil vivir de la obra, porque aquí en Cuba no existe una infraestructura para el mercado del arte...

C- ¿Espacio tenía algún mecanismo para ayudar a los artistas a vender?

S- Yo nunca me he metido en eso directamente, no ha sido mi interés, sino más bien este tipo de trabajo de renovar cosas. No obstante, si tengo obra aquí de algún artista y alguien pregunta, llamo al artista y les hago una cita, no cobro por ciento...

C- ¿Qué tendencias encuentras más interesantes ahora?

S- Creo que el video, el performance, por eso hicimos el evento de video, con un poco la idea de retar a los artistas...

**Entrevista con Iván de la Nuez (Cuba), curador, crítico,
ensayista, coordinador del departamento de actividades del
CCCB Barcelona**

Santiago de los Caballeros-Barcelona, enero-febrero de 2010

Carlos Garrido- Quisiera empezar retomando una idea que me interesó mucho del debate del miércoles. Me refiero al tema de lo tecnológico en el arte, a las relaciones arte y vida, pero también a la disyuntiva turismo-migraciones. En los últimos años asistimos a un boom del arte cartográfico, por así decirlo, de la necesidad de generar nuevos mapas a través del arte. ¿Hay realmente una imaginación cartográfica, entendida como capacidad de imaginar, de pensar en lo que todavía no ha pasado, pero también de visualizar, de crear imágenes del lugar?

Iván de la Nuez- Sí, por supuesto. En *Inundaciones* y en *La Balsa Perpetua* en el 98 yo recupero un ensayo llamado “*el mundo está en otra parte*”, que trata de la geografía como arte y del arte como geografía. Entonces, hago una comparación entre Guillermo Kuitca, el arte chicano y Luis Cruz Azaceta, que fue el primero que pintó las balsas. [Busca el libro *El mapa de sal*]. La reconstrucción de los mapas del arte ha venido aparejada en los últimos años con otro acto tanto o más importante, que es la revisión del arte de los mapas. Influida también por la geografía crítica, hacia allá yo miro: europeos que fueron hacia allá convirtiendo la geografía en un arte: Colón, Humboldt, o Fitzcarraldo, que es un personaje de ficción, pero sabes que mezclo esos personajes con los reales, que a veces dicen más que el resto, porque en el fondo no es Fitzcarraldo, es Herzog, que es colonialista, un moderno y un posmoderno. Ellos van hacia allí, cartografían todo aquello;

Lezama Lima llegó a decir que el primer poema cubano es el diario de navegación de Colón. Colón no era cubano, ni aquello era un poema, pero ese no lugar me interesaba como definición. O Humboldt, que decía cuando llegó a La Habana que en ningún lugar de América he visto un país más europeo. Los viajeros van colocando su propia mirada, que es lo que le pasa al turista también, salvando las distancias. Cualquiera de nosotros puede ser un Humboldt estúpido; no somos Humboldt, pero podemos ir de turistas, y nos llevamos una idea...

Y a contracorriente de eso yo miro contemporáneos de ese momento, porque ya han pasado quince años, que son: el arte chicano, que establece una relación con el territorio agresiva, es decir, el arte chicano se pelea con el territorio (estoy simplificando, en el ensayo desarrollo todo esto), puesto que la estética del arte chicano es la del muralismo y la Revolución Mexicana, con lo cual cuando entra en los Estados Unidos entra recuperando territorio robado, es la mítica Aztlán, recuperan el espacio, y ellos tienen una relación de antagonismo con el espacio que les recibe. La revista que se llama la Raza, las plazas públicas,...es cómo ellos, con una especie de manía del muralismo, intervienen los espacios públicos, estoy pensando en los grandes grafitis de Anthony Queen, por ejemplo, que era un ídolo para ellos, crea una especie de iconografía chicana que sólo a partir de la década de los 80 es que empieza a entrar en las galerías de arte con artistas como Gronc, etc. Y no es difícil en muchas películas que ocurren en Hollywood ver un chicano en la pared. Es decir, no había ningún millonario que se sintiera "in" que ya en el año 90 no tuviera su chicano, comprado. Y revientan el mercado, dicho sea de paso. Pero existen proyectos muchos más heavys, como Guillermo Gómez Peña, con la Gringostroica, que son proyectos que incluso se anticipan, y establecen esa cartografía con arte electrónico, en la web.

Eso sobre los chicanos. El segundo que me interesa a mí es Guillermo Kuitca en esa respuesta del artista como geógrafo, frente al geógrafo como artista. A partir de toda aquella obra de los colchones con los mapas mundis,

que era muy interesante, porque entonces es mucho más tamizada la idea que él tiene de interceptar el otro mundo, para él cualquier mundo es habitable, y esa metáfora del colchón es obvia: tú puedes dormir en Odessa, puedes dormir en cualquier parte,...Me gustó mucho esa primera etapa de Kuitca, fue brutal, un tipo que con 28 años el IVAM le hizo una retrospectiva que me pareció bestial, el año 1992 me parece.

Tenemos alguien que se confronta con el nuevo territorio, alguien que considera habitable ese nuevo territorio, y el tercer elemento yo lo localizo en Luis Cruz Azaceta, un pintor que desde los años 70, 1969, empezó a pintar balsas, es el primero que lo hizo, y la portada de la Balsa perpetua es él. Que es muy sintomático, porque es un tipo que está en una balsita dentro de una bañera, es como una matrioska rusa, una fuga va a otra fuga y a otra fuga,... Este es el tipo que huye de todos los espacios. No se enfrenta, no comulga con ellos, y lo que hace es escapar. Aquello de los Argonautas, navegar es más importante que vivir, no sé.

Esa era mi preocupación hace 15 años. Yo creo que hay un paso actual, todo lo que me dices del arte electrónico se puede meter en esto, que es el tema de la ubicuidad y el ningún lugar. Ahora mismo, dónde están los artistas. Por ejemplo, cuando te enfrentes al tema cubano, mi generación desde el año 91 empezamos a hacer proyectos de dentro y fuera. Ese dentro-fuera, que es una manera de disentir del castrismo y del anti-castrismo a través del arte, porque la política no es capaz de hacer eso, nuestros políticos son incapaces de cualquier cosa, los músicos lo han roto aún peor. Los músicos cubanos ahora tú no sabes dónde están, porque han cogido pasaportes españoles o americanos, y son ubicuos, están grabando en La Habana a un tipo que vive en Miami, graban en Nueva York y fundan Yerbabuena, Habana Abierta está en Madrid... Pero Habana Abierta, por ejemplo, hay un tipo que ha regresado a Cuba y toca en La Tribuna, y Jorge Larramendi es otro que firma a favor de las Damas de Blanco en Madrid, y es disidente, y Benito Caballero también, y se unen y tocan. Habana Abierta es un grupo de rock, cubano, que es como un laboratorio de la

democracia cubana: un tío que estaba tocando en Cuba, que ha vuelto a Cuba porque fracasó, o sea, en Madrid tuvo un hijo, no le hacía, tenía que volver, y hay dos que son abiertamente disidentes, y se unen y tocan en Miami, y revientan Miami, revientan La Habana y revientan Madrid.

Esas cartografías son interesantes que las estudiemos. Nuestras ideas españolas, en España lo que está pasando con el arte es que la vida no entra por ningún lado, la relación arte-vida no se da, la generación de ensayistas que está más cerca de ti, como puede ser Luis Fernández Portas, gente con la que estoy vinculado y con la que incluso en Babelia he hablado a favor de ellos, pero el problema es que están poniendo la teoría y la literatura y la escritura sobre el territorio: el lenguaje, el pensamiento lo marca todo. En cambio a mí me interesa este tipo de discursos donde es el territorio el que recupera su espacio. Yo no estoy a favor del Territorio de la Mancha sino de la Mancha del Territorio. Lo que dice Carlos Fuentes es un eufemismo, porque me parece que es de la Real Academia y de Prisa. Mentira: todos no hablamos el castellano, el español no es un sólo idioma, tú y yo no hablamos lo mismo, y una letra de Rita Indiana se la pongo a mi mujer y no va a entender nada (mi mujer es española), o si yo hablo en cubano con un amigo mío, o en andaluz, Óscar Romero, y como no estés al tanto se te va.

El otro día estábamos con Chinarro, el músico pop, viajábamos de Madrid a Barcelona, yo lo presentaba en Madrid y también en Barcelona, y por la mañana le digo: “¿Que coche tú tienes?” Es decir, en qué vagón vas. Y él me dice: “Yo tengo una furgonética...” Íbamos con Julián el de Periférica, que es extremeño, y le dice, vamos a probar otra vez, en qué vagón vas,...20 años que vivo en España, y le pregunto qué coche tú tienes.

C- ¿Dónde está el límite de lo geográfico, hasta dónde podemos llegar?

I- Yo creo que por una parte está el éter, el tema de Internet, la ubicuidad y todo eso, pero los territorios también son la intensidad de las personas que

están ahí, o sea, yo creo que es muy interesante eso. Estoy seguro que nadie en Barcelona (yo voy a hacer una P7, que son los proyectos de pequeños festivales con 4 músicos de la nueva vanguardia dominicana) se espera eso. Yo ayer escribí: hoy voy a reunirme con 44 colectivos. Lo primero que me dice un colega en este caso: ¿pero cómo es posible que haya 44 colectivos en República Dominicana? Una isla donde la gente viene a la playa...Eso me parece que hay que tenerlo en cuenta.

Y luego, ya enfocando en el Caribe, ha habido un paso del Caribe independentista, el Caribe de la Revolución Cubana, de Calibán, que es el Caribe shakesperiano, es decir, el tema de Ariel, Calibán y Próspero, que es los Estados Unidos. En el año 1906, o 1916, ahora no me acuerdo bien de la fecha, Rodó escribió en Uruguay el Ariel, que era una manera de que los latinoamericanos querían formar parte de la alta cultura europea, Ariel fue identificado siempre con Europa. En los 60, cuando triunfa la Revolución, Ariel desaparece de la escena y es Calibán contra Próspero. Es Retamar, pero Brathwaite hace un Calibán en el Caribe anglófono, y Aimé Césaire hace un Calibán francófono. Hay 3 calibanes, es muy fuerte, y yo me lo preguntaba, no sé si en la Balsa, hay que preguntarle a Harold Bloom qué pensaría, si supiera que el más revolucionario de todos los paradigmas, el que dice que Shakespeare es el inventor de todo, es el más shakesperiano, que es Calibán. Se quedaría estupefacto.

Y luego yo creo que viene lo que hace Glissant, pero sobre todo Antonio Benítez Rojo con La isla que se repite. Creo que eso es fundamental, y es un poco lo que ellos quieren hacer con el Caribe en Construcción. Cuando Edward Seaga, un presidente blanco que tuvo Jamaica, dijo que el Caribe se acababa donde se acaba el ruido de los tambores, Benítez dice, entonces, el Caribe llega a Brasil. Y sube hasta Nueva York. Si es verdad lo que dice Seaga, que es posible, es un punto interesante. Pero también llega hasta Andalucía, porque toda la parte...De Algeciras a Estambul, donde Serrat llevaba la parte del Mediterráneo, esto baña, por lo menos Canarias seguro. Entonces esa caribeñidad yo creo que

es interesante cuando se hable de espacios, sin prejuicios, porque me parece importante. No sé si te contesto, pero está ahí esa situación de un Caribe que...

Por ejemplo, los dominicanos tienen una situación con su emigración que no tiene nada que ver con la cubana. La cubana sigue siendo una emigración con un sesgo ideológico. Aunque sea mentira, porque en los últimos 20 años la gente dice que son inmigrantes económicos y que un cubano es igual que un dominicano, tienes unas leyes migratorias cubanas y tiene una manera de implementarse en el mundo que son de la Guerra Fría, con lo cual un dominicano no vale lo mismo a los ojos de la mira americana. Nosotros tenemos ahí la Ley de Ajuste Cubano que es de Guerra Fría, es una ley que hizo un lobby cubano-americano que es "si tú pisas legalmente Estados Unidos tú eres residente automático, y al año y un día tienes todo. Si llegas legal a los 5 años eres nacional, no te puede echar nadie. Y si llegas ilegal es muy difícil que te echen también, porque siempre vas a acudir "que me persiguen, hay un lobby de abogados,..." tienes seguramente 25 parientes, no menos que eso, y esas son cosas que me parecen interesantes.

C- Otra cosa. Si el turismo es la última utopía, la migración, los desplazados, ¿pueden ser la más grande de las distopías que encontramos en la actualidad?

I- Sí, claro.

C- ¿Es posible juntar a turistas, viajeros y desplazados en un mismo mapa, una cosa que intentó Canclini?

I- Sí, pero van así (cruza las manos). Yo creo que es importante eso, que el turista y el desplazado son los 2 grandes movimientos físicos de la población mundial, y habría que ver los números, son muy fuertes.

C- ¿Hay turistas desplazados, o desplazados que hayan sido turistas?

I- Puede ser. Yo he sido un desplazado y ahora hago turismo. Pero lo normal no es eso. Es decir, cuando tú ves lo que un africano tiene que pasar para coger una patera lo ves, o sea, la odisea de un africano no es la patera, es cómo llega a la costa. Ahí se fundió 2000 dólares, ahí lo prostituyeron, la violaron,...Nosotros hicimos unas cartografías al revés, del Corazón de las Tinieblas, y conseguimos 4, dos mujeres y dos hombres, que nos contaran cómo llegaron, y a veces se pasan 2 años y pico de travesía por todo África hasta llegar. Y ese africano es el que tiene 2000 dólares, o sea, ese africano está un poco por encima de la escala social africana; eso me parece interesante.

En el caso del Caribe quizá lo interesante es que si constatamos que Nueva York es el Caribe, y Londres y Miami, entonces el concepto diaspórico se pierde, porque si de natural eso es el Caribe,...

C- No es diáspora.

I- Claro. Es como La isla que se repite, ese tipo de cosas.

C- Hay una autora india que vive también en Estados Unidos, se llama Avtar Brah, que habla de Diaspora Space, es decir, de la diáspora no como el territorio de los que migran, sino como el territorio donde, tanto para negociar o dialogar como para entrar en conflicto, entran tanto los que migran como los que viven, entonces amplía la idea, crea un espacio diáspora mayor que una diáspora como un movimiento que empieza en un punto y acaba en otro. No sé si por ahí se podría trabajar...

I- Lo que pasa es que es extraño, no es lo mismo coger un avión que ir en una yola, una balsa,...

C- Hay una cuestión que me preocupa mucho, especialmente en el caso del Caribe, pero también en general. Estamos en un momento donde la primacía de la imagen es aplastante, donde vivimos y convivimos a través de

mensajes; ahora bien, en relación con las teorías recientes del mundo anglosajón, me refiero a la Visual Culture, a la Visual Literacy, parece que estamos desaprovechando un poco ese cambio. ¿Realmente pensamos en imágenes?

I- Yo creo que sí, que hay un pensamiento en imágenes muy fuerte, de mucha gente. Y sobre todo por los códigos que te reporta eso, es decir, la simultaneidad, el zapping, mirar hacia arriba...hay una serie de situaciones que son casi ya incorporadas. Yo creo que la gente piensa en imágenes.

De todas maneras, a fin de cuentas, la imagen es poesía también. Lo que pasa es que cuando se habla de la era de la imagen yo creo que lo que también hay que entender es que esto es una era de transición, porque aún las personas que construyen las imágenes visuales no asumen la responsabilidad de sí mismos como intelectuales. Los intelectuales siguen siendo los Vargas Llosa, Muñoz Molina, que defienden la literatura frente a lo que ellos llaman la imagen, yo creo que Muntadas, Viola,... pueden ser tanto o igual de intelectuales que estos, y eso lo ha entendido muy bien Virilio, o Didi Huberman, por ejemplo, que son gente que no se han rendido a la imagen, que tienen una posición crítica con la imagen, pero hablan desde ahí, trabajando ahí.

C- ¿Hemos conseguido llevar la imagen a la educación, educamos en imágenes, o es una asignatura pendiente?

I- No, es una asignatura pendiente.

C- ¿Sería posible una educación basada en la socialización de la función artística? Siempre hemos hablado de la función social del arte, ¿es posible una función artística de lo social?

I- Sí, y creo que eso es más interesante aún. Entre otras cosas, no por primar lo estético, sino porque son formas creativas que hay que poner en el campo de la sociedad, y esa quizá sea la última función del arte, si es que le

queda alguna, o sea, contemplar un cuadro, eso ya es milenario, pero cómo se puede tener una función artística de lo social me parece más interesante, y por otra parte hay un tema que a mí me preocupa y creo que hay que ver, y es que ahora las condiciones permiten aquello que Beuys pidió: usted también puede ser un artista. Ahora sí, Beuys no, Beuys es un artista “de toda la vida”, él tuvo esa intención, pero no se lo permitía su época, en cambio ahora sí se puede hacer.

Y hay que tener cuidado también porque muchos de estos eventos de arte político son como ready mades, es colocar una cosa en otro lugar. Una vez vino a verme un colectivo que quería, su obra era tomar una iglesia con emigrantes dentro, eso me parece una estetización del problema cuando en Barcelona se dio el caso de que se tomó una con inmigrantes, se metieron en las iglesias a protestar contra la ley de extranjería,...Esto no me parece bien. Es que eso...después tú tienes el paraguas y el amparo del museo del acto estético, pero esa gente no. No me pidas a mí permiso para un proyecto artístico de esos, métete en la iglesia, y asume los riesgos, que te van a reventar a palos la poli,...Lo que no puede ser es lo que, cuando las protestas anti-globalización, que el MACBA cerró las puertas y el CCCB tuvo que abrir las puertas porque estaban repartiendo leña, un centro cultural dando protección, pero no puede dar protección a todo el mundo...MACBA quería hacer unos uniformes anti-globalización, pero eso me parece...un poco.

C- Al fin y al cabo son uniformes, tienen la lógica de los uniformes, ¿no?

I- Tienen la lógica de videoclip de Bjork, más que de uniformes de obrero.

C- El miércoles se habló también de banalización del arte, de saturación visual. Estoy pensando por ejemplo en la manera en que se representan las catástrofes, cómo el tema de Haití estuvo una vez y otra en la tele. ¿Lo hemos visto ya todo (y varias veces, además)?

I- Sí, yo vi una exposición en Austria en la que intervino Virilio, porque Virilio estaba muy viejito y no pudo ir, pero curaron...Era sobre el accidente, sobre la idea de accidente. Y eso me parece que es interesante tenerlo en cuenta, porque allí se habló de la indiferenciación que hay entre accidente y atentado. Es decir, de alguna manera, una catástrofe y las Torres Gemelas producen el mismo efecto: explota una ciudad, miles de muertos,...Está interesante su mirada hacia el terrorismo y hacia la catástrofe. Ellos hicieron una exposición sobre su teoría del accidente, que no es tal, es el accidente como algo provocado a fin de cuentas.

C- **¿Qué patrones ves en la escritura sobre arte en el tiempo del dominio de lo visual?**

I- A mí no me gustan los patrones en los que se están moviendo las cosas, que vienen de Arthur Danto hasta Holmes, todos estos teóricos del arte, yo no he comulgado mucho con ellos ni mucho menos con Toni Negri, hay un capítulo donde digo que cambio un Chesterton por tres Toni Negris. Pero, por ejemplo, Didi Huberman me parece un tipo muy interesante, Michael Onfray también, Agamben también de alguna manera, Sloterdijk en Esferas tiene cosas muy interesantes sobre los Love Parades,...Son gente que cartografía el mundo de manera más libre. ¿Sabes que Huberman acaba de sacar un libro sobre Israel Galván, el bailarín, porque entró en contacto con Pedro Juan Romero y se quedó fascinado, o sea, un tipo de repente viene un bailarín y saca un libro (es de Pre-Textos), muy bueno. Lo interesante del libro, como uno que se llama Cartografías de Sloterdijk, es que remite a una cartografía muy interesante. Desde la construcción de Babel, utilizando el tema de los soundscapes, todo eso. Permite hacer analogías más interesantes que la del fin del arte,...Ahora está además el tema de Boll y Grois sobre la rémora que queda del comunismo. Esa son la gente que yo veo están haciendo cosas interesantes.

C- Si hemos sobrevivido, porque aquello se vio “que no iba para ningún lado” al Fin de la Historia, estamos en el Fin de la Historia del Arte?

I- Sí, posiblemente. Primero, por lo mismo que hablábamos antes, por la propia diversidad. Quién puede ahora marcar una tendencia. El fin de la historia del arte es yo creo, confiar en unos perezosos que llaman arte contemporáneo a todo lo que tenemos ahora. Te dicen que el arte contemporáneo no se puede medir como hasta entonces. Los surrealistas se llamaban surrealistas. Es importante definir cuándo se acaba el arte contemporáneo. A partir de Stockhausen yo creo que se acabó el arte contemporáneo. Ahí empieza otra cosa, entonces, tienes que ver si es una artísticidad social,...lo que tú quieras. Pero a esto hay que ponerle fin porque si no...La gente se ha quedado en eso para seguir viviendo. Y muchos de estos grandes curators son ágrafos, no sé, Rosa Martínez,...hay muchos curators que no leen, además, es que existe ya la carrera de curator. La generación mía viene de la crítica, del ensayo, de historia del arte, no sé. Pero Chus Martínez, por ejemplo, estudió curatoría en Nueva York. Seguramente tiene un control del display mucho más fuerte que el que pueda tener yo, pero no creo que sea tampoco una diferencia fundamental.

C- Una que pueda parecer sencilla: ¿por qué hay tanta gente que escribe tan mal en términos de crítica?

I- Porque no son escritores. Así de sencillo. Porque no son escritores. La gente se ha olvidado de que para escribir crítica hay que escribir. Y luego, es un mundo que ha confundido la docencia, la curatoría, la crítica, la dirección de museos, todo eso está...

C- Hablando sobre el tema de la crisis de las instituciones, de los museos,...¿Para dónde vamos? ¿Cuál es el camino a seguir? ¿Crees que el modelo del CCCB se puede exportar a menor escala?

I- Sí, claro. Yo estoy a favor de ese modelo, pero no porque trabaje ahí, siempre lo he dicho. Es una pena, porque es tan minoritaria la exportación de ese modelo a nivel español...Si se hubiera exportado mucho estaría en contra seguramente, pero no entiendo por qué no hay más centros así. ¿Cuántos centros de arte hay en Andalucía funcionando como centro cultural? No hay ninguno. Son escasos. El Museo Picasso,... son museos o centros de arte. No hay un centro de cultura en ese sentido de que...Yo te puedo enseñar todos los programas en los que estamos metidos, esto es un no parar. (Expone el programa del CCCB) Yo me pregunto: ¿es pertinente pensar que este es un modelo adecuado? Yo creo que sí. Sobre todo, un museo debería contar con programas así.

C- **Sobre la crisis con mayúsculas: las últimas dos muestras de ARCO estuvieron protagonizadas más por esta idea que por lo que allí había o por lo que allí se decía. ¿Cómo ha afectado, en un plano más amplio, la crisis al arte en España?**

I- Pero, ¿tú has visto la crisis de ARCO? El otro día dimitió la organizadora. ¿Sabes quién va a ser el próximo director? Han hablado con una empresa de cazatalentos para que lo busquen. Parece una película de Hollywood. ¡En un país que hay universidades de arte en todas partes! O sea, tú también puedes traer un brasileño o un americano, si quieres. ¿No te parece un poco ridículo? Eso es porque IFEMA en el fondo, lo que quiere es hacer negocio. Y esto se va a convertir en un tinglado...

C- **Pero el negocio se ha fastidiado, ¿no? ¿Arco es ahora mismo un negocio, es decir, uno que funcione?**

I- Eso aparte, Miami lo acaba de tumbar. Yo siempre he pensado, como en Barcelona nunca hemos podido hacer una feria y siempre están metiéndose y peleando una universidad con otra, porque nosotros a nivel de riesgo siempre

es público, y en Madrid es privado, en cambio las instituciones y las galerías privadas de Barcelona son más mojigatas, y en Madrid las galerías se mueven más,...Está cruzado, los centros de cultura en Barcelona son más valientes, y en Madrid las galerías. Pero yo siempre he pensado que ARCO y lo privado es mentira: que el gobierno de Madrid pone dinero para mantener esa feria de las vanidades.

C- Déjame cambiar un poco. ¿Qué significó en realidad la caída del Muro?

I- Muchas cosas. Todo lo que comentamos los otros días (alude a las conferencias...) Desde la entrada de Microsoft hasta un cambio en las relaciones de trabajo, y de anticipo un cambio en las relaciones de propiedad. Eso fue una revolución también. Y lo hizo la gente que estaba en el comunismo, fue la última revolución del comunismo. Fíjate si somos eufemísticos que seguimos hablando de la Caída del Muro, nos cuesta trabajo darle protagonismo a la gente que derribó el Muro. El verdadero héroe de la caída del muro para mí fue la gente que se jugó la vida y tumbó aquello. Yo he revisado diarios, y el día antes Berlín no era noticia. No hubo una agencia de prensa que se lo oliera, no hubo una agencia de contrainteligencia y de espionaje que se lo oliera. Eso John le Carré lo narra muy bien, y también Graham Greene. Le Carré estaba incluso destinado allí, y no vieron la marea humana. Por ejemplo, nadie previó lo de Ceaucescu. Empezó su discurso, y los dos primeros aplausos son los de toda la vida, hasta que se forma una rumba por detrás, y él se da cuenta, y la mujer le dice, vamos. Los agarran en la frontera y los matan, y eso es lo que soluciona el problema rumano.

O sea, la caída del muro significa todo eso, la caída de un imperio. Significa el fin del bipolarismo. Pero no para el mundo unipolar, sino para el mundo multipolar: ahí empieza el terrorismo. Occidente no puede vivir sin una pareja de baile distinta, sin un enemigo, y te das cuenta de eso fácil. En América Latina no se puede hacer política sin el narcotráfico, y en América del Norte no

se puede hacer política sin tener en cuenta el complejo militar industrial. Ningún presidente puede no tener en cuenta lo que significa el narcotráfico a nivel político militar ni a nivel de dinero. Es tal el dinero que mueve, es tal su capacidad de corrupción...Son cañonazos muy fuertes.

C- ¿Te obligan a pensar la responsabilidad, en lugar de la culpa?

I- Sí, eso, te dicen qué cosa es un servicio público. Yo no quisiera estar en ningún lado de esos. Además de las maneras que tienen...los cuentos son increíbles.

C- No sé si estarás de acuerdo en que la caída del muro no ha supuesto la desaparición de las fronteras...

I- No sólo eso; han crecido. Cuando hicimos Poscapital pusimos todos los muros que se caían, y todos los que han crecido ultimamente. En Australia hay una reserva, "un zoo" de inmigrantes ilegales que nadie tiene idea de eso. Hay muchos más muros.

C- ¿Qué diferencia los muros "Post-Muro" del Muro con mayúsculas?

I- Diferencias: el tema de que en 1989 el Muro cae para que se sitúe el liberalismo, porque es la avalancha hacia el este, y lo que no se tiene en cuenta es la avalancha que viene del sur, del oeste, de todos lados. Diferencia, es el triunfo del capitalismo: los de ahora son muros para defender el capitalismo, esta vez no de la Guerra Fría, no del comunismo, no de un enemigo ideológico, y estos son muros que te demuestran que aquél Muro era necesario más allá de la ideología. Es muy fuerte.

C- ¿Son muros un poco estéticos, redundantes, entonces?

I- Sí, son estéticos en el momento dado en que el otro es aquél que es más negro que tú, o más indio que tú, o más...Son muros racistas, además. La demografía cuando se convierte en etnografía.

C- El año pasado, en un artículo de El País, Rafael Argullol hablaba de la caída del muro como la gran ocasión perdida, como lo que pudo ser y no ha sido, hablando no de una supresión de lo histórico a lo Fukuyama o lo Huntington, sino de una cosa más práctica: mucha gente de la que en 2009 estaba conmemorando la caída del muro no tenía ni puta idea de lo que aquello era, según Argullol, y por otro lado se pudo hacer mucho más de lo que se ha hecho.

I- Eso pasa con cubanos jóvenes, que vienen de un país comunista. Yo les hablo del Muro, les gusta mi trabajo, pero me dicen, ah, eso yo lo di en la universidad. Estoy de acuerdo con Argullol.

C- Es como si el Muro se hubiera convertido en el último de los parques temáticos, y las emociones derivadas del muro en algo de lo que tener nostalgia y ya está, en algo que sólo afecta realmente a unos pocos (a lo Goodbye Lenin), pero que todo el mundo se apresta a celebrar. ¿Cómo ves esto?

I- Tanto en El hombre nuevo en Berlín, como en La larga marcha (en vez de La larga marcha), hablo de cómo la publicidad capitalista comienza a utilizar elementos revolucionarios, desde lo más típico, el Che Guevara, hasta elementos de la KGB, soviéticos, maoístas,... Cómo todo eso es libidinal ya, cómo se usa la revolución y el comunismo para vender coches. Veo esa larga marcha. (Lee un fragmento)Tan sólo pensemos en Marx, y sus sucesivas estetizaciones...

C- ¿Esa lista incluye ya a Obama y con el mensaje de su campaña?

I- Lo bueno es que él tenía esas intenciones, pero Estados Unidos es un país bastante regular en las relaciones de poder, y lo que sí es Obama es un hijo de la mercadotecnia política. Hicimos un proyecto curado por Jorge Luis Marzo y Fito Rodríguez, que se llamó *El espectáculo de la democracia*, e hicimos una exposición que sólo abarcaba videopolítica. Derecha e izquierda. Existe todo un espectáculo de la democracia, que Obama manejó muy fuertemente, y que hay que ver qué hace con él. Utilizó un montón de cosas: joven, guapo, negro. Aparte, la otra opción era...

C- **Déjame cambiar otra vez: ¿Nos queda algo de lo que ser post? ¿Crees que hemos llegado a un tope en el arte teórico?**

I- Yo creo que lo interesante es ahora buscar un regreso a temas un poco más esenciales, o sustanciales, pero, el problema del post es la indefinición, porque post- te remite no al prefijo, sino a lo otro. Tenemos que empezar a nombrar las cosas. En este mundo de los 20 años post que llevamos ha sido perezoso en el sentido de que no hemos parado a pensar en las cosas. Hablo de eso en el Mapa de Sal.

C- **Vámonos de vuelta al Caribe. La isla, ¿sigue repitiéndose? ¿Todavía funciona el criterio de Benítez Rojo?**

I- A Benítez le faltó el último capítulo, la última máquina caribeña que tenía que haber sido la del turismo.

C- **Atendiendo al caso atípico de Puerto Rico, o a las mismas relaciones del Caribe inglés, ¿hay repetición realmente ahora mismo?**

I- Yo creo que es más disolución, es como las balsas (traza con las dos manos dos caminos distintos que se alejan). Pero *La isla* es un libro importante. Te voy a contar por qué lo hizo. Benítez Rojo era un hombre brillante, un novelista, y el ensayo no le interesaba para nada. Se vio con 60 años que tenía

que hacerse un hueco en la vida académica, tenía un amplio conocimiento del Caribe, y cogió el paradigma posmoderno y produjo ese superensayo. Quitando eso, yo creo que es un paradigma que hay que revisar, creo que es más interesante un tema cercano al del Caribe en Construcción, que atienda a los casos particulares. En Puerto Rico había un debate enorme, porque ellos tienen algo que no tenía ninguna isla, que es la ambigüedad. Piensa que el porcentaje de independentismo en Puerto Rico es mínimo. La situación se divide entre los que quieren ser anexionistas, y los que dicen “déjame como estoy”, con mi lengua, mis frijoles,...pero con el pasaporte americano. Y sin pagar impuestos. Los principales independentistas son los americanos, para quitarse a los puertorriqueños de arriba.

El Caribe tiene eso. Puerto Rico es importante, porque lo tiene todo: no pagas impuestos y eres americano, eres del primer mundo, pero te permiten mantener la educación y las habichuelas. Ahora, no es un Estado, ni es Libre, ni es Asociado. Su nombramiento no funciona.

C- Tiene sentido hablar de un arte caribeño, en un momento en que las fronteras están desdibujadas?

I- No lo creo. Hay arte hecho por caribeños, por antillanos. Yo me siento antillano. Por las costumbres que tengo, por las constantes,... Pero arte caribeño, yo creo que a ningún artista le interesa centrarse únicamente en eso. Es como decir arte español. No creo que nadie busque intencionadamente representar a España, aunque eso no quiere decir que no haya gente que se sienta así.

C- ¿Estamos entonces ante artistas transnacionales?

I- Yo recuperaría el término transcultural. Si es transnacional quiere decir que hay muchas naciones, que es un problema entre naciones, y yo creo más bien que es trashumante, transindividual, lo que tú quieras, pero no transnacional.

C- En relación con eso, ¿crees que todavía hay tensiones entre la ciudad centro comercial y un modelo local, “relacional” utilizando a Glissant, de hacer ciudad en el Caribe, o bien no nos hemos enterado de que el partido se ha acabado y de que hemos perdido?

I- No estoy de acuerdo con la ciudad de Glissant, porque eso es lo deseable pero no es lo que es. Hay un problema que en el Caribe se ve mucho, nosotros “no tenemos historia”, no tenemos imperio precolombino, un lugar virgen de comunidad. Así como se habla de la latinización de los Estados Unidos, la Miamización del Caribe es brutal. Santo Domingo es una zona de Miami mal comunicada. Y si vas a Mérida lo ves también. Y además están al lado los mayas. La Miamización es muy fuerte.

C- Sobre el tema de las migraciones y las periferias, y también de la localización, de la construcción de puntos de referencia, García Canclini advierte que no tomemos en general lo periférico, lo migratorio, como el último sujeto revolucionario, el gran agente transformativo, ya que muchas veces estos mismos son los que pagan los platos rotos y no los que los rompen. ¿Cómo ves esto?

I- Estoy de acuerdo con Canclini. Entre Said y Canclini me quedo con Canclini. Entre otras cosas porque la biografía de Said no me permite esa confianza: es transcultural pero por arriba. Sin quitarle su gran valor: este libro no puede existir (enseña el mapa de sal) sin Orientalismo. Pero cuidado!

C- Yendo al caso de Cuba, Rafael Rojas habló hace poco del estante vacío en la cultura cubana, algo así como un panorama de las letras actuales en la isla pero en negativo, señalando lo que no se leía, de lo que no se hablaba aún hoy. ¿Cómo sería ese estante vacío en el arte cubano?

I- Buena pregunta. Porque el arte cubano está absolutamente visible, es difícil encontrar lo oculto. Yo creo que el gran agujero negro del arte cubano,

ese negativo del arte cubano está en una actitud, y esa actitud se llama Félix González Torres, que posiblemente es el artista más influyente de los años 90, no es un desconocido. Establece un tipo de discurso que desmonta el paradigma del arte cubano. Además está la censura: no se puede publicar este libro (El Mapa), pero sí pueden poner una pieza durísima de Carlos Garaycoa. Un ensayo mío o de Rafael Rojas no lo pueden publicar porque ofrece alternativas.

C- Muchas gracias por todo, Iván. Cuídate mucho.

**Entrevista con Polibio Díaz (República Dominicana, 1952),
artista**

Santo Domingo, 25 de mayo de 2010

Carlos Garrido- Anteriormente hemos hablado de muchos temas, pero no te he preguntado cómo empiezas a interesarte por la fotografía.

Polibio Díaz- En mi natal Barahona viví hasta los nueve años. Era actor infantil, estaba en un colegio de monjas españolas, que hacían lo que llamaban veladas. Yo no recuerdo mucho, pero me cuentan que decía unos parlamentos muy largos y me paraba con niñas al lado, disfrazado de vaquero...Eso en esa ciudad fue un escándalo, inclusive no me decían mi nombre sino el mote del personaje que hacía.

Pero también fue una revelación. Mi padre fue abogado, político, senador, secretario de estado, toda su vida. No le gustó la idea de tener un hijo artista. Incluso me sacaban de la clase cuando llegaban visitantes para que yo representara los papeles en la dirección. Mi padre fue al colegio, y les dijo que me sacaran de ahí. Él quería que yo fuera político, hasta Presidente de la República, si fuera posible.

Sigo mi vida, quise estudiar ingeniería civil en la Universidad de Texas A & M y allí me topo con un curso de fotoperiodismo, lo tomo, ni siquiera era electiva dentro de mi *pensum*. Me ayudó muchísimo: no me acuerdo anteriormente de haber tomado una foto, o quizá una o dos, esas fotos que toma todo el mundo. No tenía ningún "vicio". Me admitió el profesor, y vi que en cada ocasión en la que podía exhibir mi

foto, lo hacía bien. Pero el curso, aparte de eso, me dio la posibilidad de acercarme a la historia de la fotografía hasta esas fechas; ahí yo conocí los grandes maestros de la fotografía, a los europeos, a los americanos,...

Y sobre todo a Edward Muybridge, fue uno de los que más me impactó, porque mis fotos tienen algo de cinematográfico, de movimiento, tienes que mirar a la derecha y luego a la izquierda, Eugene Atget, y Manuel Bravo, fueron muy útiles sobre todo en mi serie *Catedral* por sus tratamientos de los reflejos en vitrinas. Recuerdo que casi todo era en blanco y negro en ese tiempo. Vengo aquí, y me dedico a la ingeniería Civil, pero de pronto me llama la idea de hacer trabajos en fotografía, y de unir los hemisferios cerebrales de la fotografía con lo que yo pensaba, usarlo como un lenguaje para comunicar.

Siempre se presentan problemas, porque mis conocimientos eran de fotografía en blanco y negro, pero a mí la fotografía en blanco y negro, como caribeño, no me decía nada en absoluto. Cuando regresé, esos conocimientos los tire al zafacón. Sin embargo, con mi formación académica era más difícil tomar una foto a color que en blanco y negro. Cada color tiene su elemento compositivo, aparte de la composición general, y no tenía de quién apoyarme. Tuve la suerte de toparme con historiadores de arte, de ver reproducciones de obras de arte, de apoyarme en la historia de la pintura universal, eso me ayudó bastante porque necesitaba algo de qué servirme. Partí de eso, tomé esas influencias, y salió lo que estás viendo.

C- ¿Qué elementos de tu origen has conservado en tu obra?

P- Todo. Piensa que mi primera obra no fue una fotografía, sino la *Casa de Tarzán*, encima de un río. Ese río era mi pasadía de domingo, cuando me bañaba con mi familia y amigos. Ahora está en todas las guías turísticas, es famosa, sin yo pretenderlo. Todos los días, cuando salía de casa, lo primero que veía y oía era a los buhoneros y el mercado público de Barahona y el Mar Caribe.

C- ¿Y cómo te influye Estados Unidos?

P- Me afectó muchísimo, me quedó todo. En primer lugar, fue cuando descubrí que yo no era tan blanco como me habían vendido mis padres y la sociedad dominicana. Después, cuando entro en la universidad, donde yo me presentaba todo lo blanco que podía, me encuentro de golpe con el *Black is Beautiful*. Imagínate, eso marcó mi vida.

Allí encontré también dos libros que desde la universidad he conservado como referentes. Uno fue *Raíces*, de Alex Haley, donde el autor habla de sus antepasados africanos que vienen en barco, de las generaciones anteriores,...Eso me hizo mirar para atrás, buscando de dónde vinieron mis antepasados africanos de los que no tenía constancia, todavía eso hoy es un tabú aquí. El otro libro fue *Cien años de soledad*, que leí en Texas, fue cuando toda la cuestión caribeña tomó coherencia. Tengo una tía que parece sacada de la obra de García Márquez, con una gran sensibilidad social, alguien alegre, estridente, un poco bruja, que creía en lo mágico-religioso; también un abuelo que pescaba tiburones; a mí me hicieron mal de ojo cuando niño... ¡Estuve a punto de acusar a García Márquez por plagiar la historia de mi familia! [Ríe] Últimamente me sucedió algo parecido a lo que experimenté con *Cien años de soledad*, en este caso con la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz; en este caso, fue algo más íntimo al ser el dominicano. Incluso, el protagonista de la obra de Junot viene a perder su virginidad en Barahona; ése fue el tiro de gracia.

Todos esos elementos me han dado seguridad como artista. Entré a la Universidad con el cabello engominado y salí a lo afro, y descubrí lo que era ser exótico, un lujo que nunca me hubiera podido dar en mi país, y que mi parte negra era igual que mi parte blanca. ¿Por qué no podía explotarla, por qué tenía que ser cien por cien blanco? También encontré mi identidad como caribeño, admití que nosotros voceamos, somos estridentes, alegres, de ahí la importancia del uso del color en mi obra.

Cuando vine y empecé a trabajar tomé en cuenta todas esas ideas, así como el uso del color. Eso provocó cierto rechazo. En primer lugar, por hacer fotografía; en segundo, por hacer fotografía a color. Y para colmo copiaba a los fotógrafos de los EE.UU. Los cuartos oscuros me deprimen, y eso era pecado aquí, me decían: “tomar una foto, a color, y que otro te la copie, ¡eso no es arte!” Considero la fotografía a color más compleja que la fotografía en blanco y negro, ya que, en adición a la composición *per se*, tienes que trabajar con cada color que entra en juego en la foto, y para colmo, los modelos y temas que elijo...

C- ¿Es a partir de ahí que empiezas a interesarte por la identidad?

P- Sí. En 1978, cogí una modelo negra y me la llevé a la *Casa de Tarzan*, la desnudé, la embadurné con aceite y le tomé una serie que se llamó *Caoba*, exhibí en *Casa de Teatro* la serie completa. Ya ahí, con esas fotos, estaba marcando la identidad dominicana, estaba acentuándola dentro de mi obra. Lo fui reforzando a través de varios encuentros. Me alimento mucho de las personas que están a mí alrededor, siempre he tenido una suerte de encontrar gente con la que dialogar para crecer intelectualmente. Me ayudan a discutir, me gusta intercambiar ideas, establecer esas conversaciones de los que uno sale enriquecido. He recibido críticas lapidarias, de gente que me quiere, que no me envidia, que han visto más arte que yo, y les he hecho caso. Tanto cuando me dicen que la vote en el zafacón o que “eso es una genialidad”, lo acepto sin discutir, ambas cosas. De hecho, de mi obra yo soy el más autocrítico y me aburro pronto de lo que hago. He tenido esa suerte.

C- Me interesa mucho cómo dialogas como planteas en tu obra un contacto con la historia del arte, con la crítica, con escritores,... ¿Cómo ves esas relaciones?

P- Mi relación con los escritores viene del hecho de que ellos trabajan con imágenes y con la memoria para contar historias, y yo también. Muchas veces,

al ver mi obra, la decodifican y a mí mismo mucho mejor que yo, y eso me hace sentir reflejado en ellos, en lo que escriben, y me adentro en sus mundos al igual que ellos en el mío, de ahí la facilidad casi natural para trabajar en conjunto, se forma una simbiosis bastante poderosa, pero siempre dejando una puerta abierta al que observa mi obra. También existe un mimetismo con la historia de la pintura, algo que viene por el uso del color, de pronto puedes encontrar a Velázquez, a Goya, los interiores de Van Gogh...

Por otro lado, la dificultad de mis inicios hizo que tuviera que abrir mi parte como artista, que tuviera de alguna forma que hacerle ver a mi familia, sobre todo a mi padre y a mi sociedad que yo era bueno en mi trabajo...En mi familia estaba mal visto ser artista. Tengo que hacerte un paréntesis aquí para comentarte algo: en pleno momento de inseguridad, de *to be or not to be*, en los setenta conocí una mujer que marco mi vida ya que puso en mis manos el poema *Yelidá* (corazón de iceberg, vientre de llama) de Tomas Hernández Franco, y la *Metamorfosis* de Kafka, fue y ha sido una especie de oasis en mi camino, imagínate yo bien tierno me topo con esta bella mulata, recién llegada de Paris que es socióloga, jefa de investigaciones sociológica de la Universidad Libre de Bruselas, Cortázar le dedicó un cuento e íntima de Don Juan Bosch, García Márquez y Régis Debray, con un pie en esta isla y otro en isla de San Luis en Paris. Ella, su mamá y su círculo de intelectuales me acogieron en su regazo en un momento clave en mi vida. Recuerdo que una noche de verano les proyecté la serie completa *Caoba*, todavía hoy sigo sintiendo su efecto, ya que sin su apoyo y el de su hija Diana nunca hubiera podido hoy haber hecho mis series sobre Paris.

C- ¿Cómo te aproximas a la sociedad dominicana? ¿Qué papel juega en tu obra la investigación sobre la realidad?

P- Es algo muy complejo. Cuando yo tomo las primeras fotos, y veo el tema, ahí es, no antes, que veo lo que estoy haciendo. A partir de eso empiezo a desarrollar el tema. La investigación en mí se manifiesta en muchas direcciones.

Me alimento mucho de la prensa, de algún libro, de un periodo o movimiento de la actualidad, como lo fue el movimiento *Black is Beautiful*, a partir del cual comencé a desmenuzar la problemática racial. No se trata de que yo pienso fríamente y decido en un momento dado hacer la serie sobre los dominicanos en Nueva York. Por ejemplo, la Serie *DominicanYork* nació en el baño del MoMA. En el caso del libro *Espantapájaros del Sur* se trató de un periodo en el que me estaba yendo mal económicamente y me metí a agricultor, a sembrar. Pasaba todos los días, veía esas esculturas, y entonces ellas me miraban a mí, y me picaban el ojo, en ese proceso descubrí que eran esculturas mágico-religiosas, exclusivamente concebidas para espantar el mal de ojo.

Tengo una intuición y un ojo, que he educado a través de los años en museos, exposiciones, libros, además de gente que me lo ha pulido a través del tiempo, ahí entra precisamente mi interés en el diálogo, incluso con personas que no saben de arte, yo estoy completamente abierto, la verdad es que no hay un manual de cómo ser artista, y mira que yo doy clase de fotografía creativa, que es un *pensum* muy difícil, donde trabajo desde cómo se educa el ojo, a la identidad, de cómo el estrés o el no estrés influyen en la vida del artista,...

C- ¿Podría entenderse, entonces, tu metodología de trabajo como algo antropológico, de echarse a la calle, ponerse en peligro y cuestionar tu posición con relación a la sociedad?

P- Si, un poco performatico .Tan multitudinario e íntimo, como dijo Manuel Rueda en la puesta en circulación de mi libro, *Imágenes de Carnaval*. Por otro lado, en las series *Desnudo sorprendido* y *DominicanYork* hubo un momento que me sentí asustado en varias ocasiones. Cuando fui a visitar a Rosa Tejada, que vive en el Alto Manhattan, y que dirige el departamento de Historia del MET, me sentí como que estaba en Santo Domingo, porque oía la música, sentía los olores, veía los rostros, lo que se estaba vendiendo, los letreros,... y sobre todo ese hablar de nosotros los dominicanos. Fuera de aquí se mantiene más tu identidad que en tu propio país de origen. En el *Subway* empecé a tomar fotos y

sucede que encuentras muchas personas que tienen una situación de ilegales, y según la persona a la que tomara la foto, podía ser peligroso. Hubo una persona que salió detrás de mí, y tuve que salir huyendo, y otro que me amenazó.

C- ¿También pones en peligro tu identidad, la manera como te piensas a ti mismo?

P- En mi caso personal ha sido diferente, me he alimentado de otras culturas y de un variopinto grupo de personas que he conocido, que he visto, sobre todo de gente que me han indicado la ruta, y es en el camino que me permeo y me convierto en otro. Por supuesto sin olvidar ese niño que se bañaba y se baña en ríos y mares o montaba y montaba becerros y caballos, en fin ese niño artista y libre.

Simplemente la identidad es mutante, todo lo que esté a mi vista y mis sentidos viene a reforzarse por mi capacidad de autocrítica, ante mí y el país que me ha tocado vivir. Es precisamente mi seguridad como caribeño, como dominicano, lo que me acerca a los otros, más ahora cuando los centros hegemónicos del arte están en movimiento. En el Caribe, desde un momento muy temprano, ha tenido que lidiar con diversos problemas, que sólo ahora los están enfrentando las grandes metrópolis.

Y, de hecho ese acontecimiento como bien señalara Antonia Zaya en la presentación de mi libro *Interiores*, es lo que hace tiempo lo ha vivido el Caribe, y lo que ahora se está lidiando y tratando de resolver en las metrópolis, problemas raciales, sociales, económicos. Nosotros tenemos quinientos años en eso. Y todavía se está discutiendo, en Nueva York, París o Londres; nosotros ya pasamos esa etapa, ¿o no? Que no los aceptemos o que no lo hayamos resuelto es otro capítulo. Una isla mejor que la otra, tal vez, pero lo estamos trabajando, con nuestras luces y sombras. Lo que pasa es que nosotros mismos no lo sabemos, y todavía estamos mirando los patrones europeos y americanos.

C- ¿Cómo planteas la relación entre lo local, lo nacional, lo internacional?
¿Desde qué posición es posible pensar en el tema de la identidad?

P- Si tomamos el caso de Junot Díaz o Julia Álvarez, por ejemplo, podremos ver que sus éxitos han venido porque han partido y la distancia les permite desmenuzar “sus ombligos”, hasta la saciedad. Es decir, aunque escriban en inglés, las temáticas que desarrollan abordan sus lugares de orígenes, con todo su bagaje identitario, incluyendo sus diferentes ritmos caribeños.

Para tú llegar a la universalidad tienes que partir de tu localidad, de tu identidad. Es como un proceso natural, ves la obra de artistas contemporáneos que han tenido gran influencia, y ves que usan de una u otra manera esos principios, sea ésta o no la intención del artista; sin embargo, uno puede decodificar algún rastro de sus orígenes identitarios pero permeados por sus peculiares vivencias.

No se puede dictar que tú tengas que trabajar tu identidad, o la falta de ella, eso es lo bueno del arte, que tú eres libre y haces lo que te dé la gana. Mi obra es social y siempre me he mirado el ombligo, con nuestras cualidades y defectos, aquí tenemos pobreza, no cuidamos el medioambiente, nos miramos en el espejo y decimos que somos blancos...Aquí hay problemas básicos que no se afrontan, y nos afecta a todos dentro y fuera del Caribe. Y yo me imagino un mejor país.

Por ejemplo, en el proyecto de *La Isla del Tesoro* reflexioné sobre la falta de identidad y cultura, donde el síndrome de *Guacanagarix*¹³⁴¹ está omnipresente. Imagínate las implicaciones que eso hubiera tenido hoy si un grupo de dominicanos no nos hubiéramos opuesto al proyecto de creación de

¹³⁴¹ La expresión alude al cacique de la Española Guacanagarix, que rechazó la colaboración con el resto de caciques para hacer la guerra contra los españoles. Actualmente se utiliza para referir, en el contexto dominicano, una situación en la que se prefiere servilmente lo extranjero por encima de lo nacional.

una isla artificial enfrente del Malecón de Santo Domingo, cuando proyectos similares en el Medio Oriente, donde hay petróleo, se está hundiendo. Aquí las áreas protegidas se han ido reduciendo drásticamente, de un 19% a un 13%, algo que había denunciado en mi serie *Áreas (des) protegidas*. Son cosas de las que no puedes esconderte.

Por otro lado, vivimos en un país donde todo está por hacer. Aquí vino una vez Almodóvar y dijo, yo no salgo de aquí, voy a trabajar en un colmado, de la cantidad de temas que podía sacar. Este país es una cantera de temas a tratar. Aquí todavía hay miles de cosas por hacer. Y si me topo con la identidad, la trabajo, la desmenuzo, hasta poner mi granito de arena para que sirva de reflexión, para que nosotros los dominicanos nos gustemos tal cual somos, que seamos más higiénicos, que cuidemos nuestro medioambiente. Todo es educación, todo lo que he hablado se resume en educación. La educación básica.

Para concluir te digo: en la serie *DominicanYork*, que aborda los flujos migratorios de caribeños a EE.UU, busqué también fotografiar la crisis económica que se originó en el 2008, cuyo sello identitario global está bien claro, la crisis actual de la Unión Europea es un buen ejemplo. Ahora yo me pregunto: ¿No es esto la punta del Iceberg de un problema de identidad global, nacional, regional e internacional, cuyas consecuencias no solo nos afectan a todos los caribeños, sino también al resto del mundo? Ésa ha sido la verdadera globalización.

C- Déjame cambiar de tema y acercarme a otra faceta de tu obra. ¿Cómo concibes el tema del turismo?

P- Yo estoy en contra del turismo tal y como se plantea aquí. Es venderte, ¿tú sabes? Ya lo había denunciado en la serie *Gift-shop* de mi libro *Una Isla, Un paisaje*. Todavía hoy se desconoce la repercusión del daño al ecosistema de los manglares por todo el turismo de masas. ¿Qué más tú quieres? Y eso no es algo

puntual, mira el proyecto de la isla artificial. La educación básica aquí es un hándicap, la salud está muy perenne. Yo como artista no puedo evadirlo. Yo soy uno más de esta sociedad. Y no me puedo extrapolar a la falta de cultura, de educación básica.

C- Me interesa también saber cómo plasmas esas cuestiones en tu serie *Áreas (des)protegidas*. ¿Cómo planteas la relación entre los personajes, la figura humana, y el paisaje?

P- Yo me siento culpable, como ser humano, de la degradación. Trato la serie no dictando sentencia ni señalando a los demás sino asumiendo mi cuota de responsabilidad como parte de la sociedad. Es como cuando te divorcias, 50% y 50%. Los otros son culpables también, de ahí que introduzca mi cuerpo dentro del contexto ecológico contaminado en mis fotografías y performances sobre el tema.

Cuando fui a Nueva York en 2007, me quede en casa de en casa de mi amiga la artista Jaishri Abichandani, con toda mi educación yo no botaba bien la basura; allí había tres *containers*: uno para reciclar (vidrio, papeles, etc.), otro para desechos orgánicos y otro para lo demás. Yo mismo me equivoque varias veces al botar la basura. O sea, que quién soy yo. Y lo hago de una manera natural, sin tomar partido. En la fotografía *Eichornia Crassipes* salen mis pies como testigo. Lo asumo.

C- ¿Se trata un poco de reflexionar sobre la responsabilidad a nivel colectivo?

P- Sí, porque es algo muy bueno. Yo puedo decir, ay, no se está haciendo nada. No, somos todos culpables, yo he botado basura también. Yo creo que empecé a tener un poco más de conciencia con mis amigos españoles, cuando

íbamos a las playas, y veía que alguien botaba basura y ellos les llamaban la atención, porque tienen otra mentalidad. También estuve en Hawái, en la Isla de Ohau, visitando a Saulo Villanueva donde vi un documental que me impactó muchísimo en el *Polynesian Cultural Center*, en una pantalla de 30 metros de largo, sobre el deterioro de los arrecifes de coral y el ecosistema. Todas esas cosas se van acumulando y te van sensibilizando, hasta que detonan. Yo pretendo también sensibilizar a los demás a través de mis fotografías, instalaciones y performances, compartir mi sensibilidad con los demás, que sirva de reflexión.

C- ¿Cuáles son las respuestas del público, cómo se comportan los espectadores?

P- Esa es una pregunta muy difícil, tendrías que preguntarles a ellos y ellas. No te puedo responder, puedo especular respecto a esa pregunta. Te puedo dar varias respuestas sobre el mismo tema: que no lo entienden, que no les gusta, que les apasiona o que no les gusta. En esas respuestas se resume todo. Lo que ha pasado es que los artistas contemporáneos hemos evolucionado mucho, mientras que otros elementos del sistema artístico se han movido menos. Eso afecta, y parte de la poca proyección del arte dominicano se debe en parte a eso. Somos la Cenicienta del Caribe. Así como yo asumo mi cuota, nosotros los dominicanos tenemos mucho que ver con eso.

Cuando yo fui a Cuba para la Bienal de La Habana, dentro de las paralelas hubo un conversatorio en la Universidad de la Habana con la profesora Yolanda Wood. Cada uno de los alumnos de la universidad escogía a uno de los artistas caribeños que estábamos participando en la Bienal y hacía una breve exposición sobre los artistas. El nivel era para quitarse el sombrero. Y volvemos a lo de antes, cuando te dije que todo es educación. Ahora que lo pienso, quizá en la diferencia mía como artista es que me ayudó mi formación en Estados Unidos como fotógrafo. Fue todo muy intenso, me creó una zapata, y me impidió venir aquí, que pude haberlo hecho y me hubieran aplaudido

mucho, a descubrir América en el mapa, porque entonces yo tenía todo ese bagaje cultural que me impedía hacer lo que todos estos genios habían hecho antes que yo. Y por tanto me forzó a caer en el abismo, y a aprender a nadar y a volar por mí mismo.

C- Me interesa también cómo analizas el tema de la intimidad, de lo cotidiano en tu obra, sobre todo en la manera en que eliges los escenarios, en que construyes a través de montajes, pero también de instalación, los espacios. ¿Cómo concibes esa idea?

P- Cuando niño crecí en casas sin verjas y la puerta principal no recuerdo que la cerraran, veía cómo la gente entraba de prisa a cualquier hora a mi casa a ver a mi papá, para que les resolviera cualquier tipo de problema urgente, y no importaba si mi papá estaba comiendo, bañándose o durmiendo. Por lo tanto el yo adentrarme en una casita de un desconocido (por supuesto con las conversaciones de lugar) es algo sumamente natural. Precisamente fueron unos reflejos de los interiores de la casa de campo en Polo, Barahona, los primeros interiores que tomé y exhibí en mi primera exposición individual. Luego en la serie *Catedral* tomé unas fotos de la pantalla del antiguo cine Capitolio, a través de unas vitrinas embadurnadas con blanco de España, donde también se reflejaba la catedral. En la serie *Desnudo Sorprendido* había tomado tímidamente algunos interiores, recuerdo el políptico *la Ola*, inspirado en un poema de Manuel Rueda.

Un día invité a la periodista Isaulin Mieses a hacer un reportaje-denuncia sobre la contaminación de la Mina de Larimar, ella me sugirió que le tomara las fotos; al visitar la casa de uno de los mineros, empecé también a tomar fotos del interior de su casa y sus vecinos. Con el tiempo comencé a pegar las fotos aisladas (*Pasiones Interiores*) que había tomado, y así nació la serie *Interiores*.

Con la Instalación *Entre el Cielo y el Infierno* no sólo me incluyo yo en la foto sino que involucro al visitante, culpable igual que yo, y lo invito a pisar la foto de Lilas y agua contaminadas del río Ozama que está pegada al suelo. Es algo que ocurrió también con el performance de *La isla del tesoro*. Cuando leí la noticia en la prensa sobre la construcción de la isla no lo podía creer, entré en shock, se están calentando los océanos. Era el colmo de la privatización. Mi pieza parte de la premisa de que para comunicarse hay que hablar el mismo idioma, entonces me apropié de los planos vía internet e hice una reproducción exacta, pero totalmente comestible y pública, comieron aproximadamente 450 personas que visitaron mi pieza en la Novena Bienal de la Habana.

C- Cuéntame qué ventajas te implica el hecho de trabajar en series.

P- Es como que me sale. No me lo propongo, también me gusta sacar libros, porque como dijo Ricardo Ramón Jarne, es como una exposición que te puedes llevar a casa, ahí está toda mi obra. Mis obras son más series que obras; siempre hay una o dos fotos que te puedan gustar más, pero cuando ves un libro mío observas en ellos todo mi escenario, mi amplitud, un discurso que he querido proyectar con varias fotos. Se me da así, no es que yo lo propongo.

**Entrevista con Michael Elliott "Flyn" (Jamaica, 1979) ,
artista**

Kingston, 10 de abril de 2010

Carlos Garrido- Hi Flynn. Let me start by asking you when did you decide to start painting?

Michael Elliott "Flynn"- Well, my first moments of interest in art were probably when I was around six or seven. I really knew there was something about art that really grabbed me. I was not thinking of it at the time as a profession, but I was thinking more or less...I have always been around interesting things at home that could be interpreted, on a two dimensional plane. I used to look at my environment around me, I used to look at books and magazines, and even what I see on TV, and that would be my inspiration for my creations then. It just became a habit and I would just take up anything I could find that interested me and start drawing it. Being very imaginative as a child, I had an urge to do some very surreal imagery, first using crayons, markers and sometimes pastels. Watercolors and acrylic came in later years.

Then, it was when I was in High School that the determining moment came in which I decided that I would take Art as a career. I did not know then which medium I would use to really go about my expression, whether it would be sculpture, or painting, or photography or even graphics. I always said that the answers would come in time. So I went to High School and I did very well in art there, and so I continued and attended Edna Manley College of the Visual Arts afterwards and there it was that I decided that I would do painting, so I developed different techniques over the years both in abstract and representational imagery. I did not know yet what identity my paintings would subscribe, what they would be about and what technique I would be using, whether it is realism or impressionism. The point is I studied many genres and experimented in my early years, and later on I decided that I would do realism. It was during art school that my interest in photography developed even further, in finding ways of making compositions, and trying to look at subject matter in a different way, where, instead of taking a picture of an object that was taken in a usual perspective or method I would try to get in closer, finding

an angle that other people are not looking at. So the point of view is important to me in photography, and from that it also affected my painting in a positive way. I have always been interested in the philosophy of culture and politics and what makes man, what makes a human being do what he does, different issues that affect people, natural disasters, and climate change also factor in. Every time I hear of something happening in the news I ask myself how could I use a “journalist intuition” through art, and so I think that this question through recent years became more evident overtime in all the difference in my art along those lines without being too direct, at times. I always let the viewer interpret the piece in the way that he or she sees it. How I look at it first is how I see it through my eyes, and then I allow the viewer to interpret. I am still in development of my ideas.

In the early years after Art School I had been painting imagery that was interesting but in many cases had no voice, where I was just painting for the sake of painting, and it became repetitive after a while. It is not to say that I do not have traditional elements in my art but I want to do traditional art that takes on a more cognitive role. Mood is very important in my work, and this is why I did paintings like the ones in the railway series for example which I have done over the past few years. I started it in 2002 when I left Art School, but every time I visit the railway yard in downtown Kingston, I am just brought back in time to what Jamaica was and what we had accomplished back then. It is about something that has become a forgotten standard, very mysterious mood, and this is why I did these paintings, they bring reflection to the viewer.

C- What artists have influenced you?

F- During Art school I looked at people such as Andrew Wyeth, he is an American. One of the reasons why I looked at Andrew Wyeth is the structure of his content and also his composition. Sometimes he will do landscapes that have this sort of emptiness to it, but it speaks volumes at the same time. You can look at the landscape or you can look at this empty room as painted room

with the window, you can see a story in your mind of what happened here or what is happening here. It is almost like less is more because of all he painted in the piece to tell a story, it adds an element of a coat hanging on a wall, and the coat is painted in a certain way, it speaks of the character that would wear the coat. Basically looking at him I understand why he does what he does. And there is a psychological element to his work that I really admire.

Another artist that influenced me quite a bit was Salvador Dalí. I like the way that he uses symbolism to create his imagery. He would speak a lot about World War II and it was hard, not only on him but on society at the time. Time was very important to him; he used imagery of melting clocks quite a bit. That was a clever way of bringing out the idea that time is melting away, time is going away. And time is not something to be taken for granted. Surrealism is also important to me because it provides a sort of context without directly putting it into context. So you can get many interpretations from the same piece. And I find that fascinating about art, that type of art.

And there are some other artists that I look at as well: Richard Estes, Hieronimus Bosch, who was another surrealist. I look at a few Caribbean artists as well: Albert Huey, Roberta Stoddart. There is also Judy Ann MacMillan, particularly for her landscapes. Yes, those are my influences, and I continue to also look at other influences, both contemporary and older, also elsewhere, not just from Jamaica.

C- How did you find the responses to your first solo exhibition at The Cage?

F- I found the responses very encouraging. I always wanted to do a solo exhibition for some time; in fact, I wanted to do it not long after I left Art school, but what happened is that I would keep entering my art into different shows. You know, there is the National Gallery, there are the shows elsewhere that would come along and I would put my work there and after a while I said to myself, I really need to focus on having a solo show that's about me and not just

me and my other colleagues...Which is good. I always continued to be in group shows, but I feel I needed to make a formal introduction to me as a Jamaican artist. And I also felt it was important that I have my first solo show here as a Jamaican before I eventually enter the international stage.

C- Why did you become interested in realism? How did you use realism in your work?

F- I think that photography, to a large extent, had something to do with my influence in realism. It also had to do with the content that I want to represent. I think that for me the mood that I want to express in every piece that I do depends a lot on how realistic I can create what I am painting: the lights, the texture, and these elements in painting I have always been drawn to, closer pieces as well...You get to examine something closer at a deeper level than how you would normally observe it. For example, I did a piece called *The Zygote Nest*, and this piece featured some germinating red peas inside of a bottle, and in these peas I am coming up close to it rather than setting back and seeing it as peas. When I observe it closer, and by extension, painting it, it becomes a whole different idea, you are not just seeing red peas coming out, you are seeing reproduction, you may see entanglement of human beings, you may see conflicts. Of course, there are a lot of people who ask the question: why does a realist paint from a photograph? Why does not he leave it as a photograph? And my answer to that is that the photograph is part of the process, it is the artist's point of view. For me, the photo is not the end; it facilitates the end, which is the painting. So when I take the shot it is part of the process of painting, it is not separate from the painting. And this is what people need to understand, that the camera is just as much a tool as the brush is.

It is getting it at a high level of detail, because one thing we have to realize is that photography, as it evolves, the clarity of the image becomes even more with the digital age. And one cannot simply ignore the advantages. A lot of people think it is not traditional, but the old masters, like Leonardo Da Vinci

and artists of other periods did not have cameras and they did amazing stuff, but then they used technology to aid them, they used what was available to them at the time. And there were probably people asking them questions: why do you use this...We will constantly get an argument where technology aids us in developing art forms.

C- When did you start combining realism and surrealism topics in your work?

F- That's a very good question, because if you ask that question, then my answer would be: when I was small, when I was a child doing imaginative compositions, I remember a piece I did when I was around six or seven, I can't remember exactly when. I did a drawing of some angels coming down from Heaven and they all had machine guns in their hands, they were shooting in a battle, there were devils...I suppose I can say that was one of my first steps in a way I did not realize, I decided to do a surrealist drawing. Because I did not know what Surrealism was at that time, at the time I was doing this. I saw it as practically a humorous piece of work as most kids would at that age.

Over the years I would do pieces every now and then that had that surrealist basis to it because the imagination is a powerful thing and even when I am doing something, doing a painting that has the elements already there, in front of me, sometimes the mind wants to go further with the idea and bring in something that would be impossible in reality. Sometimes I let my mind loose and find that even while I am doing a painting it develops into something else along the way. I may have a concept in mind, I want to paint this here, paint that there, and along the way, it is not until I am painting it that an idea pops up. This could be about something even grander than what I planned. It could fit into a bigger picture and it could be something more powerful, so I include. For example, the piece called *The Trillionaire*. At first I was going to consider painting the empty room in its derelict state of decay as seen by the naked eye but when I was about to paint it I realized that I could develop this into

something better and usually it is when current affairs come along, when I hear about something in the news, when I read an article, I may read an article about the situation in Zimbabwe and around the same time I am about to do a painting and it's like what I have read in an article, what I have seen on TV it jumps into the painting and it becomes a part of it, and the painting becomes what inspired me so. Inspiration is a big part of the process; I do not just paint out of a vacuum anymore. My fuel comes from what happens in society. And over the years it will become even more so about that. I believe that artists have a role to play in civilization, because we are the last line of defense in terms of telling a story of what has happened in a history, in a country or a community. The reason why we know so much about life in ancient Egypt is because their artists left a glimpse on the walls, the tombs, in the palaces. They actually painted and sculpted life as it was back then so we are able to get a clearer picture of what happened. What if they didn't do it? What if they built a building and did not put any statues, did not put any art on the walls depicting how people lived? So, for me I think it is important that there is this journalistic element about our existence, there is also the camera as an aid, because I am able to go to different locations, and when I see something interesting happening I can get that reference. And also the Internet also makes the world smaller, so I can grasp what is happening in both pictures and text as well as videos, of what is happening. I take my references from a lot of different mediums and modes.

C- In your paintings, the scale and size of the objects and the characters seems to play a very important role. How do you conceptualize this element?

F- It is a question that I think about. Sometimes I don't have an answer to that point. What I do judge when I look at that image, for example, is how effective would this image be if it was at a larger scale than at a smaller scale. And I ask the question: could it work in both scales? Could it be small, or could it be big, or would only large be effective enough? And I think it tends to be

debatable because there are large paintings that are done that could have worked small, but also there's a technical argument too. I tend to like a scale that really gives me some amount of freedom to really move the paint, to really move the brush, which is why I generally work on larger scales, 4 feet, 5 feet and I may go more, most likely. There are some pieces occasionally that I do small, because I think that it deserves a more intimate engagement with the viewer, where they come up close and engage a piece. My style tends to be larger, mostly large paintings, because I like to blow up small subject matter into larger images, like taking a small insect and making it grand, and in that way you can observe the elements not only in an abstract way but you can see the picture in several more dimensions than what it is. If I was to do it at not much bigger than the scale that you would normally see it, then you tend to look at it as how you normally see it and then move on. But I think it says something much more when the scale changes and then you no longer see a wing as just a wing ('*the june fellowship*' eg.) you can see, the smallest elements larger and it may give you the idea of something bigger, of a bigger issue, or context.

C- When you portray buildings in decay and images such as those, could it be a way of remembering the passing of time or is it also about certain kind of dystopian future?

F- I'm glad you brought this up because a lot of my work as a depiction of old things, ... over time it allows people or encourages people to reflect on how certain things were and compare it to how it is now. We know that the future is more important than the past, but sometimes in order to make the future better to have to understand the past. And this is one of the fundamental building blocks in a lot of my pieces, and this is one of the reasons I painted the railway series because it reminds us of what we used to achieve and what we still can achieve if we play our cards right. And also I should add that when I, in the two years before graduating from Art School I developed a body of work that

entailed withering walls, with walls that have chips on them, or with the paint stripping off, or rooms that were decayed over time or looking as if they were falling apart, and I did a body of work that depicted that, and I found it really interesting, how time... It's almost like a metaphor for the human condition, man made these objects; it's the history of man's activity that has made this place become like this. And in a lot of ways it is no different than what happens in history, also what happens in history determines how we develop, the way we become more peaceful or become more violent or become more giving, there are lots of adjectives that you can apply to people, but people change overtime as they get older. In the same way, objects will change; it depends on what happens in time...

C- Thank you so much.

F- And thank you. It has been a pleasure.

**Entrevista con Nicolás Dumit Estévez (República
Dominicana, 1963), artista**

Nueva York-Santo Domingo-Granada

Conversaciones online, 2010

Carlos Garrido- Primero, muchas gracias por todo, es una suerte el que podamos conversar sobre varios temas.

Nicolás Dumit Estévez- Gracias por el interés.

C- Quería comenzar preguntándote cuándo empiezas a producir arte, cómo fue tu inicio, y qué te lleva a interesarte por la creación artística.

N- Empecé a hacer arte profesionalmente desde 1999, justo antes de que terminara mis estudios en *Tyler School of Art, Temple University*, en Filadelfia. Tu pregunta me recuerda una muy similar que me hiciera días atrás una estudiante de la escuela de periodismo de Columbia University, y a la que respondí: ““Arte” (entre comillas) empecé a hacer una década atrás, pero arte (sin comillas) he estado haciendo desde que me percaté, a eso de los siete años, de la existencia del arte sin comillas en mi día a día, y en el día a día en general.” El hacer arte ha sido una cuestión de intuir la presencia de lo que anteriormente no tenía consciencia, o sobre lo cual carecía de un lenguaje para expresarme.

Ahora bien, en la actualidad, del arte (entre comillas y sin comillas) he pasado a hablar de las posibles diferencias entre Arte y arte, arTe y artE, arte y aRTE, ya que me parece que la institución

artística ha sobrepasado la etapa en que la discusión central guiaba sobre el tópico de si algo era arte o no era “arte”. Por lo tanto, preveo que el futuro del arte podría volver a aprender a deletrear ese concepto de diferentes maneras, y a invitarnos a atrevernos a poner en práctica las variaciones que puedan surgir como resultado de este ejercicio u otros similares. En cuanto a la respuesta a tu pregunta, sobre qué me lleva a interesarme en el arte, creo que en vez de contestarla ahora, sería interesante dejarla que tome forma a través del transcurso de esta entrevista. ¿Te parecería bien?

C- Perfecto, hagámoslo así. ¿Qué medios utilizas en tus primeros momentos?

N- El *performance*, desde el principio. Aunque es importante recordar que durante varios años alterné y combiné mi trabajo de cerámica con la disciplina mencionada. Es en este diálogo interdisciplinario donde surgen algunos de los objetos que utilicé en mis primeras acciones. Por ejemplo, cascos fabricados de barro.

C- ¿Qué te decidió a hacer *performance*?

N- Como te comenté anteriormente, en el 1998 me encontraba terminando una Maestría en Bellas Artes (MFA) en *Tyler School of Art*, donde había recibido una beca para estudiar en el departamento de cerámica. Parte de mi formación artística durante mi licenciatura se había concentrado en esta disciplina, pero no fue hasta que me encontraba en medio del primer semestre en *Tyler School of Art* cuando me percaté de que mi interés estaba, no en la producción de objetos, sino en el arte efímero. Para este momento se me hacía imposible cambiar de un departamento a otro, ya que cada departamento acepta a sus futuros estudiantes a través de una selección que antecede a la matriculación en la escuela. La sugerencia de mis profesores/as fue la de que tomara clases en las facultades de escultura, pintura o teatro. O sea, al final, mis tutores/as me dieron luz verde para experimentar. Esto surgió, en parte, como resultado de la

frustración de algunos/as de los/as profesores/as con mi trabajo, una obra que tenía dificultad encajando en la facultad de artesanías. Imagínate que en los momentos que te describo estaba creando performances en los que freía plátanos y destrozaba papayas. Recuerdo a un profesor preguntarme, luego de que presenciara uno de mis performances: “¿Dónde está la arcilla?” Mi respuesta fue: “En los platos de porcelana en los que serví los plátanos maduros durante mi acción.”

Al final mi búsqueda como estudiante de performance encontró respuesta en Coco Fusco, sobre cuyo trabajo conocía poco, pero de quien oía a otros/as estudiantes y colegas hablar extensivamente. Resulta que Fusco se encontraba enseñando en Tyler, así que enseguida me inscribí en sus clases y continué desarrollando nuevos proyectos. Vale decir que esta artista tuvo, y sigue teniendo, un fuerte impacto en el trabajo que hago. Fue con Fusco con quien primeramente discutí ideas en proceso y de quien recibí crítica sobre performances que eventualmente terminé presentando internacionalmente. Es importante recordar que once años atrás yo no conocía de ningún programa universitario en los Estados Unidos al que pudiese ir a estudiar *performance art* específicamente. *Performance art* fue algo que me tocó aprender de otros/as colegas, de la vida diaria, de errores cometidos, de los rituales en las religiosidades con que crecí, de todas y cada una de las disciplinas artísticas que estudié, incluyendo el teatro, de mis observaciones de lo cotidiano y de las decenas de empleos que tuve que idear para sobrevivir al salir de la escuela de arte en la República Dominicana. La lista de empleos es extensa, e incluye un trabajo en el que hice de súper héroe en un polo turístico.

C- Encontraste uno de los mejores maestros posibles, ¿no?

N- Así es.

C- ¿Qué te aportó Coco Fusco? ¿Qué ha sido lo que más se te ha quedado de ese momento?

N- Las clases que tomé con Fusco me introdujeron en la obra artística y teórica de una serie de autores/as y artistas que en aquel entonces eran nuevos/as para mí, tales como Asco o Celeste Olalquiaga. Más aún, el diálogo con Fusco me ofreció la invaluable oportunidad de tener a alguien de su nivel artístico con quien poder compartir ideas sobre performances y de recibir una crítica honesta sobre el trabajo que tenía planeado realizar en la escuela.

C- **¿Y mientras estás estudiando, tienes algún contacto con la educación artística en República Dominicana?**

N- El contacto fue mínimo, y se limitó a las charlas que ofrecí a varios grupos de estudiantes en el Instituto de Cultura y Arte en Santiago. Yo diría que en cuanto a educación y a la producción artística hay una desconexión entre lo que está pasando aquí, en los Estados Unidos, y lo que está pasando en la República Dominicana. Quizá esté hablando de manera muy subjetiva, por lo que sería importante que le hicieras la misma pregunta a otros artistas. La desconexión a la que me refiero no es necesariamente conceptual ni estética, sino a nivel de intercambio en general, de comunicación entre los/as artistas e instituciones allá y los/as artistas e instituciones aquí. El antídoto a esta situación lo aporta el trabajo que han hecho personas como Sara Hermann, María Isabel Martínez, Paula Gómez o Alanna Lockward, tratando de crear un puente, o por lo menos, manteniéndose al tanto de lo que sucede en ambos lugares. Lockward es, por ejemplo, una curadora dominicana que reside en Berlín y quien produjo el *Primer Festival Internacional de Performance Art* que se presentara en la República Dominicana. Este evento incluyó la participación de Josefina Báez, César Martínez y la de quien habla. Una anécdota curiosa con relación a este festival es que Lockward y yo nos conocimos a través de una introducción vía correo electrónico que nos hiciera Elia Alba. Desde entonces empezamos a comunicarnos, y Lockward me comentó sobre su idea de producir un festival de performance en Santo Domingo. Días más tarde, le

envíe la propuesta de *La Papa Móvil*, la cual ella incluyó en su proyecto curatorial.

A raíz del festival de performance en la República Dominicana, Lockward y yo continuamos trabajando juntos, pero no fue sino hasta en el 2007 cuando coincidimos en Europa para lo de la presentación de *In His Shoes: The more I Honor You the More You Bless me*. Esta es una experiencia arte-vida diaria que yo produje con *Franklin Furnace*, y que tomó lugar dentro del contexto de la Cuadrienal de Praga y en *Arttransponder*, una galería en Berlín. Para esta experiencia viajé desde mi hogar en el Bronx hasta la República Checa con la intención de encarnar al Santo Niño de Praga en Su lugar de residencia terrenal. Berlín fue el primer destino del viaje. Llegué allí y le pedí a Lockward que me despojara de la persona de Nicolás Dumit Estévez a través de un ritual durante el cual invité al Santo Niño de Praga a encarnarse en mí. Todo este proceso de despojo de mi persona, encarnación, desvestimiento y vestimiento es un tanto complejo. En el 2008, *Dean Project*, una galería en Nueva York, publicó una novela que recopila parte de esta experiencia: Nicolás se deja crecer el pelo durante varios meses y luego se da un tinte que asemeja el color de pelo de la escultura original del Santo Niño de Praga. Nicolás también recurre a lentillas, pues el Santo Niño de Praga tiene ojos azules, mientras que los de Nicolás son de color marrón. La novena habla de todos estos detalles, incluyendo el hecho de que el Santo Niño de Praga es de procedencia europea, y Nicolás nació en el Caribe. Creo que ya me he salido del tema de mi relación con la educación en la República Dominicana y he ido a parar muy lejos. ¿Qué tal si regresamos al Caribe?

C- Buena idea, regresemos al Caribe y al performance. A nivel institucional, tanto en tu caso en particular, como en República Dominicana, ¿cómo encuentras el apoyo al performance?

N- Afortunadamente, en los Estados Unidos el trabajo que realizo ha encontrado apoyo a través de instituciones tales como *Franklin Furnance*, *Queens*

Museum of Art, El Consejo de las Artes del Bronx, el Museo del Barrio y muchas otras. La lista de organizaciones en Nueva York es extensa. En lo que se refiere a Europa están personas como Ramon Parramon e *IDENSITAT*, en Cataluña, y Juan Ramón Barbancho, en Sevilla.

C- Ahora que mencionas *IDENSITAT*, quisiera preguntarte por el proyecto de Calaf, Cataluña. Quisiera preguntarte cómo te encontraste allí, qué hizo que viajaras a ese pueblo y que empezaras esta aventura que es un poco una cosa, bueno, totalmente diferente a los planteamientos del “Arte” con mayúsculas de República Dominicana y de los planteamientos del arte incluso de artistas dominicanos que viven fuera. ¿Qué te lleva a ir para allá?

N- Cuando le propuse a *IDENSITAT* presentar *Pleased to Meet You*, *Encantado de conocerte*, que es como se llama en castellano la experiencia a la que te refieres, me encontraba en un etapa decisiva de mi vida y arte en la que consideraba que había llegado el momento de saltar del espacio performance a otro espacio que me permitiera continuar explorando y experimentando. Yo no tenía un nombre definitivo para lo que visualizaba como una alternativa a los performances que había presentado durante años, ni sabía cómo llamar lo que tenía en mente hacer. Fue entonces cuando empecé a trabajar con la idea de “experiencias,” o experiencias de arte y vida diaria. Claro está que en lo referente al arte en la vida diaria hay una tradición de décadas, que se inició con visionarios/as como Allan Kaprow y Linda Mary Montano en Estados Unidos. Montano, por ejemplo, es una de las figuras seminales de ese movimiento y, personalmente hablando, una fuente de inspiración. Regresando a tu pregunta, cuando se abrió la convocatoria de *IDENSITAT* en el 2007, propuse mudarme desde mi hogar en el Bronx hasta Calaf, un pequeño pueblo cerca de los Pirineos. El concepto del programa curatorial de *IDENSITAT* para ese año era el de *Local/Visitante*. Recuerdo que mientras trabajaba en la aplicación, hacía investigación sobre las diferentes ciudades y pueblos a los que, de ser elegido por *IDENSITAT*, podría desplazarme. Entre estas locaciones estaban Calaf,

Mataró y Manresa. Manresa, me di cuenta enseguida, era una ciudad inmensa para lo que pretendía hacer, y Mataró tenía más habitantes de los que podría conocer en dos meses. Es por esto que me decidí por Calaf, sabiendo muy poco sobre el lugar. Yo nunca había oído el nombre de Calaf, no sabía adónde quedaba, buscaba información sobre el pueblo en Internet, pero lo que encontraba no era más que una u otra fotografía del lugar y la página web del ayuntamiento. Para serte sincero, propuse la experiencia creyendo que en Cataluña me encontraría en una situación, culturalmente hablando, un tanto similar a la de Madrid, adonde había estado antes.

Tomando a Madrid como referencia me dije, bueno, si Calaf tiene más o menos 3500 habitantes, preveo que conoceré a todo el pueblo en una semana. Pero yo iba con la mentalidad de que encontraría una conexión cultural con el lugar casi inmediata, y de que en Calaf habría un flujo considerable de personas en las calles durante la mayor parte del día. La realidad era otra. El domingo que Ramon Parramon me fue a buscar al aeropuerto de Barcelona, y finalmente llegamos a Calaf, me encontré que casi todo el pueblo permanecía cerrado. Uno de los únicos lugares abiertos era una tienda de chocolates. La propietaria era una señora mayor a la que Parramon le explicó que yo estaba en Calaf con la intención de conocer a todos/as los/as habitantes del pueblo. Esta señora se portó de manera muy amable conmigo y fue la primera habitante que conocí. Pero curiosamente, antes de que partiera de Calaf, al final de mi primera estadía, regresé a la tienda de chocolates y, casualmente, esta señora no quiso que la fotografiara ni aparecer en el álbum de familia que yo ensamblé con el pueblo como parte de la experiencia. Este álbum está compuesto de fotografías de las personas que conocí o a las que mis nuevos/as vecinos/as me introdujeron.

Así se inicia mi relación con Calaf. No se me olvida que al principio de mi estadía caminaba y caminaba por las calles del pueblo y no lograba conocer a nadie. Todas las puertas, me parecía a mí, permanecían cerradas, hasta que un día me percaté de unas voces y risas que provenían de la primera planta del

edificio adonde me alojaba, el antiguo ayuntamiento. Me enteré de que se trataba de un grupo de señoras que se reunían en las tardes para hacer manualidades. Fueron estas señoras de las que me presentaron al pueblo. Ellas me invitaron a un evento que tenían, en el que pretendían servir chocolate caliente con coca, un pan que hace en Cataluña. Durante el evento, las señoras me ofrecieron una mesa para que pusiese información sobre lo que me había traído a Calaf, y empezaron a presentarme a sus nietos/as y a sus hijos/as. Ya han pasado cinco años desde que esto ocurrió y continúo regresando a Calaf una vez por año. El tiempo ha creado familiaridad. Lo que fue para mí, al principio, un lugar casi impenetrable, se ha convertido en un lugar en el que me compenetro con muchos/as de sus habitantes.

C- ¿Cómo planteaste la experiencia dentro de tu obra? ¿Cómo te posicionaste, como artista, como viajero, como público? ¿Dónde te situabas?

N- A mí me quedó claro que durante la primera fase de la experiencia mi papel ante el pueblo era el de artista. El artista que venía a Calaf a trabajar en un “proyecto,” pero que luego que la experiencia fue calando en el día a día del lugar, los/as vecinos/as empezaron a adjudicarme diferentes roles. Algunos/as entendían que como yo llevaba una pequeña cámara digital conmigo en todo momento, era “fotógrafo.” Yo, por mi parte les decía que tomaba fotografías pero que no era “fotógrafo.” Esto resultaba un poco confuso entender, pues generalmente estamos acostumbrados/as a clasificar a las personas, objetos y demás en categorías. En determinados momentos los/as vecino/as llegaron también a pensar que era antropólogo, sociólogo o historiador. Yo les explicaba que tampoco era historiador, que era una artista interesado en conectar el arte y la vida diaria. Eventualmente las categorías y clasificaciones se fueron difuminando y me liberé de la mayoría de los roles que me habían sido otorgados.

Al concluir mi primera estadía se inició la publicación del Álbum de Calaf, del cual se imprimieron 2000 ejemplares. Como te comenté

anteriormente, sigo retornando al pueblo para compartir con los/as vecino/as y a la vez regresar al día a día de lo que en principio concebí como una experiencia de arte y vida diaria. Ya no tomo fotografías de los/as vecinos/as. De todas maneras, me interesa la posibilidad de generar un repositorio que se abra a la vida diaria y que sea creado desde una perspectiva de lo cotidiano más que desde una perspectiva artística. He empezado a concebir la idea de vida-arte en vez de arte-vida. Con esto en mente, en el 2011 estaré trabajando en una segunda publicación, más bien editando un libro en el que invito a los/as vecinos/as a generar todo el material para mismo, a excepción de un texto introductorio que escribiré. La publicación estará compuesta por ensayos, recetas, entrevistas y documentos relacionados con el vivir diario en Calaf. Es una manera de continuar la conversación con el pueblo, por lo que tengo pautado acercarme no sólo a individuos, sino también a colectivos. Además de expandir el diálogo local/visitante que inició "*Pleased to Meet You,*" me gustaría utilizar el espacio libro-publicación para invitar a Calaf a hurgar, a manera de reflexión, sobre la identidad del lugar, y de expandir la posibilidad de continuar convirtiéndome en local.

Hablando del tema identidad, no sé si te comenté que en una de mis visitas a Calaf, uno de mis mejores amigos me invitó a subirme a su coche y fuimos a la ermita de San Sebastián, que queda en las afueras del pueblo. Cuando llegamos allí mi amigo abrió el baúl y sacó un bastón y una cesta, me entregó estos objetos y me dijo que quería tomarme una fotografía como si estuviese buscando setas, una de las tradiciones de la región. Luego me dijo que yo le había tomado fotografías a casi todo el pueblo, y que ahora le tocaría a él tomarte una fotografía a mí. Un hermoso juego de roles, vida-arte-vida.

C- Ahora que mencionas el tema, ¿qué papel juega la identidad en tu obra? Sé que es una pregunta demasiado genérica... ¿Es algo fijo, es algo permanente, o está en transformación?

N- El tema identidad ha sido muy importante en el trabajo que realizo. El mismo es central no sólo en mi obra artística, sino también en mi vida diaria. En el 1999 presenté un performance que se llamó *La Fritura*, en el que hablo sobre el paso del inmigrante del llamado Tercer Mundo al Primero. En aquel entonces tenía un marcado interés en todo lo relacionado con la inmigración, específicamente desde la República Dominicana hacia Nueva York. Muy a menudo, uno de los elementos del tema inmigración es el idioma. Así que, concomitante con *La Fritura*, trabajé en *Las Frutas Tropicales*, un performance durante el cual enseñaba a diferentes públicos a hablar castellano en quince minutos, a la vez que introducía a los asistentes al evento a las propiedades de las frutas en cuestión. *Las Frutas Tropicales* abre una conversación sobre la percepción del trópico como paraíso terrenal y como lugar adonde la industria turística ha comodificado el concepto de las vacaciones, el descanso.

De la inmigración pasé a trabajar con la hibridación cultural, creando personajes como *Super Merengue*. Para el 2000 yo empezaba a cuestionar mi conexión con la República Dominicana y con Nueva York. Para entonces consideraba que estaba en una etapa de transición en la que no era ni dominicano ni estadounidense, y durante la cual sentía que pertenecía a ambos lugares. Me sentía *Dominican York*. Es en esta etapa en que surgió la inquietud de coser la primera bandera *Dominican York*. Esta es una combinación de la bandera dominicana y la estadounidense. Más allá de coser la bandera *Dominican York* me embarqué en el proceso de dar a luz al personaje híbrido que acomete la labor de fabricar el símbolo patrio al que me refiero. Este personaje nace de las historias de María Trinidad Sánchez, que fue la mujer que creó la primera bandera dominicana, y Betsy Bross, quien creara la de los Estados Unidos. Al personaje híbrido que resulta de esta combinación lo llamé Mario Ross.

Del proceso de la bi-nacionalidad me interesé por abrirme a otras identidades, de ir más allá lo dominicano y lo estadounidense, y de proponer la

posibilidad de invitar a algunas de mis identidades previas a continuar mezclándose, y por qué no, a colapsar. Actualmente me atrae lo que he llamado un proceso de “re-americanización,” a través del cual cuestiono lo que significa ser “americano/a.” Fíjate que con americano/a no me refiero sólo a lo que sería un/una norteamericano/a o estadounidense, sino a lo que significa ser americano/a (un/una habitante de cualquier lugar del área geográfica que lleva el nombre de América o las Américas) y que vive el contexto de los Estados Unidos. Hablo de re-americanización pues, al haber nacido en Las Américas, en América, me he considerado americano antes de haberme naturalizado como ciudadano de la “América” estadounidense.

C- **Pensando un poco en *Super Merengue*, y en aquéllos performances en los que has utilizado comida, ¿qué papel juega lo popular en tu obra, cómo lo entiendes?**

N- Sin lo popular no podría hablar de *Super Merengue* ni de *La Fritura*. No sé si llegaste a ver en Santo Domingo los puestos de expender comida en la calle. La típica fritura es un lugar consistente en una o varias mesas y un anafre o estufa portátil en la que se preparan partes de la res y el cerdo, tales como los intestinos, el hígado, el corazón, entre otras. *Super Merengue*, por otro lado, es un personaje que evolucionó de mis observaciones de la cultura popular dominicana no en la isla caribeña, sino en la de *Manhattan*, en *Washington Heights*. Lo popular se refleja en mi obra además de en lo temático, en la manera que abordo la estética del trabajo. La estética del instante, es como Alanna Lockward se refiriera a mi obra en “Nicolás Dumit Estévez : La seducción en la estética del instante,” uno de los ensayos en su libro *Apremio: Apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe*¹³⁴².

C- **¿Cómo es tu relación con los dominicanos que viven en Nueva York?**

¹³⁴² Alanna Lockward, *Apremio: Apuntes sobre el pensamiento y la creación contemporánea desde el Caribe* (Murcia, España: Cendeac, 2006), 209-212.

N- Cuando me mudé de Santiago a Nueva York la conexión era muy fuerte. Yo conocía y estaba constantemente en contacto con muchos/as dominicanos/as. Tras mi llegada a los Estados Unidos viví por seis meses en *Washington Heights*, la pequeña Quisqueya. De allí me mudé al *Upper West Side*, una zona privilegiada económica y políticamente hablando, y donde hoy en día viven muchas personas caucásicas con un elevado poder adquisitivo. En el *Upper West Side* viví por catorce años. Allí se inicia mi desconexión a nivel físico con la comunidad dominicana en la ciudad, pues el trabajo que tenía me llevaba a la parte baja de Nueva York, y sólo iba a visitar al área de *Washington Heights* los fines de semana. Desde hace siete años he estado residiendo en el Sur del *Bronx*, que es fuertemente puertorriqueño y afro-americano. No se si has oído hablar del Condado de la Salsa, que es como popularmente los neoyorkinos se refieren al *Bronx*, haciendo referencia al género musical que identifica a los puertorriqueños. En el *Bronx* he abordado lo que sería mi "latinidad" y mi condición de caribeño desde una espacio social diferente a la de *Washington Heights*, y poco a poco siento que me voy convirtiendo en boricua y que empiezo a encontrar al afro-americano en mí. Vale aclarar que, en el momento en que hablamos, la comunidad dominicana en el *Bronx* va creciendo notablemente. ¿Quién quita que algún día este lugar se llame el Condado del Merengue o de la Bachata? El *Bronx* es el único condado en la ciudad de Nueva York que no es una isla, ya que su territorio está conectado al resto de Los Estados Unidos. Curiosamente, a la vez que abordo mi condición de caribeño desde el contexto del *Bronx*, he dejado de ser un isleño, técnicamente hablando.

C- **¿También a nivel artístico se ha producido un cambio significativo en tu obra desde que pasaste a vivir en Estados Unidos?**

N- A nivel artístico mi comunicación con la República Dominicana ha sido intermitente y mínima, lo que es una pena pues hay performances y experiencias de arte y vida diaria que tengo planeadas, y que sólo podrían desarrollarse en la isla. También me gustaría poner en práctica los

conocimientos que he adquirido en mis viajes y en las instituciones en las que he estudiado en los Estados Unidos, y compartirlos con las nuevas generaciones. Desafortunadamente allí no he encontrado el apoyo institucional que el trabajo que hago requiere. Esta situación ha determinado que mi obra se desarrolle en su totalidad en los Estados Unidos y en Europa. Aunque entiendo el papel que ha jugado en esto la realidad económica de la República Dominicana, para los gobiernos locales, la cultura en la isla no deja de ser una preocupación terciaria o cuaternaria. Claro está que en la República Dominicana, la mayor parte de la población está tratando de vivir del día a día, de resolver los problemas inmediatos, de ver cómo se las arreglan para ir a un médico o sobrevivir al alto costo de los alimentos y del combustibles. Este es el día a día de una sociedad capitalista brutal que trata desesperadamente de emular el patrón económico de los Estados Unidos, pero que no cuenta con los recursos del Imperio. A nivel personal mi relación con la República Dominicana continúa viva y coleando (como decimos allá). Soy de los que aplaude cuando el avión aterriza en la isla, o de los que pide un sancocho al llegar al país.

C- ¿Y cómo es tu relación con las comunidades artísticas de Nueva York? ¿Cómo entraste a formar parte de ellas, cómo participas, en qué experiencias colectivas?

N- Antes de contestar tu pregunta me gustaría mencionarte que la comunidad artística dominicana en Nueva York es pequeña y, por lo tanto, nos conocemos casi todos/as. La parte de la comunidad artística dominicana a la que me refiero es la que incluye a artistas visuales mostrando trabajo a nivel profesional y de manera consistente.

Ahora bien, mi entrada a la comunidad artística general en Nueva York ocurrió al terminar mi maestría en *Tyler School of Art* y al entrar a la residencia de *P.S.1/MoMA*. A través de mi participación en este programa conocí a comisarios/as de museos, y mi círculo de colegas se expandió considerablemente. En *P.S.1* inicié mi relación con el *Queens Museum of Art*, El

Museo del Barrio y otras instituciones artísticas. Por cierto, el Museo del Barrio le ha dado un apoyo tremendo a todo lo que tiene que ver con el arte contemporáneo dominicano. Esta organización compró *La Bandera* para incluirla en su colección permanente. El Museo ha sido un espacio con el que he trabajado año tras año desde el 2003. Otro lugar clave para mí han sido *The Center for Book Arts*.

C- ¿Y crees que la posición del artista, la responsabilidad del artista con respecto a la sociedad, también es distinta, en el sentido de que, por ejemplo, en casos como el tuyo hay un acercamiento más profundo a las comunidades, que en un modelo más “Bellas Artes”?

N- El arte público está de moda. Hay un interés general por parte de la institución artística en conectar con sus comunidades cercanas, con el vecindario. Si lo vemos desde un punto de vista positivo, esta situación presenta un estupenda oportunidad para que los/as artistas puedan establecer diálogos con diferentes grupos y para exorcizar el elitismo que caracteriza en muchos casos a la institución artística. La clave está en que el trabajo se haga de manera honesta, sincera, y no con la agenda de llenar una cuota, o de tratar de generar un público que simplemente llene con su presencia los espacios moribundos de un museo o galería de arte poco visitada. Aun así, a pesar de todo este interés en el llamado arte público, me parece que los artistas de las generaciones jóvenes se están enfocando mucho en el tema de la galería, las bienales y las ferias. Es lo que veo, lo que deduzco a través de los correos electrónicos que recibo a diario. A veces se me hace imposible notar la diferencia entre los objetos que se venden en una boutique y en una galería de arte. ¿Será que se ha llegado a la disolución entre el arte y el diseño? Los objetos de arte fáciles de empacar y transportar, con superficies coloridas, de texturas brillantes y de líneas definidas y limpias ocupan una posición privilegiada en el mundo artístico. De lo que no se vende no se escribe. Es todo parte de una maquinaria que funciona en conjunto.

C- Déjame cambiar un poco. ¿Crees que existen todavía ciertos estereotipos a la hora de plantear las políticas curatoriales del arte caribeño en Estados Unidos?

N- Yo diría que sí, porque el hecho de que se haga una exhibición de arte dominicano ya inmediatamente empieza a estereotipar. ¿Es esto necesario? ¿Es ese tipo de exhibición todavía relevante? Mi respuesta es sí, porque el arte “dominicano” o “haitiano,” por mencionar dos “categorías”, no ha encontrado cabida en lugares que tradicionalmente escriben la historia del arte desde la perspectiva europea. A estos espacios han entrado uno que otro individuo representante de estos países, no más de ahí.

C- En tu caso, has planteado propuestas que desafían los límites de estos estereotipos que van abriendo nuevos sentidos, dando ambigüedad. ¿Cómo han sido las reacciones del público en Estados Unidos cuando ven que esos estereotipos tienen un trasfondo, que hay otra manera de entender ciertas cuestiones?

N- Creo que *Born Again: A Lebanese-Dominican Dominican York is born again as a Bronxite*, el más reciente “proyecto” que he realizado con Longwood Art Gallery del Consejo de las artes del Bronx y una serie de organizaciones en este condado, puede darle luz a tu interrogante. El 6 de abril del 2011 fui simbólicamente bautizado en las inmediaciones del *Bronx River*. Esta experiencia marcó mi paso de libanés-dominicano a *Dominican York* y de *Dominican York* a *Bronxite*, un ciudadano del Bronx. Los estereotipos los voy alterando, transformando, desfigurando y difuminado en la medida en que mi identidad sigue en evolución, y mi vida pasa a ser arte y el arte que hago pasa a ser vida. Igualmente en la medida en que comisarios/as y directores/as de organizaciones artísticas, entre otros, asumen un papel activo en las experiencias que propongo y se convierten en performers, padrinos, madrinas, o maestras/os de ceremonias. Lo mismo pasa con un público que en mi trabajo

deja de ser tal para convertirse en participante o colaborador. En un contexto como este que te explico, el diálogo del “público” con la obra es más directo. Las reacciones se expresan de manera espontánea, por ejemplo, una risa o mofa cuando algo resulta chistoso, o un comentario mordaz o de aprobación, dependiendo de la situación. Puedo decir que he sido muy afortunado en cuanto a la libertad que he tenido para experimentar, pero todo tiene su precio.

C- ¿Siempre has buscado el tema de las conversaciones, del diálogo? ¿Qué te lleva a buscar esa interactividad?

N- Sin el diálogo muchas de las experiencias que he presentado simplemente no existirían. Con lo interactivo busco despertar un interés en excavar lo que nos une como seres humanos.

C- ¿Lo entiendes como intervención en espacios, o son las personas las que tienen un peso mayor que los espacios?

N- Ahora que pienso sobre este punto detenidamente, el concepto intervención suena un poco agresivo, pero igual muchas intervenciones pueden ser dulces. Por ejemplo, durante el día de San Valentín en el 2003 me cubrí los ojos con una venda, me vestí de blanco. Una vez en la calle le pedí a las personas con que me encontré que me llevaran desde El Museo del Barrio hasta la estación más cercana al metro. A cada persona que me ayudó durante el trayecto le regalé un clavel blanco, En este tipo de acción las personas con que me encuentro son las que delinean el curso final de la misma, y su papel determina si se da o no el acto que propongo.

En estos momentos, mi objetivo es ser lo más mimético posible, amoldarme a las reglas del lugar, y dejar que los participantes y los colaboradores tengan cada vez un papel más decisivo sobre mí y la experiencia que planteo realizar.

C- Sería un poco como sociabilizar con el, ya no diríamos público, sino con los que son ya parte de los creadores?

N- Sí. El público como fuerza creadora y decisiva sobre la acción y sobre mí. Un poco atemorizante, pero bello. Veo en esto un acto de entrega, sin llegar a la sumisión.

C- Entiendo...Volviendo a algo que comentamos al principio, hablaste de los primeros momentos de tu formación, de Fusco. ¿Qué papel tiene la teoría poscolonial y el pensamiento sobre el Otro en tu obra?

N- La teoría poscolonial es la zapata académica sobre la que construí performances como *La Frituta* y *Las Frutas Tropicales*. La idea del "Otro" estuvo presente al momento de conceptualizar mi paso del llamado tercer Mundo al primero, y de mirar a fondo los discursos colonizadores que aún existen en la sociedad de la que provengo y en la que vivo. El trabajo que realizo en el presente integra elementos de la teoría en cuestión, pero busca conversar de manera directa con un público y con participantes y colaboradores/as que no necesariamente vienen de un contexto académico. Del postcolonialismo me atrae la pluralidad de voces.

C- ¿Sería, entonces, otra manera de pensar lo popular, no como algo que está afuera, sino como algo que somos todos, de lo que todos formamos parte, como una comunidad de sentido, digamos?

N- Correcto, y de democratizar el conocimiento y el arte, de sacarlo de los confines de la institución académica. Una de las preguntas que me hago al momento de escribir y proponer experiencias de arte y vida diaria es: ¿De qué manera tiene la teoría que he adquirido y que sustenta la obra que he presentado un impacto dentro los grupos con que trabajo, en la sociedad en general? Hace tres años realicé una serie de talleres con el *Queens Museum of Art*, para los que trabajé con un grupo de inmigrantes recién establecidos/as en

Nueva York, invitándolos/as a utilizar el arte como una herramienta para generar performances y acciones en la vida diaria. Las acciones creadas durante el taller van a aparecer en un libro que funciona como guía didáctica, invitando a otras personas a explorar las posibilidades que el arte puede tener en sus vidas. Hablando del arte y la vida, creo que estoy llegando a punto en que la vida me parece tan fascinante como me parecía el arte tiempo atrás.

C- ¿Cuáles han sido las reacciones más intensas por parte del público?

N- La idea de público se hace cada vez más difusa, menos tangible, en las experiencias que propongo. Con relación a la experiencia en Calaf te puedo decir que la gente se desbordó con lo relacionado a la participación. Una reacción intensa que se fijó en mi mente fue la de un adolescente en Calaf que amenazó con golpearme con una botella de vino. Yo iba llegando a la casa, cerca de las una de la mañana, venía de un bar con dos vecinos, y un chico bebido se me lanzó encima y se iba a caer. Yo lo sostuve. Él empezó a gritarme. Debo decir esto fue una excepción con relación al trato que recibí de los demás vecinos/as.

Por otro lado, una señora que participó en uno de los talleres arte y vida que impartí en Nueva York el 2008 escribió una carta narrando cómo algunos de sus familiares no habían llenado las expectativas que ella se había forjado al momentos de traerlos de Latinoamérica a los Estados Unidos. La idea del sueño americano truncado. A esta participante se le hizo imposible presentar el contenido de la carta públicamente. Su catarsis fue en privado. Estos son algunos de los retos de trabajar en el borde del arte y la vida diaria, surgen situaciones y emociones inesperadas.

C- Y cambiando otra vez, cuando por ejemplo expones tu obra, cuando participas en algún museo no habituado a trabajar con experiencias de arte-vida, ¿cómo se presenta la obra? ¿Cómo se expone?

N- Generalmente muestro documentación, ya sea a través de video, de fotografías o de los objetos que haya generado la experiencia. En el presente me atrae el formato publicación más que como documento, como un espacio. Abordo el acto de escribir con la sensibilidad con que abordaría una de las experiencias de que hemos hablado. También me interesa explorar estrategias poco comunes para preservar una idea, un recuerdo, una acción. En el 2008 realicé una experiencia la cual sobrevive de manera oral. Hablo de la misma una vez por año, durante siete años consecutivos. Al final queda lo que la gente cuenta o logra recordar de ésta. Pasado los siete años, no vuelvo a hablar de la misma. Me cuestiono con regularidad sobre los medios que utilizo para documentar y sobre el papel de la documentación.

Cuando mostré *La Bandera* en El Museo del Barrio empleé vitrinas en las que se exhibieron la aguja que yo utilicé para coser el símbolo patrio y una camisa de cuando yo tenía seis años que me hizo mi madre, entre otros objetos. Esta cultura material se exhibió en un formato de museo histórico. La documentación mezcló elementos de la vida diaria con objetos que fueron utilizados durante el performance. En fin, mis estrategias para utilizar el arte como herramienta siguen evolucionado. Igual pasa con la manera en que muestro evidencias de este proceso.

C- **No sé si hay algún tema que no hemos tratado sobre el que pudiéramos hablar...**

N- El performance. Extraño en las generaciones jóvenes el riesgo de pasar por el proceso de presentarse en vivo ante un público. Con las nuevas tecnologías se hace fácil evadir este tipo de contacto, de tensión cuerpo a cuerpo y cara a cara. Pero, igual se podría decir que estas tecnologías nos retan a redefinir el concepto de cuerpo, espacio, presencia y público. ¿Nostalgia de mi parte?

C- ¿Por qué crees que sucede eso, por qué se pierde el contacto con el público y la necesidad de asumir riesgos?

N- El performance contradictoriamente ya forma parte del mercado de arte, y ciertos actos performáticos generan objetos bellísimos que se pueden poner a la venta con facilidad. El coleccionista tiene más impacto económico sobre la obra que un público que paga 15 o 20 dólares por ver una performance. Puedes hacer tus propios cálculos.

Admiro a los/las colegas que hacen lo que les sale del corazón, del estómago, que se arriesgan a producir un trabajo cuyo tópico, a lo mejor, sea poco popular. Con esto en mente, te podría hablar sobre lo que es el tema de la espiritualidad en el arte contemporáneo. ¿Cómo te enfrentas como artista a un proyecto cuya temática pocos se atreven a tocar, o que muchos espacios no se interesan en exhibir?

C- Interesante...Encuentro, por otro lado, que en los casos en que tocas temas políticos, lo haces siempre desde el humor, desde lo indirecto, desde la ironía...¿Cómo combinas esas dos cosas, cómo consigues abordar asuntos políticos, asuntos incluso históricos, mezclados con lo personal, con lo irónico, con lo humorístico...?

N- Sin el elemento humor sería difícil tocar los temas que abordo. Sin el humor no sabría cómo crear un espacio en el que pueda tratar con temas tan delicados como el borrar la Biblia de la bandera dominicana para sustituirla por la silueta de un avión de *American Airlines*; el dejarme crecer el pelo, teñírmelo de rubio y ponerme lentillas azules para encarnar al Santo Niño de Praga en su lugar de residencia terrenal. Pienso que los Estados Unidos ofrecen una libertad artística bastante permisiva. ¡Jeje! Una libertad para hacer y deshacer, para inventarse y reinventarse de este a oeste. Hablando del oeste, me encantaría

compartir este enlace de mis aventuras como vaquero en Wyoming, en un video que fue creado en colaboración con Meredith Holch.¹³⁴³

C- Conectando con esa voluntad de superar fronteras, ¿qué hechos, que agendas, han permitido crear intereses compartidos dentro del arte caribeño?

N- La inmigración y la emigración, la espiritualidad, la nacionalidad y los vestigios latentes de la colonización. En la República Dominicana se ha abordado el tema de la yola, de los viajes de indocumentados/as a Puerto Rico. Algo similar pasa en Cuba. Este es un tópico icónico dentro del arte caribeño. En Cuba está el trabajo de Juana Valdés y el de Meira Marrero y José y Toirac. Estos últimos relaizaron un video sobre Elián González. Hoy en día está el tema del flujo de dominicanos/as a Europa. Esta situación probablemente empiece a reflejarse en el arte contemporáneo caribeño.

C- Precisamente, por ejemplo, en el caso de Calaf, cerca de Barcelona vive una de las comunidades de dominicanos más grandes de Europa. ¿Llegaste a tomar contacto con ellos?

N- No como comunidad, pero te puedo decir que tengo familia y amigos/as en esta ciudad. El año pasado me encontré en Barcelona con una amiga que me comentó que era la presidenta de un grupo de dominicanos/as en Cataluña.

C- La última. ¿Los conflictos sociales, medioambientales y políticos que han tenido lugar en la región caribeña, han generado una conciencia compartida, han tendido a eliminar el aislamiento y la intolerancia?

N- El tema del Caribe es tan complejo como el numero de ingredientes que lleva un sancocho de siete carnes, o unas habichuelas con dulce. Cada zona se enfrenta un legado colonial en particular. En lo relativo a Quisqueya, tienes el

¹³⁴³ <http://youtu.be/iIeenGICwWU>. Enlace cedido por cortesía del artista.

borde entre la República Dominicana y Haití. Pero, aun a pesar de la separación que existe y que crean las élites de ambas naciones para generar beneficios personales, quiero creer que se hacen esfuerzo para entablar, o continuar un dialogo entre haitianos/as y dominicanos/as. El futuro de la isla depende inextricablemente de la unidad y la comunicación que pueda forjarse a nivel bi-nacional. Aquí en Nueva York los/as artistas haitianos/as y dominicanos/as han establecido buenas relaciones. En el 2010 fui comisario de un evento en el *Union Theological Seminary* en Nueva York para el que invité a dos artistas de descendencia haitiana y dos de descendencia dominica a compartir un mismo escenario: Gina Athena Ulysee, Val Inc, Josefina Báez y Shaun el C. Leonardo. El arte probó ser una herramienta clave para el diálogo. ¿Qué te parece si dejamos a los/las lectores/as reflexionar sobre nuestra discusión y a meditar en silencio, por cinco minutos, sobre el Caribe, y así crear una especie de postal mental del lugar?

Entrevista con Regina Galindo (Guatemala, 1974), artista

Ciudad de Guatemala-Santo Domingo-Granada.

Conversaciones online. 2010-2011

Carlos Garrido- ¿Cuándo empiezas a interesarte en el performance?

Regina Galindo- Desde que tengo consciencia de que existe como forma de expresión artística, a finales de los 90.

C- ¿Cómo fueron tus inicios?

R- La poesía fue mi primer acercamiento a la creación artística.

C- ¿Cuál es el espacio para el performance en el sistema educativo del arte en RD?

R- No tengo idea. Dentro del sistema educativo guatemalteco, es muy pobre. En Guatemala apenas tenemos acceso a las escuelas. Yo por ejemplo, no tengo ningún tipo de estudios formales. Soy completamente autodidacta.

C- ¿Quién te influyó al comienzo de tu carrera?

R- La realidad guatemalteca. Los poetas caídos. Otto René Castillo. Roberto Obregón. El Remhi. Mi realidad familiar. En un campo menos político, Alejandra Pizarnik. Alejandro Jodorowski, Gina Pane, Marina Abramovick, Ana Mendieta, Chris Burden; artistas en Guatemala como Aníbal López, Luis González Palma. Fue una influencia muy grande, en mis principios como artista, el haber trabajado en una agencia de publicidad con dos grandes diseñadoras gráficas, quienes ya en ese entonces tenían intenciones artísticas. Fueron ellas quienes más me abrieron puertas y me dieron información relevante sobre el arte contemporáneo, Jessica Lagunas quien ahora vive en N.Y., y Mariadela Diaz, quien vive en California.

C- ¿Cómo funciona la producción de arte en colectivo dentro de Dominicana a lo largo de la década del dos mil?

R- Bueno, no sé de la Dominicana ahora mismo. Además yo nunca he trabajado en colectivo. Demasiado me cuesta a mi misma llegar a una solución sola.

C- ¿Cómo ves el performance en el país cuando empiezas a trabajar?

R- En Guatemala ya existían personas haciendo performance mucho antes que yo y claro que me motivaron y marcaron de una u otra forma. Sandra Monterroso, que es de mi misma generación, pero empezó a trabajar años antes que yo. Francisco Auyón fue otro personaje que ya murió pero realizó piezas muy significativas a finales de los 90, y Aníbal López quien desde los 90, a principios, empezó a realizar piezas de arte conceptual en Guatemala, que además de su carácter político, mostraba otra forma de hacer arte.

C- ¿Qué cambios observas, desde entonces hasta el momento actual, en la recepción del performance en Guatemala y Dominicana? ¿Cómo lo reciben las instituciones?

R- Yo sigo trabajando fuera de la tradicional institución guatemalteca. A pesar de que sí ha habido muchos avances en cuanto a la forma de recibir y apoyar pequeños movimientos contemporáneos, no es una preocupación del estado ni mucho menos.

C- ¿Cómo ha sido la respuesta del público ante tus acciones?

R- Dependiendo de qué acción.

C- ¿Cómo afronta tu obra el tema de la violencia, a través de distintas acciones?

R- Me interesa hacer mis propias investigaciones sobre las relaciones de poder que son las causantes de la violencia. Sin el poder de uno sobre el otro no existiría tal. Mi obra simplemente plantea las relaciones desde otra perspectiva. Juega con los roles establecidos. Modifica la línea media. Crea confusiones entre la posición de víctima y victimario. Entre el individuo pasivo y activo. Sobre qué papel juega el espectador frente a estas situaciones.

C- Me interesa particularmente la solemnidad de tus acciones, así como la manera en que a través de dicha solemnidad reaccionas ante una violencia pública que no siempre se denuncia y no siempre se repudia, como los asesinatos o la violencia contra las mujeres. ¿Cómo concibes la relación de tu obra con la manera en que a veces la violencia se hace oficial?

R- En la actualidad todo se dice, todo se habla, todo se denuncia. Este término me parece no está correctamente utilizado. Estamos en el siglo de los no secretos. La información está allí. Al alcance de todos. Quien quiere vivir ciego es por decisión propia. Lo que sucede acá está en pocos minutos al alcance del otro lado del mundo. El punto es qué hacer con esta información, como utilizarla o como dejarla en el tintero. La solemnidad de la que tú hablas es quizás la parte más importante para mí, como para cualquier otro artista visual. Es la parte formal del trabajo, la estética que sostiene cada una de mis piezas y en su conjunto. Ese es mi único aporte.

C- En las acciones que sugieren la participación del público, ¿cuál suele ser la respuesta? ¿Cómo interpretas esas respuestas? ¿Has recibido algún comentario tras alguna acción de las personas que han participado en el performance? Si es así, ¿en qué sentido?

R- Dependiendo de la acción. La respuesta está motivada por la acción misma. No es una respuesta al azar, sino una respuesta previamente movilizada por el artista, por su idea. Depende de qué tan claramente sea planteada la idea, así será la respuesta.

C- ¿Tu obra alude a temáticas y al contexto de Guatemala, o alude también a una realidad internacional?

R- Me parece que es una respuesta que el espectador puede dar mejor que yo. Es decir, tú podrías responder eso mejor que yo.

¿Qué te dice mi trabajo, qué te dicen las imágenes? Te plantea un conflicto ajeno a ti? El arte debería ser universal, como universal es el dolor del hombre.

C- **Cuándo llegas a RD, ¿sientes que tu trabajo cambia de alguna manera? ¿Crees que estar en una isla influye en tu trabajo? ¿si es así, cómo?**

R- El vivir un tiempo en la dominicana me influye y me cambia. Supongo que eso repercute en mi trabajo. Imagínate que sí me cambió la vida esa estadía. Allí conocí el amor, allí engendramos a nuestra hija que de hecho lleva el nombre Isla.

C- **¿Cómo concibes la relación entre tus acciones y el espacio en que éstas tienen lugar?**

R- Muchas veces, pienso los proyectos de acuerdo al lugar en donde serán realizados. Si voy a trabajar en Texas, pienso que lo más conveniente es encontrar un punto de unión entre Texas y mi propio contexto. Hablar de algo que les concierne pero que yo misma también pueda manejar. No quiero ir contando mis miserias por el mundo, no quiero ir hablando solamente de mi contexto cercano, es decir, de Guatemala. Me interesa y me duele, pero hay más, mucho más detrás de este pequeño y conflictivo contexto

C- **Una de las características de tu trabajo creo es la fuerza de las imágenes y del concepto; de hecho, varias de tus obras te han afectado físicamente de una manera particular. ¿Cómo piensas esa relación entre tu cuerpo y la producción de arte? ¿Cómo te afectan más las acciones, emocional o físicamente?**

R- Ninguna acción me ha afectado físicamente. Al definirme como artista visual que no pinta sino trabaja con su cuerpo como soporte tengo la obligación

de saber manejarlo, de conocerlo, experimentarlo. Los riesgos no existen; existe la tensión únicamente.

C- ¿Cómo desarrollar ese interés por lo religioso?

R- Lo religioso viene ya por algo personal. La familia, sobre todo la parte materna, era religiosa, Testigo de Jehová. Fui criado hasta los cinco años con normas

Entrevista con Joscelyn Gardner (Barbados, 1961), artista

Toronto-Bridgetown-Granada

Conversaciones online. Julio-agosto de 2011

Carlos Garrido- What is the role of history in your work? How do you use resources and references for the plantation and the slavery imaginary in your artistic process?

Joscelyn Gardner- I use documents, prints, and artifacts found in museum collections / archives as a source for examining life on 18th century Caribbean plantations. By subverting these records, I assert a space for the multiple female subjectivities not recognized in the 'official' (male) historical canon and reveal traces of a painful past that continues to haunt our contemporary Caribbean space.

In *Creole Portraits II* (2007), the women from Egypt Estate in Jamaica, whose names appeared in asides in plantation overseer Thomas Thistlewood's diaries, are commemorated through named black and white "portrait heads" depicting Afro-centric hairstyles entwined with torture implements used during slavery. Displayed as part of a wall installation with architectural elements and wall texts which mimic a grangerized display in an 18th century British home, these portraits symbolically empower the women who lived and died anonymously on the plantations. These portraits, together with a video installation, have also been displayed in the front rooms of a colonial Great House in Martinique (2008). By inserting the voices / images of Creole women that have been omitted from history into museum spaces such as this, I open up a space for an alternative reading of history.

Another portrait series, *Creole Portraits III* (2009-10), depicts exotic botanical specimens, used secretly as abortifacients, woven into the slave collars used to punish slave women accused of this heinous crime. The companion video installation "*behind closed doors...*" (2010) includes the voices of Creole women (mistress and slaves) emotionally revealing their plight.

C- How does your work deal with racial and identity issues?

J- My work probes female Creole identity from a postcolonial feminist perspective. By unraveling the construction of the (white) Creole woman as culturally inferior "Other", I aim to show that contrary to assumed stereotypes, through colonialism and patriarchy the lives of all Creole women (free and enslaved) have been shaped by "mastership". A "shared" (though unequal) history between black and white Creole women is revealed.

**Entrevista con Sayuri Guzmán (República Dominicana,
1976), artista del performance y curadora**

Santo Domingo, 29 de mayo de 2010

Carlos Garrido- ¿Cuándo empezaste a hacer performance?

Sayuri Guzmán- En el 2005. Empecé a investigar cuando estaba en la universidad, ahí hacía todos los trabajos en relación al performance, no importaba que no tuvieran relación, daba igual la asignatura, siempre buscaba un tema de performance. También empecé a escribir sobre performance, y en el 2005 curé una exposición que se llamó *Fuera de Lugar*, en San Cristóbal, y Fermín Ceballos me pidió que fuera su contraparte en un performance. La verdad que fue tan maravilloso hacer una acción, por la energía que eso daba, que tuve que hacer otra, y otra...

C- ¿Cuáles fueron las referencias sobre el performance que más te influyeron mientras estabas en el ámbito de la universidad?

S- No, en la universidad, ni siquiera cuando nos dieron clases de arte contemporáneo vimos algo de performance. Yo empecé a conocer el performance a través de David Pérez, que estudiaba en Chavón, y de Quisqueya Henríquez, que era su profesora. En Chavón había muchos libros, y yo empecé a investigar sola. En las clases la única persona que tocaba el performance era yo, a nadie le importaba mucho eso, era yo sola. Después empezó *Chocopop*, y la gente comenzó a moverse un poco en relación con el tema. Pero realmente había un grupo muy reducido, David Pérez y los miembros de *Chocolatera*. Más nada.

C- ¿Cómo reaccionó el público al ver que se organizaban eventos únicamente de performance?

S- La gente iba, le gustaba, al dominicano le gusta ver cosas en vivo, la gente se movía a Puerto Plata, y todo el medio artístico se iba a Puerto Plata ese fin de semana, los hoteles colapsaban. David Pérez empezó a tener mucha aceptación, la gente iba a verlo. Después, cuando llegó Regina, Fermín empezó a hacer cosas, convocabas y la gente iba, y los que están en la calle se interesa, se acercan, quieren participar, tienen receptividad. Lo único que no tuve al principio fue un enlace con los curadores y los críticos de arte, veían el performance como un relleno, alguien que se ponía a hacer algo, una antesala a algo de verdad. Hasta que uno se va imponiendo poco a poco, el medio lo fue imponiendo, y ya sí se acepta.

C- Ese reconocimiento, ¿surge antes en el exterior que en el propio país?

S- Déjame ver. En el caso de David Pérez no ocurrió así, tuvo un gran reconocimiento aquí. En mi caso, la gente empezó a reconocermelo aquí primero, y después tuve la oportunidad de salir. Salí, porque mandé una propuesta a un sitio, me la aceptaron y a partir de ahí conocí a más gente que me seguía invitando en otros sitios. Pero tampoco el país tiene una organización que puede ayudar a los artistas, catapultarlos de alguna manera. De hecho, tú ganas un premio de la Bienal, y eso se queda ahí, tu obra no sale, no pasa nada después que te dan el dinero.

C- ¿Crees que el público percibe aquellos casos en los que el artista intenta transgredir? ¿Se ve como un desafío, o como algo que se integra dentro de los eventos artísticos?

S- Creo que en el caso específico de Dominicana, el espectador se da cuenta de que hay mucho control en la acción. La acción está controlada, no genera riesgo, lo que genera es tensión. El espectador percibe una tensión, pero sabe

que no va a pasar nada. Tampoco el performance dominicano es transgresor como puede serlo en México o en Cuba. De hecho, no utilizar el espacio de una institución no es por el hecho de pensar que el performance no se tiene que hacer en una institución, es simplemente por el espacio, porque se piensa que se ve mejor en otro sitio. Pero no hay una transgresión, ni siquiera hay un discurso en contra del gobierno, o de temas que produzcan cierto tipo de aversión, a no ser en el caso de algunos que han tratado el tema haitiano, pero incluso en esos casos se trata de una manera tan sutil que se muestra como dos países compartiendo una isla, no se plantea que somos mejores, ni que queremos unir la isla,...

Los temas que abordan los artistas dominicanos están vinculados a las búsquedas personales, mucho drama, tienen que ver con lo antropológico, con el sincretismo dominicano, con las imágenes, con las creencias religiosas,...Pero no creo que el performance dominicano sea transgresor.

Cómo reacciona la gente es la pregunta más interesante, creo yo. Primero, yo soy muy estricta con el asunto de los permisos, me gusta tener todo ordenado por si me piden "los papeles". Para mí el primer reto como artista y curadora de performances es primeramente cómo reacciona la institución a la que tú tienes que solicitar un permiso y que no comprenden de lo que le estás hablando, en una obra que hice en México, Confecciones, tuve que ir a una iglesia y pedirle al sacerdote un reclinatorio para poder hacerla, porque no quería uno hecho sino un original, la conversación con el sacerdote fue surrealista, al final me lo prestó y fue a ver la acción, Eso es una parte de hacer performances que nadie conoce, el proceso comienza desde la producción, desde allí ya están la el público involucrado. Ya después en la calle, la gente se integra o sencillamente pasa de lado, y no te hacen caso.

Pero generalmente hemos encontrado mucha receptividad, gente que se cuestiona acerca de por qué esa persona hace eso. Cuando hice Costura para un Corazón, un policía se acercó a Clara Caminero y le preguntó si teníamos

permiso, ella entregó los papeles correspondientes y luego un poco incrédulo le dijo que si era el corazón de una persona, ella le respondió que era “Mi Corazón”, y él dijo qué bonito. Esta es la belleza que tiene el arte de acción. La gente es receptiva, es difícil que encuentres un grupo que quiera entorpecer o boicotear el trabajo. Cuando Fermín Ceballos hizo *Aislamiento*, y construía la estructura de ladrillos en el mar, los espectadores querían ir a ayudarlo, a llevarle comida. Lina Aybar en *Hecha Tiras* invitaba al público a cortar trozos de su vestido, había unas tijeras rodando de mano en mano, con un público abierto, y las personas mostraron respeto por su integridad física. Eso te hace cuestionar los límites de la acción: si tú estás provocando, el público va a reaccionar, pero suelen hacerlo de manera positiva, se hacen partícipes.

C- ¿Hasta dónde se extiende ese control en el performance? ¿De manera implícita, qué es lo que se permite, y qué es lo que no se permite?

S- Se permite todo, salvo en los casos en que tú corras un riesgo físico. En esos casos uno trata de tener todo lo más controlado posible, que haya médicos, que lo que se pueda necesitar esté a mano, no es algo improvisado. Por ejemplo, yo participé en Venezuela en un evento que se llamaba *No más de cinco*. Había un artista venezolano que hizo una acción, se metió una cinta amarilla de precaución en la boca, y la acción consistía en que iba sacándose la cinta del esófago, tenía sangre y de todo, y yo estaba horrorizada porque no había médicos, si se ahogaba se iba a morir. Ese tipo de cosas no suceden aquí, si vas a hacer algo tiene que haber la seguridad de que nada malo puede salir.

C- Eso en lo que corresponde a lo físico, pero, ¿hay un límite también en lo que corresponde a lo social y lo político?

S- Creo que no, realmente a nadie le interesa hacer ese tipo de acciones. Creo que la única pieza que generó tensión política fue la acción de Caryana Castillo llamada *La Fragilidad de la Frontera*. En el momento específico cuando lo hizo, había un militar, agarró la bandera que llevaba. Pero es como un caso

aislado. No hay un límite de que no puedas criticar al presidente ni a los políticos, los comediantes se pasan todo el tiempo burlándose de todo el mundo. Y realmente pienso que, por eso, uno tampoco toma eso como línea, porque no es ni siquiera trascendente criticar al gobierno. Hay cosas más interesantes en lo que está pasando en el momento, que no se van a pasar de moda, que no van a responder únicamente a un gobierno o a una época.

C- Cuando se aborda el tema de la identidad, ¿los referentes son personales, nacionales, caribeños,...

S- Bueno, por ejemplo, Nicolás Dumit trabaja mucho la identidad dominicana, lo que los dominicanos comen, cómo los dominicanos hablan,...Pero eso también responde al sentido de estar en la diáspora, me parece, igual que Charo Oquet, igual que ahora David Pérez. Él nunca hizo un performance que tuviera que ver con la identidad dominicana hasta que se fue. Después empezó a comer plátanos crudos, o a hacer otra serie de cosas que él no hacía cuando estaba aquí. Cuando estás en tu casa hay muchas cosas que pasas por alto. Es frecuente encontrar personas que no viven aquí trabajando esos temas. Hay muchos referentes históricos, David Pérez hizo un performance en el que se comía una caña de azúcar que había pelado un haitiano. Son referencias de lo que ha sido la vida del país. Pero los artistas que estamos aquí, la identidad dominicana...Por ejemplo, Hochi Muñoz trabaja el sincretismo, él siempre utiliza la imagen de la Virgen de los Dolores, que es la Metresili de la santería dominicana, y la utiliza en situaciones en las que se va diluyendo la Virgen, que es una manera de hablar de que muchos elementos de lo dominicano se están también diluyendo por la influencia extranjera. Por supuesto, no podemos dejar de hablar del trabajo de Geo Ripley quién por décadas ha trabajado la relación y los vínculos con nuestras raíces africanas, el vudú etc.

C- En el último concurso de León Jimenes participaste con un performance para el que se te encargó realizar un proyecto, llevarlo a cabo, y en el que la acción era únicamente el resultado final. Esa atención al proceso, ¿crees que puede indicar que el performance se está considerando igual de seriamente que otras manifestaciones artísticas?

S- Creo que sí. Actualmente se integran el momento en que se integran todas las disciplinas en los concursos dominicanos. El Museo de Arte Moderno dio el primer paso, al sacar al performance del ámbito del “medio libre”, que no era premiable ni nada, y al incluirla como categoría premiable. El Centro León no podía quedarse atrás, fue más cuidadoso, empezó a llevar artistas en primer lugar que sabían que no fueran a desbaratar el espacio. También se teme mucho con el performance, porque hay mucha gente que hace desórdenes. Eso no es performance. Pero te puedo decir que el performance dominicano es limpio, muy bien cuidado, organizado. Hay muy poco desorden. El Centro León hizo una prueba, primero invitó a David Pérez, después estuvo Fermín Ceballos, y en 2009 Caryana Castillo y yo. Ahora el performance entra dentro del concurso, y para esta edición entran dos artistas de performance, David Pérez y yo. Nos ganamos el sitio.

C- ¿Qué queda por hacer?

S- Trabajar mucho. Que en Bellas Artes empiecen a entender que el arte sigue después de Picasso; que se enseñe la historia del arte dominicano, no puede ser que salgan estudiantes formados que no sepan lo que ha pasado aquí. Que actualicen los lugares para que todo el mundo pueda acceder a la tecnología y no se repitan, estén al día. Y abrir espacios para todo el mundo. Falta mucho...

C- ¿Hay ocasiones para el diálogo entre los artistas?

S- No es algo organizado, se intentó un tiempo, falta una organización de sentarse a conversar, de talleres también, de compartir cosas. Aquí los artistas estamos muy dispersos, cada quien vive en su taller, en su mundo,...La gente no se reúne. Y eso hace falta.

C- **¿En las acciones dominicanas, se suele prestar más atención al desarrollo del proceso creativo, o al resultado final?**

S- Creo que el trabajo en el proyecto hace que surja una buena presentación. Lo que hay que empezar a promover es cómo hacer conceptos y promover ideas que sean más accesibles, porque a diferencia de la pintura o la instalación, que el artista actúa y el público se imagina lo que quiera, en el performance hay un diálogo directo y continuo entre el artista y el espectador, el espectador tiene que entender lo que le quieres decir. El diálogo no es tan abierto. Tú quieres que todo el mundo entienda lo que les quieres decir, que haya un rebote inmediato, por eso hay que cuidar mucho el detalle. Si no ocurre así, la gente se va.

C- **En el caso de tu obra, ¿qué reacciones has encontrado?**

S- Mi obra es rara, la energía de mis piezas hacen que se vuelvan muy serias, muy ceremoniosas, hasta cierto punto densas. A pesar de que sea una obra relajada, se crea un ambiente de reflexión, de silencio. En los performances míos la gente no habla, y yo no menciono nada al respecto. La gente se calla, simplemente. Eso no pasa con otras personas. Creo que eso tiene que ver mucho con la energía de la gente, quizá yo en mi caso genero esa reacción.

En la pieza *Me convertí en Miss*, en Venezuela, durante tres meses me preparé como una concursante a un certamen de belleza; pasarela, pose, vestuario, maquillaje, protocolo, modelaje. Entré a un gimnasio y me puse en manos de un asesor de imagen. Presenté la obra en el III Encuentro Mundial de Arte Corporal, en Venezuela. En la presentación se ponía el video para que la gente viera como había sido el proceso de convertirme en Miss, y luego yo

entraba caminando, vestida de reina de belleza, la gente se callaba, y eso es raro, porque lo normal es que te griten, o interactúen. Luego iba quitándome la ropa, y el pelo postizo etc., todo lo que hacía que me viera de esa manera hasta quedar desnuda y colocarme nuevamente mi ropa normal, volver a ser yo. Hice esa acción en una plaza pública y dos veces en un teatro abierto, en ninguno de los casos nadie dijo nada grosero.

Conmigo el público mantiene una distancia; cuando alguien tiene que intervenir, soy yo la que llamo a esa persona. Cuando hice *Toda la verdad*, la acción en la que me inyectaba pentotal sódico y pedía al público que me interrogara sobre lo que deseara, tuve que pedir a la gente que me preguntaran cosas.

C- ¿Qué ha supuesto Regina para el performance dominicano?

S- Todo. Ella lo cambó todo. Antes de que llegara el único artista que se podía entender como performer, era David Pérez. Cuando Regina llegó yo estaba curando *Fuera de Lugar*, la invitamos a participar, y después de esa acción ella va a Venecia y gana el León de Oro, y cuando regresa mucha gente empieza a ver el performance como algo que se premió en Venecia, no es cualquier cosa. Su presencia hizo que muchos dominicanos fueran a ver las acciones. Y se empezó a crear la dinámica de ir a las acciones, y mucha gente empezó a hacer performances. Es el caso de Polibio Díaz, el mío,...También puso a República Dominicana dentro del mapa.

Entrevista con Nelson Herrera Ysla (Cuba), curador y ex- director de la Bienal de La Habana

La Habana, 02 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Quizá podríamos comenzar analizando la posición de Cuba en el contexto del arte del Caribe. Sorprende cómo, tanto en calidad como en cantidad, el volumen del arte cubano se separa de la dinámica del resto de la región...

Nelson Herrera- El caso de Cuba es un caso especial, no sólo dentro del Caribe sino dentro de América entera. A nivel incluso mundial es uno de los escenarios artísticos más interesantes que hay, precisamente por la relación entre la realidad social económica y política y las expresiones artísticas. Yo creo que el caso de Cuba está muy ligado a lo que ha pasado en los últimos cincuenta años en este país, a partir de la Revolución Cubana. Ha habido una convulsión en todos los niveles sociales, esa convulsión ha hecho que la gente desarrolle ciertas habilidades y capacidades, y específicamente por un contexto tan complicado, controvertido, polémico, en el cual se vive prácticamente las contingencias y las circunstancias de la vida diaria, cotidiana. No hay unas perspectivas, un proyecto a largo plazo. Cuando tú no tienes un proyecto ni a corto, ni a medio, ni a largo plazo, la vida se convierte en la resolución de problemas cercanos, inmediatos, y eso te agiliza, te hace que desarrolles una capacidad intelectual, emotiva, espiritual, de todo tipo, porque estás sometido a una presión de la vida diaria y de lo que está alrededor tuyo de forma mucho más cercana e inmediata. Cuando tú proyectas tu vida a medio, largo plazo, tienes un plan y cuidas de que eso se cumpla, y sabes que estás buscando que se cumpla, etc. Cuando no tienes ningún plan, se trata de resolver lo

inmediato, y eso te obliga a desarrollar una capacidad de creación que potencia la creatividad.

Y eso es lo que ha pasado con el arte cubano. El artista cubano, desde que estudia, desde que comienza en cualquiera de los niveles del sistema de enseñanza, empieza a desarrollar esa capacidad creativa. Creo que eso es lo que ha hecho que el arte cubano sea un escenario muy propicio para expresiones de todo tipo, movimientos,...El contexto es muy fuerte en Cuba. Si hablamos de contexto podemos hablar de siete, ocho contextos. Carpentier definía cinco cuando hizo su texto sobre la novela latinoamericana, en ese momento hablaba de cuatro o cinco contextos. Yo creo que aquí hay más, desde hace un tiempo para acá, y eso lo diferencia de países muy tranquilos que hay en el Caribe, que es una zona donde no pasa nada salvo en Puerto Rico, por su condición de Estado Libre Asociado, por su relación con Estados Unidos, neocolonia, como se le quiera llamar, ahí hay una fuerza en erupción, están lidiando siempre y eso hace que, después de Cuba, sea el caso más interesante. Son países que tienen situaciones políticas y sociales complicadas, controversiales. Por eso Puerto Rico es el segundo después de Cuba, porque en el resto de países no pasa absolutamente nada. Las islas de habla francesa e inglesa...El caso de Jamaica hay unos cuantos artistas, pero...Son países que viven en un estado de quietud impresionante, son paradisiacas cuando uno las visita, hay un nivel de vida bastante alto, con excepciones, pero tienen un estándar de vida más o menos bueno, la gente tiene tranquilidad, y por lo tanto eso disminuye mucho la efervescencia, el nivel de creación.

En Cuba se ha acelerado todo eso a partir de los ochenta, en los ochenta hubo la primera crisis aquí, el éxodo del Mariel. El Mariel disparó la sociedad de Cuba, la conmovió en lo interno, aparte de que ya comenzaban a agravarse algunos problemas en el campo económico, pero sobre todo en el plano moral fue una conmoción muy grande, y eso desequilibró mucho el escenario ideológico, político y moral del país. Por eso esa generación que surge en los 80 es tan fuerte también. Ante la institucionalización de los sesenta y la quietud y

el inmovilismo de los setenta viene a ocurrir un fenómeno que dispara a toda la sociedad cubana, que es el Mariel y luego el llamado Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas, que se desarrolla a partir del 85, ya al calor de la Perestroika que estaba funcionando en la Unión Soviética.

Eso hizo que el arte se conmoviera a tal punto que surgieron no solamente algunos movimientos interesantes, tendencias, sino grupos como nunca antes habían existido en el escenario cubano. Casi siete, ocho grupos conviviendo en la escena. Por lo tanto, se caldeaba cada vez más la relación del arte con su contexto. Eso terminó en una especie de debacle de alguna manera, pequeña, pero igualmente debacle, en una exposición del 89 que se cerró, la separación de una Viceministra de su cargo...El 89 fue una conclusión de ese movimiento, pero se quedó el fermento ahí, activado. Y ya en los noventa, aunque la realidad del país parecía más tranquila, siguió también en lo social y lo político caldeada la situación que originó que en el 1994 hubiera otra crisis, casi diez años después, la Crisis de los Balseros. Eso también disparó a toda la sociedad cubana, y hubo que despenalizar el dólar, cambió completamente la vida en Cuba.

Las crisis se han dado cada quince años; la primera fue en el 65, con el puerto de Tamarión, abierto para que la gente tuviera un puente marítimo entre Cuba y Estados Unidos; quince años después, en los ochenta, se da el Mariel, y casi quince años después se dan los balseros. No pasó nada, esperamos que en el 2010 hubiera otra crisis, pero en principio no ha pasado nada, puede ser que se demore un poco todavía, pero también puede ocurrir una crisis, porque la situación económica se ha agravado, las relaciones sociales se han agravado, la vivienda, el transporte, la alimentación, las necesidades básicas, y no ha mejorado en ningún aspecto la vida, lo cual puede ser que signifique la aparición de otra crisis de corte violento, súbito, como fue el Mariel y los balseros.

El artista ha estado siempre permeado, vive en este país, y ha estado viviendo, sufriendo, igual que sufre cualquier ciudadano común y corriente. Aquí, pese a que las escuelas de arte son una especie de burbuja aparentemente, porque están fuera de los circuitos, y pueden ser muy lindas, muy bien atendidas, el estudiante, y el artista una vez graduado, sufre igual que cualquier otro ciudadano. A no ser que tengas la oportunidad de vender tus cosas, que estés bien en el mercado...Pero generalmente no se da, el 85, el 90% vive igual que el resto de la población, y eso hace que estén presionados por lo mismo.

Como ha sido tan fuerte el discurso sobre todo político que ha estado guiando de alguna manera la vida en este país durante tanto años, ese discurso ha hecho que nosotros estemos todo el tiempo pendientes no sólo de lo que pasa en Cuba, sino también de lo que pasa en el resto del mundo. La máxima expresión de eso fue la guerra de Angola y Etiopía, en la que Cuba participó, cuando en realidad eso está a miles de kilómetros de aquí, y cuando en realidad no formaba parte del contexto nacional. Eso marcó de alguna manera la sociedad cubana también, porque todos tenemos un amigo, un pariente, que había participado...Y después todo el tiempo hemos estado viendo si había algo en Irak, en el Líbano, en Medio Oriente,...A nivel de América Latina igual, hemos estado sufriendo los mismos problemas, cuando Allende en Chile, luego con el gobierno sandinista, después con Chávez...Y cuando llegas a ver esos problemas, esas circunstancias de esos países cerca de nosotros, que influyen también en la vida diaria, porque suponen el envío de bienes y personas, esa permanente relación de Cuba con el exterior y con los países llamados amigos ha hecho que también la vida cubana se estremezca, porque ya no estás tú pendiente de tu vida aquí, de qué pasa en la política cubana, sino que estás atento de lo que pasa en Ecuador, Bolivia, Venezuela...Estamos viviendo aquí y afuera todo el tiempo. En el resto del mundo lo que pasa en otro lugar sólo se lee en el periódico, pero aquí no, hay que ir para allá, llevar médicos, maestros,...O se trata de hacer eso por lo menos. Hasta en los Estados Unidos, con el Katrina, se intentó llevar la brigada médica a New Orleans, cuando en

realidad se trata de haber colaborado con el “enemigo público número uno”. Por lo tanto, incluso en ese caso. Aquí se sabe más del presidente de Estados Unidos que en Estados Unidos, estamos pendientes de la vida y obra de Obama, como estuvimos de Bush, de Reagan,...

Es una situación convulsa, que hace que tú como ciudadano estés todo el tiempo nervioso, alterado, estresado de alguna manera. Aunque no lo parezca, estás estresado no sólo por lo cotidiano en Cuba, sino por lo que ocurre en otros lugares del mundo. Si Chávez pierde las elecciones, aquí no va a haber un litro de combustible más nunca, y viviremos como en las cavernas, como en el Paleolítico, porque dependemos de Chávez para estar iluminados,...Es permanente. Te levantas por la mañana, y estás permanentemente asediado por un contexto fuerte nacional e internacional. Es muy difícil sustraerse a todo eso, porque donde quiera que vivas en Cuba vas a saber lo que pasó ayer en Túnez, Egipto, Madrid,...Te vas a enterar, y va a influir sobre ti, y te va a presionar.

Eso es lo que ha creado las condiciones para que haya un arte muy fuerte, agresivo, analítico, reflexivo, porque estamos constantemente reflexionando, eso lo asumimos pasivamente, nadie aquí llora por nada, si acaso se hacen chistes sobre las tragedias más grandes que ocurren en Cuba y fuera de Cuba, lo que hace la gente es pensar, y eso se traslada al campo de la creación. Eso ha generado unas artes visuales muy complejas, los estudiantes desde primer, segundo año piensan como artistas formados, como adultos, con mucha experiencia, son gente de un alto nivel intelectual, más que académico, más que cultural, son gente de un alto nivel intelectual, y te lo expresa cuando hablas con ellos de sus obras, de lo que están haciendo,...Aquí nadie hace nada por hacer, o porque le bajó la inspiración, o porque tiene ansias de expresar tal cosa...El arte está sometido a un nivel de reflexión y de análisis tremendo, incluso el más aparentemente inofensivo. Por eso el arte cubano es puramente contextual, que yo creo que es la clave del mejor arte del Caribe y de América Latina en general. El arte otro, que tiene que ver con la larga tradición de los géneros y las tendencias, sea el paisaje, el retrato, la abstracción, el

naturalismo,...Ese arte prolifera y es mayoritario en América Latina, pero no es el arte que más le interesa a la gente, ni siquiera a los extranjeros. El arte último que se ha desarrollado en América Latina y que ha conmovido a la escena, que ha hecho que algunos países que nadie hablaba de ellos nunca como Guatemala, Salvador, Nicaragua, estén hoy en el centro de atención de la escena mundial, es porque es un arte puramente contextual. Igual pasa en Colombia, en México, en Chile. Es un arte que está expresando algo de lo que sucede en América, en el Caribe. Parte de una materia prima muy sólida, como es la realidad caribeña y latinoamericana, y por otra parte utiliza muy inteligentemente los lenguajes internacionales del arte, todas las expresiones, los códigos y los lenguajes que están en el resto del mundo. El artista cubano conoce muy bien lo que está ocurriendo en muchas zonas del mundo, y se apropia de esos lenguajes, sean cuales sean, y los lleva a utilizar para hablar de, por ejemplo, la falta de comida o de electricidad, la prostitución, la escasez de dinero,...Pero lo hace con los lenguajes contemporáneos, porque sabe que ese es un lenguaje que funciona hoy día a nivel internacional, como sabe que el inglés hay que aprenderlo, te guste o no. Si no usa esos códigos, no va a ser comprendido y recibido por la puerta ancha en otros escenarios del mundo. Esa es la habilidad de los artistas cubanos, caribeños y latinoamericanos.

C- ¿Cómo ha cambiado ese contexto a partir de que el arte caribeño y latinoamericano es consumido fuera?

N- Ha sido algo muy importante; en primer lugar, América Latina no ha cambiado tanto. Todo eso es un cuento chino de la CNN y de algunos analistas que no viven aquí...Sí ha cambiado en cuanto a la bestialidad, a la ferocidad de las dictaduras, se han podido eliminar esas dictaduras proto-fascistas que había en el continente, se acabó la época de dictaduras militares, de aquellos gobernantes que controlaban los países como si fueran fincas. Pero en el plano económico América Latina sigue sufriendo los mismos problemas de hace treinta años. Ha habido mejorías en algunas capitales, el uso de internet como

en cualquier lugar, y el uso de tecnologías nuevas, pero tú entras en Colombia o Venezuela profunda y están los mismos problemas de hace treinta años. Lo único que no hay tiranos de ese corte, y hay una voluntad de que cambien las cosas.

Yo creo por eso que se mantienen las condiciones de América Latina para que se siga produciendo ese arte, porque la droga sigue siendo fuerte...Mira lo que está pasando en México, que ya Colombia es el Vaticano comparado con México. Y en Colombia no hay ese nivel de violencia, y se dice que es el país productor más grande de coca...Los últimos años han sacado a flote problemas ocultos, como en Argentina, Chile...Hay una serie de problemas que siguen subsistiendo, por eso no ha variado mucho, por eso ese arte sigue permeado de esta realidad, y creo que por eso se va a mantener. Hay un reconocimiento mayor en los escenarios internacionales, porque los artistas comprendieron que había que manejar esos códigos, saberlos utilizar bien, para poder dialogar con Europa, Asia, Estados Unidos,...El artista latinoamericano se ha desarrollado a una velocidad sin precedentes, mucha mayor que la de la sociedad propia, porque hay artistas en Centroamérica o en el Caribe que son muy brillantes y que no tienen nada que ver con lo que ocurre en su sociedad; el artista se ha desarrollado por otra vía, mucho más adelante, y por eso ha obtenido un reconocimiento internacional. El artista sabe que, en la medida en que es, paradójicamente, más local, pero eso local es tratado con lenguajes internacionales, es más visto en otro contexto. Él también ha conocido eso.

C- ¿Cuáles han sido las políticas del sistema artístico internacional al exponer este arte?

N- Se han hecho pocas iniciativas...Creo que los curadores internacionales están reconociendo la fuerza y el arte de la región, si bien creo que es muy difícil para ellos entenderla completamente. Ellos se guían por los grandes nombres, los que están saliendo, Regina Galindo, Tania Bruguera, Carlos Garaicoa, Marcos Lora, Pepón Osorio,..., aunque no conozcan a fondo otras

expresiones. Pero creo que hay un interés, incluso se hicieron muestras colectivas grandes dedicadas al área. Centroamérica es la región que más atención ha recibido en los últimos tiempos, sobre todo en España. No creo que le interese tanto a Francia, Alemania, Holanda,...Y algunos artistas caribeños que han podido...Duval-Carrié, Barbara Prezeau, Raquel Paiewonski en Dominicana...Puede ser que algunos hayan sido invitados a algunas bienales fuera, pero no como bloque. Creo que como bloque hay un desconocimiento de lo que ocurre a nivel insular, incluso centroamericano, o caribeño más ampliado, porque hay un Caribe continental que llega hasta Brasil, si sigues la línea de la esclavitud, que fue la que transformó fuerte la región, tienes que tocar todas esas zonas. Incluso llega hasta Perú, que es un país andino, llega hasta las costas del Pacífico de Perú, de Nicaragua, de Salvador, al norte de Guatemala...Ese es un Caribe ampliado, grande, mucho más interesante que el insular, aunque el Caribe insular es el que todos conocemos, el reconocido a nivel geográfico, pero a nivel cultural hay que incluir todas las expresiones que se desarrollan en las costas de estos países. Y ese Caribe no es tan conocido afuera.

El arte cubano sí, porque ha actuado como un bloque único, aislado. Es una situación especial, y aquí no hay que si eres de LA Habana, o de Santiago de Cuba,...Se ha tratado el arte cubano como bloque, pero el resto no es conocido a nivel de Europa, y menos de otros continentes...Estados Unidos ha hecho algunas aproximaciones, siempre a veces bajo el rubro de lo fantástico, de lo Real Maravilloso, todos esos esquemas que circulan sobre América Latina, ha incluido algunos artistas caribeños en sus exposiciones colectivas, pero así como bloque, dedicado a esta zona, no lo ha hecho mucho, creo que por desconocimiento. No vienen aquí los curadores, muchos a partir de internet te hacen una exposición desde una oficina, y creen que están enteradísimos de todo lo que pasa en el mundo, cuando en realidad no sabes ni la mitad de lo que te está diciendo el propio internet. Los curadores y los críticos se mueven con esas redes, y no se meten ahí diez, quince días para averiguar. Bastantes

problemas tienen los curadores en sus países para andar “haciendo safari” por América Latina.

Claro, si vas al Caribe, en Trinidad tú resuelves todo en la capital, o igual en Martinica, porque hay núcleos que lo acaparan todo. En Dominicana vas a Santo Domingo y quizá a Santiago de los Caballeros; en Puerto Rico con San Juan, Mayagüez, Ponce,...Pero en el resto de América tienes que moverte, y eso no lo quieren hacer a veces los curadores y los críticos, prefieren consultar desde sus casas, y eso es un drama que tiene también internet, que te acerca y te aleja de los escenarios. Te da información, pero no te da conocimiento, ningún conocimiento. Pura información, que puedes procesar...El conocimiento depende de muchas otras cosas.

C- Siguiendo un poco por esa línea, ¿encuentras una preocupación en los artistas que están haciendo arte digital en Cuba en ese sentido de conseguir una mayor integración?

N- No soy muy entusiasta del arte digital, porque me parece que es un invento bastante artificial, es una especie de tour de force, de querer decir que lo que se ve en las pantallas...Pero no sé a nivel de creación cómo está en comparación con los artistas que llevan creando durante miles de años. Creo que el arte digital sale de una aplicación muy ingeniosa de técnicas de computación y digitales en la pantalla, y entonces a partir de ahí la gente empezó a inventar cosas en la pantalla y le quisieron dar un nombre a eso. En ninguno de los eventos artísticos grandes, el arte digital cuenta. Porque está constreñido al medio, aunque lo imprimas la calidad no es buena, se le notan las costuras,...Yo lo pondría en otro nivel con respecto a expresiones como el video, la instalación,...

El arte digital en Cuba salió igual, algo que tú haces en la computadora y que luego imprimes en unos papeles siempre iguales, porque aquí no hay dinero para comprar otro tipo de soporte. Creo que no ha cambiado en mucho

el arte cubano. Nosotros no tenemos ningún prejuicio desde la Bienal, pero creo que en esta institución nunca se ha invitado a ningún artista digital, aunque hay creadores muy ingeniosos...

C- Déjame volver al principio. Se ha hablado mucho de la conexión entre crítica y arte, de la relación entre artistas y centros...¿Crees que ha habido también un cambio en el público del arte de los ochenta y el de los noventa?

N- Mira, al hablar de público yo le tengo un poco de ojeriza, porque aquí no se hacen encuestas ni investigaciones, que te permiten definir si el público ha cambiado, qué tipo de público fue en los ochenta, cuál fue en los noventa y cuál fue en el dos mil. Lo que te puedo decir es lo siguiente: en los ochenta se llenaron las exposiciones, eran muy controversiales y la gente acudía mucho, pero en el 2006, en la Novena Bienal de La Habana, se hizo una exposición con los refrigeradores en el antiguo convento de Santa Clara, donde 52 artistas cubanos intervinieron refrigeradores antiguos, y había más de cinco mil personas. No se podía dar un paso. Entonces, ha cambiado el público, pero no te puedo decir si el público que iba a las exposiciones de los ochenta fue el mismo del noventa. Yo creo que en el noventa no llamaron tanto la atención las exposiciones como en los ochenta, está claro. Los temas eran otros, los problemas eran otros, había una mayor elipsis en los planteamientos, eran tangenciales los asuntos tratados, niveles de metaforización mayor...Cambiaron los códigos, los lenguajes un poco, los asuntos un poco, se dejó de ser tan anecdótico como fue el arte de los ochenta, tan narrativo y descriptivo, y ese arte narrativo y descriptivo llamaba mucho la atención, porque tú ves inmediatamente lo que te están diciendo. Te tratan el tema de la libreta, de la escasez de agua, la discriminación, y eso llamó mucho más la atención. O intervienes en la calle, como hacían los grupos. Eso sí creó una mitología en torno al arte de los ochenta, que ayudó mucho a que la gente fuera por primera vez a galerías, a museos. Y fue muy interesante para el arte cubano el encuentro con el público de esa manera, porque la gente aquí no estaba acostumbrada a ir a los

museos como pasa en cualquier parte (hace poco vi una encuesta y un tanto por ciento alto de los parisinos no habían ido al Louvre).

Es algo que está por analizar, el público no es materia de análisis, hay un menosprecio que hace que los especialistas no estudien ese factor importante. Pero nunca hay encuestas para ver si el arte contemporáneo tiene algo que ver con la gente, porque yo creo que lo que trajo el arte cubano de los ochenta fue que la gente se quitara el miedo de entrar a las galerías, y el mito de yo no entro ahí porque no entiendo nada...En las miles de veces que he entrado al Museo de Bellas Artes de La Habana, yo no he visto a gente de pueblo. Ahora, si tú metes mañana ahí, apelas a diversas acciones para que la gente vaya, puede ser que eso estimule la visión y la asistencia.

Por lo tanto, volviendo al público en los ochenta, yo creo que se movió mucho, y sobre todo apeló a un sector universitario, de alto nivel intelectual, de profesionales que iban a las exposiciones por primera vez, y eso sí fue interesante en los ochenta. En los noventa, yo creo que eso varió un poco porque no tenían el mismo nivel de expectación las exposiciones, no había escándalos, líos, breches...Fue una década más tranquila, se plantearon algunos problemas vitales pero desde otra perspectiva, y sí efectivamente cambió el público. Y cuando parecía que eso estaba, que la gente..., viene la Bienal de La Habana y otras exposiciones y demuestran que, cuando realmente expresas determinados problemas de la vida a través del arte, la gente responde. Eso tiene que ver no solamente con el contenido de las obras, sino también con los lenguajes que tú empleas, y el nivel de promoción que se haga. Hoy día es fuerte el nivel de promoción, la televisión emplea mucho tiempo, cosa insólita, en exposiciones, eventos,...Lo ves constantemente. Hay programas dedicados casi por exclusivo a poner spots que invitan a visitar exposiciones...Pero ya te digo: una exposición puede llamar la opinión de la gente por varias razones, independientemente de la década. Depende de muchas otras cosas.

C- Dentro de la Bienal, ¿cómo ves la relación con el entorno artístico habanero, y con el del resto de la isla?

N- La Bienal de La Habana ha servido para dinamizar la ciudad, que se mueve cada dos años con la Bienal. Es una Bienal que pone al público en contacto con las expresiones últimas del arte, creo que eso ha sido interesante y ha sido un factor importantísimo para el desarrollo del arte cubano. Los artistas la esperan con mucha atención, con mucho cuidado, con mucho interés, y eso ha hecho que el arte cubano se haya movido mucho a partir de la Bienal, que haya desarrollado mecanismos ya no sólo de creación, sino también de promoción, de investigación y de análisis a partir del fenómeno de la Bienal, de esa confrontación con artistas de otros países, de otras culturas. Eso ha servido para movilizar La Habana y el resto del país. Hay gente del interior que viene expresamente, porque es algo que te pone en contacto con los problemas más interesantes.

Con el Caribe, no hay una influencia inmediata, porque vienen muy pocos caribeños a visitar la Bienal, como te puedo decir que vienen muy pocos latinoamericanos a visitarla. Vienen más europeos y norteamericanos, es el público extranjero mayoritario. Llamamos más la atención de zonas más lejanas que de nuestros vecinos. Por lo tanto, creo que los artistas caribeños han ganado mucho con la Bienal, han obtenido reconocimiento, respaldo para muchas de sus propuestas, con América Latina igual, los artistas americanos han sido casi otros después de su participación, es algo que les ha dado visibilidad, ha sido un factor importante en sus trayectorias artísticas.

Pero no tanto con el mundo de la teoría, de la crítica, como uno esperaba, ni del público en general. Me imagino que son problemas económicos también, que no sea fácil moverse a Cuba. Cuba es cara para muchos. Ahora, la Bienal ha reactivado el arte del Caribe y de América Latina, sin duda.

C- ¿Y el vínculo con el Tercer Mundo, sigue funcionando?

N- Eso ha sido fuerte, creo que la Bienal fue el primer evento que ubicó en el mapa mundial el arte de estas regiones, porque en el año 86 fue la primera bienal del mundo que expuso artistas de tres continentes. Y en el 89 eso se disparó. Tan es así, que en París se preparó en el mismo año de la Bienal *Les Magiciens de la Terre*, pero a partir de que ya en el 86 la Bienal había lanzado el mismo desafío. La tercera bienal fue muy importante, y se sigue estudiando como un hito. Ambas exposiciones fueron las más importantes de la década con respecto a las culturas del Tercer Mundo. Después ya se consolidó, pero comenzaron a abrirse otras bienales con el mismo asunto: Estambul, Sidney,..., otras bienales comenzaron a abrirse al Tercer Mundo, y eso influyó en la promoción del arte de América y del Caribe.

C- Si quisiéramos hacer un recorrido por las bienales, ¿cómo ves la evolución de los temas y de la presencia de artistas?

N- Los temas han ido evolucionando a partir de la situación mundial. Hemos tratado de tocar temas, desde la Tercera, que estuvo dedicada a "Tradición y Modernidad", tratando de tomar más en cuenta los contextos sociales y políticos en sus temas. La cuarta fue El desafío de la Colonización, estaba el Quinto Centenario por medio, el "encuentro de las culturas"...En el 94, el tema fue "Arte, sociedad y reflexión", se trataron las marginaciones, las discriminaciones, la otredad, la tolerancia,...La sexta fue la memoria, también tenía que ver con una preocupación general sobre la memoria y el individuo...La séptima tocó el tema de la comunicación, ya empezaba a cobrar fuerza el internet, la globalización entraba fuerte, y entonces se llamó "uno más cerca del otro", cómo puedes estar cerca del otro o cómo puedes no estar, entonces hicimos muchas cosas en barrios de LA Habana, la Bienal salió de los recintos tradicionales del arte y entramos en los núcleos urbanos con fuerza, en las plazas, los parques, en lugares que no eran normalmente sitios para el arte. Fuimos en busca del espectador. Luego, en el 2003, fue "El arte con la vida", se quiso tratar aspectos que quedaron pendientes en la séptima, se profundizó

sobre esa utopía de la Vanguardia de querer relacionar el arte con todos los aspectos de la vida. La novena fue las dinámicas urbanas, también las ciudades están cobrando cada vez más importancia, en unos años el mundo va a ser urbano pronto...Entonces, era ver cómo las ciudades generan una cultura propia que no viene por la tradición. Y en la décima, fue la globalización. Resistencia e integración en la era de la globalización. Esa relación complicada entre tu país, tu cultura, con las redes globales...

Por eso creo que la Bienal siempre ha estado a tono con problemas universales, que afectan a una gran parte de la humanidad. No se trata de escoger un problema que pueda afectar solamente al mundo del arte, o a un país, o porque en el Caribe el mar es muy importante, vamos a convocar una Bienal con el asunto del mar, o de la navegación. No, eso es un problema parcial. El drama de la Bienal es que tiene que buscar temas que sean comunes a América Latina, el Caribe, África y Asia. Son tres continentes donde están las tres cuartas partes de la humanidad, por otra parte. Entonces, tienes que tratar problemas que los artistas africanos estén tratando también y entiendan, y que en Asia también se manejen, o al menos que, si no lo tratan, lo conozcan bien. No puedes tratar el problema de la salsa. Pero en el arte sí hay conexiones fuertes.

C- ¿Has encontrado esa misma preocupación por lo universal en el resto de instituciones del Caribe?

N- El Caribe se mueve mucho en la cuerda de lo identitario, de que son países que siempre fueron olvidados, el Caribe eran mulatas y ron. Playa, mar, arena,...Por tanto, fueron culturas olvidadas durante muchos años, por eso se preocupan tanto por la identidad.

C- ¿Hasta qué punto esa imagen estereotipada ha podido contaminar políticas culturales planteadas desde dentro de la región?

N- Eso es seguro. Ellos no han desafiado esos estereotipos todavía, y creo que algunos artistas, contados, aisladamente, se despegan. La mayoría permanecen todavía en esa búsqueda de identidad...La literatura y el cine contribuyeron mucho a ello. Es como decir lo latinoamericano, como si Latinoamérica fuera una masa compacta, cuando no hay cosa más diferente. ¿Qué tiene que ver un mexicano con un argentino? Nada...Sin embargo, es un esquema que se usa para operar. Los artistas brasileños no pueden nombrar diez artistas argentinos. Te nombran diez franceses.

C- En esa línea, en los noventa y dos mil hubo un movimiento fuerte en torno a las cartografías y los mapas. ¿Qué referentes se han movido en el arte y la crítica cubana a la hora de pensar esas cartografías?

N- El problema es que, el asunto de las cartografías, es un problema físico. Hablar de mapas siempre alude a un problema físico, que está asociado a la identidad. Esa es otra manera de hablar de la identidad, para mí. Eso es un enmascaramiento del problema general de la identidad, que se dice con otras palabras que son más bonitas, más ingeniosas, del campo de la cultura. Eso pasa con los términos teóricos: la postcrítica. Se convierten en caballos de batalla, en comodines, y si tú no incluyes esos temas quizá no pueda salir tu trabajo. Con la cartografía pasó lo mismo. Remapear...A fin de cuentas se trataba de ubicar a Centroamérica, se utilizaron términos que venían de palabras inglesas muchos de ellos. Con la cartografía, pese a que ellos no querían tratar el problema, porque no estaba bien visto volver a la identidad, pues ahora hablamos de cartografías. Creo que eso es un poco lo que ha sucedido en la teoría, que es otra manera habilidosa del crítico latinoamericano de ubicarse en el discurso internacional y no hablar de la identidad, que parecía algo que caía en desuso, mal vista, y los artistas empezaron incluso a renegar de sus países de origen. Estaba mal visto aparecer como un colombiano, un mexicano,...

Eso para mí fue una deformación de un problema que es ineludible. Tú eres español hagas lo que hagas. Porque además, no entiendo el complejo que impide que tú digas que eres ciudadano latinoamericano. Creo que se creó como un complejo muy grande, en la crítica y en la teoría sobre todo, que llevó a la gente a renegar...Eso llevó a algunos a desechar sus expresiones: tú eres un pintor, y un día te dio por hacer video, y ya no eres pintor, ya eres un artista multidisciplinario, pluridisciplinario, no quiero que me confundan con un pintor...Creo que Chillida estaba orgulloso de ser escultor, y Tapiés un pintor, y Bill Viola de ser un video-artista. Pronto inventan otra palabra que no sea curador...Ya no se habla de cartografías, ya nadie habla de mapas, yo por lo menos los últimos textos que he leído ya no...Entonces, no sé, serán épocas en las que ya se ha dicho casi todo...

C- ¿Qué intereses encuentras como dominantes en la actualidad?

N- No sé, creo que la globalización ha traído eso positivo, nos ha permitido que las preocupaciones de los artistas vayan por muchos lugares. Por ejemplo, la represión a nivel global, creo que es interesante porque empiezas a conectar tu país, tu vida, con la realidad global. Antes tú no ibas a visitar el mundo; ya hoy día te sientes más parte del mundo cada vez, y eso es interesante. Y tus problemas pueden ser también los problemas de otros lugares del mundo, de otros ciudadanos de otras latitudes,...La migración ha traído eso como consecuencia, ha condicionado la mentalidad, la manera de pensar de los artistas, y creo que por ahí es donde va la cosa. No dudo, ni descalifico, a los artistas que quieran tratar específicos temas locales, en profundidad, me parece que son tan válidos como los grandes problemas universales. El hecho de que no trates un problema global no significa que seas un artista que vive aislado y perdido del mundo. Para nada. Creo que eso es una cosa dramática que creó la globalización y algunos críticos y teóricos: lo local contra lo global. ¿Por qué esa contraposición local-global? Si me dijeras en el siglo XIX, yo lo entiendo. Ahí sabías lo que era un maorí, lo que era un mapuche...Las etnias han pasado hoy

día a otro plano: unas están en proceso de desaparición, otras han pasado a un primer plano mundial, y entonces ya nos parece familiar cosas que antes no sabíamos que existía. Antes eran andaluces, vascos y gallegos, punto. Ahora conocemos Murcia, Cantabria,..., y tenemos la seguridad de que otro cubano nos va a entender. Comienzas a ampliar tu conocimiento, y por ahí creo que va el arte, comienzas a relacionar el mundo contigo. Ahora puedes relacionarte de forma efectiva con muchas zonas del mundo, las conozcas bien o no, hay información común.

C- ¿Cómo evalúas el resultado de todos esos grupos que han abordado en el contexto del arte cubano la relación arte-sociedad?

N- Mira, estos grupos han tratado de hacer un trabajo que desde los 80 ha empezado a surgir: el arte de inserción social. Son los grupos tratando de ir en busca de espectadores, de público, de salir del marco de las instituciones y de ir más allá, a tiendas, calles, casas, edificios,...Creo que eso son intentos muy válidos de los artistas de buscar otros acercamientos. Hace poco siete artistas dieron un bojeo a Cuba, caminaron mil cuatrocientos kilómetros por tres meses, y vivieron en comunidades, pueblos del interior,..., y van a mostrar su experiencia dentro de unos meses. *Boceto para un archipiélago*, se llamaba el proyecto.

Ahora, otros grupos están más en la cuerda del arte de inserción social, y en acciones que los conducían a algo que quizá ellos no sabían cómo se llamaban, pero que un francés llamó la Estética relacional de Nicolas Borriaud, que son las asociaciones que establecen con personas, entidades,..., en busca de una comprensión, de una retroalimentación de tu producción artística. Creo que eso es lo que ha sucedido, y lo que ha estado moviendo la escena artística cubana, ahora menos...

C- ¿Qué queda de todo eso ahora?

N- DUPP se reactivó otra vez con René Francisco, una cuarta versión...Pero creo que ya no hay grupos porque las condiciones sociales han cambiado, ahora cada uno se refugia en sí mismo, en sus problemas personales, y no en los proyectos colectivos, eso es una expresión de que las utopías están de vacaciones ahora, no son muy familiares ni queridas, y la gente está pensando más en los problemas personales, y los artistas en cómo pueden echar adelante sus proyectos, viajar, vender su obra. Hay más individualismo, y eso ha hecho que disminuyan los grupos.

C- ¿Se consiguieron en su momento los objetivos que esos grupos se plantearon?

N- No, eso de cambiar la sociedad, de cambiar la gente, es una utopía, creer que el arte va a cambiar algo de tu vida...El arte no cambia nada, absolutamente nada. Sí te da elementos para comprender cosas de la vida, te enriquece, mejora tu campo intelectual, tus emociones, tus sentimientos, te hace ser una persona mejor, o peor. Pero creo que el arte no...Esas personas con las que intervino DUPP en una casa colonial, no creo que piensen que el arte era otra cosa...Lo vieron bien, como una cosa solidaria, y a alguno le pudo haber quedado algo, pero no se desarrolló más, ni los propios artistas compañeros y vecinos de estas experiencias hicieron otras, como quería el Che con Vietnam. Se hizo un Vietnam y se acabó, y la gente en el mundo ahora ve las desgracias por televisión, pero para ir allá y combatir al lado de esa gente cuesta un poco más trabajo...El mundo en general se ha vuelto así, un poco más egoísta, aunque no significa la muerte de las expresiones de solidaridad y cariño y compañerismo que hay en la naturaleza humana. Pero creo que en Cuba no pasó de ahí, de experiencias aisladas, que enriquecieron más al artista que al pueblo, creo yo. Estos muchachos que viajaron tres meses por Cuba no cambiaron nada, pero ellos crecieron mucho, hasta el punto de que hicieron varias exposiciones individuales. Pero de ahí no pasa.

C- Y lo mismo que esos grupos escasean ahora, la necesidad de crítica social que había en los ochenta, la necesidad de transgredir, de renovarse, ¿cómo la encuentras ahora?

N- Creo que es algo intrínseco en el arte. El arte siempre va a transformarse o a transformar algo, sea dentro de su estructura o fuera de ella. Eso pasa dentro de la naturaleza humana. Todos los años se descubren cosas. Es un proceso innato. El arte también es un reflejo de esa curiosidad, y eso va a seguir, lo único que aparecerá bajo otros signos. No veo desde hace varios años transformaciones grandes aquí en Cuba; sí veo una perfección por los problemas formales, por los acabados, el uso más sofisticado de las tecnologías, estar más preocupado que antes por el contexto internacional del arte, por los circuitos internacionales, por validar tu propia obra, tus expresiones, tu manera de actuar, y que todavía, y a pesar de todo esto, todavía quedan gérmenes de que el arte puede ser un factor también dinamizador de ciertos problemas sociales y políticos. Ves por ahí a veces apuntando elementos de crítica social, en gente que aparentemente ya estaba olvidada pero de pronto apareció de nuevo, eso está agazapado, y puede ser una contribución a movilizar ideas en el plano social y político. Eso está vigente. Creo que ahora se puede ver un poco más un movimiento al exterior, al espacio público. El arte sigue teniendo su territorio, marcando territorio, pero al mismo tiempo está en busca del espacio público, y eso es interesante en el arte cubano. Se vio en la última Bienal, con los elefantes de Jeff, con las cucarachas de Fabelo comiéndose lo que había dentro del Museo Nacional,...Es también buscar al espectador que en otras ocasiones ha quedado indiferente; y en cualquier momento puede haber una explosión de arte "social", político, a pesar de que Tania Bruguera dice que ella no cree en el arte político, sino en la política en el arte...Pero creo que todavía el arte puede tener un papel político interesante, como va a seguir existiendo el paisaje, la naturaleza muerta, la abstracción, que tiene en Cuba un camino amplio hoy día...Lo que uno no espera, hay una diversificación como nunca antes ha habido

del arte, eso no hay quien lo detenga, hoy no se puede hablar de una tendencia en el arte cubano, de un movimiento...Al contrario, existe la pluralidad más feroz, que abarca todas las expresiones, desde la fotografía al video a la pintura al óleo.

C- ¿Por qué ocurre eso?

N- Porque hay una efervescencia social y una mezcla de ganas de vivir, ganas de que las cosas cambien, de que las cosas mejoren, de que el mundo siga siendo mejor, o posible, y no cuestionar la realidad hasta el punto de querer destruirla. El cubano no es nada dramático, pese a que ustedes nos importaron ese sentido de la tragedia. Nosotros evitamos esa herencia española y nos la quitamos afortunadamente, gracias al negro, que llegó con sus ganas de vivir...Nos salvó de ser un país dramático. En el medio de la peor situación económica, el cubano siempre está tratando de reírse...Y ha convertido algunas de esas cosas en elementos centrales de su idiosincrasia, y eso está muy bien resaltado en el arte. La mayoría de la sociedad cubana quiere inventar algo para no morir, para no deprimirse, para no sentirse mal. Tratar siempre de no tirarte ahí, postrarte en un sofá, a que la vida te pase por arriba.

C- “Perderlo todo, menos las ganas de seguir jugando...”

N- Exactamente. Es algo que está en el título de muchas obras, de exposiciones, de muchos libros...

**Entrevista con Marcos Lora Read (República Dominicana,
1965), artista**

Santo Domingo, 24 de junio de 2010

Carlos Garrido- Dentro de las propuestas del arte dominicano actual, llama la atención cómo ya desde tu formación, y a lo largo de tu carrera artística, has tenido una relación intensa con Europa y Estados Unidos. ¿Cómo planteas la relación de tu proceso creativo con ese escenario internacional/transnacional?

Marcos Lora- Muy temprano me di cuenta que el público para el tipo obras que quería hacer era muy reducido en Santo Domingo, y que debía aprovechar la abertura que se dio a principio de los noventa, junto a la curiosidad que había en Europa por lo que estaba pasando en Latinoamérica. Pese a todo, no creo que aun haya una distancia suficiente para evaluar cuál ha sido el impacto del arte contemporáneo caribeño, latinoamericano, y africano en el arte contemporáneo universal, pues aun no contamos con suficiente presencia. Esto, sin embargo, va cambiando cada vez más, un ejemplo es que acaban de nombrar al Nigeriano Okwui Enwezor director de la *Haus der Kunst* de Munich, lo que despierta gran curiosidad y expectativas, ya dirigió la *Documenta* de 2002 y vimos algunos resultados, desde luego esto representa un gran reto, quienes conocen la sociedad bávara saben a qué me refiero.

La inquietud por definir la relación con el medio internacional está presente desde un momento muy temprano en mi carrera. Después de completar mi formación en Altos de Chavón me voy a estudiar a Europa, hago un posgrado en Holanda, y ahí ya comienzo con una obra quizá un poco menos rígida, mas antojadiza y muy visual, esa carga

histórica y sufrida la comienzo a canalizar más, y empiezo a trabajar con mas profundidad los elementos y la materia. Eso se ve en *The Trail* (El Juicio), una silla hecha de miles de pedacitos de vidrio, (todavía tengo una astilla de esos cristales en un dedo), aquí hablaba de la fragilidad que existe en la vida incluso cuando uno se siente seguro, y la ambigüedad de muchas cosas que veía en el arte. Corté todos estos trozos de vidrio y los pegué uno a uno con silicona para hacer esta silla.

Las obras que hice en Europa en esa época eran en su mayoría collages tridimensionales, y juegos visuales. Hice una hoz que funcionaba como un peine para la gente que tenía el pelo “malo”, una tenaza que alisaba el pelo, al otro lado de la hoz estaba el martillo en el cual había tallado una muela a la que enchapé en oro la punta, (el diente de oro), y al lado estaba el planeta tierra pintado en una nuez, era una obra divertida, pero a la vez con una fuerte carga critica. A la caída del Bloque Soviético comencé a plantearme temas más internacionales, menos locales, porque estaba en un contexto más global y había noticias que me preocupaban, yo siempre he construido mi obra a través de cosas que me llaman la atención. Me planteaba cómo iba a ser el nuevo orden, ahora que el comunismo había caído, y lo que estaba surgiendo era un capitalismo salvaje donde no me parecería que habría una mayor distribución ni un mejor equilibrio que antes de las riquezas del planeta.

En esta época trabajé mucho con petróleo y asfalto, comenzaba a plantearme la situación del medioambiente y cómo veía que eso iba a ir afectando al planeta, y hacia dónde nos conducía ese consumismo derrochador que existía en muchas partes del planeta, volvía una y otra vez al concepto del mestizaje y de lo híbrido. Aquí pinto en óleo y asfalto y uso el spanglish, por ejemplo en *El colibrí and the missing flor*, donde juego un poco con esa idea de la mezcla dentro del contexto de los cambios de ese momento (esta obra es ahora parte de la colección del congreso Dominicano).

Fuga de Talentos es quizás mi primera obra importante. Se trataba de una maleta que tiene un violín. Con esa pieza planteaba la fuga de talentos que se estaba dando en el 1991, toda la gente que tenía cierta capacidad estaba emigrando a la metrópoli, a Nueva York, o a Europa, porque la situación aquí era muy difícil para desarrollarse y conseguir espacios donde poder crecer. Eso creaba un círculo vicioso y una deficiencia para el país. Yo defendía que había que buscar una fórmula para conseguir que esa gente que estaba capacitada se quedara y que ayudara a formar a otros, o que al menos volviera luego en algún momento. Este fenómeno se había dado varias veces en diferentes periodos en nuestra historia con consecuencias siempre fatídicas. Había leído en ese momento sobre un violinista joven y talentoso que abandonaba el país porque no tenía oportunidades aquí. Con esta obra recibí un premio de manos del Presidente, lo cual de alguna manera selló el compromiso que ya tenía con el país. Finalmente la pieza pasó a ser parte de la colección del Museo de Arte Moderno.

En otra obra, *With The Roof on Fire*, me planteaba la orfandad institucional que sentía por venir de un país donde todavía las instituciones eran endebles y poco sólidas. Por aquel entonces me sentía bastante desprotegido y desamparado cuando me invitaban a las bienales y a los eventos internacionales a representar el país, porque el estado no tenía ningún tipo de programa para darle a los artistas el soporte que necesitaban. Esto ha ido cambiando con el tiempo, y me alegra mucho, esperamos que podamos seguir así, y que el país consiga darle el apoyo que ameritan los artistas que salen a representarlo en los eventos internacionales, ya que gran parte de nuestra economía depende del turismo, y los artistas suelen ser los mejores promotores de su cultura, por lo que siempre me pareció absurdo la falta de apoyo.

C- En todos los medios expresivos que utilizas existe una relación intensa entre objeto y espacio. ¿De qué manera puedes explicar dicha relación?

M- Es la misma relación que existe entre fondo y forma, el contexto siempre va a determinar la condición. La noción de la realidad como la entendemos parte de un espacio, ya sea mental, virtual, o físico. Yo me considero fundamentalmente un escultor por mi sentido de entender la tridimensionalidad, de ahí que los espacios para mí sean como hojas en blanco para dialogar con el entorno, a pesar de que el medio sea sólo un recurso, siempre subordinado a la idea, o mejor dicho al concepto de lo deseo expresar. De aquí que no tenga ningún prejuicio a la hora de usar el medio, o los materiales, cualquier cosa me puede servir para transmitir un sentimiento o una idea. En las instalaciones muchas veces trato de que el espectador se convierta en parte de la obra atravesando los límites del fondo y la forma, con lo que busco la experiencia y la sensación en un dialogo entre objeto, sujeto, y su entorno.

C- **Igualmente, lo conceptual—sin tener que recurrir a definiciones canónicas— parece presidir todo lo que creas. ¿Qué lugar corresponde al espectador en tu obra? ¿Qué papel juega lo lingüístico, la creación de un discurso ambiguo, en tus creaciones?**

M- No siempre es tan intencionado como lo planteas, no pretendo tener un control absoluto. Un factor determinante en lo que hago es tener esa sensación de libertad; digamos una libertad controlada, algo así como la diferencia que existe entre el libre albedrío y el libertinaje. Muchas veces mi trabajo consta de innumerables capas de significados y de múltiples discursos simultáneos; no necesariamente son significados ambiguos, siempre he buscado hacer una obra universal dirigida al ser humano de hoy día, con sus logros y sus fracasos, sus alegrías, y sus frustraciones. Fui disléxico por mucho tiempo, por lo que la semántica y la semiótica han tenido una carga gráfica que he incorporado muchas veces a mi obra, con resultado para mi muy satisfactorios, tanto en la composición como en el aspecto conceptual.

C- ¿De qué manera enfrenta tu obra el pasado histórico caribeño colonial?
¿Y el Pasaje Atlántico?

M- La historia me ayudó a entender más de dónde venía, y a saber mejor hacia dónde quería ir, pues igual que el universo ésta parece ser cíclica, aunque en espiral: las mismas situaciones se repiten en diferentes condiciones, entre Copérnico y Descartes, una y otra vez, sólo que en diferentes niveles. A partir de ahí tenemos posibilidades de ajustar y corregir los errores si sabemos aprender de ella.

En mis primeros trabajos de cuando estaba estudiando en Chavón, siempre aparecía la cartografía, el concepto de lo que éramos, de la isla, (2) de los materiales que quería usar, y de las asociaciones que tenían con lo que veía. Utilizaba materiales añejos, rústicos y roídos que conectan con mucho de lo que uno ve en Latinoamérica y en el Caribe, porque las inclemencias del clima aquí son muy destructivas y agresivas, por ejemplo las lluvias pueden ser muy fuertes y prolongadas, y siempre hay mucha humedad, sin hablar de los huracanes...Eso es una de las cosas que más me llamaban la atención, en los climas fríos las cosas se preservan mucho más y no hay tanto deterioro lo que ayuda al mantenimiento. Yo trataba de simular con la pintura esa humedad y esa corrosión que da la sensación de añejo y roído, con los ornamentos que utilizaba y con los mapas antiguos, en un sentido, lo efímero de la vida en general.

Visión Para Un Pueblo, una serie que hice para el Museo de Arte Moderno en 1990, mi primera exposición individual cuando me gradúo de Bellas Artes e Ilustración, está en esa línea. Se tratan de una serie de cajas con el tema de “*You are What You Eat*” (uno es lo que come) de una canción de Frank Zappa que le daba una toque Pop que me interesaba agregarle para de-construir el concepto. Tomé las cajas tipo vitrinas que todavía se pueden encontrar hoy día, los *fast food* para la gente de escasos recursos aquí, eran antes pequeñas vitrinas como estas, que estaban en las esquinas, donde la gente hacía carne, frituras,...y comía

en la calle. Cerca de un hospital, o una oficina pública, por ejemplo, había una fritura y muchas veces una cajita como esta, con una bombilla dentro para que se mantuviera caliente, la gente pasaba, compraba y comía, es una forma de convivencia y de comida rápida.

Tomé esa idea y desarrollé veinte de estas cajas, haciendo una abstracción del concepto de cómo yo veía la sociedad dominicana en un sentido antropológico y de arqueología urbana, reciclando frases e imágenes de la cultura popular, de estribillos de canciones populares, de refranes,...En una, por ejemplo, hay muchos clavitos y la imagen muy popular de la niña sacándose la espinita, que la pongo duplicada, como si tuviera una personalidad doble, que conectaba con un estribillo de una canción popular que decía “yo quisiera haberte sido infiel”, lo cual está grabado en el cristal. Hablaba de que, a veces me hubiera gustado quedarme en Europa, o hacer carrera en Estados Unidos, y haberle sido infiel al lugar del que yo provenía, porque era muy ruda y difícil la situación para el arte y el mercado aquí. El estribillo completo decía: “yo quisiera haberte sido infiel y pagarte con una traición. Pero eres como una espinita que te me has clavado en el corazón.” Yo insinuaba el estribillo para que la gente lo terminara. Así funcionaba cada una de las piezas.

Después seguí un poco en la misma línea, con las cajas de ambientes, tomé las casas victorianas que hay al norte del país y que se están destruyendo, en Santiago y Puerto Plata todavía quedan algunas, reinterpretando elementos de la historia del país, hablando de la Era del Banano, haciendo una alusión a la época en la que las industrias bananeras de los Estados Unidos, la *Grape Fruit*, se asentó en casi toda Latinoamérica, orientando la política de gran parte de la región. Hablaba un poco de cómo habían conseguido definir muchas de las dictaduras que se impusieron en el continente por una forma de imperialismo, basado en la doctrina Monroe y el Destino Manifiesto que marco por décadas casi toda Centroamérica y el Caribe.

Además de referir a la historia del país, desde un momento temprano me interesé por explorar antropológicamente las consecuencias del tráfico entre Europa, África y América, algo que se ve en la producción de barcas. Después de terminar mis estudios en Chavón comienzo a trabajar con las barcas y las canoas. Me voy a un pueblecito en el este, Sabana la Mar, donde comienzo a trabajar con los pescadores y a conocer cómo ellos mantenían la tradición de hacer las canoas de los árboles, algo que habían heredado de los africanos, éstos de los indios, y había llegado hasta este momento. Para mí era algo místico, porque en ese momento habían implementado medidas muy estrictas para evitar la deforestación. Si esas medidas no se hubieran llevado a cabo hoy tendríamos el problema que tiene Haití, que ha sido totalmente devastado y erosionado. Las políticas que se han hecho aquí consisten en buscar soluciones alternativas, porque tampoco puedes pedir a alguien que no corte un árbol si ese es su único medio para sobrevivir. Hay que buscar un paliativo, una alternativa.

Ellos habían mantenido esa tradición de construir barcas, y ahora no se les podía pedir que dejaran de hacerlo simplemente y compraran una barca de fibra de vidrio, tampoco había dinero para ello. Lo que hacían era irse de noche y tenían que trabajar el barco en el monte. Era algo muy simbólico, porque utilizan un árbol rodeado de espinas (Ceiba), esto significaba quitarle las espinas de la piel que cubre este árbol y sacarle el corazón en medio de la oscuridad, alumbrados solo por la luna y las candelas, esta simple acción tenía todo un valor simbólico casi de ritual que inmediatamente me interesó, y desde luego una carga histórica muy potente que me llamó la atención.

La idea de las barcas la conecté con los viajes ilegales, que se comenzaban a dar en ese momento de manera masiva, aquí a principios de los noventa, fue cuando la gente comenzó a irse a Puerto Rico en barca y a jugarse la vida, era frecuente ver muchas personas muertas comidas por los tiburones, porque el Canal de la Mona siempre fue un sitio donde hay unas corrientes muy violentas, pero la gente se arriesgaba. También influía en ello la naturaleza de

aventurero que tiene el dominicano, siempre ha existido esa tradición, como casi en todos los territorios caribeños. Es aquí donde comenzó la piratería del Nuevo Mundo, y donde se mantuvo por siglos, a ello pertenecen la Isla Tortuga y esa geografía. Es bien sabido lo que significó la costa norte en relación con el intercambio comercial, y con la introducción de las Biblias protestantes, y la guerra que hicieron los ingleses y los franceses a los españoles para quitarles esa parte del bizcocho que les habían concedido mediante las Bulas Papales.

Ahí surgen obras como *La Armada Increíble*, era una maleta con resina que parece que está la ropa dentro boyando en agua, da la sensación de estar recubierta de metal y dentro parecía muy frágil. Hay otra pieza muy importante sobre las barcas, está en la Colección Peter Ludwig, de Alemania y que recientemente se exhibió en el marco de la exposición *Kréyol Factory* que tuvo lugar en el Parc de la Villete, en París. Esa pieza *Cinco Car-rosas Para La Historia* es una pieza clave que marco un periodo en mi carrera, aludía a la conmemoración de los 500 años del Descubrimiento. Usé las barcas como símbolos de la tierra, de la isla, del Caribe, en donde el árbol había sido degradado, se le había quitado el corazón, las entrañas. Al mismo tiempo, el árbol aparecía como símbolo de la tierra y las raíces, y como conexión con lo indígena, con la primera cultura. Encima estaban nombres de los primeros esclavos que se trajeron a América que recogí en el Archivo de Indias, en Sevilla.

Lo que planteaba con esos nombres era precisamente el inicio del sincretismo, porque a los primeros esclavos que se traen comienzan a llamarles José, María, Pedro, lo que creaba una confusión enorme, todavía no tenían amos que les dieran sus apellidos, así que para evitar esta confusión comienzan a ponerles los gentilicios por apellidos, también como estrategia para mantenerlos segregados y evita motines, de aquí surgen María Mandinga, Juan Manicongo, Pedro Lucume, etc. Eso crea un sincretismo que marca una nueva sociedad, al renombrarles con su proveniencia africana y con un nombre cristiano, de donde surge una nueva realidad. Además, hago una especie de

memorial, como el del muro al soldado desconocido, estas personas que contribuyeron a formar una nueva cultura y una nueva sociedad y han desaparecido sin dejar rastros personales.

Dentro de las barcas o “cayucos” (nombre taíno para la canoa) y sobre estos nombres de los esclavos, coloqué dos elementos de la cultura occidental, tres rosas y dos espadas, símbolos que se remontan al periodo medieval, una alegoría de la belleza y la otra de la violencia. Estas cinco naves están colgadas en la pared como si estuvieran subiendo por ella, transformándose y mutando en una suerte de metamorfosis o evolución, cambiándose en ruedas, como nuestra sociedad caribeña que ha atravesado en corto tiempo enriquecida por todas las culturas que han aportado y ha creado una nueva realidad que todavía es un híbrido en mutación, creando cosas nuevas.

La perspectiva que da la pieza en el muro es la de un ser supremo que mira desde arriba. Es el tiempo. Es fácil decir quinientos años, pero cuántas cosas han pasado para decir quinientos tan rápido, al verlo desde arriba con el sentido de la historia. Por último, puse luces de neón azul y rojas intercaladas, que hacían referencia a la situación actual de la emigración que estaba sucediendo en ese momento con la mayoría de los países que estaban empobrecidos en el Caribe, donde la gente se iba en busca de la Ciudad de las Luces, de ese empeño, de ese sueño americano o sueño europeo que yo simbolizaba con la luz, con el neón, como las Vegas o el ir a buscar *Times Square* en Nueva York. La posición de las barcas intercalada norte-sur-norte, representando los principales movimientos marítimos del Caribe. (Arawak, Colonos, Esclavos, Piratas, y Viajes Ilegales)

C- ¿Incluyes también en esa reflexión sobre la historia el periodo español?

M- El tema español quizá sea más fuerte en Puerto Rico y Cuba, que fueron los últimos bastiones de los dominios españoles en América. Nosotros hacemos

la independencia de Haití, con varios años de ocupación haitiana, además de haber sido colonia francesa. Eso creó una especie de mezcla que hace que no sea tan directo y que resulte un poco confuso, y hasta ahora no he trabajado a profundidad el periodo español, a pesar de que hice una exposición para el Centro Cultural de España que se llamó *El pañamán en su casa*. Es un personaje de la escritora Fanny Buitrago que recoge Antonio Benítez Rojo. Buitrago hace referencia a cómo el resto de los otros países veían a los españoles dentro del contexto. Decía el escritor cubano: *“Todo caribeño, al final de cualquier intento de llegar a los orígenes de su cultura, se verá en una playa desierta, solo y desnudo, emergiendo del agua salada como un naufrago tembloroso – The Spanish Man – sin otro documento de identidad que la memoria incierta y turbulenta, inscrita en las cicatrices, en los tatuajes, en el color mismo de su piel. En última instancia, todo caribeño es un exiliado de su propio mito y de su propia historia, también de su propia cultura y de su propio ser. De su propio ser y estar en el mundo. Es, simplemente, un pañamán.”*

Es como le decían los ingleses o los franceses al español. La principal influencia en todo el Caribe eran los españoles, porque fueron los primeros en llegar y fue a ellos a los que los corsarios y los piratas les arrebataron el control de la región. Ese momento entraba y salía de cosas que había hecho al principio, pues mi trabajo no lo veo en un sentido lineal, por lo que muchas veces voy y vengo sobre temas y técnicas que he trabajado en otra ocasión, tanto como lo considere necesario.

De todos modos, siempre he tenido una conexión fuerte con España, lo que me ha llevado a producir obras que plantean la fuerza de la historia compartida entre la Península Ibérica y el espacio caribeño. Para el Centro Atlántico de Arte Moderno en Canarias hice una pintura-fuente-instalación. Utilicé pintura de aceite sobre tolas de zinc galvanizado encima de una gran estructura de madera, era una pieza bastante compleja, desde arriba chorreaba agua todo el tiempo, como una fuente sobre un gran *trompe l'oeil* en el que dos angelitos o *puttis*, uno blanco y otro negro, abren una inmensa cortina de 11 metros, hacia un mar y un horizonte infinito.

Esta pieza planteaba el mestizaje como el futuro para el entendimiento y la comprensión, la solidaridad y la visión de cómo debería ser un mundo idóneo, donde las culturas que habían sido marginadas históricamente estuvieran tomando cada vez más posicionamiento, sobre todo porque se demostraba que lo que no habían tenido era posibilidades, y que en el momento en que se le dieran condiciones y acceso esa situación de haber estado forzado toda su vida los llevaría a tener una posición más relevante. Eso fue en el 1997, hace un poco más de diez años, y hoy tenemos un presidente mestizo en Estados Unidos, que es la primera economía y la mayor potencia militar del mundo.

Al mismo tiempo, para esa pieza hice una tabla de surf allí, yo comencé a ser artista de manera informal haciendo tablas de surf, eso era lo que yo hacía desde los trece años, y luego me pareció que era un arte completo, porque tenías la primera dimensión cuando lo imaginabas, la segunda cuando lo dibujabas y lo pintabas, luego la tercera cuando le dabas la forma y la cuarta cuando lo preformabas. Estuve en Canarias durante un mes trabajando el mural, y mientras estaba allí, coincidió que era la semana de la Virgen del Pino que se caracteriza por una gran marea con una inmensa ola, esta Virgen es la homóloga de la Virgen del Cobre en Cuba.

La Virgen del Pino plantea también la historia de un negro, un blanco y un mulato que están en una barca que se pierde en la mar, y la Virgen los rescata. La pieza hablaba un poco de ese sincretismo y del mestizaje, así que me pareció perfecto para la idea que estaba trabajando, por lo que hice allí una tabla de surf que dediqué a esta Virgen que incluso utilicé para hacer surf el día de su onomástico con la gran oleada, y que luego exhibí (es la que aparece en el comercial que me hizo *Orange*). Este gran mural se exhibió luego en la entrada de la Cartuja de Sevilla cuando estaba allí el Museo de Arte Contemporáneo Andaluz, la pieza completa iba a pasar a ser parte de la colección de Museo de Badajoz, pero la verdad no sé por dónde anda ahora, como mucha de las piezas que hice en España casi nunca fueron devueltas.

También produjo en España obras muy importantes para mi carrera de las que hablaré en otra ocasión, como *Emersión Atlántica*, una escultura de acero de nueve metros y dos toneladas que está en el Parque Ferial del Atlántico, *40 metros de espacio Schengen*, una instalación de cuarenta metros para el Palau de la Virreina en Barcelona, o el *Jeepe-ton* que hice para el aeropuerto de Santander una semana antes del 11S, una imagen muy premonitoria de todo lo que vino después.

En todo caso, no sólo me interesa lo histórico cuando me refiero a España; vivir en Europa me hizo convivir con la coyuntura internacional del momento, algo que se plasmó en mis obras de los noventa. En 1995 hice un proyecto para *La Caixa* en Mallorca, sobre la caída del Muro de Berlín, de cómo iban cayendo unos muros mientras se levantaban otros. Era un muro dentro de una vitrina, en exhibición, con la idea de que quitamos el muro, pero la barrera mental seguía existiendo, aludía a la falacia que implica que hoy día tengamos nuevos muros en Palestina, en México, y seguro vendrán otros más, como una condición *sine qua non* del ser humano.

Un año después, en 1996, leí sobre Luis Merino Pérez un guardia civil de la extrema derecha, que un viernes 13 de Noviembre entró en Madrid a *Four Roses*, una antigua discoteca abandonada donde vivían unos inmigrantes dominicanos y mató a Lucrecia Pérez, mártir la emigración y víctima de la intolerancia, a la que le dedico una pieza. En otra obra, cogí mi colchón y pinté un ave que se despierta espantada mirando el teléfono, que está envuelto en gasas, sobre un nido de cables coaxiales de televisión. Hago un juego visual con un huevo gigante dentro de un pote de cristal, con el concepto de la primacía entre el huevo y la gallina, pero esta vez el huevo no puede salir de dentro. Lo interesante de esto es que cuando tú levantas el teléfono puedes escuchar un *loop* sobre un debate en el que se plantea si detrás de las políticas emigratorias que se estaban implementando en Europa en ese momento existían políticas discriminatorias.

Hay una pieza que particularmente me llevó a pensar la relación entre el documento histórico y la cultura. Se trata de una pieza que se exhibió en la Bienal de la Habana, luego de mi regreso en el 94 como artista invitado a muestra individual, *La calimba. Efectos isométricos*, un proyecto muy complejo, con una fuerte carga conceptual, que a la larga quizá terminó siendo muy pretencioso, ahora pertenece la colección del Museo de Arte y Diseño de Costa Rica, donde estuvo en exhibición recientemente. Ahí yo planteaba el pasado, el presente y el futuro, la relación de lo que había sido la esclavitud y cómo ahora los descendientes, la gente que había sido traída como esclava, era principalmente la que se estaba yendo a los países desarrollados a ser la mano de obra barata que no quiere ser la gente de los países occidentales que los habían traído, lo que indicaba que había habido poca movilidad social y que seguían reclusas en un getto económico. Hacía una asociación con la calimba, que era el instrumento que se había usado para herrajes, parecida al hechizo que se usaba para marcar el ganado. A los esclavos que se traían aquí se les marcaba con esto, si eran muy salvajes se les marcaba dos veces, en el pecho y en el hombro. Encontré en el Archivo de Indias los anagramas de los primeros absentistas que trajeron estos primeros esclavos a América, y en especial a la española.

Hice una reproducción de estos anagramas y comencé unos ejercicios visuales haciendo asociaciones con estas marcas y con los sellos o tampones de las visas, fotografiando el hombro de personas que tenían marcas de la vacuna contra la viruela y haciendo yuxtaposición con el herraje,. La viruela fue traída por Occidente a América y fue devastadora para la población indígena, diezmándola casi en su totalidad. En ese contexto, el Padre las Casas pide que se traigan esclavos de África para aliviar las penurias del indio que no era lo suficientemente resistente para el trabajo forzado al que se le había impuesto, y que estaba siendo exterminado por la viruela. Poniendo la foto al lado de la calimba buscaba hacer un juego visual, donde el público veía que también

podía tener esas marcas, y conseguía que la gente reflexionara y se vieran reflejada de alguna manera en esta situación histórica.

Por eso es la isometría, que de alguna manera llevaba a la asociación de las visas, y del sello de entrada a Occidente. Era un proyecto de muchas capas de significados que incluía: cuatro de estas marcas sobre madera, cuatro calimbas en hierro, seis vallas gigantes, tipo *billboard*, de collages digitales y tres tiendas de campaña hechas con la goma de unas doscientas cámaras de aire de camión (tubos), con luces de neon intermitente que iban pasando. Todo eso lo armé en el histórico Castillo del Morro, en una de sus bóvedas, que daba la sensación de estar dentro del túnel de una estación de un metro. Ahí jugaba con la idea de una estación por donde pasaba el tiempo, el presente, el pasado y el futuro, porque dentro había reproducciones de estos anagramas en neón que iban pasando en flash a través de las tiendas con nombres del pasado del presente y del futuro que viajaban a través de las mutación en los nombres personales en el tiempo.

Además de ir haciendo estas piezas, que tenían un carácter de investigación, produje otras donde predominaba el juego visual, y me planteaba mi condición como persona, como ser humano, en mis viajes, y esa necesidad de llevar conmigo un botiquín de salvamento, esas cajitas de alguna manera me ayudaban a ver cómo preservaba mi identidad, cómo me veía dentro de un contexto frágil y delicado de viajes, de no tener ningún tipo de respaldo o apoyo institucional cuando iba viajando o representando al país en muchos de los eventos a los que había sido invitado.

C- También has llevado esa reflexión sobre la conflictividad del relato histórico al presente, al momento postcolonial. ¿Cómo has abordado las desigualdades del presente?

M- Efectivamente. En la Bienal de Sudáfrica comienzo a trabajar el tema de la discriminación racial, de las pieles. Hay una pieza que llamé *La Biblioteca de*

Babel en Jo'burg. Era una época de transición muy convulsiva donde Mandela acabada de subir al poder. A mí me llamaba la atención la situación que se estaba dando en Sudáfrica, y lo que hice fue seleccionar las principales etnias que formaban los grupos negroides de Sudáfrica, y ponerlas en una especie de biblioteca, como si estuvieran colgadas en un tendido eléctrico donde transmitieran o comunicaran una información del pasado y de lo que había atravesado ese país para haber llegado a la situación que consiguió después de años de *Apartheid* y de sufrimiento.

En *Power Agreement*, para el Museo de Arnhem, yo planteaba la realidad del acuerdo, de cómo Occidente y Latinoamérica, o los países subdesarrollados, tenían que llegar a una forma de acuerdo para entenderse, sobre todo en los países que fueron colonias, como Indonesia. Cogí una madera cuya exportación estaba prohibida allí y sin embargo se vendía en Holanda, para llevarla de nuevo a la condición de árbol, dándole una nueva piel y reinvertiendo los acuerdos. Se trataba de ver cómo, por ejemplo, los países que estaban explotando ciertos recursos en otros países no se llevaban todo y extraían todo, sino que dejaban algo y cuidaban el ambiente, preservaban para crear un desarrollo sostenible, buscando no expoliar todo, que es lo que había pasado históricamente.

Por otro lado, la integración ha sido un objetivo permanente en mi obra. Desde que estaba en la Escuela de Arte comienzo *La Biblioteca de Babel*, algo que tomo prestado a Borges. Mis libros son una serie que transformo en cajitas, cortándolos e interviniéndolos, haciéndolos recipientes visuales de ideas, muchos me decían que era sacrílego porque destruía a veces libros que tenían siglos, a la gente le chocaba eso, mientras yo buscar la forma de replantear lo que era la transformación de la información desde mi punto de vista, y la posibilidad de reestructurar un elemento recogiendo libros de cualquier idioma. La historia de la Torre de Babel habla de que el hombre estaba construyéndola para alcanzar a Dios, que estaba en el Cielo, y que Éste, por ser el hombre tan engreído, le había hecho hablar en lenguas diferentes, para que no se entendiera

y no pudieran terminar la Torre y alcanzar el saber máximo, y evitar así la arrogancia y la prepotencia del ser humano que buscaba equipararse con Él. Yo buscaba de alguna manera unificar eso, porque el saber máximo debería ser el entendimiento entre todas las sociedades para llegar, en un punto tal vez romántico e idealista, a evitar conflictos, porque en la medida en que tú conoces otras culturas y sociedades entiendes más, y los conflictos raciales y xenófobos se podrían evitar si tú conoces mejor al Otro. En Alemania una de las formas que creó un juez para penalizar a los neonazis en caso específicos con los turcos consistía precisamente en enviarlos a vivir en Turquía por varios meses, como una manera de integrar. Había leído las experiencias de algunas de estas personas que habían compartido allí, y de cómo esto había cambiado su forma de vivir y de pensar, y eso me influyó.

C- Es algo que también aplicas al mundo artístico, ¿verdad? Hay una pieza con un discípulo de Joseph Beuys...

M- Efectivamente, se trata de una pieza que me gustaría volver a exhibir en algún momento. Una vez hice un performance con Waldo Bien, que fue discípulo de Joseph Beuys, y que había hecho un performance con él en París, el primer performance satelizado del mundo. Le dije a Waldo que necesitaba a alguien que hiciera un performance conmigo, me dice que sí, Beuys le había cortado a él la barba y él me cortaba ahora el cabello a cero, pero justo antes de empezar la acción, en medio de la galería, me dice, delante de todo el mundo, “voy a trabajar contigo esto, pero quiero que el año próximo tú hagas doscientas acuarelas aquí.”

Me quedé en shock, porque no me lo había comentado antes ni era parte de ningún acuerdo, en ese momento me pareció algo paternalista y fuera de contexto, yo estaba en pleno apogeo de mi carrera, haciendo cosas, me sentí muy molesto por la situación, y a la vez comprometido. Lo que hice fue coger todas las hojas de mi agenda de 365 días, y cada día hacía una acuarela. Las pinté todas, y las pegué encima de losas de pizarra, de la piedra que se usa para

hacer los techos en el norte de Europa. Ordené que me trajeran cajas de pizarra, y pegué encima las hojas de la agenda con la acuarela que había hecho, creando una situación con un flashlight dentro, que cada segundo pestañeaba, era en cierto modo mi reacción contra él, lo llamé *A Deal is a Deal*, (un acuerdo es un acuerdo), para decirle, OK, lo hice, pero no deberías ponerme una lección paternalista para enseñarme cómo me tengo que manejar como artista. Por eso en la agenda se ven las reuniones, las salidas, mis viajes... Todo el mundo podía leer lo que hice durante ese año y cuánto había trabajado, era una forma de respuesta frente a esa actitud que ha tenido durante mucho tiempo Occidente hacia el resto del mundo y, en concreto, hacia muchos países latinoamericanos y de África. Trabajar con Waldo fue una experiencia muy especial, siempre le estaré muy agradecido por su colaboración y su amistad. Frits Bless había hecho una exhibición en un museo en Holanda “Jophes Buys – Waldo Bien – Marcos Lora Read” meses antes, y de ahí venía nuestra conexión.

Esa desigualdad, y esa manipulación a nivel histórico, es algo que ya había trabajado en el proyecto de *Kid Kapicua*. Ahí planteaba el boxeo con relación al arte. Hice una pera tallada en caoba con ojos que te observan, ahí tomo un personaje que se llama Joe Louis, quien fue campeón mundial, un afroamericano que noquea al campeón del Tercer Reich, Max Schmeling, en medio del apogeo nazi. Este boxeador noquea a Schmeling, y los judíos que estaban presos en los campos de concentración, cuando oyeron esto, sintieron que tenían una esperanza de poder salir, según algunos comentarios de sobrevivientes de los campos de concentración nazis. Lo irónico de la historia es que, después que pasa todo eso, Max Schmeling se hace presidente de la Coca-Cola en Alemania, y Joe Louis queda frustrado, porque en Louisiana, donde él vivía, nunca pudo comprar siquiera una casa propia. Se hace adicto a las drogas y muere en la miseria, en condiciones penosas, incluso Max Schmeling es quien paga su funeral y le pone una pensión a la mujer. Entonces, yo cojo esa historia y hago la relación con el arte, y la situación de muchos artistas.

C- Al lado de los recursos a la historia, en tus libros, en tus esculturas, empleas con frecuencia fotografías, fragmentos de escritura, elementos personales relacionados con la memoria. ¿Qué relación hay entre el discurso histórico, que se manifiesta en libros, documentos, mapas, y los fragmentos de memoria que utilizas?

M- Más que nada es la nostalgia de ese pasado que decora la memoria como tiempos mejores, el mismo sentimiento que mueve al coleccionista, al fetichista, y al inmortal, a lo irremediabilmente perdido. Yo llevo el apellido Read (leer) por parte de mi madre, que trae consigo una larga historia en donde el papel escrito siempre ha estado presente, por ese lado somos una familia de aficionados a la lectura y al papel, a pesar de que, como te decía anteriormente, es difícil preservar bien el papel en el trópico, de todos modos es un medio que me sigue atrayendo mucho a pesar de haber perdido bastantes obras.

C- En varias de tus obras has recurrido a la instalación para crear espacios habitables, viviendas y entornos construidos que sitúas en marcos y localizaciones muy diversas, repartidas por todo el globo. ¿Cuál es el vínculo entre esas arquitecturas y la posibilidad de habitarlas?

M- Básicamente en estas piezas hablo de la fragilidad, del desamparo y de algunas otras cosas que me llaman la atención. Siempre he trabajado sobre temas que me molestan o que busco entender de alguna manera, la mayoría de estas piezas a las cuales te refieres tratan sobre la falta de solidaridad entre los seres humanos, la distribución desequilibrada de los recursos del planeta, las injusticias sociales, la violencia de género, la falta de protección infantil, y todas esas cosas que desde mi punto de vista deberíamos de cuidar más para vivir mejor en nuestro gran refugio, esta casa de todos que es el Planeta Tierra, pues todo lo que tenemos aquí es prestado, y lo ideal sería que cuando nos fuéramos lo dejáramos mejor de lo que lo hemos encontrado, como muestra de respeto.

Ahí se enmarca también la realización de casas o espacios para habitar. En 1997, el Apeldoorn Museum me dedica una individual que denomino con el título *Mi casa es tu casa, amigo*, y lo que hice fue coger algunos objetos para desarrollar una especie de revisión de lo que había hecho en los últimos cinco años. Las piezas que se exhibieron eran objetos que había tomado de mi casa, porque me iba moviendo de un sitio a otro, y los iba transformando en obras de arte, eran objetos que ya no me podía llevar. Como objetos se convertían en otra cosa y se transformaban. El museo me compró una pieza que se llamaba *De La Tierra al Concreto* que había exhibido en Kassel en 1992. La principal fábrica de cemento que había en República Dominicana se llamaba Colón, y con ese Cemento Colón se estaba reestructurando todo lo que había sido el Quinto Centenario, los monumentos que se estaban construyendo, el Faro Colón, las calles de Ciudad Colonial,...Yo hacía un análisis a través del cemento de cómo nosotros habíamos pasado una transición tan violenta de la tierra al concreto, sin haber atravesado la piedra y todo el proceso que se dio en Europa y en Asia, un proceso disyuntivo que había generado conflictos en nuestra sociedad. Por ejemplo, te encontrabas con barrios a la orilla del río con casas cayéndose y al lado un televisor inmenso con una parabólica y ciento cincuenta canales por satélite. Ese trayecto era lo que yo estaba tratando de plasmar y transmitir a través de lo que era ese proceso de quinientos años. Hice barcas de papel con todas las bolsas de Cemento Colón que recogí, una metáfora de lo que era el desarrollo, el alcanzar una meta con una escalera simbólica dentro de una carretilla.

Con el tiempo modifiqué la manera de pensar la casa y el espacio. Años después trabajé en una pieza donde planteaba con un poco de sarcasmo o mejor dicho de ironía *La sonrisa del tiempo*. A veces hay artistas que no tienen la posibilidad de proyectar su obra, pero finalmente es el tiempo el que termina evaluando lo que haces. Parte de este concepto, junto a otras piezas, las puse en un contenedor y me las llevé al Miami Art Museum, en la exposición *La Casa del Nómada*, donde hablo de cómo el movimiento de los capitales y los recursos

permitían cada vez más que hayan mas grupos nómadas en el planeta, hoy día con Internet eso ha aumentado, yo aludía a un concepto dicotómico, “La casa del Nómada”, se supone que si eres nómada no tienes casa, entonces tu casa terminaba siendo tu cabeza, tus ideas, y donde se encuentra tu corazón.

C- **Atendiendo a tus cápsulas, ¿qué papel ocupa el viaje y la identidad en tu obra?**

M- En Arnhem comencé a hacer collages tridimensionales, donde hacía pegados, o usaba objetos, un juego visual con mucha flexibilidad. En uno, por ejemplo, había una pluma que parecía de leopardo al lado de un huevo enchapado en plomo, similar a las cápsulas que luego hice, en una escala mucho mayor y que llevé mas tarde a la Bienal de Venecia y a muchos otros sitios. Jugaba con la textura del plomo, con unas manos que parecía que habían dejado macadas las huellas dactilares en la piedra, o una bola de billar donde había tallado un ojo y la punta del taco era un dedo meñique, como si jugara a meterle el dedo en el ojo a alguien. Eran obras de alguna manera divertidas, pero siempre con un contenido crítico y muy retinales.

La pieza original de Venecia es una cápsula que, cuando tú te acercas, se activa dentro una bachata. Yo utilizo la bachata como una forma de plantear conexiones. La bachata se origina en el campo, en el interior del país; viene a la ciudad, se queda en la periferia, porque la trae la gente que viene a la ciudad que no tiene los recursos para integrarse de manera directa. En principio es una música marginal que trasciende la periferia y se vuelve internacional, ahora se oye en todas partes del mundo y termina siendo un símbolo.

Yo planteaba la cuestión de dónde se encontraba hoy dia el centro, de como los cánones estaban cambiando, sobre todo entre el centro y la periferia, además del concepto de lo hermético y de la protección que podía verse en el Caribe, de ese aislamiento que tiene cada isla encapsulada en sus propios idiomas, de alguna manera constituyendo unidades aisladas. Ahora estoy

trabajando en la próxima pieza de las cápsulas, de cómo salir de las cápsulas, de cómo hay una integración, de cómo entre el centro y la periferia pasa esa música que ya está fuera, cómo es la relación con el medio y con el mundo a nivel general, tú puedes estar donde sea pero con Internet puedes tener acceso a saber lo que ocurre en todo el mundo.

Ese estar aislado pero a la vez estar conectado con el mundo era el concepto de esa pieza, la sensación de estar en una especie de protección, como los chicos que vez en el metro con sus audífonos puesto. Cuando tú te acercas, oyes como si hubiera todo un universo dentro que estuviera sonando la música, y cuando te alejas se desactiva. Así planteaba también el Caribe, cómo se veía desde fuera y cómo cuando te acercas se activa todo un sistema de conocimiento. Dentro-fuera, debemos preservar la identidad frente a la globalización, la diversidad es riqueza.

C- ¿Cómo resultaron tus primeras experiencias en el extranjero?
¿Encontraste apoyo?

M- Yo tuve suerte, quizá sea un privilegiado porque, en ese momento, de alguna manera había comenzado a haber curiosidad. Con un grupo de amigos de muchos países latinoamericanos y africanos, en ese momento encontramos posibilidades, se había comenzado a levantar esa barrera, y nosotros fuimos de los primeros en comenzar a exhibir en centros importantes que siempre habían estado vedados para artistas de los países subdesarrollados hasta entonces, la mayoría de las veces estas obras las veíamos exhibirse casi siempre en museos etnográficos o espacios antropológicos. Encontramos mucha curiosidad, era algo exótico, aunque nadie se arriesgaba todavía a comprar o a invertir; ahora, por suerte, la generación que ha venido detrás ha encontrado ese espacio allanado y se ha beneficiado mucho, la mayoría de los artistas de mi generación abrió ese camino, pero para eso gastó toda su energía, y cuando llegaron estaban bastante desgastados, por lo que por un lado fue difícil, si yo hubiera

sido músico o pelotero tal vez habría sido mas fácil, pero en el arte no había precedentes todavía.

Cuando comencé, la gente estaba aun muy escéptica a la hora de invertir en artistas no occidentales, sobre todo porque en ese momento, a principios y mediados de los noventa, con la *Documenta* que organiza Catherine David, se plantearon cuáles eran las dos vertientes que podría seguir el arte contemporáneo: teníamos la necesidad de buscar en la tierra, en lo étnico, volver a las raíces, ir a buscar en los países africanos cuando el arte occidental empezaba a entrar en una crisis de endogamia, a repetirse, a ser consciente de que no había ninguna opción, como cuando Picasso introdujo las mascararas africanas. De esa primera opción salieron un buen número de exposiciones, se planteó como una posición exótica y atractiva, que luego recibe Okwui Enwensor.

Catherine David planteaba la segunda opción: el futuro estaba en la tecnología, en los proyectores, en la digitalización, todo ese mundo que planteaban las nuevas tecnologías que de alguna manera estaban restringidas por términos económicos a países como los nuestros. Es algo que cada vez se está haciendo más accesible, pero por ejemplo comprar cámaras y equipo, si no producíamos, era costoso, tienen un periodo útil relativamente corto, y entonces te quedabas parado, era muy difícil producir ese tipo de arte, y eso de alguna manera frenó ese movimiento que se iba creando en Latinoamérica. Ahora se replantea si se vuelve a la pintura, se discute, cuáles son las tendencias, qué es lo que estamos buscando, como mezclar las instalaciones y el performance con la tecnología digital y tener un lenguaje propio.

De ahí se ha pasado a un espacio que es muy movedizo para artistas como nosotros, todo esta muy confuso. El periodo de los ochenta dejó mucho trauma en el coleccionismo, la gente había comprado todo tipo de cosas, pero no sabía qué era lo que tenía que comprar, y muchos coleccionistas se sintieron estafados, porque habían apostado por muchos artistas cuya obra se había

devaluado, no costaba nada, y fueron gente que fue inflada por los galeristas de los ochenta que tomaban a cualquiera y lo hacían una estrella, debido al boom económico. De alguna manera yo pude insertarme en un circuito donde tuve la posibilidad de producir la obra que yo quería hacer, algo que de seguro no hubiera podido hacer de haberme quedado aquí donde estaba.

Cuando vuelvo a Santo Domingo, trato de poner en práctica algunas de las cosas que había aprendido, tuve muchas limitaciones, pero sigo operando desde aquí en Europa y en Estados Unidos, aunque me planteé si debía asentarme aquí o quedarme en Europa. Eso supuso durante mucho tiempo una disyuntiva, si uno tenía que ser el hombre de su época o el hombre de su contexto. Yo opté por ser el hombre de donde yo soy, y mantenerme informado de lo que sucede aquí, porque en esa medida yo podía aportar más al arte universal cuando hablaba de lo que soy, de lo que mejor entiendo, y de lo que vive la gente que me rodea y conozco, comunicarles a ellos, aunque no todo el mundo tenga la misma capacidad de comprender, ni la suerte que yo he tenido de conocer y de viajar. Era un compromiso que yo sentía y que de alguna manera he asumido. Si ha sido un precio quizá alto, el tiempo tendrá que evaluarlo, solo espero que no sea demasiado tarde para poder compensarlo.

C- Recuperando los debates que se plantearon en las ediciones de Documenta que tuvieron lugar durante los noventa, y ampliando la mirada a las exposiciones que desde finales de los ochenta intentan exponer el arte de la periferia, ¿en qué medida se distorsionó la producción y la recepción de la obra? ¿Cómo sucedió en tu caso?

M- Siempre me acuerdo de Antonio Zaya, que me hizo una pregunta similar en un panel en Mallorca hace muchos años, y le dije: “a mí me pasaba lo mismo que a Ud. Tú me estás conociendo, pero yo también te estoy conociendo a ti. Nosotros quizá hemos tenido más posibilidades porque hemos estado forzados a tener que conocernos a nosotros, y conocerlos a Uds.” Luego Antonio y yo nos hicimos grandes amigos. Cuando estuve estudiando en el posgrado estábamos

dos extranjeros, y el resto eran holandeses. Ellos, además de estar subvencionados por el estado, cargaban una gran piedra histórica y cuando se ponían frente a un canvas, si iban a coger el azul pensaban en Yves Klein, si cogían otro color pensaban en Picasso, y todo eso los limitaba. Nosotros íbamos allí, tirábamos colores como sea y teníamos esa libertad que nos permitía hacer.

Por otro lado, todas estas exposiciones fueron muy importantes porque dieron a conocer lo que estaba vedado, nadie se la jugaba y se lanzaba a plantear discursos como los que allí se plantearon. De seguro hubo confusión, de seguro habría contaminación, pero creo que fueron clave, y muchos de los artistas que estuvieron allí se lanzaron y tuvieron grandes posibilidades, encontraron la oportunidad de ser vistos por coleccionistas, galerías y por el *Mainstream* que de alguna manera los ayudó y los impulsó a hacer su carrera. En otros casos se dieron ejemplos tristes y patéticos, porque no estaban preparados emocionalmente o psicológicamente dentro de eso que pudo ser la asimilación, algo que pasó con muchos de los primeros músicos de jazz cuando obtuvieron el éxito, gente que venía de una situación deprimida y no entendieron el proceso. Suele suceder si de repente ganas la lotería, no todo el mundo está preparado para manejarse. Uno pierde el sentido de la realidad, algo que suele pasar muy fácil en el arte, porque no hay una relación directa entre los costos de producción y el precio del producto, como existe en otras áreas del comercio donde puedes hacer una estimación mas precisa del valor. Es algo que a muchos les hizo mucho daño. También nos pasa con algunos de nuestros deportistas, pero ahí el rendimiento es clave.

C- ¿Dónde te ha situado la crítica después de que participaras en exposiciones internacionales?

M- En aquel momento, una de las cosas que yo me propuse, y por eso traté de no entrar en el circuito de lo exótico, era que no se me clasificara dentro de un estereotipo. Aunque fuera dominicano, yo quería que me vieran como un artista universal, que planteaba discursos que tenía un lenguaje que

comunicaban a todos por igual, no solo local. Ahora; una cosa es el mercado, y otra lo que uno piense. Ya estabas de alguna manera circunscrito a ciertos patrones, y no dejaba de haber cierto exotismo y una carga de que siempre te ponían “el artista de...”. Pero conseguí que la gente viera mi obra de manera bastante universal, sobre todo por la forma como abordaba los temas, fuera el tema local, regional o internacional.

C- ¿Cómo resultó la vuelta? ¿Cómo encontraste la recepción de tu obra por parte del público dominicano?

M- De alguna manera, eso ha sido algo más difícil, y quizá el tema de las cápsulas trata un poco de eso. Hay que entender cada contexto, saber que aquí hay todavía un alto nivel de analfabetismo. Yo siempre traté de resentirme de pensar que todo el mundo tenía que entender lo que yo hacía y apoyarlo, porque eso no sucede ni siquiera en los países mas civilizados, con un alto nivel de educación y preocupación por las artes, por lo que habría sido muy pretencioso pensar que aquí iba a suceder lo contrario, a pesar de que manejaba los códigos del pueblo llano. Pero sí me preocupaba que el coleccionismo local no entendiera que tenía que apoyar a sus artistas, porque de esa manera se valoraban ellos mismos como sociedad y como país, que es lo que esta ocurriendo ahora en Chile, Perú, Argentina y en otros países de Latinoamérica, que lo han entendido y han comenzado a cotizar a sus propios artistas, a valorarlos, porque de esa manera se valoraban ellos como sociedad y como cultura. Eso no se entendía y todavía prefieren ir a comprar fuera donde se sienten más seguros, lo cual no contribuye al desarrollo Rolls-Models que ayudara a la continuidad, ni a la autoestima necesaria para sostener las generaciones que van subiendo, lo cual fue uno de los compromisos por los que volví al país.

Por otro lado, molestaba que los políticos no se dieran cuenta de que, si estaban interesados en hacer política, la cultura era un instrumento que podía funcionar muy bien, del que se podían beneficiar ellos, pero también toda la

nación. Como lo hacían muchas empresas privadas que se aprovechaban de las necesidades de los artistas y de ese desamparo estatal. De alguna manera, eso me creaba ciertas frustraciones, pero no al punto de sentirme negado, porque entendía bien el contexto en el que vivía y conocía bien cómo estaban las infraestructuras. Era un poco romántico, además, quería hacer mi aportación, contribuir a la causa, y a eso dediqué la mayor parte de la energía. Los frutos no los he visto todavía, pero espero que en algún momento se vean, el impacto del esfuerzo que pusimos en proyectos como *La fortaleza del arte contemporáneo Dominicano*, una iniciativa que creé junto a un grupo de amigos en el 2000, ahí me quemé los brazos y la cara, eso fue lo que me quedó, pero también se produjeron obras importantes y se plasmó ese compromiso que debía haber con el arte y la cultura. Son de las cosas que hemos mantenido. Con la responsabilidad que lleva si uno cree en que la mejor forma de educar es permitir a la gente que vea lo que tú haces, y no negarle por orgullo nada. Si tengo el tiempo, las posibilidades y los recursos, lo hago y lo disfruto. De eso se trata. Me siento un privilegiado, sobre todo muy querido por todos los que conocen mi obra aquí, siempre me han dado muestras de aprecio y estima, lo que agradezco profundamente.

C- ¿Cuál ha sido, en tu opinión, la incidencia de la multiplicación del número de bienales y eventos de arte contemporáneo en el Caribe?

M- Yo creo que con las recesiones y los recortes de presupuestos hay menos recursos para gastar en viajes y en otras cosas. Eventos como el que te comentaba, *La Fortaleza del Arte Contemporáneo Dominicano*, son poco costosos si lo comparas con otro tipo de gastos que se hacen a veces. En momentos de recesión se desarrollan más ideas, aunque se recorten los presupuestos en cultura, es una alternativa que ayuda a crecer y a pensar cosas. Es importante, porque crea debate y hace que la gente se cuestione su posición. Los artistas quizá son unas de las personas más idóneas para pensar esos temas, porque suelen ser uno de los entes más objetivos en las sociedades.

C- ¿Cómo encuentras la representación del arte del Caribe en las exposiciones internacionales organizadas en Europa y Estados Unidos en las últimas décadas?

M- Bueno, creo que se van presentando cosas nuevas, hasta que no tengamos una posición crítica, y nosotros mismos no comencemos a producir nuestros propios proyectos, siempre va a haber una versión parcial, la versión del otro sobre lo que somos. Es importante, cualquier visión que exista es buena, si no tiene ninguna mala intención, y no creo que ninguno de esos proyectos se hayan hecho con ninguna mala intención, pero, como te digo, creo que hasta que no se vea lo que están produciendo los caribeños sobre ellos mismos va a ser parcial. Es diferente cuando tú hablas de ti, cada quien tiene su visión muy especial de sí mismo.

Pero espero que se sigan haciendo muchas más exposiciones, sobre todo porque es una cantera muy grande que parece que, al estar la región fragmentada, da la posibilidad de funcionar como laboratorio de incubación de discursos y prácticas. ¿De qué manera se comprometen los países de Occidente a la hora de ver cómo se desarrolla eso? En el Caribe francés y holandés siempre ha habido un fuerte apoyo de las metrópolis, y eso ha ayudado mucho a la producción, aunque a veces esa ayuda sea ambigua, porque en muchos casos esa subvención hizo a muchos artistas quedarse rezagados, porque no hay un estímulo, están cómodos, y al mismo tiempo se niega su aceptación en París o Ámsterdam. Quizá el apoyo deba hacerse de manera indirecta, crearles mejores salas de exhibiciones y ampliar las oportunidades.

Ese tipo de ayudas que se dan de manera directa a los artistas, como puede ocurrir en las bienales con premiación, hay que comenzar a canalizarlas de alguna manera a través de las galerías, centros de arte, o de los sitios que pueden distribuir el arte, porque en el caso de muchos artistas de aquí con las Bienales hubo problemas, gente que no tenía una formación sólida, que no conocía lo que pasaba fuera, recibía medio millón de pesos y ya pensaban que

eran superestrellas y que todo lo que hicieran lo iban a vender a ese precio, y al año no tenían ni siquiera un catálogo, salían fuera de aquí y nadie los conocía, tampoco tenían una producción.

Lo que pasaba era que se traumatizaban y entraban en una etapa de no comprender lo que les había sucedido por falta de conocimiento de cómo funciona el arte. Esa institución u organismo del estado, que había tratado de ayudarlos a que se desarrollaran, lo que había hecho era perjudicarlos, además perjudicar el arte nacional por consiguiente generando un efecto contraproducente, no podría decir y malgastar el dinero del estado porque todo dinero que se le dé al artista es bueno, pero está claro que se necesita algún tipo de supervisión, quizá un poco paternalista desde mi punto de vista, y es que estamos llenos de artista de gran premio de bienal que prácticamente sólo hicieron esa pieza en su carrera, y nadie sabe ahora dónde están ni qué paso con ellos. Yo fui de los que propuso para la bienal la idea de que quien ganaba un premio tuviera una exposición y se le hiciera un catálogo como premio, algo que de alguna manera pudiera encaminar su obra. No obstante, es algo que en una bienal como la del Caribe no tenía sentido, a mí me pareció una contradicción porque eso es lo que deberían haber hecho en la Bienal Nacional, pero en una bienal internacional, donde se supone que ya participan artistas de otro nivel, con otra categoría, el premio debe ser en metálico. Si es alguien joven que entra en una bienal nacional, sería mejor darles un catálogo y los recursos para producir una buena exhibición, buscar la forma de que vaya representar al país en los próximos eventos internacionales de una manera digna, y apoyarlo para que continúen así haciendo su carrera. De esta manera podremos vernos representados de la mejor manera por nuestros nuevos valores, y hacer que éstos se multipliquen, pero muchos necesitan accesoria dado el bajo nivel de formación que tenemos, algo que hacen a veces las galerías, pero como nuestro mercado es aún endeble debemos crear una institución que haga este trabajo, que es la idea que tengo con el CIDAV.

**Entrevista con Pascal Meccariello (República Dominicana,
1968), artista**

Santo Domingo, 20 de mayo de 2010

Carlos Garrido- Me llama la atención el hecho de que, siempre que abor das el cuerpo, introduces un elemento de magia, de alquimia, de búsqueda sobrenatural, combinado con un trabajo muy físico. ¿Es realmente así? ¿Qué sentido tiene la magia en tu obra?

Pascal Meccariello- Desde el principio, desde mis primeros dibujos, cree esta atmósfera influida por mis lecturas de cuando niño: cuentos fantásticos, la ciencia ficción de las películas y series de televisión. Ahora bien, si hablamos en un contexto y una postura más consciente, la magia cobra sentido en mi obra en la medida en que los seres humanos imaginamos una vida ulterior o el poder de trascender la muerte.

Por otra parte, la vulnerabilidad es el tema básico de mi obra, *leit motif* conceptual de casi todos mis planteamientos, la vulnerabilidad y todos los mecanismos de defensa que ponemos en acción para ocultarla. Y es así como me siento atraído por la alquimia, la metafísica, el ilusionismo al estilo Houdini y una serie de elementos esotéricos que me llevan a hablar de ciertas posturas del inconsciente,

de las contradicciones y mitos acerca de la relación entre cuerpo y espíritu.

C- ¿Cómo empiezas tu trabajo artístico?

P- Soy en gran medida autodidacta. En una primera etapa compartía mi interés en las artes visuales con mi vocación teatral; en una época literalmente le pegaba a todo. Ese interés en lo plástico (aunque desde niño tenía afición por el dibujo y las manualidades) se acrecienta al final de mi adolescencia, cuando empiezo a asistir a exposiciones y me crean fascinación las técnicas alternativas a la pintura, como el grabado. En esa categoría, así como en dibujo y cerámica, se producirán mis primeras presencias en las colectivas y concursos a partir de 1987.

En otro ámbito, ya venía yo formándome en teatro desde la escuela y al salir seguí tomando parte en grupos, llegando a nivel profesional a presentarme en varias producciones relevantes.

C- ¿Desde cuándo te interesas por el cuerpo?

P- Comienzo esta exploración del cuerpo como complemento a mi propuesta artística. Lo hice con el objetivo de hablar del ser humano, de sus contradicciones filosóficas, es así que tomo mi figura como representación simbólica literal de un cuerpo, tal como lo muestran las iconografías religiosas de diversas culturas. Las artes escénicas me ayudaron mucho a explorar el territorio corporal y sus posibilidades creativas, así como a comprobar mis

capacidades expresivas y mis limitaciones. Desde principios de los 90 empecé a hurgar en los esquemas corporales a través de láminas de anatomía que fotocopiaba para hacer collages. De ahí fue sólo un paso hacia la fotografía y a usarme como mi propio modelo. Más que tratar de autobiografiarme, el motivo principal ha sido tomar el símbolo de ser humano más inmediato y asequible con el que cuento.

C- ¿Cómo encuentras el contexto artístico en los ochenta? ¿Qué proyectos salieron entonces? ¿Cómo era la relación con el medio?

P- Realmente los 80, sobre todo los años finales, detonaron en mí la convicción de querer ser un artista plástico o de saber que esto me iba a ser imprescindible toda la vida. Si bien no tomé parte personalmente en eventos relevantes, sí estaba yo como esponja detrás del conocimiento y la información. Asistí a exposiciones de los artistas más afines a mis objetivos, los cuales estaban enfrascados en la búsqueda de lo conceptual y de renovar los medios formales del ejercicio artístico de ese entonces. Yo me acercaba, preguntaba, casi asediaba y en consecuencia aprendía. Esta curiosidad y espíritu de exploración me estimula a empujar mi barca hacia los mismos objetivos y a sumar mis esfuerzos para la conquista de esos mismos espacios, algunos de los cuales hemos conseguido y otros por los que aún luchamos.

En cuanto a la relación con el medio, tengo que decir que si bien no había oportunidades atractivas y definidas para artistas muy jóvenes, nunca sufrí

ningún rechazo o impedimento en el proceso de posicionarme como un artista profesional. Sí debo decir, en cambio, que el medio adolecía (hoy menos) de información que ayudara a entender lo nuevo y a afianzarlo. Por otro lado, no puedo dejar de mencionar el *Colectivo Generación del 80*, un real ejemplo de conquista de espacios. Su conformación hace que se ponga el ojo en los nuevos artistas en un medio copado por los consagrados. En consecuencia, algunos de estos artistas allanarían el camino a las nuevas propuestas que se avecinan en la forma de hacer, de ver y de analizar el arte dominicano.

C- ¿Qué temas te preocupan en la década siguiente, cuando tu obra empieza a ser expuesta fuera?

P- Empieza a preocuparme la relación con el medioambiente, el cómo un contexto determinado nos afecta psicológicamente y cómo nosotros podemos afectar irreversiblemente a lo que nos rodea. También la memoria, en un triple sentido: geográfico, orgánico y emocional. Ambos temas comenzarán a orientar mi trabajo hacia una cercanía con la tierra como elemento intrínseco. Sobre todo cuando me dedico a la cerámica, me enfoco en ese aspecto ritual, en símbolos antiguos y de alguna manera en la ecología, reivindicando aquel concepto místico de que barro somos y barro seremos. Un poco más adelante, todo esto se vuelca en una experimentación con los nuevos medios tecnológicos; en ese contexto me llaman la atención los anuncios iluminados de la publicidad, serán recursos de los que me apropie para recrear de forma tangible la atmósfera ya contenida en trabajos previos. Esto me dio, además, la oportunidad de

implementar la manipulación de la imagen en función de lograr un tipo de fotografía adaptable a mi discurso.

C- ¿Cómo abor das el cuerpo en tu obra?

P- Abordo el cuerpo desde la acción, como transmisor; desde esa necesidad de comunicar sin palabras, fortalezas y debilidades. Como catalizador de emociones y percepciones. Como reflejo de energías marginadas de su superficie. Intento hablar de corporalidad, de materia básica, no creo en el hablar de desnudez o sexualidad: aunque éstas queden implícitas, no sería yo quien las subraye. Uso el cuerpo como soporte, como un medio que enfoca hacia varias finalidades; es decir, no quiero mostrar un resultado impactante, sino un proceso gestual que tiene mucho que ver con vivir o, mejor dicho, con reconocerse, asumirse como pieza viva del rompecabezas, en el individuo que se mira en todos los espejos y encuentra mucho más que su propia realidad. Si de algo me sirve Narciso, estoy clarísimo que no es para emularlo.

Mucha gente, con unos análisis un poco primarios, me ha tildado de narcisista (entre ellos críticos y colegas), que debería utilizar modelos, que si esto o aquello. Esto se da, creo, por que no hay en el contexto criollo referencias de algún artista que hubiese utilizado el cuerpo masculino como parte central de su obra de manera reiterada, algo que de alguna forma causa cierta comezón al tratar de asimilarlo o simplemente aceptarlo. No se toma con naturalidad,

estoy siempre a un paso de que me ajusten una casilla o me pongan en algún renglón prejuizado.

Otras personas me han cuestionado acerca de que por qué no me muestro totalmente desnudo si mi objetivo es transgredir. Mi respuesta en estos casos ha sido que la historia narrada en mis obras trasciende el propósito de transgredir, perturbar o romper con alguna norma. De hecho, considero que la desnudez en el arte solo podría ser un arma transgresora donde ésta estuviese perseguida o prohibida por fundamentalismos.

Pienso que se producen estas reacciones porque en la sociedad dominicana, aunque no haya dogmas radicales prohibitivos, existe un clima conservador, moralista, que se refleja en la política y por consiguiente en las estructuras familiares, así como en el sistema educativo. Esto alimenta una sutil censura y un morbo no tan silencioso.

Vale la pena mencionar que en el año 2000 realicé en el Centro Cultural de España una muestra bajo el título de *Rituales de Salvación*, unas instalaciones con fotografías. En esa exposición definía una imaginería personal y reforzaba mi búsqueda temática en torno a la relación de lo físico con lo sobrenatural, ese conjunto de imágenes confrontaba una cantidad de símbolos que tenían que ver con esas creencias en la redención del ser, un poco remedaba el cliché de salvación que predicán las personas fanáticas. Trataba de enfocar el alma y el espíritu como esa mercancía que socialmente tiene diversos valores, según desde que dogma la evalúes. También jugué con un conjunto de símbolos

místicos que han marcado a la humanidad, como la cruz y su peso en conciencias, batallas y exterminios. En esa ocasión utilicé el cuerpo para hablar del poder que tienen como imagen algunos símbolos y cómo nos han manipulado desde la época de la Inquisición hasta hoy día. En el caso específico de la exposición la manipulación la ejercía yo, como artista.

Para volver a lo del cuerpo y concluir, más allá del narcisismo, no quisiera sonar pedante. Yo enfoco mi cuerpo como una especie de templo; de hecho, existe un dicho que habla del cuerpo como “templo”, ahora no recuerdo exactamente. El templo del que hablo, el mío, es uno con innumerables bóvedas en las que busco mi “propia semejanza” con los demás y no he podido nunca distanciarme de esa realidad. Aún así, he explorado otras temáticas donde el cuerpo humano no ha sido indispensable para expresarme, y otras donde el cuerpo ha sido de otro y es tan así, que en estos momentos estoy fajado con una serie de obras donde he tomado imágenes corporales prestadas de otros. Bueno, y de la misma forma, no descarto volver a exponerme, a reiterarme cuando el caso lo amerite, en función de objetivos específicos y donde realmente tenga un sentido estético que responda a mi necesidad creativa.

C- Déjame cambiar un poco de tema. ¿Cómo se forma *Quintapata*?

P- *Quintapata* nace por la necesidad de concentrar los esfuerzos. Es la concreción en una sola idea, de las ideas individuales de un grupo de artistas afines, entre los que se cuenta Raquel Paiewonsky, Jorge Pineda, Belkis Ramírez

y yo mismo, claros en su forma de percibir el medio artístico y fieles a sus propósitos de transformarlo.

C- ¿Cuáles son los objetivos?

P- Crear y promover proyectos colectivos de arte contemporáneo que involucren la acción de diferentes sectores de la sociedad, creando un puente o coyuntura que nos acerque unos a otros. Unos, los que creamos arte, los que además gestionamos y los que gestionan. Otros, los que apoyan subsidiando proyectos artísticos y los que pueden subsidiarlos.

También buscamos generar espacios para la creatividad, formar nuevos públicos y dejar establecido un mecanismo de intercambio continuo entre esos públicos y la actividad cultural. Documentar. Aportar a la visibilidad del arte dominicano en otros puntos geográficos del planeta, con proyectos que respondan a las inquietudes de las áreas más sensibles del contexto social global. Y, sobretodo propiciar el diálogo en todas las vías posibles, de manera constructiva e integral.

C- ¿Qué significa “Mover la roca”?

P- Para mí, particularmente significa destapar la salida, una salida a la luz, a la viabilidad de las ideas y su trascendencia. Derribar lo monolítico, dejarlo a un lado y proseguir con libertad hacia lo que todos hemos deseado y por lo que hemos trabajado con mucha energía.

C- ¿Cómo planteáis el contacto con el medio urbano dominicano?

P- Queremos de alguna forma llegar más al pueblo, interesarlo en algo que creen le está vedado. La gran mayoría de la gente no se acerca con frecuencia al espacio del museo o del centro cultural, para apreciar el arte, para recrearse, para asistir a esta actividad que va a transformar su forma de percibirse a sí mismo y les ayudará a identificarse, a sentirse parte de la cultura y dueños de su entorno, porque éste los acoge y los remunera sensorialmente. Por eso creemos en el rescate e intervención de espacios públicos con proyectos de arte, aunque estos sean elementos funcionales en movimiento. Esta sería una manera de llevar el arte a quien más lo necesita.

C- Existe una voluntad de integrar a la comunidad artística de Santo Domingo en lo que hacéis. ¿Cómo ves esa relación?

P- En ese sentido hemos hecho ya dos convocatorias, para artistas de la ciudad y ha sido gratificante la respuesta que hemos tenido. Esto para nosotros es una reafirmación de los objetivos y la confianza recíproca, en función de fortalecer la posición de los artistas contemporáneos de diferentes generaciones, al tiempo que queda de manifiesto el sentido de unidad consciente, cosa imprescindible para evolucionar.

C- ¿Cómo relacionáis la creatividad con la gestión de proyectos y la configuración de espacios?

P- Esa relación viene determinada por la experiencia de haber asumido de manera individual, cada vez que hemos concebido una propuesta, todo lo concerniente a su desarrollo en cada uno de sus pasos. Hemos tenido que ser como pulpos: la enorme cabeza que concibe y conceptualiza, con ocho brazos y/o piernas que realizan físicamente el proyecto, corren de allá para acá gestionando, buscando los recursos y todavía guardar fuerzas para dar la cara y dar testimonio a la hora de promover y documentar la actividad. Todo esto gracias a la ausencia de una gestión constante y efectiva desde el sector indicado y de recursos a los que tenemos derecho pero no acceso, que se enfoquen a la producción de proyectos de arte contemporáneo y a su difusión.

C- **¿Qué experiencias ha supuesto exportar el proyecto por América? ¿Es algo que estaba pensado? ¿Las respuestas han sido diferentes?**

P- Sí, es algo que estaba previsto que sucediera y por supuesto que fue posible por el apoyo del Centro Cultural de España, que tiene esa estructuración idónea para mover un proyecto íntegro y albergarlo adecuadamente en las diferentes sedes.

En los cuatro países donde nos hemos movido (Perú, Argentina, Estados Unidos y América), quizá ha habido diferentes niveles de percepción, pero siempre con el mismo efecto de reaccionar, de moverse a preguntar. Algo que nos satisface es ese interés, esa receptividad e identificación que han proyectado

los diferentes públicos, así como de qué manera se han identificado con nuestras propuestas.

C- ¿Cómo marcha el proyecto de las guaguas?

P- La verdad esperamos que para cuando se publique esta entrevista, ya tengamos la solución al punto donde estamos ahora. El proyecto consiste en intervenir el exterior de los autobuses de transporte público con obras de arte, llevaría el arte a la gente que transita las calles y a la que usa el servicio. Se trata de convertir estos vehículos, por un tiempo, en herramientas de la cultura. Es lamentable, que aún estamos en espera de que de algún sitio salgan los fondos, para finalmente completar el proyecto y ponerlo en manos de los ciudadanos y que, los artistas que han puesto su trabajo queden satisfechos de que se cumplieron los objetivos.

C- ¿Dos conceptos clave en la acción del colectivo podrían ser **responsabilidad pública e integración**. ¿Cómo afrontáis ambas ideas?

P- Todos los miembros del grupo nos caracterizamos, y así lo demuestran nuestras obras, por poseer conciencia social, principios e ideales. Esto nos facilita establecer el compromiso con la comunidad, a manejar con transparencia, tacto y respeto, todo tipo de situaciones internas, o aquellas que impliquen factores y derechos ajenos a nuestra asociación; en ese sentido confiamos plenamente los unos en los otros. Por otro lado, tenemos la

convicción de que el arte es un arma de paz, de integración ideal de todos los sectores de la sociedad, un espacio de libertad total donde todos los seres humanos comparten la vida lejos del miedo, dejando atrás, derribadas, toda clase de fronteras, sean éstas físicas o ideológicas.

C- ¿Qué papel ha jugado el CCE en la configuración del colectivo?

P- Por decirlo de alguna forma, el grupo llegó al lugar preciso en el momento oportuno. Lo que había sido una invitación a exponer en conjunto realizada a una parte de los miembros, se convierte a sugerencia de los invitados en una exposición de cinco artistas, que luego deviene a consecuencia, en la conformación de *Quintapata*.

El Centro se convirtió en el motor de arranque de una asociación entre los integrantes que ya venía gestándose hacía meses en largas conversaciones de posibles estrategias de supervivencia y realización de nuestros proyectos y de la necesidad de crear opinión pública acerca del intríngulis del arte dominicano.

Quisiera destacar que el Centro siempre ha dado apoyo al arte contemporáneo dominicano y que algunos proyectos puntuales no hubieran sido posibles sin ese apoyo. Además, gran parte de la producción de arte contemporáneo del país ha sido posible, en primer lugar, por el empeño y la gestión de los propios artistas, los que hemos invertido toda índole de recursos a nuestro alcance, para realizar proyectos; pero asimismo, tenemos que destacar

que proyectos muy puntuales en nuestras carreras no se hubieran podido llevar a cabo, sin el apoyo de instituciones como Casa de Francia (cuando así se llamaba la sala de exposiciones de la embajada francesa), el Centro León, el Museo de Arte Moderno o el Centro Cultural de España.

En el caso del grupo, hubo desde el principio apoyo por parte del CCE en forma de asesoría, proporcionándonos información y poniendo atención sobre nuestra propuesta a largo plazo, realmente ese apoyo inicial con el proyecto *Mover la Roca* y luego con *Reflejos*, (que fue la intervención con un grupo de artistas jóvenes dibujando con tiza el suelo de un parque de la Zona Colonial) ese apoyo “paradigmático” nos ayuda a tener la certeza de que muchos otros proyectos serán posibles. El Centro, aparte de subvencionar económicamente estos proyectos, acoge la idea de itinerar la muestra por otros centros del continente, creando, en definitiva, un hito en lo que se refiere a exposiciones de arte que hayan salido del país.

Nos dimos cuenta que una buena estructuración nos podría abrir otras puertas y ampliar la efectividad de los proyectos, con la integración de otros colegas y crear incluso nuevos espacios, como tomar el espacio urbano con *Arte sobre Ruedas*, proyecto que nos aprobaron cuando la ciudad fue designada *Capital Americana de la Cultura Santo Domingo 2010* y que ha quedado inconcluso por falta de fondos, pero se niega a morir en nuestros brazos esperando al mejor postor para concluir con sus objetivos.

C- ¿Qué rol corresponde a los colectivos en el establecimiento de un diálogo público sobre el arte dominicano?

P- Nos corresponde a los colectivos conformar un núcleo, un centro magnético que atraiga la mayor cantidad de ideas a un espacio de discusión abierto e imparcial, donde se aporten diferentes visiones y claves de nuestra realidad.

Al margen de las dificultades, lo más positivo de erigirse en colectivo es, precisamente, la oportunidad de propiciar el encuentro con la opinión diversificada de los demás creadores y comprobar la concordancia en la necesidad de contar con esa opinión, de procesarla, de utilizarla en función de promover una identidad. Asimismo, hacer patente y permanente ese diálogo, abrirlo haciendo partícipes a los que puedan contribuir tanto teórica como materialmente a consolidar estrategias; pero, sobre todo, a identificar la problemática que nos atañe y ser sensibles a ella para poder superarla.

Entrevista con Gerardo Mosquera (Cuba), crítico y curador

La Habana, 27 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Quizá podríamos comenzar a partir de *Adiós Identidad*, el libro que coordinaste en el MEIAC de Badajoz, planteaba una superación de las posiciones de lo multicultural, de lo identitario, en el arte americano. ¿Desde ese momento, cuál ha sido la evolución del panorama curatorial del arte caribeño y americano en la última década?

Gerardo Mosquera- Quizá se pudiera, por decirlo mal y pronto, hablar de un desplazamiento hacia afuera de los estereotipos con los cuales tendía a verse el Caribe, que es una región muy “sexy”, que tiene una cantidad de aspectos que resultan muy atractivos para una mirada exterior, y tal vez eso pienso que ha afectado mucho a la manera como se ha discutido, se ha valorado y legitimado el arte caribeño, porque se ha hecho mucho daño mirando a esa diferencia exótica, atractiva, colorística, rítmica, sensual, a la mezcla cultural, todos estos componentes que de cierto modo taparon un poco otras realidades más profundas del área, que es muy compleja y diferente. Si ves la diferencia entre Cuba, Jamaica, Haití, Martinica, República Dominicana, es muy diferente.

A mí me parece que el principal desplazamiento es ese; por un lado, un uso de recursos más propios de un lenguaje internacional del arte, menos locales, o vamos a decir menos localistas; y por otro lado, una mirada más crítica hacia la región y sus problemas, sus características culturales. Pienso que esto ha sido muy positivo, y sobre todo, por ejemplo en la República Dominicana, debido a la influencia ejercida por la Bienal de la Habana, que muchos artistas visitaron y

vieron, se produce un movimiento de ruptura en la práctica de un modernismo epigonal, nacionalista, folclorizante, que tenía lugar, y salen artistas que a mi modo de ver son más interesantes, más propositivos, todo el nuevo movimiento que por cierto tuvo su locus en el Centro Cultural de España de Santo Domingo, fue el lugar donde las exposiciones principales se hicieron. Ahí salen artistas como Pineda, Paiewonski,...Eso pudiera ser un ejemplo paradigmático.

Cuba, de nuevo, es diferente, porque es pequeña, pero por una cantidad de circunstancias históricas ha tenido una densidad cultural propia de un país grande. Cuba se sale del ámbito de las islas, del Caribe, más limitado por cuestiones demográficas y de tradición cultural. Pero también en Cuba, a mediados de los ochenta, desde fines de los setenta consolidándose en los ochenta, tiene lugar el llamado Nuevo Arte Cubano, que es un parteaguas que abre toda una nueva época. En cierto modo, la situación en Cuba no era tan estereotipada; todo lo contrario, había otras búsquedas. Además, Cuba siempre fue un ámbito mucho más internacionalizado. Pero esta generación avanza en la misma dirección que el resto del Caribe en el sentido en que te he dicho, y profundiza esa vía en el medio cubano.

C- ¿Qué hay después de “La Mala Hierba”? ¿Cómo observas el panorama cubano en la última década?

G- Me parece que la influencia de la ruptura que plantea la Generación de los ochenta continúa hasta ahora, a lo que hay que añadir algo que me parece crucial: a mediados de los ochenta el arte en Cuba deviene un arte crítico. Usamos la palabra crítico en términos amplios y profundos. Y a partir del arte este espíritu crítico se expande a toda la cultura cubana, al teatro, a la música, al cine, etc. De ahí en adelante hasta el día de hoy, la cultura cubana se ha vuelto muy reflexiva y muy crítica acerca del fracaso de la Revolución Cubana, y eso en el momento actual se manifiesta sobre todo en los nuevos medios, por ejemplo en el video. El abaratamiento del video ha traído toda una generación de artistas que ven la posibilidad de hacer video independientemente, y me

parece que ahí está uno de los aspectos más productivos y más característicos del arte en Cuba hoy, que es toda la expansión no solamente de lo que pudiéramos clasificar como videoarte, sino de formas más próximas al documental o al corto de ficción también, hay una amalgama ahí de formas, y esto me parece de lo más interesante que está pasando hoy. Hay también otros artistas que han surgido de gran importancia, como es el caso de Wifredo Prieto o de otros muchos artistas que han tenido resonancia internacional. La escena, como herencia de ese cambio que se produce a inicios de los ochenta, se mantiene muy viva.

C- ¿Qué impacto ha tenido el mercado en la transformación de ese espíritu crítico que se desarrolla en los ochenta?

G- Bueno, hay dos factores actuando ahí. Por un lado, hay una legítima voluntad de los artistas de expresarse críticamente, porque el arte se ha convertido en una especie de espacio sustitutivo, que es lo que en una sociedad abierta haría quizá la prensa, o los sindicatos, o las manifestaciones públicas o los medios de difusión masiva. El arte ha encontrado ese espacio ahí, y la gente quiere expresar, se siente como amordazada, hay una obra de Gilette Chávez que se llama *Autocensura*, un videoperformance donde ella se amarra la lengua. Entonces el arte es como un espacio para desamarrarse la lengua, y eso es como una necesidad social y cultural que tiene la gente en Cuba. Después, el arte cubano es un arte que tiene espacios aquí donde se presenta, algunos de ellos independiente como el *Espacio Aglutinador*, pero es también fundamentalmente un arte de exportación. En los años ochenta y en los noventa todavía el medio brindaba más posibilidades de que existiera un circuito artístico, había como una ecología funcionando, un medio ecológico. Pero después se ha vuelto más al exterior. Ahí ves, por ejemplo, a Tania Bruguera, que es quizá el paradigma de una artista muy interesado en su medio, que comparte su tiempo entre Chicago, París y La Habana, muy interesada en lo que pasa en Cuba, como se

observa en su obra *Los Suspiros de Tatlin*, que mostró en la Décima Bienal de La Habana, y a la vez con una carrera internacional vertiginosa.

Entonces, se dan estas situaciones. El mercado en Cuba es muy limitado; es sabido de algún joven coleccionista, que está comprando obra, hay también algunos extranjeros residentes que compran algo, pero es muy limitado. Fundamentalmente los artistas viven de lo que venden con galerías que tienen en el exterior, principalmente en Nueva York, en Miami, en México, en Brasil, en Madrid o en Barcelona.

C- ¿Qué criterios observas en la presentación del arte cubano y caribeño a nivel internacional?

G- Bueno, es algo muy amplio, y no creo que se pueda encontrar una tendencia única. Depende del curador, del evento, de la galería, pero se ven cada vez más y más artistas caribeños exhibiendo en términos internacionales sin apellidos, fuera de un ámbito reductor que era lo que más caracterizaba lo que pudiéramos llamar una etapa anterior. Ahora aparecen como artistas y punto. Es algo que forma parte de los procesos de internacionalización del arte general que está teniendo lugar, los artistas del Caribe entran en eso, y por otro lado estas nuevas generaciones están trabajando más dentro un lenguaje internacional, lo que también facilita esto, que es un fenómeno mundial. Lo que está pasando, a mi modo de ver, es que el lenguaje internacional, construido hegemónicamente desde la práctica *Mainstream*, en un eje que pudiéramos marcar entre Nueva York, Londres y Alemania, se ha transformado, y lo que sería una línea recta ha devenido una línea zigzagueante debido a la participación activa de diversos sujetos que construyen ese arte internacional desde distintas posiciones y de acuerdo a experiencias personales, culturales y sociales diferentes. Es una tendencia general que observamos en la circulación global del arte, y el Caribe no ha sido ajeno a eso.

C- Por otro lado, los artistas de la región conservan referencias a lo local, a contextos cada vez más localizados. ¿Cómo se da ese fenómeno?

G- Lo que me parece ver en los artistas es precisamente una construcción contextual de lo internacional, lo que puede sonar como una paradoja, y es así, porque rompe una bipolaridad contexto-circulación internaiconal. Estos artistas trabajan desde sus contextos, muchos de ellos ahora se mantienen viviendo en sus contextos de origen, debido a la nueva época de información y de circulación ya no es tan necesario para un artista ser legitimado y vivir en Londres, Nueva York o Madrid. Hay artistas que emigran, pero muchos otros, incluso muchos de los que más se mueven internacinoalmente permanecen en sus contextos de origen, y desde allí producen obra que circula después internacionalmente. Yo he acuñado el término del “desde aquí” para caracterizar esta dinámica entre lo local y lo internacional.

Pero pienso que en el caso de los mejores artistas siempre hay como un partir de tu propia experiencia, en la cual tú proyectas contenidos dentro de ese lenguaje internacional, pero a la vez modulas el lenguaje desde una nueva perspectiva. Es más acerca de hacer los textos que de representar los contextos, como había sido antes. Por ejemplo, el arte brasileño ha transformado el arte de la instalación como tal. Hay una manera brasileña de hacer instalación, que aunque sea una instalación abstracta, que no tiene una referencia al samba o al candomblé, en la manera de hacerla, en la manera de hacer el arte mismo le da un sello brasileño, más que la representación de la Virgen de Guadalupe por aquí, o de Yemayá por allá.

C- ¿Qué papel ha jugado en esa apertura el círculo de bienales que no surgen desde los centros hegemónicos del arte, sino que tienden a crear otros puntos que vertebran nuevas maneras de mover el arte?

G- Sí, sin duda alguna ha sido muy importante esa eclosión de bienales en lugares llamados periféricos y en una multitud de regiones. Es una tendencia

que inicia la Bienal de La Habana, y desencadena eso. Fíjate que cuando se inaugura la primera Bienal de La Habana sólo existen tres bienales en el mundo: Venecia, que es la primera, Sao Paulo, que comienza en el 1951, y Sidney, que había comenzado pocos años antes. Aparte estaba Documenta, y el Canergie International, como exposiciones periódicas que no eran bienales. Había cinco de los llamados eventos periódicos del arte contemporáneo. La Bienal abre una puerta que crea una bola de nieve que ha sido muy importante para estos procesos a los que me refiero. Pero no solamente las bienales, sino también el trabajo de comisarios, que han tratado de ampliar el espectro; exposiciones colectivas hechas por todo el mundo, y no solamente en las grandes ciudades centrales; festivales; publicaciones.

En fin, en los últimos doce, quince años la situación ha cambiado completamente. Recuerdo que al inicio de la Bienal de La Habana se hizo una estadística de cuántos artistas no norteamericanos ni europeos occidentales habían participado en estos cinco eventos internacionales, y la cantidad era risible, realmente chocante. Ahora es todo lo contrario; por cualquier lado ves esas listas de artistas que no sabes de dónde son por el nombre, todos estos apellidos y nombres en lenguas muy diversas que aparecen, y en eso el Caribe también ha participado. Me parece que es un proceso positivo. No hago ojos ciegos a los problemas que se le han señalado acerca del aplanamiento cultural, la cosmopolitización frívola, el marketing galopante y otra cantidad de factores, pero me parece que en general, yo que viví este proceso y que luché por los cambios en una época en que había mucha segregación en la circulación internacional del arte, y ahora participo de la nueva situación y me parece que ha sido muy positiva.

C- ¿Se han visto afectados en la misma medida los centros de arte de la periferia, y del Caribe en particular, por este movimiento?

G- Bueno, han surgido nuevas instituciones, hay espacios de distinto tipo que han desempeñado un papel importante, y también han surgido iniciativas

desde abajo, por decirlo así, de grupos de artistas, pequeñas galerías que surgen y tienen una vida muy efímera, pero todo esto ha creado como un hervor cultural que ha sido interesante. De todos modos, el Caribe todavía está muy falto de instituciones más fuertes. Tienes el caso de República Dominicana, que tiene el Museo de Arte Moderno, y han hecho sus bienales,...Pero realmente no es que no haya espacios institucionales. A veces tienes un hardware ahí impresionante, pero falta el software, faltan políticas, falta visión, falta presupuesto también. Hay toda esta cantidad de dificultades. En Jamaica, por ejemplo, está la National Gallery, que sí ha hecho un trabajo más coherente, más pensado, con Boxer al frente, que han dado todo un giro, y han reunido documentación,...El caso en Haití es acorde con la desgracia del país, donde ha habido mucha dificultad para un movimiento de arte contemporáneo bien estructurado, más crítico. En Martinica, y en general en las islas francesas han disfrutado de más apoyo y han podido estructurar mejor la presentación local de sus artistas, pero también se han visto un poco afectadas desde mi punto de vista por una cierta Negritud epigonal que lógicamente impactó muy fuerte ese lugar. Martinica es la cuna de Aimé Césaire...Puerto Rico está mejor, tiene más recursos, tiene más medios, tienen la guagua aérea conectando con New York, también ves que algunos de los artistas han alcanzado un renombre internacional, como es el caso de Allora&Calzadilla. En Barbados ves esfuerzos de algunos artistas que también aparecen, se hacen algunos eventos...

Pero bueno, al margen de todas estas circunstancias y dificultades sí me parece ver que se mantiene un pulso, una voluntad fuerte entre los artistas. Cada isla tiene características propias, y hay mucha diferencia entre el Caribe anglófono, el francófono y el hispano. Nunca se logró ese sueño utópico de una especie de pan-caribeñismo que uno observa en los festivales del Caribe que se hacían, que tendían a tratar de unir fuerzas y crear un circuito, pero eso desgraciadamente nunca tomó cuerpo, quizá como resultado de la inconsistencia que ha prevalecido, y también de las diferencias que había en poéticas, estéticas, intereses de los artistas. Es un mundo muy diverso, el

Caribe, y entonces agruparlo ahí es difícil. Sin embargo, hubiera sido muy conveniente intentar, sin crear una voluntad totalizadora, que institucionalmente sí hubiera un sistema de circulación de las islas, que nunca acabó de cuajar. Algo que sí ha ocurrido bastante en América Central, donde también hay diferencias, pero con una serie de factores que sí se ha logrado una mayor interpenetración en la región, una circulación horizontal entre los distintos países de América Central, a lo que contribuyó mucho Virginia Pérez-Rattón, quien fue la directora de TeorÉtica, y esa institución que ella fundó y la energía que promovió contribuyó mucho a eso también.

C- Siguiendo con ese tema, ¿es posible que los discursos hayan avanzado más que las políticas?

G- Sí, pienso que sí. Muchas políticas institucionales todavía están más ancladas a la cuestión identitaria. No es el caso de Cuba, aunque todavía eso también aparece, ni de Puerto Rico, aunque también aparece, pero sí francamente del Caribe francófono, y bastante en el Caribe de habla inglesa. Hubo un intento en Trinidad y Tobago que fue el Caribbean Cultural Center, hizo muy buen trabajo, recolectó información, organizó exposiciones, talleres, fue un intento creo que de lo más se logró en términos de crear un sistema horizontal en el Caribe. Ellos presentaron una cantidad enorme de eventos y muestras, pero lamentablemente aquello cesó, porque se les acabó el apoyo financiero, y desgraciadamente desapareció. Fue de nuevo la iniciativa de una persona con ideas y con visión.

C- Es curioso cómo detrás de muchos proyectos hay pequeños grupos de personas, y no tanto esfuerzos corporativos o gubernamentales. ¿A qué crees que se debe?

G- A nivel de las grandes instituciones y de los gobiernos falta el software, no tienen políticas, no tienen filosofía, una visión clara. Más bien les interesa construir las cuatro paredes, hacer el acto, y presentar la institución. Se crean las

instituciones sin pensar primero en los programas a los cuales esas instituciones deben dar solución; entonces, es como al revés. La Bienal de la Habana debo decir sí tuvo una visión: había una estrategia en todo lo que se hizo. Funcionó, aunque pienso que ha cumplido ya una parábola y ha devenido ahora una bienal más.

C- ¿Crees que el aumento del número de bienales, y de posicionamientos que las dirigen, ha sido proporcional al número de artistas que participan en el circuito de estos eventos? ¿Se trata, por el contrario, de un grupo de artistas que transita por ese circuito?

G- Hay un poco de las dos cosas. Existe el mal del artista de bienal, que de pronto se da a conocer, y ya los curadores lo usan como un comodín, sin tomar riesgos ulteriores; pero esto también ha facilitado la ampliación del número de artistas que participan en bienales, porque hay tantas que necesariamente quedan en la criba artistas. Por ejemplo, si una bienal, aunque sea internacional, es organizada en el Caribe, necesariamente va a incluir más artistas de la región; igual si se hace en el Pacífico asiático. Pero es importante señalar que todavía es deficitario el número de artistas de estas latitudes que participa, y está el otro problema de la repetición de los artistas.

C- ¿Qué referentes se están manejando a nivel teórico a la hora de plantear presupuestos curatoriales sobre el arte latinoamericano y caribeño? ¿Hasta qué punto han calado las ideas poscoloniales o de la subalternidad?

G- Por suerte, estas exposiciones son cada vez menos, porque la tendencia es ir hacia la internacionalización, y no hacia la exposición nacional o regional. Yo he sido muy crítico acerca de las exposiciones latinoamericanas, aunque después yo mismo las he hecho, pero intentando un poco subvertirlas desde dentro. Desgraciadamente, las exposiciones podrán haber sido mejores o peores, pero han carecido de una visión o propósito bien claro. Más bien han sido como una reunión de buenos artistas, en el caso de las exposiciones

buenas, y una reunión de artistas en el caso de las que no han sido tan buenas. Por suerte, se ha ido abandonando bastante aquello de lo fantástico, de la identidad, el mestizaje, y todos aquellos grandes relatos aglutinadores, y se trabaja con una visión más pegada a la tierra, y más influida por el pensamiento posmoderno, el estructuralismo, los discursos poscoloniales, la cuestión de la periferia, y todo ello siempre ha dado discursos de época, siempre tienden a inclinar a los curadores, aunque no estén familiarizados con estas teorías, por algo que se respira en el ambiente, los llevan a trabajar en una dirección más plausible.

Es complejo...En general, las exposiciones iberoamericanas o del Caribe, si te dicen que alguien va a curar una exposición sobre el Caribe o sobre América, ya eso de por sí me pone en guardia, porque estoy pensando que solamente el hecho de hacer eso implica una posición a mi modo de ver fuera de época, anticuada en cuanto a la evolución de la manera de curar actual. Hay esos problemas. Claro, hay también otros esfuerzos que se han hecho más afortunadas. Recuerdo algunas exposiciones sobre arte mexicano, como algunas curadas por Cuauhtémoc Medina, que podía parecer una exposición nacional, pero lo importante no era el estado-nación, sino la discusión temática y crítica que se hacía mediante la exposición. Pero en general es así.

C- ¿Es posible abandonar las limitaciones que entrañan los tópicos de los que hablamos, conservando la referencia a lo nacional?

G- Creo que sí, creo que sí. Mi posición contraria a la exposición nacional o regional no parte de una idea fanática de negarla *per se*; es contraria a que el corte conceptual de la exposición esté dado por el corte geográfico. Pero puede haber momentos en que pudiera ser valioso hacer una exposición del Caribe, no porque reúnas artistas de todas las islas, sino para plantear problemas que tienen que ver con la región y estén pasando. Plantear un corte epistemológico, una variación epistemológica que me parece fundamental.

C- ¿Qué significó *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, el libro que coordinaste en *InIva*? ¿Cómo recuerdas esa época de finales de los noventa?

G- Fue una época de cambio a la cual el libro contribuyó. Puede parecer una falta de modestia, pero no lo es por lo que te voy a explicar. Creo que el libro contribuyó mucho a ese cambio, y no porque decidiera hacerlo, sino por el material que el libro presenta, que es el nuevo pensamiento crítico en Iberoamérica. Lo importante era presentar eso, que era poco conocido, el traducir los textos al inglés, y el que el libro fuera publicado en inglés y después fuera tomado por MIT Press, que tiene esta difusión internacional tan vasta. Hoy día es asombroso, el libro está presente en las bibliotecas de cientos de universidades, ha sido una manera de llamar la atención sobre América Latina fuera de toda esta tendencia más propia de los sesenta y los setenta basada en ver América Latina como una cuna de revoluciones y como un lugar de mestizaje y de lo Real Maravilloso y lo fantástico. Es precisamente esta época de apertura que coincide también con la época del multiculturalismo en Estados Unidos, de las políticas multiculturales que fueron positivas a pesar de las limitaciones que tanto han sido criticadas, pero fueron un paso adelante. Se abrió una mirada a América Latina, se enfatizó en su complejidad, en sus conflictos, en sus fragmentos, en lugar de cierta visión idealizada al tipo de Vasconcelos, de la raza cósmica y toda estas cosas, o de lo Real Maravilloso de García Márquez, que eran miradas un poco idealizantes que en cierto modo desdibujaban la intrincada complejidad de la realidad social y cultural de la región. El libro presentó este nuevo pensamiento, y debo agradecer mucho al *InIva* por su compromiso en hacer el libro en medio de muchas dificultades, yo estaba en Cuba...El libro sale en el 95, pero obviamente comenzó a hacerse desde unos años antes, porque implicaba el tema de las traducciones, y de conseguir los textos,...Bueno, por suerte es quizá también uno de los ejes que contribuyó a ese cambio de que hablábamos en inicio.

C- ¿Y, a nivel curatorial, cuáles fueron los hitos que llevaron a la separación con el arte de lo fantástico?

G- Debo decir de nuevo que fue una exposición en la que yo participé, cocurada entre Carolina Ponce de León, Rachel Weiss y yo, que fue *Ante América*. Tengo que decirlo porque así era, fue una exposición que rompió, a pesar de ser de arte latinoamericano de nuevo, pero se cuestionaba mucho la pertinencia del término totalizador de América Latina, e incluía la participación de artistas norteamericanos, chicanos, nuyoricans...Jugaba con las fronteras de ese concepto de América Latina, planteaba una visión muy crítica del continente, una mirada a sus fragmentos, y muy múltiple, incluía el Caribe anglófono, el Caribe francófono, y muy importante además, es la primera gran exposición de arte contemporáneo latinoamericano en ser concebida, curada, organizada y producida en América Latina y exportada hacia el norte. No fue un encargo, ni algo hecho desde otro campo de enunciación, desde otra posición, sino que fue hecho por nuestra iniciativa, dentro de nuestra visión, y con la idea de llevarlo después, exportarlo hacia Estados Unidos, de ahí una de las razones de la participación de Rachel Weiss. La exposición se inauguró en 1992, en Bogotá, después se presentó en Caracas, de ahí fue a Nueva York, a Boston, a San Diego, a San Francisco, a Virginia, y después finalizó su recorrido en San José gracias a la presencia de Virginia Pérez Rattón al frente del Museo de Arte Contemporáneo.

C- Al mismo tiempo, *Ante América* es una de las primeras exposiciones de arte americano que aborda de manera sistemática el Caribe, que había quedado en segundo plano con respecto al continente...

G- Exactamente. Fue algo hecho a propósito, parte de nuestra idea era darle ese espacio al Caribe y pensar América Latina en sus diferencias, y no solamente en algo dictado por Iberoamérica, o el mundo francófono, o anglófono, lo chicano, las diásporas latinas en Estados Unidos. Nosotros

queríamos presentar toda esta constelación diversa y compleja; eso fue hecho con todo el propósito.

C- ¿Cuál fue la reacción del medio artístico norteamericano?

G- Digamos que no tuvo todo el impacto que podía tener, porque realmente era una exposición avanzada para su época, que rompía las expectativas, y por eso era difícil de tragar en este planteamiento más radical y complejo. No es que fuera rechazada; fue elogiada, tuvo buena crítica y buena participación del público, pero no como algo que crea un impacto transformador. Creo que, con la experiencia de tantos años, puedo decir que la cultura trabaja lentamente a través de la formación de capas, y es más difícil que ocurran estos impactos transformadores, que también pasan, pero por lo general se trata de capas que se van depositando, y entonces se va transformando poco a poco.

C- ¿Cómo influyó la mirada de curadores de fuera de la región que trabajaban en grandes exposiciones desde fuera, mediante viajes relámpago, practicando una suerte de “paracaidismo curatorial”?

G- Obviamente es una mala práctica curatorial que no creo que pueda dar buenos frutos.

C- ¿Sigue siendo algo frecuente?

G- Pues ya no tanto, precisamente por las capas que se han echado hay una nueva conciencia, y por eso es cada vez más difícil que un curador venga, como bajando de un platillo volador, y seleccione lo mejor de la Martinica, o de aquí, o de cualquier otra zona. Es cada vez más difícil. A esto se une la tendencia también a pensar menos en términos de naciones o de región.

C- La relación entre centro y periferia, y entre distintas regiones de la periferia, ¿se ha visto modificada como consecuencia de todo el circuito de

**exposiciones sobre territorios no hegemónicos de los últimos veinte años?
¿Cuál sería el panorama actual?**

G- Ha cambiado mucho. Realmente se ha generado una mucho mayor porosidad entre centros y periferias, debido a la descentralización de la circulación internacional, que es un fenómeno muy reciente, yo diría que de doce o quince años. Esta descentralización rebaja el carácter absolutamente todopoderoso que tenían los centros unos pocos años antes, y democratiza más la circulación cultural, sin duda alguna. Lo cual no quiere decir que no se mantengan también estos centros de poder. Y por otro lado todavía no se ha logrado avanzar suficientemente en una circulación horizontal, en el sentido de la creación de circuitos de intereses comunes, de gente que compartan culturas, o lenguas, o posiciones, y que se construya una circulación horizontal que no excluye una circulación llamémosla vertical, hacia los centros o hacia los espacios internacionalizados, como estas bienales que han surgido por todos lados o las exposiciones colectivas. Esto no ha avanzado en mi criterio lo suficiente, y es muy necesario, porque sí diversificaría mucho más la circulación cultural, y de una manera muy enfocada.

Te voy a poner un ejemplo, este arquitecto chileno que vive en San José de Costa Rica, Bruno Stagno, creó el Instituto de Arquitectura Tropical. Busca agrupar y hacer intercambios entre profesionales que se enfrentan a los problemas de la arquitectura del trópico. El trópico está en el Caribe, pero está también en Tailandia, o en África, y el clima es un problema clave para la arquitectura. El hecho de que se cree este instituto demuestra ya, nada más de pensar en esa idea, en los beneficios que pueda tener una circulación horizontal, superando la idea de que el arquitecto de Tailandia se mueva hacia París o Asia-Pacífico, y el caribeño hacia Estados Unidos. Es una manera de aglutinar en un sentido horizontal, para responder a situaciones e intereses comunes.

C- ¿Cómo se podría avanzar en esa línea?

G- Bueno, depende de la voluntad, de la visión. Quizá a veces, cuando se ha lanzado, y vuelvo al caso de Virginia Pérez Rattón o de Stagno, es porque hay fuertes personalidades que tienen una visión, y logran conseguir recursos para poder llevarla a cabo, a menudo con un esfuerzo extraordinario, como un sacerdocio devocional, una pasión personal. Porque, de nuevo, las estructuras estatales, los Ministerios de Cultura, no tienen ideas claras al respecto, o están dominadas por burócratas, o por gente con mentalidades fuera de época, o simplemente carecen de todo recurso para poder actuar. Estos son los problemas. A menudo fundaciones europeas o norteamericanas que tienen plata y quieren ayudar también carecen de una visión, sus ópticas son a menudo muy simplistas, y también ajenas. A veces funciona cuando se une una persona con visión que entra en contacto con estas instituciones, como hizo Virginia con el fondo del Príncipe Klauss, o como acaba de hacer Cecilia Fajardo Hill, la nueva directora del Museum of Latin American Art en Los Ángeles, que acaba de aliarse con la Fundación Ghetty.

C- Para terminar, ¿cómo ha entrado el universo del arte latinoamericano a formar parte del mundo digital? ¿Qué problemas encuentras en su representación en dicho medio?

G- Por supuesto que ha entrado, pero no tanto, no tanto. Y no tengo una respuesta sobre eso. Es un área nueva que se abre, que está en esta zona bastante en pañales, y hay cosas pasando, algunos pioneros trabajando en esa línea, pero en general no hay tanto como ves en Estados Unidos o en algunos países de Europa. Es algo todavía muy deficitario.

C- Gracias por todo.

Entrevista con Desiderio Navarro (Cuba), teórico y gestor cultural, director del Centro Criterios

La Habana, 10 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Hola Desiderio. En primer lugar quisiera agradecerte la recepción en el Centro Cultural Criterios. Me resulta curioso que la revista, estando editada en España, no circule por allá...

Desiderio Navarro- Es una lástima que no circule la revista por todas las causas burocráticas, porque la revista tiene una función complementaria, porque recoge todo lo que es Europa del Este, pero también cosas en lengua alemana, de otros autores de Europa Central, de los mismos Estados Unidos, porque la recepción americana, España está en los últimos diez años poniéndose un poco al día, pero durante mucho tiempo... Ya hay más movimiento, pero hubo un tiempo en que la orientación española era eminentemente franco-italiana. Si algunas cosas llegaban era por mediación de. Bueno, la recepción de la Escuela de Tartu fue a través de Italia, de Umberto Eco,... Incluso, lamentablemente, las primeras publicaciones de la Escuela de Tartu fueron pseudo-traducciones de los originales, se presentaban como traducciones directas del original, o no se especificaba, pero en realidad eran hechas a través del francés o del italiano, hasta el punto de que iban con muchos italianismos y galicismos. Ahora acabo de descubrir un libro que salió en España de Tatarkiewich, publicado como *Historia de las seis ideas*, cuando Tatarkiewich era uno de los miembros de la Escuela Semiótica de Varsovia... Me llamó la atención, y cuando consigo el índice, e incluso una fotocopia del libro, encuentro de repente la palabra "creatividad", me di cuenta de que era una persona que no sabía polaco. Tuve la curiosidad de mirar la traducción al inglés, en la

que figuraba “ideas and creativity”...Lo presentaron falsamente como una traducción del polaco, en realidad es una traducción del inglés. Recuerdo otros casos, pero en los que se mencionaba claramente que lo estaban traduciendo de otras ediciones...

Hay un problema que veo recientemente en España; ahora recientemente vi un texto de Iuri Lotman que yo traduje, y ahora fue presentado como la primera vez que aparecía en español. Lo peor es que saliera como inédito, cuando había aparecido en cuatro lenguas antes, entre ellas el español, y la traducción que se hizo se basó en la italiana, los errores pasaron a la versión española...El problema al parecer, yo no sé si se debe a que haya monopolios de traducción de algunas lenguas, o con algunas editoriales, pero los resultados son terribles para la teoría. En el caso de Lotman, tuve que hacer una nota en la edición de tres tomos de la Semiosfera, mostrando los errores de las traducciones anteriores españolas. Son errores cómicos...Hay, por ejemplo, un texto sobre la historia, que mencionaba a un tal Fukidida, cuando en realidad era Tucídides...No sé si tiene que ver con el carácter comercial de las traducciones, que la gente por ganar dinero más rápido no las revisa...Si yo me topo con un nombre desconocido, tengo que buscarlo...

Pero bueno, eso ocurre lamentablemente mucho, en México resulta lo mismo. Creo que es un problema en general de la traducción, que está lastrando mucho...Lo veo como una frecuencia extraordinaria. Puede ser que haya personas no especializadas, o personas con especialidad, pero que no tienen el manejo suficiente y se lanzan un poco...Yo traduzco de quince idiomas, pero no me considero especialista en todos los temas...Yo incluso lo digo de una manera muy clara: no dejaría que a un hijo mío lo operara alguien que estudió por un manual traducido por mí. Porque no sé de cirugía, y eso es algo...Aquí he tenido traductores que hagan la prueba, y les pregunto, en qué dominio de la cultura pudiera traducir...Y me contestan, yo puedo traducir de cualquier cosa. Cuando una persona me dice eso, me doy cuenta que no puede traducir de nada. Y eso es un grave problema, quiero ver si puedo formar traductores, o

por lo menos que la gente tomara conciencia de qué cosa es traducir y editar textos teóricos, científicos y de pensamiento. Un problema muy serio, con montones de dificultades, sobre todo al español, que es una lengua con tantas carencias, muy deficiente, empezando por la preposición “de”. Que todo tipo de relación de propiedad, derivación, material, procedencia espacial, sea “de”. Y entonces, en un texto donde en el original hay distintas, en español todo es “de”. Y a veces hay que hacer grandes perífrasis, que por lo regular termina sonando mal, pero es la única manera de dar esa idea; la otra tentación, que es la que suelen hacer los traductores en España, es irse por el sonido, que suene bien, pero primero tienes que dar la idea... Finalmente, o introduce modificaciones semánticas, o adiciones, o pérdidas, y a veces varias cosas, que es el peor de los casos.

Prefiero que la traducción no suene bien, porque en muchos casos, sobre todo con los neologismos, también sonaban mal en el original. Y eso es un problema serio...

C- ¿Cuándo comienzas con *Criterios*?

D- En febrero próximo [2012] va a hacer 40 años. Comenzó primero como una sección del órgano de la unión de escritores de la Gaceta de Cuba, el número 100 de febrero de 1972, y después sacaban en todos los números, empezaron los conflictos, desapareció ahí, empecé a hacerlo como una especie de mecanografiado, mi esposa y yo lo hacíamos así, como algo semi-underground, y después a principios de los ochenta logré que saliera todavía así, pero con formato de revista, por la Biblioteca Nacional. Hubo tres años que no salió del todo, porque fue un momento de lucha, tal vez el último momento de lucha por imponer el Realismo Socialista, entre el 80 y el 83, me quedé sin trabajo, etc. Después, en el 83, me llama Casa de las Américas a trabajar, y aunque como ves no tiene que ver nada con América Latina, lo hicieron un poco como recuperación, una operación de rescate cultural, me llevaron para allá y pude seguir haciendo ahí hasta que con el principio del Periodo Especial

se puso más difícil la cosa económica, y entonces fue cuando empecé a buscar financiamiento internacional.

C- ¿Cuáles fueron las preocupaciones a nivel teórico de esos primeros momentos? ¿Por dónde empezaste?

D- Había dos cosas: los años sesenta en Cuba, al igual que en el resto de América Latina, diría yo, fueron muy eurocéntricos. Eran lo que se hacía en París, en Italia en menor medida. De ahí que, a pesar de las relaciones que tenía Cuba con la Unión Soviética ya en los sesenta, y que ya se estaba publicando Lotman, Bajtin se había redescubierto, no nos enterábamos de eso. ¿Cómo nos enterábamos en Cuba? A través de Francia e Italia. Las primeras cosas que se conocieron aquí fueron los libros de la Kristeva, que los trajo una amiga mía que estuvo vinculada a Tel Quel, una argentina que todavía vive aquí, y trajo los libros de Todorov, de los formalistas rusos,...No fue una recepción directa, sino a través de Francia, y también la antología de Remo Facan y el estructuralismo soviético junto con Umberto Eco, también llegaron. También el redescubrimiento del Círculo de Praga, lo que estaban haciendo después los continuadores, el propio Mukarjovski, Budishka, toda la gente de Praga, pero no llegaron directamente. Entonces ya yo estaba haciendo algunas traducciones sueltas, no todavía Criterios, yo lo llamo Pre-Criterios, y logro que se me permita hacer un número monográfico de la Gaceta de Cuba completo dedicado al pensamiento, sobre crítica literaria,...Y entonces ahí, junto con cosas sobre el Estructuralismo francés, publico textos como “Estructuralismo y semiótica en la URRS” de Meletinski, cosas de Tinianov, de Mukarjovski, y a partir de ahí empiezo...

En los setenta viene el Quinquenio Gris, y una de las primeras consecuencias fue el abandonar esa orientación occidentocéntrica, supuestamente sería un buen momento para abrirse a toda Europa del Este...Pero no pasó así. La orientación fue exclusivamente a lo más dogmático de la Unión Soviética. Polonia y el resto de los países socialistas eran vistos

como no confiables, o no del todo, como heterodoxos. Y de ahí que, cuando miras lo publicado en los setenta, no hay casi nada; lo poco que hay fue traducido por mí. Y de la propia Unión Soviética tampoco se publicaban los autores más abiertos, como la gente de Tartu, del Instituto de Etnología,...Todo eso fue muy tardío, ya entrados los ochenta, que se publicó aquí.

La idea mía fue no sólo, en aquel primer momento, dar una visión más abierta de las cosas en el campo socialista, una visión más abierta del marxismo, pero al mismo tiempo no cortar de plano con todo lo de Occidente, donde se seguían haciendo cosas interesantes. Si te fijas en la lista de títulos de esos años, aparecen todas estas tendencias estructuralistas, semióticas de la Unión Soviética. Después, en los ochenta, empiezo a publicar Teoría de la recepción de Yauss, a Jonathan Koller, a Jameson,...Abriendo el horizonte a todo lo que estaba pasando en Occidente, incluso muy tempranamente, porque todavía...Fueron algunas de las primeras traducciones de Jameson que se publicaron en Cuba.

Al principio Criterios era muy mal visto, sobre todo en los setenta, por distintas razones. Una era ideológica: que la ortodoxia era soviética, y que esto eran cosas no marxistas, aunque vinieran de...Después, ya en los ochenta, sobre todo del 83 al 88, se abre bastante, empiezan a aparecer en las universidades profesores que empezaron a utilizarlo. Hasta ese momento no se podía, era mal visto. Incluso en la Academia de Ciencias los que hicieron intento de utilizarlo tuvieron dificultades, problemas. Pero en los ochenta se empieza a utilizar: Salvador Redonet, Rodríguez Coronel, Margarita Mateos, Luisa Campuzano,...Con distintos intereses, pero ya empiezan a circular los materiales de Criterios en la docencia universitaria de La Habana, no así todavía en el interior. En esos años, las posibilidades económicas permitieron que empezara a organizar, al mismo tiempo que la revista, unos encuentros de Criterios sobre distintos temas: podía ser el kitsch, sexo y arte, cosas muy distintas, que fueron muy polémicas en aquel momento, con autores nacionales y también extranjeros. En el 87-89 había ya una actitud más relajada con

Criterios, y logré que la Unión de Escritores me financiara dos eventos internacionales llamados Primer y Segundo Encuentro Internacional de Criterios. Invité a figuras como Lotman, Patrice Pavis, Jonathan Koller, Manfred Fichter...En el segundo fueron 16, fue realmente...Y eso permitió todavía más movimiento de ideas, más intereses, más contacto de la gente.

En los noventa la situación económica empeora y tengo que buscar financiamiento, pero ya desde los ochenta la situación es más relajada. Eso no quiere decir que las únicas dificultades fueran por razones ideológicas, político-culturales, porque muchas veces no se trataba de eso, sino del anti-teoricismo predominante en Cuba, o más general, el anti-intelectualismo. En un segundo nivel, el anti-teoricismo particular, aquí la crítica era impresionista o por el contrario factográfica, positivista, de “tal persona nació en tal momento, escribió tales libros, el texto tiene que ver con las vivencias de cuando era pequeño...” Después, hubo también otros problemas de otra naturaleza: hasta el día de hoy, la mayor parte de los estudiantes, e inclusive de los profesores, no leen otras lenguas. Entonces, eso resultaba fatal en un momento en que casi toda la teoría estaba en otras lenguas, y por razones económicas no entraban los libros, no había mercado del libro de ese tipo. Eso también hacía que muchos profesores vieran en la llegada de estas nuevas ideas un peligro, porque los obligaba a actualizarse, pero al mismo tiempo tampoco tenían mucho cómo hacerlo, y la primera reacción fue de rechazo. Les removía el piso...Y ahí, paradójicamente, muchas de las reacciones frente a la teoría venían del propio sector académico, en tanto las investigaciones históricas, en la crítica.

Hay también una cosa: cuando uno mira todas las tendencias de pensamiento internacional cuáles se vuelven populares en Cuba, lamentablemente tienen un mínimo denominador común. Son las que permiten no tener que hacer estudios rigurosos. El impresionismo, el relativismo posmoderno, y el concepto de que no hay verdad...Ese tipo de tendencias. Aquellas que están ligadas a algún tipo de investigación rigurosa, sea sociológica, sea semiótica, sea..., la gente dice...Por ejemplo, cuando veían que

publicaba tantas cosas de Lotman y que Lotman hasta en Brasil es conocido gracias a Criterios, igual en México, todo el mundo pensaba que aquí había una escuela de semióticos, y era yo solo, porque realmente nadie lo tomó ni a él ni a ninguna otra de las figuras, sobre todo por esas dificultades adicionales...A veces también personas de edad mayor, que tal vez no se sintieron con fuerza a ponerse al día, a actualizarse teóricamente, y de ahí que se ha ido acumulando...

A todo esto también ha contribuido el hecho de que tampoco aparecían publicaciones: cuando vas a ver, las editoriales estatales no publicaban ninguno de estos autores; ni del campo socialista, ni de Europa occidental o de Estados Unidos, como ocurrió en los sesenta. Entonces sí, la editorial Arte y Literatura publicó los nombres del momento: Goldman, algunas cosas de Barthes, Sartre, ese tipo de cosas que eran de la época, pero después eso se cortó, y nunca más hasta la fecha, si has ido a las librerías verás que no hay nada de ninguna de las ramas de la teoría y del pensamiento.

Ese vacío tuvo que ver también con una evolución de Criterios auto-impuesta. Cuando yo empiezo a trabajar, a hacer mis propias investigaciones, me di cuenta de que los demás no tenían esa información, pero incluso, cuando leían, no podían...Me acuerdo de que, cuando en el 73 hago un libro sobre Martí que se llamaba "Martí y una semiótica del sujeto" , la gente no sabía ni qué era la semiótica ni qué era el sujeto, y era motivo de burlas, de epigramas...Me di cuenta de que debía hacer no sólo mi propia obra, sino también una obra de divulgación. Si ya después la gente no quiere leer, que sea por su propia decisión, pero al menos lo tuvieron...

Y empiezo a divulgar todas estas cosas, pero sobre todo de literatura. Me ocupaba sobre todo de investigación literaria, yo hacía artes plásticas y literatura, pero en el arte de los setenta no había nada de interés y me centré en la literatura, pero también, con el tiempo me voy dando cuenta de que la misma situación de teoría, de falta de material teórico, se da en las artes plásticas, y empiezo a publicar textos de artes plásticas; se da en el teatro y empiezo a

publicar textos de teatro; se da en la música, en el cine...Es una sola persona, pero todo...Incluso ya recientemente verás que los últimos libros son de sociología de la cultura, antropología, etnografía,...Porque la situación es la misma.

C- ¿No has visto ningún cambio en el momento actual, a nivel de mayor recepción?

D- No. Lo más que hay, y que hubo, sobre todo en los ochenta, es que algunas personas, por amistades, es curiosidad: vienes tú, traes un libro de Derrida, lo enseñas a la gente, lo fotocopian, lo regalas antes de irte...Ese tipo de cosas casual. Así fue como llegó el posmodernismo a Cuba mayormente. Y entonces, bueno, es tratar de llenar distintas lagunas al mismo tiempo, y eso hace que pueda publicar cada vez menos sobre literatura, de cine,...Mientras es mayor es la superficie sobre la que se esparce la mermelada, es más fina la capa...Ese es el problema. Paradójicamente, es muy triste, porque han habido unos críticos del exilio que elogian la labor de Criterios, muy simpáticos, pero dicen: "Desiderio no ha publicado a tal autor..." La gran paradoja es que, después de haber publicado todo esto, tengo el demérito de no haber publicado a tal autor. Esa es la lógica cubana...Son doscientos autores traducidos, pero lo que cuenta es el que no aparece...

Además, es como para cerrar la revista, porque siempre va a haber un autor que no haya aparecido, yo mismo puedo decir qué autores no he publicado de cualquier disciplina...¡Pero estoy yo solo! Aunque parece que eso no cuenta.

C- ¿Cómo se produce la recepción del poscolonialismo?

D- Primeramente, la gente no tiene textos de estudios poscoloniales. Más bien fue una recepción casual: poca gente ha leído a Spivak, a Homi Bhabha, eso realmente ha sido muy...Hay autores aislados que han leído textos aislados,

es muy casual, porque no ha habido una divulgación, tengo un texto que me dio Spivak hace algún tiempo, pero que no he hallado...Yo soy el traductor anti-comercial por excelencia, detrás de cada número de Criterios a veces hay decenas de artículos que empiezo a traducirlos, y me llegó uno del mismo autor más interesante y los dejo, o por el contrario, puede ser que un texto de treinta páginas, pero hay una expresión que no logro traducir, a veces ni con la ayuda del autor, por problemas del español,..., y no encuentro la traducción satisfactoria y no lo publico. El otro día boté miles de páginas de traducción. Y otra, en la computadora hay un movimiento de decenas...Ahora mismo, en el número que viene, le pido a un autor inglés un texto, me lo autoriza pero me manda otro, a veces voy avanzado pero cambio por hacerlo mejor...Eso es cotidiano.

El otro día tuve una reunión con la Fundación Holandesa Ivos, que van a financiar dos publicaciones de Criterios, y me preguntaban cómo va el proyecto, y ya los había cambiado por otros más recientes, mejores, el mismo autor me mandó otros...

C- En uno de los últimos números también publicas textos relacionados con el mundo árabe, con otras latitudes...

D- Sí, pero han sido pocos. Tengo un traductor muy bueno de árabe, un buen amigo, pero el problema es que no había, yo publiqué en dos ocasiones...Hay otro problema, en qué medida Criterios va a satisfacer necesidades o intereses existentes, y en qué medida tiene que despertar intereses por cosas. Hasta ahora ha predominado eso, pero hay sectores en los que no veo...

C- ¿Cuáles serían esos sectores? ¿Qué temas encuentras que han tenido una peor acogida?

D- Es que eso es muy difícil de medir. Lo que sé, por ejemplo, es que los estudios poscoloniales y los subalternos no creo que hayan tenido mucho...Cuando estoy hablando, no estoy hablando de Retamar,...Los habrán leído Retamar, y Ambrosio Fornet, pero hablo en general. La misma semiótica, con todo, no puedes decir que aquí ha habido una influencia ni de Lotman, ni de Umberto Eco, ni de Greinat, que fue muy popular en México, en Perú, pero aquí no, ninguno, ni una ni otra...Es realmente una situación bastante...Son muchos factores, ha habido personas que han tenido inquietudes, se han ido del país, hemos perdido muchos cerebros, gente muy inteligente que se ha ido y ha tenido otras evoluciones distintas de las que eventualmente hubieran podido tener aquí, pero hay...Yo diría que, por ejemplo, en la misma teoría queer, gay,..., tampoco vi mucho interés, yo incluí algunos textos, y salvo creo que los compañeros del CENESEX, del Centro de Educación Sexual, no hubo, yo no vi mayor interés. Es muy difícil.

Es que tampoco se puede hablar de que haya una vida cultural, con agrupaciones, grupos de intereses...En otras partes ves que se interesan dos, tres, en semiótica, hacen su grupito, sea en una universidad, en un instituto, por libre...Pero aquí no. La vida académica está muy atomizada, y de ahí que haya casi tantos intereses como personas, alguien que va a hacer una tesis sobre algo y busca...Es una situación muy desarticulada. Eso tiene que ver con todos estos años de falta de formación, de falta de contactos, de falta de fogueo en encuentros internacionales, porque cuando alguien va a encuentros de esos y no entiende de qué están hablando, y ve que todo el mundo se entiende y que está fuera...Yo incluso lo digo desde el punto de vista de su propio marketing, no vayas a Colombia porque ahí tienen bibliografía, a Argentina ni pensarlo, porque allí incluso el portero...Hay una anécdota graciosa de un psicoanalista que regresaba a Buenos Aires, toma un taxi en el aeropuerto y empieza a conversar con el taxista, y usted de qué se ocupa, yo soy psicoanalista, y el taxista le pregunta, pero ¿freudiano o lacaniano? Los estudios psicoanalistas tampoco han tenido acogida aquí, hubo una muchacha muy brillante que se

llevaron para París, y después no ha habido realmente...Tú puedes conocer a una persona que es fan de Bachelard, pero por visión poética, afinidades,...

El que quiera hacerse de una visión, de qué ha pasado en el siglo XX en una rama del pensamiento, no tiene cómo, ni en la biblioteca de la universidad, ni en la Nacional, ni nada...Yo estoy organizando una cosa, "los mil y un textos en una noche", que son textos de las principales figuras a nivel mundial, aquí puedes encontrar de todo...Con tristeza debo decir que la mayor parte de los profesores no se molestaron en venir, ni siquiera en buscarlo, ni copiarlo ni nada. Y aquí está lo mejor de lo mejor de las principales disciplinas humanísticas. Porque además se daba gratuito, entonces todas las personas venían con una memoria o con un CD y lo entregaba grabado. Mucha gente joven, pero además, de los mismos profesores que han venido, te topas que alguno lo tiene, pero ni lo abre. Para darte una idea...Hay todo un anecdotario: una persona haciendo una tesis doctoral me llama, me pide una bibliografía, material, lo que tenga sobre intertextualidad. Le explico que lo tengo aquí en el Centro Criterios, no coincidíamos, no le convenía la fecha, hasta que un día me vuelve a llamar y me dice, si yo na más que quiero los títulos para ponerlos en la bibliografía de la tesis. Otra parecido: me pide material sobre un tema, le digo que tengo mucho, y le pido que pase por el Centro para darle los CD de los mil textos, me pregunta si son los de las noches, y me dice que los tiene, pero que no ha tenido tiempo para abrir y leerme la lista...Ni siquiera el índice, una persona que está buscando bibliografía...Eso es Cuba, lamentablemente.

Sí hay gente que lo han utilizado mucho, lamentablemente más afuera que aquí, lo sé por el sitio web que te ubica las búsquedas. A mí me lleva una cantidad de trabajo enorme, leer todas las revistas que encuentro, orientarme en ello, conocer lo último, decidir, pasarlo a PDF, hacer las listas, introducir una observación, quemar los CDs, dárselos a las personas...Y luego nada. Luego de la primera vez juré que no lo iba a volver a hacer, lo que pasa es que tengo un utopismo...He jurado que no voy a hacer la cuarta, pero ya nadie me cree. La suerte es que a veces ves, cuando menos te lo esperas, abres una revista y

encuentras un texto sobre determinado problema, y entonces ves en la bibliografía, los tienes. Pero incluso en el ISA. Te mencionaba ahora el libro de Moravski en español, había salido en Cátedra, abarca hasta el 77, Fundamentos de estética, traducido del inglés. Del 77 en adelante, salvo mis traducciones, no había salido nada de Moravski, porque no había nada, porque no tenía libros publicados en inglés, entonces yo hago este libro, que era desde el 77 hasta su muerte, lo abarca todo. En el ISA se publica un libro hecho por profesores, donde el texto sobre Moravski termina en el 77, y esto está publicado en Cuba. Él me cedió todos los derechos antes de morir, pero de nada valen esos privilegios. Incluso a veces he tenido inéditos, he tenido la Teoría literaria de Eagleton, me mandó los manuscritos...Incluso para Cuba, desde el punto de vista económico...Yo podría haberme vinculado a una editorial española, ganar dinero, pero decidí seguir con Criterios...Pero bueno, eso tiene que ver con otras cosas. Es un trabajo de Sísifo, o de Prometeo. Robar la información para dársela a la gente, y luego vienen a picarte el hígado...Y el otro, vas subiendo y cuando menos esperas tienes que empezar otra vez. Este último periodo, gracias a la Fundación Príncipe Klaus, está siendo más cómodo, y gracias al local, que esto se llena, con gente sentada en el piso, sobre todo gente joven. Pero te preguntas que, si los profesores mismos no son transmisores de un saber actualizado, eso es un problema, y lo ves...Ayer estaba mirando un libro que salió aquí de problemas de género, y entonces, problemas como decir feminismo, género, teoría queer, gay,..., miras la bibliografía y es monstruosa. Uno de los primeros libros que sale en Cuba sobre eso tiene solamente dos libros teóricos extranjeros en la bibliografía, de autores de cuarta categoría, pero el colmo es que hasta la definición de género recurre a un libro de segunda línea...Y eso es lo más típico, con cosas de internet, o de un tipo que pasó por aquí y dejó un folleto...Ya vamos por la Tercera Ola de feminismo...

Claro, eso tiene que ver con muchos problemas de la educación, de concepciones ideológicas, de qué cosa es un peligro ideológico, de un momento en que todo lo extranjero era negativo, peligroso, y después también el hecho

ese de que también, por razones de sociología del campo académico, se ha creado una situación en la que hay mucha gente interesada en no actualizarse. Porque eso los afecta. La cosa entonces es poner resistencia, y eso tú lo ves. Una de las peores cosas que puedes decir aquí a alguien es que es un teórico. Eso en parte nos viene de España, y también de Estados Unidos. Del anti-intelectualismo norteamericano, y de todo el escolasticismo anti-teórico español. Ahí no somos originales tampoco.

C- ¿Llega el pensamiento que se produce en el resto del Caribe?

D- Llega, pero muy poco. Sobre todo en la capital. Realmente el único lugar donde la condición de caribeño es algo vivido y asumido intelectualmente es Santiago de Cuba, y en particular Casa del Caribe, y otras instituciones. Es verdad que es una ciudad completamente distinto, siempre que voy a Santiago tengo la impresión de que voy a otro país. No lo puedo evitar. La Habana no se reconoce como algo caribeño. Es cosmopolita; por más que se dice, yo no lo veo...Hay, como es natural, investigadores que se ocupan: el caso de Emilio Jorge...Hay gente, pero muy individual, no se puede decir que haya esa condición caribeña, yo no la veo en La Habana, desde luego menos en las provincias, eso no se plantea.

C- ¿Qué es lo que llega?

D- Lo que llega es a través de Casa de las Américas, que ha hecho un excelente trabajo con eso. Ahí estaba Glissant, Lamming...Pero tampoco mucho. Y la gente, yo veo que los que se han dedicado a estudiar eso tienen muchas lecturas, quizá porque son esa minoría que tienen que abrirse paso y velar por su disciplina...Los veo más al tanto de lo que sale. Pero son realmente pocos. Lo que no veo es que tenga un peso específico una cosa que sería un componente identitario...Creo que más bien, cuando se habla de esa identidad, se asume la cosa, pero que lo africano sea un vínculo con el resto del Caribe, no es algo

tan...Salvo en Oriente, no lo veo en otras partes. Y tampoco, cosa que no hay recepción del pensamiento negro americano. De la idea del Black Atlantic de Gilroy...Eso puede ser que lo conozcan dos o tres. Ni tampoco, pero por otras razones, y eso es más complicado, la influencia nociva que pudiera tener la lectura de los teóricos norteamericanos sobre problemas raciales, pero eso ha influido en que gente como Cornel West, Henry Lee Gate Jr. Appiah, Mudimbe,...no sean conocidos, y eso incluso que cuando yo leí *The Signifyng Monkey*, que está basado en Elegguá, y él lo descubre en Brasil, y lo liga con lo de aquí...

Porque hay la preocupación de que el problema racial en Estados Unidos, cosa que es cierto, se plantea de otra manera, todo es distinto, pero el racismo tiene un montón de elementos comunes...En realidad la cultura cubana ha oscilado entre bandazos de las regularidades generales a la singularidad absoluta. En determinado momento, cuando, por ejemplo, el periodo de la influencia soviética, eran regularidades generales, es un término de la filosofía soviética, la conformidad a la regla general, que entonces las cosas de la Unión Soviética, a pesar de que no eran americanos, ni caribeños, ni tenían negros,..., valían porque era una realidad histórica general. Ya en los noventa era al revés, la singularidad absoluta. Lo cubano es único, no hay ningún caso igual a Cuba, los problemas eran sólo en Cuba. Y en esos bandazos pasamos de un extremo a otro.

Tanto es así, que vinieron intentos, al venir abajo el paradigma soviético, de vernos desvalidos, cuando cayó la URSS, de decir, bueno, Cuba se va a tener que enganchar al resto del mundo. No. La reacción fue un singularismo nacional cuya fuente teórica fue exclusivamente Martí. Entonces, bueno, uno de nuestros principales intelectuales dijo públicamente, en la televisión, que en Martí está todo lo que un cubano necesita y debe saber. Eso es como lo del Corán. En esa época hacía un juego de palabras que decía que nos habíamos convertido al Marxí. Y eso se dio hasta en investigaciones literarias, hubo quien pretendió situar que la teoría literaria cubana debía salir de Martí. Una cosa

empobrecedora, porque Martí no fue un teórico literario, y en segundo lugar estaba en el siglo XIX...Y entonces digo, tú quieres tomar el ejemplo de Martí, haz lo que hizo él en su época, estar al día. Conocía lo que se hizo en todos sitios, era el tipo más cosmopolita de la época.

Eso es lo que he tratado de defender, pero lamentablemente son como polos, posturas, en las que a veces diacrónicamente se pasa de una a otra, o sincrónicamente te encuentras representantes de ellas en distintas posiciones político-culturales. Por ejemplo, en este momento, desde hace años esta posición singularista tiene mucha fuerza, entre otras cosas porque se convierte en algo que exime del conocimiento de otras partes, pero también de cualquier aplicación, aunque sea heurísticamente, de cualquier cosa que se haya visto en una realidad a la realidad cubana. Es *empiria*...Por ejemplo, no hay bibliografía teórica sobre el racismo, nada de Balibar...Incluso los cambios de Europa del Este, que fue una cosa muy instructiva, de cómo se llega al proceso de fines de los 80, cómo fue la transición al capitalismo...Nada, nada.

C- Siguiendo en esa línea, ¿cómo se ha tratado la obra de intelectuales de la Europa del Este que están produciendo en Francia, en Occidente, como Bauman, Todorov, intelectuales que han migrado?

D- Yo empecé a publicar sin preguntar. Me acuerdo que a Retamar y a mí, que descubrimos a Todorov en los sesenta, no iba anunciando si alguien era un emigrado, pero lo publicamos en el 71, en pleno Quinquenio Gris. Después, de Jacobson, igual. Después, en Criterios, publiqué un texto de Todorov sobre el cruce de culturas...Así. Bauman me mandó incluso dos inéditos. Incluso en el número anterior publiqué hasta autores israelíes, separaba bien la biografía, los textos no tienen problemas...Sí me pasó con Moravski un problema, de revisar el curriculum, y si había algún problema el texto no se publicaba. Hay textos que quise publicar, y entonces averiguaron, a pesar de que seguía siendo marxista, pero eso no importaba. Siempre que podía asumía el riesgo; en la mayoría de los casos, como el texto no tenía problema, ni preguntaban por él,

no se preocupaban por el autor. Pero hay una cosa cierta: lo que sí nunca admití, y eso tuvo que ver con que *Criterios* desapareciera varias veces, volviera a aparecer, ninguna injerencia, ni tampoco la ha habido. Después sí ha habido comentarios, pero siempre a posteriori...Y ahora estoy como centro independiente, no he tenido problemas. Tal vez hago las cosas tan argumentadamente, hasta el punto de que no hay un solo artículo atacando a *Criterios* en cuarenta años. Incluso Rafael Rojas plantea una buena visión en un artículo reciente...

C- Es la excepción al “estante vacío” ...

D- Sí, sí...Ahora va a publicar un texto en *Temas*, y yo estoy preparando la respuesta porque él no conoce los mil y un textos, y ahí están todos los autores que menciona, libremente y gratuito, incluso con más acceso que la revista.

Pero el problema es que en cada número tengo que decidir, quiera o no es una revista internacional, en la que tengo que dar lo más actual, y no quiero bajar mucho el nivel para la cosa de la información local, y por eso a veces hago esas antologías adicionales, paralelas...Ya en *Criterios* no me queda más remedio que mantener ese nivel alto, a pesar de que no he hecho una política de divulgación más allá de Cuba. Hay gente que la conoce, que la cita, la utiliza, pero es porque le ha ido llegando por distintas vías, diariamente recibo cartas de gente que la está descubriendo...

**Entrevista con José Manuel Noceda Fernández (Cuba), curador,
fundador de la Bienal de La Habana**

La Habana, 24 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Hola José Manuel. Quisiera comenzar preguntándote cómo comenzaste a trabajar en el contexto de la Bienal de La Habana, y cómo evalúas desde el momento presente todo el proceso de principios de los noventa, cuando se sucede un buen número de grandes exposiciones colectivas que exponen el arte del Caribe tanto dentro como fuera de la región.

José Manuel Noceda- Yo comencé a trabajar en el año 84, acabado de graduar de la Universidad de La Habana. Colaboro al final con la Primera Bienal, pero sin formar parte todavía de un Centro Wifredo Lam que estaba creado por Decreto Ley de Consejo de Ministros, pero que en realidad no existía. La primera Bienal de La Habana la organiza un Centro Wifredo Lam nominal, pero en la práctica quienes llevan la concepción y la organización del proyecto, y quienes lo echan a andar, son la Dirección de Artes Plásticas en el Ministerio de Cultura, con la colaboración de entidades como Casa de las Américas y un grupo de artistas, críticos, profesores, etc., que fueron los que en realidad trabajaron en esa primera Bienal de La Habana. En ese momento yo estaba estudiando todavía. El Centro no se había creado en realidad, no estaba conformado.

Me gradúo, Lillian Llanes, que es la persona que acepta dirigir y conformar la realidad del Centro, me pide que colabore en la devolución de la Bienal de La Habana. Ahí trabajé por unas semanas en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana que era donde estaban concentradas todas las obras. Ese fue el único contacto que tuve con la

Primera Bienal, al final. Pocas semanas después, Lillian comienza a estructurar el Centro y yo me incorporo, soy uno de los fundadores del Centro, pero no de la Bienal. Entonces, cuando Lillian me hace esta propuesta, me plantea su interés que yo me dedicara a la investigación de Wifredo Lam. Para mí fue todo un reto, porque no sé cómo se manejará el tema Lam en la actualidad en la Universidad de La Habana, pero en los años en los que yo estudié, a finales de los setenta y principios de los ochenta, era una figura incómoda, una figura que no encajaba, o a la que no se lograba ubicar ni en los estudios sobre el arte contemporáneo a escala universal, ni en los estudios sobre el arte cubano del siglo XX. Se le pasaba por encima, a vuelo de pájaro. Recuerdo que, por ejemplo, en el curso sobre el arte del siglo XX, a Lam no se le mencionaba, y después, en otro curso sobre el arte cubano del Modernismo en adelante, se le dedicó un seminario, algo que desarrollaron dos compañeras del curso, y punto.

De modo que para mí fue un gran reto. Yo conocí lo que se exhibe de Lam en el Museo Nacional, las grandes obras que tiene en su colección el Museo Nacional, algunas cosas que había podido consultar en revistas, libros,..., y punto. Nunca me había sentado a reflexionar sistemáticamente sobre la obra de Lam. Y, por supuesto, me interesó el asunto y acepté. Comienzo a trabajar con Gerardo Mosquera en el Departamento de Investigaciones del Centro, sobre todo en función de los Eventos Teóricos de la Bienal de La Habana. Esas son las dos orientaciones que tomó mi trabajo hasta el año 1991. Margarita Sánchez trabajamos con Gerardo en los Eventos Teóricos de la Segunda y Tercera bienales de La Habana. Después Margarita pasa a otro departamento, Gerardo se va del Centro, y yo organizo el Evento Teórico de la Cuarta Bienal en el año 1991. Creo que a partir de ahí se produce un corte importante en el interior del trabajo del Centro, porque Lillian decide conformar un equipo de curadoría. Entonces, algunos especialistas que estábamos trabajando en diferentes departamentos pasamos a conformar ese equipo de trabajo, y es ahí donde se

me pide que me dedique al Caribe y Centroamérica. Ahí comienza mi trabajo de investigación sobre el arte contemporáneo en el Caribe.

Pienso que fue otro reto, porque si bien existía ya una extensa bibliografía de carácter teórico, histórico, sobre el Caribe, sobre problemáticas generales del Caribe, la literatura sobre las artes visuales era escasa en aquel entonces. Y pienso que buena parte de lo que se dedicaba al estudio de la visualidad caribeña tenía un corte marcadamente académico, e ignoraba toda una serie de producciones visuales que a principios de los noventa ya se estaban fraguando al interior del Caribe. Eran lecturas sobre el Caribe que miraban más bien hacia atrás. Yo pienso que el Caribe hasta principios de los noventa estuvo entrampado en determinados cánones de representación que procedían del Modernismo, sobre todo del Surrealismo, del onirismo...Había mucha pintura de base surrealista, onírica, abstracta, y creo que hacia esas directrices pictóricas era hacia donde se había desplazado la crítica y la historiografía. Y sin embargo ya en los años noventa comenzaba a emerger un grupo de artistas con poéticas radicalmente diferentes. Yo comienzo a trabajar en función de esas poéticas, tuve la dicha de encontrarme al comienzo de mi investigación con esa producción, y en la Bienal de La Habana de 1994, la Quinta, se invita a un grupo de artistas que ya no proceden sólo de Cuba, Puerto Rico, República Dominicana o Jamaica, sino que procedían de otros pequeños territorios caribeños que habían estado ignorados hasta el momento: Aruba, Curaçao, Barbados, Bahamas, Trinidad.

C- ¿Quién viene en esa época?

JM- Bueno, ya en el 94, por ejemplo, fue significativa la presencia cubana. Es la Bienal que lanza a esa generación que Gerardo Mosquera definió como “La Mala Hierba”, después del éxodo brutal que se produjo a finales de los ochenta, y que Dannys [Montes de Oca] también recoge en *El oficio del arte*, el proyecto curatorial que hace a principios de esa década y que da a conocer a esa nueva

promoción. La Bienal de la Habana presenta a Los Carpinteros, Estereo Segura, Carlos Garaicoa, Kcho, Tania Bruguera, Fernando Rodríguez, y otros.

Pero, por ejemplo, de República Dominicana la participación es también significativa: están Marcos Lora o Raúl Recio, y otros artistas que quizá no encajen con ese perfil de emergentes... De Guadalupe se invita a Thierry Alet; de Barbados a Annalee Davis; de Aruba a Elvis Lopez, a Alida Martínez; de Trinidad a Chris Cozier; Yubi Kirindongo de Curaçao... Todo ese grupo de artistas que hoy en día yo pienso que son los artistas consolidados del arte contemporáneo del Caribe se presenta internacionalmente en la Bienal de La Habana en 1994. En ese mismo año yo ofrezco en la Segunda Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica de Santo Domingo una conferencia que ya titulaba "Hacia una nueva imagen del Caribe", refiriéndome a esta producción que a mi modo de ver introduce puntos de giro conceptuales y lingüísticos, traslada por completo, en un giro de 360°, los referentes que se estaban manejando al interior del arte contemporáneo del Caribe.

En ese mismo decenio el arte del Caribe comienza a ser de interés en determinados circuitos internacionales. Era un arte que había tenido muy poca presencia más allá de las fronteras del Caribe mismo. En los ochenta se produjo el boom del arte latinoamericano a escala internacional, con una gran cantidad de exposiciones colectivas en territorios de Europa y sobre todo de Estados Unidos; ahora bien, si tú analizas esas exposiciones, vas a ver la escasísima presencia del arte del Caribe en esos proyectos. Recuerdo, por ejemplo, *Art of the Fantastic*, una exposición que se organiza en el 87, que se organiza para los juegos panamericanos de Indianapolis. Además de manejar un concepto, un estereotipo, que se derivaba de toda esta resaca que deja el surrealismo y el onirismo, e incluso teorías generadas dentro del Caribe y del continente mismo, como lo Real Maravilloso o el Realismo Mágico de García Márquez, recuerdo que sólo invitaban a tres ó cuatro artistas del Caribe, a Arnaldo Roche Rabell, a José Bedia, a Lam,...Y el resto eran artistas de América del Sur.

Pero en los noventa, no obstante, se producen dos proyectos de envergadura. El primero de ellos *Caribbean Visions*, en territorio norteamericano, una exposición que fue curada desde los Estados Unidos, creo que con base más bien en Jamaica. Una exposición controvertida, recuerdo que Francis ____, una crítica de arte colombiana, cuestionaba mucho la exposición en su momento. Cuestionaba la definición de Caribe que habían utilizado a la hora de plantearse el proyecto desde el punto de vista curatorial. Pero, además de ello, cuando revisas la nómina de artistas invitados, te das cuenta de que existen grandes disparidades, y que se manejaron diferentes criterios de selección según los países que intervinieron en la muestra. Por ejemplo, aparecen pequeños territorios del Caribe con una representación excesiva, que no se fundamenta en la práctica artística de esos contextos. En el caso de Cuba, por ejemplo, recuerdo que se visionaron sólo artistas cubanos que viven en el extranjero. Desconocieron, ignoraron por completo, el contexto visual local.

El otro proyecto de envergadura es el que comisaría María Lluïsa Borràs y Antonio Zaya: *Caribe Insular: exclusión, fragmentación y paraíso*. Me parece que fue un proyecto mucho más redondo, se realiza en el 98, y trabajaron con una nómina de artistas de primer nivel, hicieron un trabajo de investigación, eran dos profesionales españoles que estaban muy vinculados al Caribe, llevaban mucho tiempo visitando el Caribe, lo conocían con cierta profundidad, y eso les permitió desarrollar un trabajo mucho más coherente. Fue una exposición mucho más interesante, sobre el acontecer visual del Caribe en aquel momento. Ahí estuvo buena parte de la vanguardia visual caribeña de los años 90, con independencia de que puedas estar en desacuerdo con algún que otro artista seleccionado, con algunas omisiones, que siempre van a existir, pero fue un proyecto mucho más cerrado, coherente. Además, ellos se auxiliaron de una serie de críticos, curadores, docentes del Caribe que luego contribuyeron con los textos que aparecen en el catálogo. Ellos venían de haber hecho *Cuba siglo XX: Modernidad y Sincretismo*, en su momento el proyecto expositivo más grande y abarcador que se había hecho sobre el arte cubano. De modo que, ya te digo, no

eran dos curadores paracaidistas que caían tres días en un contexto y venían ya con una nómina de tres o cuatro artistas que algún crítico amigo les había sugerido, se concentraban en ellos, desconocían el resto de la producción local, y a partir de ellos trabajaban. Había un conocimiento de lo que se estaba haciendo, estaban desplazándose por el Caribe, dedicándole tiempo...Creo que establecer ese tipo de relación intensa con el área de estudio es muy importante.

Ahora bien; a mí me parece que lo más interesante de esos años noventa es que, al interior del Caribe, también comienza a generarse procesos y proyectos de investigación, de promoción, y de difusión del arte del Caribe. Por ejemplo, en el 1991 se organiza en Curaçao *Carib Art*, un proyecto que para mí tuvo sólo el atractivo de generarse en el Caribe, en una pequeña isla que apenas resalta dentro del Caribe, perteneciente al llamado Caribe Holandés, que es el más aislado dentro de todo el rosario de islas, un proyecto que se genera en esa pequeña isla para unificar, para exponer arte contemporáneo del Caribe, de las Antillas.

C- Siempre me he preguntado por qué encontramos Aruba y Curaçao detrás de esa primera exposición...

JM- Creo que fue una iniciativa de la Comisión de la UNESCO para las Antillas Holandesas. Para mí fue el primer esfuerzo por aglutinar, por acercar las producciones visuales de las Antillas en los años noventa. Más allá de eso no creo que tuviera mucho valor, fue muy cuestionable, estuvo dedicada sobre todo a la pintura, la manifestación predominante hasta aquel entonces en la plástica del Caribe, y además manejaba un criterio de cuotas a la hora de regular la participación por países, creo que eran cinco o seis artistas por isla, y cada artista con una pintura. Son esas grandes exposiciones sin sentido, más allá del esfuerzo, pero, ¿qué te puede decir a ti una pintura de un artista? No mucho...Y teniendo en cuenta los desniveles y las asimetrías al interior de la producción visual del Caribe, de los esfuerzos institucionales del Caribe, de las grandes lagunas en la enseñanza del arte, a mí esa equidad que manejó *Carib*

Art me parecía insostenible, injustificada por completo. Creo, además, que la organizaron personas que quizá no tenían un gran conocimiento sobre el arte del Caribe, en el sentido en general, y mucho menos sobre el arte contemporáneo en la región. Pero con todos esos desaciertos creo que fue el primer intento de mirar hacia el Caribe desde el Caribe mismo.

Otro gran esfuerzo que aparece en esos años, un año después que la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica en Santo Domingo, que es una Bienal que emerge dentro de toda la fanfarria pro-Quinto Centenario que el gobierno de Joaquín Balaguer promueve, dentro de esa fastuosidad y monumentalidad, y en ese contexto aparece organizada por el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo. Creo que en sus principios tuvo ciertos problemas. Ya lastraba determinadas limitaciones; la primera se hace en el 1992, no estuve en esa primera ocasión, escribí un texto con mucho entusiasmo que se publicó en el Listín Diario de Santo Domingo y que se tituló “Bienal del Caribe desde el Caribe”, lo escribí desde aquí, y a priori. Después, tuve que reformular algunas de las ideas que planteaba en ese breve trabajo, pero creo que es el otro gran proyecto que se gesta en el Caribe para el Caribe. En este caso, la Bienal trabajó con el sentido de cuenca, no se circunscribió al arte de las Antillas, sino que expandió su sentido a toda la cuenca del Caribe desde México, Centroamérica, el Caribe continental y las Antillas. Fue una Bienal que, como su nombre indicaba, estaba dirigida a la pintura, en un momento en que ya las instalaciones, la fotografía, los medios mixtos y otras disciplinas del arte contemporáneo comenzaban a ser manejados dentro del Caribe.

C- Quizá la labor de completar un poco ese panorama correspondió a Silvano Lora y la Anti-Bienal...

JM- Claro, claro, Silvano Lora fue, además, un artista adelantado al contexto dominicano. Recuerdo la obra de Silvano en la Primera Bienal de La Habana, en la que trabajó con materiales de reciclaje, con ensamblaje...Exactamente. Entonces, ya te digo, es una Bienal que surge en un momento de cambio y de

ruptura al interior de las artes visuales del Caribe. Y el concepto de esa Bienal desconoce esas nuevas poéticas, esos nuevos modos de representación que ya dentro del Caribe comenzaban a intervenir.

Lo otro que también me pareció totalmente errado fue establecer un sistema de cuotas por países, crear una especie de igualitarismo en la participación de todos los contextos que intervenían en la Bienal de Santo Domingo. Creo que cada país podía, o debía, seleccionar al mismo número de artistas, aunque ya el número de obras por artista difería en relación con *Carib Art*. En todo caso, fue otro gran esfuerzo por aproximar a los artistas, los críticos y los curadores de todas la región. Fue una Bienal que manejó desde sus comienzos premios individuales, y daba tres premios a las representaciones por países. Y bajo esas reglas de juego la Bienal desarrolló tres o cuatro ediciones, hasta el año 2000 en que la bienal introduce algunas modificaciones en sus presupuestos y de alguna manera se abre a todas las disciplinas y manifestaciones. Ese fue el elemento transformador más importante que observo que se produjo en el concepto de la Bienal. Ahí hubo un par de eventos, y se interrumpe de nuevo la Bienal hasta el pasado septiembre [2010], en que ellos relanzan el evento pero convertido en Trienal Internacional del Caribe, y expanden un poco más el radio de acción de esa Trienal incorporando el sur de Estados Unidos, sobre todo Florida.

Otro de los elementos significativo de la Bienal es que ellos trabajaban con curatorías nacionales. Cada país era responsable de seleccionar a los representantes de ese país en cada una de las ediciones del evento, y los curadores y el comité organizador de la Bienal no intervenían para nada en las decisiones curatoriales nacionales. Cada curador en Cuba, Puerto Rico, México, Venezuela, Guatemala,..., decidía lo que se iba a exhibir de cada país en República Dominicana, y era absolutamente aceptado por ellos. No había un filtro curatorial posterior desde la Bienal misma. En esta Trienal del Caribe este es otro de los elementos que se modifica: ellos renuncian a las curatorías nacionales, e invitan a cinco curadores a trabajar determinadas regiones geo-

lingüísticas del Caribe, o determinados territorios geo-culturales como Centroamérica o lo que ellos llaman el Gran Caribe, que en el caso de la Trienal se concentra en el Sur de Estados Unidos y en el norte de América del Sur. Esa es otra de las modificaciones sustanciales que se introduce dentro de esta primera Trienal Internacional del Caribe.

Tanto *Carib Art* como esta Bienal fueron dos esfuerzos bien importantes, sobre todo para comenzar a articular mejor las producciones visuales al interior del Caribe y su promoción más allá de la región. El otro evento que estaba aconteciendo desde los ochenta es la Bienal de La Habana. La Bienal siempre tuvo muy en cuenta al Caribe, desde la primera edición. Ahí comienzan a participar los maestros de países del Caribe, los grandes nombres, algo que pasó no sólo con el Caribe, sino con toda América del Sur y Centroamérica. Las dos primeras bienales fueron encuentros en los que intervienen artistas ya con trayectorias consolidadas. Pero en el caso del Caribe, es a partir del año 1991 y sobre todo del 1994 que comienza a hacer acto de presencia esta nueva generación, estos artistas emergentes que ya trabajan con otros conceptos y otros referentes lingüísticos. Hasta ese momento, el Caribe había estado dominado por la pintura, y ya a principio de los noventa toman mucha fuerza las instalaciones, el arte-objeto, la fotografía y hasta el video. Si sorprende que Chris Cozier esté invitado a la Bienal ya en 1994, sorprende más si cabe que lo que Chris exhibe en la Quinta Bienal de La Habana es una video-instalación, con cuatro monitores y un dibujo en la pared. Ese tipo de manifestaciones es el que cobra fuerza a principios de los noventa, y el que la Bienal de La Habana favorece, a tono con la dinámica curatorial del evento en sentido general.

Con posterioridad, el video, la performance, las acciones comenzarán a incidir en esa producción, y la Bienal también las ha exhibido. En este sentido, la Bienal de La Habana ha puesto su grano de arena también para el mejor conocimiento a escala internacional de esta producción caribeña, que hasta entonces era bastante desconocida e ignorada, el Caribe era como otra de las grandes ultraperiferias, uno de los grandes territorios preteridos en los circuitos

internacionales del arte. Salvo figuras y trayectorias como las de Wifredo Lam, el modernismo cubano...

C- Existe, además, otra cuestión que viene determinada por el hecho de que, en esos casos, la valoración de los artistas se produce a raíz de su cercanía a movimientos artísticos que no son caribeños, por su parecido a modelos exteriores...

JM- Claro, es lo que pasa, por ejemplo, de Hervé Télémaque, el haitiano. Quizá también gozaban de cierto reconocimiento la escuela de pintura popular haitiana, de pintura intuitiva de Jamaica,...Era lo que más se conocía del Caribe fuera del Caribe. El resto de las producciones visuales del área estaba totalmente fuera de esos grandes circuitos internacionales del arte. Y me parece que uno de los posibles méritos de la Bienal de La Habana ha sido el favorecer una mayor aproximación de esos centros de poder hacia el arte contemporáneo de la región. Creo que esos fueron los proyectos curatoriales más importantes en los noventa.

C- Dentro de esa época, ¿qué relación observas entre las políticas curatoriales que surgen en el interior de la región, y las que se organizan desde fuera? ¿Existe un diálogo? ¿Funcionan de manera paralela?

JM- A veces pienso que las visiones son muy escasas. Te ponía el ejemplo de *Caribbean Visions*. Con el caso de Cuba no hubo ninguna relación; todo lo contrario sucede con proyectos como *Caribe Insular*, en el que la dinámica curatorial se auxilió, se acuñó, en el saber, en el conocimiento de los territorios del Caribe. Respecto a otros proyectos, como *Cariforo*, tengo serias dudas con él, recuerdo en un momento que se nos pidió ayuda con un artista, pero son solicitudes de esas "rápidas", que ni te involucran, ni te permiten acceder al evento con mayor profundidad. Sencillamente, te piden una colaboración y punto, para después itinerar una muestra,...Tengo mi recelo con ese otro tipo de proyección curatorial.

C- Para completar el panorama, encontramos ejemplos de producción de arte vinculada a festivales, como *Carifesta*, *Indigo*, que no son puramente exposiciones de artes plásticas, ni tampoco exposiciones de arte contemporáneo. ¿Cómo evalúas ese otro modelo?

JM- También tengo criterios sobre eso. Yo no creo que sean digamos decisiones curatoriales muy felices. A veces se van por las ramas, trabajan con un tipo de producción del Caribe que ya no es la más contemporánea, se supeditan muchas oportunidades a determinados estereotipos y clichés que todavía dentro del propio Caribe se siguen utilizando: la identidad, la unidad caribeña, la exuberancia, lo festivo...Se van por ahí, y desconocen quizá las orientaciones más fecundas y felices del acontecer visual actual dentro del Caribe. Creo que sucede así con la Fiesta del Fuego en Santiago de Cuba, por poner el ejemplo más cercano. Tengo la impresión de que ese es el tipo de situación que uno encuentra al interior de estos festivales. Se trata de festivales de carácter cultural, que insertan las artes plásticas dentro de ellos, pero que las personas o los profesionales encargados de llevar a la práctica la selección de las exposiciones, de los artistas, las propuestas curatoriales, temáticas,..., de la parte visual, no son personas que estén al día, y en este sentido pues un poco se desorientan, y escogen quizá problemáticas, artistas, que hoy en día ya no aportan mucho.

C- Siguiendo por ese camino, paralelamente a este sistema de exposiciones que están presentes a lo largo de la década, ¿crees que ha habido un desarrollo similar de las instituciones y los centros que están detrás de esas iniciativas?

JM- Sí y no. Creo que todavía existen muchas limitaciones a nivel institucional dentro del Caribe. Pero hoy en día el Caribe está en unas condiciones mucho mejores que diez, quince años atrás. Por ejemplo, se han generado fundaciones en países como Haití, que ha organizado proyectos

expositivos, simposios,...Existen fundaciones en Curaçao, en países como Aruba. En otros casos, encontramos países con cierta estructura institucional como Cuba, como República Dominicana, como Puerto Rico, instituciones de carácter educacional, museístico, centros de arte contemporáneo, galerías, como existen en Jamaica con la *National Gallery*, igual en Martinica, Guadalupe...En otros lugares, por ejemplo, tenemos el CCA en Trinidad y Tobago fundada por Charlotte Elias en los noventa, que fue también un centro movilizador, dinamizador no sólo del contexto trinitario, sino del Caribe sur. En otras islas, por ejemplo, están generando programas educativos, como el Instituto Buena Vista en Curaçao. En Aruba existen varias fundaciones, está el Atelier 89 que dirige Elvis Lopez, que tiene carácter educativo y expositivo.

De modo que, ya te digo, creo que se está en mejores condiciones para encarar el arte contemporáneo, y los procesos que se están generando dentro del Caribe, pero todavía no es suficiente. Siguen existiendo grandes asimetrías: no puedes comparar a Cuba, República Dominicana o Puerto Rico, con lo que sucede en otros contextos del Caribe anglófono, francófono u holandés. Creo que están en una posición mucho más privilegiada.

C- Quizá debido al sistema educativo y a la tradición institucional...

JM- Sí, por supuesto. Al sistema educativo, son países con una mayor tradición dentro del campo del arte.

C- A nivel de políticas curatoriales, me interesa ver cómo se han manejado ciertos temas, como la memoria, la conexión con África, la conexión con Europa...¿Qué vías observas en el panorama contemporáneo?

JM- Para mí la memoria es un tópico fundamental. Aquí a veces uno se cohíbe a la hora de plantearse el tema, porque nosotros dedicamos una bienal al tema de la memoria, y eso crea disgustos, porque se cree que si ya una Bienal ha tocado el tema de la memoria, si tú lo tratas estás reiterando un tópico que la

Bienal de La Habana abordó. Me parece que en el caso del Caribe es todo lo contrario. Me acuerdo que Derek Walcott decía que el Mar Caribe es historia, y me parece que todos los grandes pensadores que ha dado el Caribe, de un modo u otro se han tenido que referir al papel de la memoria, a las coartadas históricas que han conformado el Caribe. Me parece que es uno de los tópicos esenciales. Carpentier se refería a la problemática del tiempo, y hablaba del tiempo del pasado o el tiempo de la memoria, del tiempo del presente o del tiempo de la intuición, y del tiempo del futuro o el tiempo de la espera. Algo que Benítez Rojo reelabora, cuando habla de que el presente caribeño es un presente que oscila entre el pasado y el futuro. Me parece que detrás de esas reflexiones de Benítez Rojo están las reflexiones de Carpentier...Pero Glissant también lo hizo, lo hizo Walcott, lo hicieron Rex Nettleford, Edward Kamau Brathwaite, Césaire...Creo que es un tópico ineludible en el arte contemporáneo del Caribe, al cual el Caribe le ha prestado mucha atención, creo que hay una línea dentro de las orientaciones visuales del Caribe que constantemente se está remitiendo a ese tema.

C- ¿Curatorialmente también?

JM- En menor medida curatorialmente. Sobre todo me estoy refiriendo a la producción visual. Aunque ahora, desde el punto de vista curatorial y crítico, también se observa. Recuerdo que en el año 1995, en la Tercera Bienal del Caribe, ofrecí una conferencia que se titulaba “Las glorias no se olvidan”, y era trabajando sobre las producciones de un grupo de artistas del Caribe para los cuales la memoria, o determinados expedientes de la memoria, eran esenciales. Y, por ejemplo, ahora hace muy poco recuerdo un texto de Dominique Brébion sobre la memoria en el arte contemporáneo de Martinica, que se va a publicar en la Revista Arte Sur. Pero como tópico curatorial ahora no recuerdo muchos proyectos curatoriales que directamente se lo estén planteando. Yo trabajo con él en octubre próximo en “Caribe expandido”, una exposición que llevo en Martinica. Este proyecto se genera a través de las residencias de curador que

ellos me permitieron desarrollar en Martinica. En esa residencia yo trabajé con una preselección de artistas, y a partir de esa preselección de artistas, con los cuales pude conversar, interactuar y familiarizarme, a algunos los conocía, como Breleur, a otros no. Y a partir de esas visitas, y de ese trabajo curatorial con ellos, me piden una exposición que salga de esa nómina de artistas con los que trabajé, incorporando a un artista del Caribe anglófono, otro del Caribe hispano, y otro del Caribe holandés. Pero son básicamente artistas de Martinica.

Ahí yo pude constatar el peso que la memoria tiene, sobre todo a partir del legado de Aimé Césaire y de la poética de la Negritud. Me estoy planteando el título de Caribe Expandido, porque dentro de esa selección se incluyen diez artistas que a mi modo de ver representan mejor los cambios que te comentaba se han producido en el arte contemporáneo del Caribe a partir de los noventa, y me voy a concentrar en las relaciones entre memoria, espacio y materia. Cómo estos artistas articulan esas poéticas desde la memoria y desde la materia, sobre todo, teniendo por medio el espacio de la insularidad. Pero no planteo el tema de la memoria desde el mismo título; lo desarrollo desde dentro, en el concepto curatorial.

C- En relación con los planteamientos teóricos sobre la memoria, ¿crees que ha habido diálogo entre las lecturas que se hacen en el Caribe francófono, anglófono e hispanófono? Parece que los autores que circulan son distintos..., baste comparar los textos de Benítez Rojo con los de Césaire o con los de Paul Gilroy. ¿Hay algún punto de encuentro, o son caminos separados?

JM- Hay un punto de partida que puede ser común, pero después las orientaciones del discurso me parece que son diferentes. Lo puedes constatar aquí mismo, en Cuba, o haciendo la comparación entre Cuba y Martinica. Martinica está todavía entrampada en el problema de la negritud, en el mirar al África de una manera muy peculiar, de ahí el discurso de un Glissant, el tratar de ver esa problemática desde otra perspectiva, desde otro ángulo, y de

sacudirse ese lastre de encima. Me parece que tienen orientaciones distintas. No sé hasta qué punto en el Caribe holandés eso influye, es una realidad muy *sui generis*, creo que están más allá de esos temas, por lo menos por lo que he podido constatar en Curaçao y en Aruba, que son y no son parte de Holanda, siguen atados también umbilicalmente al territorio metropolitano, pero bueno, ya tienen un estatus aparte. El Caribe es tan rico, tan contradictorio...Es increíble. Yo en los noventa me ponía a pensar y decía, en el Caribe encuentras el único reducto prácticamente del socialismo en el mundo, antes de Chávez, de Correa,...; tienes un Estado Libre Asociado; tienes islas que pertenecían, o pertenecen, a dos metrópolis, como St. Martin, isla minúscula que pertenece a Francia y a Holanda; tienes los Departamentos Franceses de Ultramar, y tienes las Antillas Holandesas...Como quiera que mires al acontecer político, administrativo... En las Antillas Holandesas, por ejemplo, ellos le llaman “estatus aparte” a este proceso de cierta autonomía en relación con la metrópoli. Ahora en Aruba, por ejemplo, estaban conmemorando un aniversario del estatus aparte, y es la nomenclatura en la que han entrado Curaçao y el St. Martin holandés, pero siguen siendo conexiones umbilicales con las antiguas metrópolis, a nivel económico y administrativo también. Se mantienen las ataduras...Es un contexto complejo, lleno de contradicciones, pero muy fecundo e interesante.

C- La conexión presente de cada territorio con la evolución histórica de esos mismos espacios, con la esclavitud, el colonialismo, parece que no ha desaparecido, si miramos, por ejemplo, a dos exposiciones recientes como *Kréyol Factory* (Parc de la Villette, París, 2009) o *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic* (Tate Liverpool, 2010) ¿Qué elementos hacen que estos temas estén presentes hoy en día?

JM- Pienso que tiene que ver con el papel de la memoria, con la cuestión poscolonial. Hay territorios del Caribe en los que la memoria, la creolización,..., son todavía muy significativos. Y quizá también por el hecho de ser miradas

desde fuera, que se dirigen más bien a estos territorios y a estos tópicos, quizá tenga que ver con eso. Por otro lado, quizá el arte cubano haya superado ya estas preocupaciones, y quizá sea más difícil encasillar a los artistas cubanos dentro de un concepto de esa naturaleza, ¿no? Creo que el arte cubano tiene sus propias preocupaciones, va por un camino muy singular, y ha superado una serie de preocupaciones que hoy día no inciden en la producción visual contemporánea de Cuba.

C- Acerquémonos al 2000. ¿Cuáles son los hitos, los temas, los cambios, que crees que marcan el tránsito entre una década y otra?

JM- Creo que después de los proyectos de los noventa hubo un *impasse*, el arte del Caribe siguió avanzando. Creo que hoy día es mucho más activo, y creo que a finales del 2000 comienza de nuevo a moverse el panorama expositivo internacional con proyectos como *Atlántida Caribe*, *Kréyol Factory*, o las grandes exposiciones que se organizan en Estados Unidos, como *Infinite Islands*, que presenta a una nueva generación de artistas dentro del Caribe, o el proyecto de Duval-Carrié, *The Global Caribbean*, o *Rockstone and Bootheel* en Hartford, Connecticut.

Creo que el arte del Caribe de los últimos diez años ha expandido mucho más su radio de acción, su alcance. Se ha abierto, creo que son muchas más las problemáticas que están hoy en juego, las disciplinas que se utilizan, en los noventa se utilizó mucho la instalación, hoy los medios mixtos, el video, el performance también, aunque en menor medida, está protagonizando cosas interesantes. Creo que dentro de esa dinámica ha ido ganando mucho más terreno el arte, y se ha ido renovando.

C- ¿Cómo evalúas, por otro lado, la irrupción de artistas que proceden de otros ámbitos, como el diseño (tengo en mente el Colectivo Shampoo de República Dominicana, que participa en la Bienal?

JM- Es inevitable el romper los compartimentos estancos, el desplazarte por diferentes manifestaciones. A Shampoo lo conocía ya en su fase instalativa, desde 2006, con *La Plástica Dominicana*, pero no he estado al tanto de este desplazamiento.

C- ¿Cómo encuentras el estado de las publicaciones sobre arte contemporáneo?

JM- Creo que también se ha avanzado. Existen publicaciones en Martinica, en República Dominicana, aunque es difícil mantener publicaciones, sobre todo en los casos en que tienen ciertas pretensiones y mantienen la calidad, bien impresas, con contenido atractivo. Son costosas, difíciles de mantener. Pero hasta hace poco teníamos *Arthème*, *Arte Cubano*, *Cariforo*, *ArtesSD*, y así. Esas son las irregularidades, lo que encuentras. Es un contexto muy inestable en sentido general: aparecen proyectos, instituciones, curadores, críticos, y después desaparecen, los críticos dejan de actuar dentro de los territorios del Caribe,...Sobre todo en las Antillas menores hay mucha inestabilidad.

C- Ahora que mencionas esto, ¿la relación con la diáspora se ha visto modificada? ¿Hay un acercamiento entre los artistas que viven en la región y los que viven fuera?

JM- Yo te puedo hablar desde la proyección de la Bienal de La Habana. Para nosotros no existen barreras, y aquí hemos exhibido a buena parte de lo que yo denomino la nueva vanguardia artística en el Caribe, tanto con base en el Caribe, como en sus diásporas. Por aquí han pasado artistas como Nari Ward, Albert Chong, Alex Burke, Dione Simpson, Nicolás Dumit Estévez. Nosotros no establecemos ninguna diferenciación. Cuando miramos al Caribe, miramos a lo que se está produciendo dentro del Caribe, y a la diáspora asentada en Europa y Estados Unidos. Le conferimos la misma atención, el mismo interés. Me parece que son, incluso, dos realidades que se complementan, las miradas que

se generan desde el Caribe, y aquellas que, procediendo de la región, se generan en contextos metropolitanos o del Primer Mundo, con un nivel de actualización de la mirada algo superior, pero que siguen manejando referentes del Caribe, relacionados con la historia o con el presente caribeño. No sé si en otros contextos funciona de la misma manera.

C- ¿Cómo ves el caso del arte cubano?

JM- Ese es un tema complejo. Al menos lo que uno recibe de información sobre las proyecciones del arte cubano fuera de Cuba es tan poco, que yo no me arriesgaría a emitir una valoración. Creo que aquí se le ha perdido el rastro a muchos de los artistas, imagino que te refieres a los artistas que se fueron a finales de los ochenta, porque con los de los noventa, Carlos Garaicoa,..., el vínculo se mantiene. Me parece que, en el primer caso, la relación no creo que sea tanta; de todos modos, no estoy muy informado del trabajo de estos artistas, más allá de algunos conocidos como Bedia, Glexis Novoa, Ciro Quintana, Gustavo Acosta,..., que a veces uno encuentra. Pero en el resto, yo les he perdido un poco la pista y no me quiero aventurar a comparar. Creo que el arte cubano a partir de los noventa ha tenido orientaciones muy específicas, que quizá marchen por un camino totalmente diferente. Ha habido también desorientaciones dentro de esa producción, sobre todo a principios del dos mil, creo que el mercado hizo mucho daño y hubo cierta desorientación, y aquel sentido coherente que generó la generación de los noventa se perdió. Creo que ahora está rearticulándose toda la escena, pero hubo determinado vacío en su momento, la pintura recobró mucha fuerza, para bien y para mal, hubo artistas que estuvieron pintando en función del mercado, y el tópico de que eran muy bien comercializables...

C- ¿Cómo ves el tema de la “nueva pintura”?

JM- Creo que hay una falta de orientación que hoy en día existe dentro del arte cubano. Lo veo desde esa perspectiva. Es totalmente lícita, es una nueva mirada, aquí no se dejó de hacer pintura, pero en este momento, es algo que incluso se ha presentado dentro del Centro Wifredo Lam. Creo que es una de las tantas orientaciones, y como tal debe enjuiciarse. No es ni la única ni la más factible, sencillamente una más. En Cuba tuvo su explicación, y es un tipo de pintura que se prolonga hasta el presente. Pero fue una de las tantas estrategias que el arte cubano utilizó para metaforizar desde la pintura, para esquivar ciertas cuestiones que habían incidido sobre los ochenta, y fue el descalabro que se produjo a finales de esa década, y hubo un grupo de artistas que recurren a la metáfora, a la cita, a la apropiación, que comienzan a trabajar con referentes de la historia de Cuba y del arte cubano, con símbolos, iconos, extraídos de lo popular y de lo español. Ahí comienzan a trabajar Douglas Pérez, Pedro Álvarez, Armando Mariño,..., y se crea como una especie de escuela que después cobró mucha fuerza, y en ese carrito se montó mucha gente. Ahí hay que discriminar, hay que distinguir entre ellos, que estaban haciendo una obra con valores artísticos, seria, comprometida, y aquellos otros que se aprovecharon y empezaron a utilizar esta corriente.

Conozco mucha gente que no tenía relación con la pintura, que tenía otra profesión, y que de pronto se pusieron a hacer cuadritos copiando imágenes, al estilo de Alpízar, de Tamayo, de Mariño, de Pedro Álvarez, y a hacer composiciones, a construir imágenes tipo retablo, y a venderlas. Eran como intruders, porque vieron un filón de oro. Hasta ese punto. Esta orientación fue muy fecunda. Hubo un grupo de artistas que con mucha seriedad la trabajan, con unos presupuestos, y hay que respetarlos, pero creo que tuvo su génesis en el acontecer de principios de los noventa, y en la búsqueda de soluciones, de alternativas para metaforizar el contexto cubano desde el campo del arte, y en este caso desde el campo de la pintura.

C- Siguiendo en esta línea, y conectando con algo que hablábamos antes sobre la memoria, paralelamente al pasado está lo espacial, el mapa. ¿Qué lleva a que en los noventa se trabaje tanto el mapa?

JM- En los noventa se trabaja el mapa en Cuba, me parece que no tanto en el resto del Caribe. En Cuba sí, es uno de los iconos, porque se trabajan las problemáticas del contexto, y dentro de esas problemáticas la isla viene a ser un elemento simbólico muy importante, y tuvo preeminencia. Lo trabajaron Tonel, Abel Barroso, muchos artistas en Cuba, y creo que también fue un referente simbólico importante. Ahora, ya en este último decenio en el Caribe el mapa tiene también resonancias simbólicas, es increíble, en República Dominicana, en Martinica, en Aruba. La cartografía, la noción del territorio desde el punto de vista simbólico, y a nivel de representación, comienza a cobrar importancia.

C- Quizá con retraso respecto a lo que estaba pasando en Cuba...

JM- Sí, sí, con retraso. No fue de interés para el arte del Caribe en los años noventa, o si lo fue, fue en menor medida. Una obra como el *Bloqueo* de Tonel es del año 89, creo. El icono de la isla se presta para analizar todas las cuestiones de la insularidad, del aislamiento,...

C- Cambiando un poco, y yendo a cómo en los ochenta en Cuba se trabajó la relación arte-institución, arte-público, a cómo se intentó conectar el arte con la vida, con lo que pasaba en la calle, ¿cómo encuentras la reflexión sobre lo político, o el "arte social", a partir del 2000? Estoy pensando en las acciones de performance, en la gente que hace video...

JM- Te decía que, en determinado momento, después de los noventa hubo cierta desorientación en el arte cubano contemporáneo. Recuerdo una entrevista que Gerardo Mosquera le hace a Lam. Al final de la entrevista, Gerardo le pregunta a Lam, qué creía del arte cubano de su época, y Lam le dice, "yo veo las letras, pero no leo la frase". Eso alude a la relación difícil que se produjo

entre Lam y su generación, cuando Lam regresa a Cuba en el año 1941. Hay quien plantea que Lam se sentía por encima de los pintores cubanos de la Vanguardia, de Amelia, de Portocarrero, de Carlos Enríquez, de todo ese grupo que ya estaba consolidado en la isla en el 40. Hay quienes dicen que muchos de estos pintores vieron a Lam como un intruso, que llegaba de Europa rodeado de todo el halo de amistad con Picasso, de haber exhibido en las grandes exposiciones del arte europeo de aquellos años, pero lo cierto es que se produjo una relación difícil. Yo imagino por quién dijo Lam eso...

Y me parece que algo parecido sucedió aquí en ciertos momentos durante los últimos años. Uno veía las letras, pero no veía la frase. El arte cubano se desarticuló por completo, se perdió, se desorientó. Por eso muchos de los artistas que habían sido protagonistas a principios de los noventa se fueron a vivir fuera de Cuba, iban y venían, perdieron esa permanencia, esa estabilidad, no los veías a tiempo completo, no exhibían a tiempo completo. Y a mí me parece que en los últimos años se comienza de nuevo a ver la frase, sólo te voy a decir esto. Creo que se está recuperando el sentido crítico del arte, que es lo que a mí me parece que identificó al arte cubano de los ochenta, fuera social, de carácter público, más o menos político. El sentido crítico del arte, que puede haber identificado a las producciones visuales de Cuba en los ochenta, se está recuperando hoy en día.

C- ¿A partir de qué?

JM- A partir sobre todo de algunos artistas y de algunos egresados de la Cátedra de Arte y Conducta de Tania [Bruguera]. No voy a mencionar nombres para no entrar en omisiones, pero creo que se está recomponiendo la frase del arte cubano, desde las condiciones y las perspectivas de este momento. Se está reconstruyendo, y por diferentes vías. Creo que hay muchas orientaciones en juego, orientaciones válidas, que están convergiendo, reestructurando la escena visual cubana, y muchas de ellas desde este sentido crítico, desde mirar la realidad cubana con otros ojos y desde otra perspectiva.

C- ¿Dónde se sitúa la reflexión sobre el texto, pensando de manera amplia, desde artistas como Luis Gómez a otros más jóvenes como Jorge Wellesley?

JM- Son poéticas que están ya consolidadas, Luis viene de los ochenta, con un trabajo sólido, sostenido, incluso en el ámbito del video. Pero me refería no sólo a eso, sino a un grupo de poéticas, a varias orientaciones. Están las que se derivan de la Galería DUPP, que René Francisco ha reabierto. Y me refería a casos como Luis Gárciga, Javier Castro, Grethel Rasúa,...Todas estas posturas están rearticulando la frase que vendría a ser el arte cubano contemporáneo, y que hacen que este momento difiera de ese extravío que yo observé se produjo en determinado momento.

C- Retomando otro tema: la salida del país de los artistas de los ochenta fue muy peculiar; en los noventa se establece esa relación más estrecha, de ida y vuelta; en el dos mil, ¿crees que la incidencia de gente que sale a partir de becas, que pasa un par de años fuera del país para volver al poco y trabajar desde Cuba, marca un nuevo modelo de relación dentro-fuera? ¿Qué peso tendría?

JM- Claro, creo que incluso la crítica lo ha recogido. Por ejemplo, los artistas de los noventa ya no se sintieron obligados a abandonar la isla, no se vieron forzados a salir por actos de censura, o por incompreensión oficial, todo lo que sucedió en aquel momento en los ochenta, y creo que esto enriqueció el hacer de todos esos artistas, sobre todo en los noventa. Los artistas de los noventa recibieron muchas becas a Estados Unidos: iban, venían, exponían allá, exponían aquí, tenían la posibilidad de producir obras allá que no las tenían aquí. Lamentablemente era así. A veces los artistas de acá se veían obligados a exponer proyectos de más bajo perfil por el tema de la producción que los que hacían en galerías y en espacios de los Estados Unidos. Sobre todo, se produjo un vínculo muy fuerte con instituciones norteamericanas en los noventa. Había

una nómina de artistas acá que accedió a becas, residencias de artistas, que trabajaban incluso con galeristas en Los Angeles y Nueva York...

C- Al mismo tiempo, se consolidan dos núcleos que ya estaban presentes, como México y España...

JM- También, por supuesto. No sabría decirte por qué, hubo también movilidad hacia Venezuela. México fue el primer centro aglutinador de esa diáspora cubana de los ochenta. Y de ahí los artistas tomaron otro rumbo, muchos de ellos se fueron a los Estados Unidos, sobre todo funcionó la Galería Nina Menocal, que fue una aglutinadora de la producción de los ochenta y de su éxodo posterior, pero también algunos artistas se establecieron en Venezuela, otros en España, no sé si se debió a decisiones personales, a que encontraron algún incentivo institucional...

**Entrevista con Lyle O'Reitzel (República Dominicana),
director de la Galería Lyle**

Santo Domingo, 5 de junio de 2010

Carlos Garrido- Muchas gracias por todo, para mí es una suerte poder observar de cerca el funcionamiento de la galería. Quisiera empezar preguntándote cómo vino la idea de trabajar en la galería.

Lyle O'Reitzel- Empecé hace quince años, cuando tenía alrededor de 25, tengo ahora 46, en el negocio familiar de mi madre, que se llamaba Atelier Gazcue, donde dentro de ese negocio se hacían marcos para cuadros, se vendían pinturas, lienzos, pinceles, y dentro de ese espacio cree una especie de project room para artistas contemporáneos no tradicionales y en una onda no comercial, de ruptura con lo que visualmente se conocía más comúnmente aquí en Santo Domingo. Arranqué con García Cordero, hice la primera exposición de él allá en el espacio. Tuvo tanto éxito, y fue como una especie de huracán, porque las galerías que presentaban cosas aquí generalmente, como sigue siendo hoy, cuelgan cuadros, mezclan cosas de diferentes tendencias,...

Entonces ahí se abre como un nicho, y a partir de ahí se abrió una compuerta, un nicho, y yo me independicé del negocio familiar y me lancé a un espacio en solitario ya con un grupo de artistas emergentes y no tan emergentes, con una visión muy diferente de lo que era el arte aquí, una especie de vanguardia, vamos a decir. Y arranqué con García Cordero, Raúl Recio, que es otro artista de la generación de los 80, y a partir de ahí nosotros inmediatamente nos insertamos en el mercado internacional, recuerdo que en el año 97 ARCO dedicó una sección al arte latinoamericano, fuimos invitados a participar con Tony Capellán, con Cordero,...Fuimos también varias veces a ARCO con Jorge Pineda,

Raquel Paiewonski, y de ahí en adelante hemos recorrido prácticamente el mundo, abrimos una galería en Miami hace cuatro años, recientemente hemos estado en la feria de Scoop New York con gran éxito. No te puedo decir lo que he hecho en los quince años, pero eso es más o menos cómo empecé.

C- ¿Qué ha supuesto el tema de doblar la galería?

L- Un gran esfuerzo, físico, mental, psicológico, económico y emocional. No es fácil, porque vivir en dos países al mismo tiempo cuando tú tienes una familia es un poco cuesta arriba. Lo he hecho hasta ahora y estar allí, con otras galerías de gran nivel, es saludable, los artistas que tú manejas se enfrentan a un escenario exigente, tanto por las galerías que hay como por el público que asiste a esas galerías, además que estamos en una plataforma continental, el mercado norteamericano,...

C- ¿Es diferente el público en Miami del público en República Dominicana?

L- Mira, lo más interesante de todo, que Dominicana, siendo una isla pequeña, tiene más tradición de coleccionar, y un grupo de coleccionistas más potente, si tú comparas esta islita con lo que puede ser la Florida. Aquí, en los quince años que llevo trabajando, por las relaciones que yo he hecho, hay más movimiento de coleccionismo que en Miami. La gente no tiene idea de cómo es Santo Domingo, en ese sentido. En comparación con Miami, aquí se mueve más. En Miami se dan cosas importantes, a nivel de prestigio, de coleccionismo que anda deambulando por ahí que aquí nunca van a llegar, gente que vino de California, o de Londres o Nueva York, que están paseando por la zona, haciendo turismo cultural, y suceden cosas, entonces, por ejemplo, tú estás más en el mapa, digamos, del circuito. Yes un proceso.

C- ¿Qué arte se colecciona aquí? ¿Se sigue con la generación de los 60, se ha aceptado ya a los artistas de los 80, qué ocurre con los más jóvenes?

L- No te puedo responder bien, yo no trabajo el mercado secundario, sino que solamente represento artistas vivos,...Hay un coleccionismo, vamos a decir, de personas que hoy tienen setenta y..., que siguen coleccionando cosas locales. Pero a partir de nuestra aparición en la escena dominicana, creo que hemos aportado, a nivel estético y visual, un nuevo concepto de cómo ver el arte. Y han surgido coleccionistas que hoy tienen cincuenta años, hasta veinticinco años, que no sólo creen en los artistas dominicanos que viven aquí, y fuera de aquí, que hacen arte contemporáneo no comprometido con el mercado, sino que por ejemplo también hemos introducido a artistas como Duval-Carrié en Santo Domingo, uno de los más importantes, José Bedía, Cruz Azaceta, y un sin número de estrellas del firmamento latinoamericano, que hoy en Santo Domingo, gracias al trabajo que hemos hecho con ellos, a las exposiciones,...tienen una gran aceptación y están siendo coleccionados. Aquí se han armado importantes colecciones privadas, no sólo a nivel de artistas dominicanos sino a nivel internacional.

C- ¿Y la crítica ha ido a la par de todo eso?

L- A la crítica la encuentro floja. Aquí la crítica no tiene, cómo te digo, no es muy coherente. Y no puede vivir de eso. Entonces tienen que vivir de escribir catálogos de cualquier artista, o libros, o buscarse un trabajo en una institución,...Pero vivir de la crítica por sí mismos, la mayoría de los críticos no han podido desarrollar un trabajo consistente y coherente con una línea definida. Así como una galería tiene una línea, que en nuestro caso respetamos y mantenemos, entiendo que los críticos también deberían tener una coherencia al escribir de quién escriben y de quién no escriben, pero aquí se da el caso de que los críticos escriben de quien ellos encuentren que pueda haber un dinerito, vamos a decir, en la mayoría de los casos. ¿Es así o no es así? No hay un crítico que se respete. Y mira que hay talento, porque aquí los críticos que hay, cuando quieren hacer un buen análisis de una obra tienen la capacidad para hacerlo,

pero quizá al no poder vivir de eso tienen que a veces, digamos, negociar con su propia dignidad.

Aparte, no asisten a las exposiciones, eso es increíble. Aquí haces exposiciones de un maestro como Cruz Azaceta, y viene un crítico a lo mejor. Y se supone que hay una asociación de críticos de arte. Entonces, hay un desorden con eso. Tú me preguntas y yo te digo.

C- ¿Cómo ves el tema de los espacios de arte, me refiero no sólo espacios físicos, sino también a lugares de encuentro, sitios de publicación, repercusión en medios,...?

L- Creo que el Centro Cultural de España es el único medio que aquí ha hecho un trabajo serio, con sus luces y sus sombras, claro, dependiendo quién es el director. Desde que vino aquí Ana Tomé, y después Ricardo Ramón, a partir de ellos dos se creó una plataforma de exposiciones dinámicas, permanentes, y no sólo de organizarlas aquí, sino de llevarlas a otros lugares. Creo que el CCE es de los lugares así que han hecho un buen trabajo, y publican catálogos,... Otra institución que también trabaja con el arte es León Jimenes; el Museo de Arte Moderno hemos tenido muchos problemas porque está muy politizado, ahí hay por ejemplo cargos de 40 empleados que no tienen nada que ver con el arte ni con el MAM pero tienen una nómina. Pero eso es algo muy común aquí, en todo gobierno. No hay presupuesto para poner aire acondicionado en el museo,... ¿Te haces una idea? Y todo es muy precario.

C- ¿Qué cambios ves en la generación de los 80 a la gente de hoy? ¿Cómo ha influido el hecho de que una parte del arte dominicano haya salido fuera?

L- Uno de los grandes cambios que hay es que los artistas están más informados que nunca. Los artistas de los 90 para acá ya estudiaron fuera muchos de ellos, tuvieron becas en México, Nueva York, el internet ha sido indispensable. Los artistas de esa época viajan más que los de los 80. En la

época de los 80 el arte está un poco más hermético, más local, y con menos información de lo que sucedía en el mundo, yo creo. Y a partir de ahí se nota una gran diferencia a nivel técnico, de información, de influencias. Creo que un gran abismo entre los 80 y los 90.

C- ¿Ese cambio puede venir también por cambios en la educación?

L- Claro, claro. Son influencias, y también estar en lugares donde hay arte, donde está pasando algo.

C- Déjame cambiar un poco. ¿Cómo seleccionas a la gente que trabaja en la galería?

L- Uno siempre anda con una especie de radar, buscando cosas originales, artistas originales, honestos, que tengan una propuesta seria. No es tan fácil, pero te van llegando solos de alguna manera. Porque los artistas andan buscando galerías serias también, entonces los dos andamos en la misma cosa, y todo está en que coincidamos. Permanentemente estamos abiertos a descubrir nuevos talentos; nosotros, por ejemplo, Gerard Ellis, me había llevado su carpeta en múltiples ocasiones, y no porque fuera él, pero hay una tendencia cuando alguien te lleva una carpeta, tú no le haces tanto caso, porque te llegan permanentemente, tú la ves, pero bueno. Una vez yo fui seleccionado como jurado para una bienal de aquí, y cuando estábamos haciendo la selección de las obras de los artistas que iban a quedar para la Bienal me llamó la atención una obra y no sabía de qué artista era, me acerco y veo que decía, Gerard Ellis, y digo, ¡el de la carpeta!, y entonces yo entiendo inmediatamente, en silencio, que él era un artista ya con una personalidad, con un talento que quizá no había visto, pero a partir de ahí, que fue en 2003, creí en su obra y hemos desarrollado una carrera impresionante, en los últimos 7 años es quizá el artista emergente de más nombre en Santo Domingo, y no sólo aquí, sino fuera, en Miami, New York, Panamá, hay coleccionistas que lo siguen, hay un museo en California

que adquirió una obra de él, ganó el Premio León Jimenes de pintura,...Ahora en la feria toda la obra que presentamos de él se vendió todo.

La principal herramienta que yo entiendo que un galerista debe tener es la intuición y el ojo. Ya cuando tú ves algo, que inmediatamente es diferente, original, fresco, que está bien hecho, que es una propuesta novedosa, con buen concepto, ya te hace como una alarma, y recibes tanta información permanentemente que es difícil decidir quiero trabajar con este artista. Tiene que ser algo muy diferente a todo lo visto, y que encaje con la línea de la galería, también el factor humano es importante, la parte de un artista de relaciones humanas es importante, la química que haga con el galerista,...En nuestro caso la mayoría de las veces hemos hecho una simbiosis que somos prácticamente familia, yo tengo artistas que empezamos a trabajar hace 15 años y todavía seguimos trabajando, entonces hemos crecido juntos.

C- ¿Cómo ves el funcionamiento de la galería en relación con lo que está pasando a nivel caribeño y latinoamericano?

L- Lo que falta por hacer es seguir trabajando, porque hay buenos artistas en Latinoamérica, y hay galerías que están haciendo muy buen trabajo. Lo que falta por hacer cada vez más es insertarnos en los grandes mercados, y a través de las ferias de alto calibre y cierto prestigio creo que se va logrando. Aunque se da el caso también que cuando tú participas en una feria de arte latinoamericano, como PINTA o Arteamérica, tú estás metido en ese getto, pero en el caso de una feria como Scope la gente que compra la obra no le importa de dónde es el artista, si es latinoamericano, chino,... le gusta la obra. Al mismo tiempo, entiendo que limita un poco, entonces personalmente estoy tratando de cambiar un poco la estrategia, y estar en ferias de arte contemporáneo, no importando de dónde seamos nosotros.

C- ¿Por qué escoges Miami?

L- Escojo Miami de una forma geográfica, en el sentido de que tengo muchos años viajando a Miami porque siempre he participado en las ferias de allí, fui creando una clientela allí, es el sitio natural de nosotros, el más cerca que nos queda de Estados Unidos, es como un Caribe más organizado, o Latinoamérica más organizada, vamos a decir, y entonces, de ir tanto, cuando uno va tanto a un sitio terminas quedándote, una parte de ti se va quedando, y de forma natural surgió la posibilidad de abrir un espacio y sin mucho esfuerzo se abrió, en el sentido de que no hubo que, ... estaba ahí. Lo hemos desarrollado y estamos en pie de lucha.

C- **Me interesa mucho cómo has representado el arte cubano, no sólo con Bedia o Azaceta, sino con gente más joven. ¿Cómo encuentras el arte cubano del 2000 en adelante?**

L- El arte cubano por mucho tiempo estuvo como solo, dominando, y yo creo que al haber ahora tantos artistas argentinos, colombianos, mexicanos, ... que se han integrado al escenario, esa época de que los artistas cubanos brillaban ellos solos se acabó, creo que ya se ha equilibrado el bombo. Y en el caso de los dominicanos, por ejemplo, hay muchos artistas dominicanos que están ya en bienales importantes, en colecciones importantes de museos, inclusive en España, como el caso de Jorge Pineda, ... Todo llega a su nivel, y es un buen momento para el arte del Caribe, se están haciendo cosas buenas.

C- **¿En qué estás trabajando ahora?**

L- Ahora mismo acabo de organizar esta exposición de Luciano Goizueta, que es un artista emergente de Costa Rica, y estoy trabajando ahora para las vacaciones, para el verano. Pienso organizar antes del verano una exposición para celebrar el quince aniversario de la galería. A ver si tienes tiempo de verla.

C- **Creo que ya está. Gracias de nuevo, Lyle. Suerte con la galería.**

**Entrevista con Omari Ra (Robert Cockhorne “African”
(Jamaica, 1960), artista**

Kingston, 14 de marzo de 2010

Carlos Garrido- Let me ask you what were your major influences when you started working and how do you conceptualize that kind of influences.

Omari Ra- I have had several points of interest when I started working in the fine arts. First, it was the major influence of world politics, that was really where my first influence came from, not art itself, but politics, and specifically Marxist politics. I was really interested in that, and I know that that impacted a lot of local situations here in Jamaica. And that was in about 198... in the 80's, late 80's, and we were experiencing severe political violence as well because of the ideological split in the political situation here. One government was a sort of, what was there Democratic Socialists, and the other was part of the Washington conscience if-you-will, so that kind of tribalized the country in severe ways and you had several support group, or several groups that attached themselves to either one of the parties in one way or another. So, we had our groups, a lot of us were in a group, I was in a Marxist group – not strictly Marxist, but at Marxist influence. So that was where both of my influences came from at that point.

On the other hand, literature was the other big influence at that time. People like Fanon and Ngugi Wa Thiong’o, most of the so called “Third World Writers”, were very important into the whole Earth, translating and projecting the global, political future, at that time, most of them were prominent. An then, In terms of the art though, you had people..., there was a local artist, Asha Bandele, and you have people

like Rufino Tamayo, Guayasamin, some of those people were pretty important in terms of how they translate all the so called social dynamism into visual imagery, you know? And, I sort of absorbed some of that in terms of my own local interpretation. And of course music, there was Fella Kuti, Dalla Brand, Bob Dylan (to some extent), most of these people, and some folks singers were part of the past of my own make-up at that point, so those are most of the early influences.

C- What is the role of identity in your work?

O- Well, the role of identities is, is...First of all, before we get to the role, the idea of talking about identity is a long one and it is a part of a trajectory of history, really. And even now, the question of identity and the shifting groans that are part and used to define identities...These are things that are very much in question now, and whether one should have “a” identity or several identities, you know, is pretty much part of the discourse that is going on the world today. The role of identity is very important in every kind of aspect you might want to think, and it can have a very good role as well as can have a very bad role, you know, in terms of how you translate it, and how you act upon it, and how that form part of any kind of ideology.

Nonetheless, identity in terms of my work, sometimes it is very fluid and sometimes it is very strict in terms of a certain political demarcation. And that is because, in terms of the strict sense, we as a people – meaning as a black people, that is – we emerge out of a kind of an emancipation in the English Colonies in 1838 (in America, Brazil, and Cuba the dates are different). But what that means is that when most places were developing a sort of self-conscious political identity, we were not, because we were still either just out of slavery or were in slavery. And then, after that – like our early – they had reconstruction in America, and then that was a sort of over through by the South becoming the government at the time, and in Jamaica and in most of the other places, we didn’t have sort of a system to help us come to terms with what had happened before, and so what that does it that we sort of emerge as a descended,

fragmented self. People not even knowing how to necessarily to qualify their existence.

So, I think that in the 60's, those were very important here as far as the note to start a self-consciously say who we were as a people and then we had people like Marcus Garvey, we had people in America like Malcolm X and there were a lot of others before them, but those were the ones who we were familiar with at the time and they were popular spokesmen and women in terms of defining for us a kind of self-reference, that we could say "well this is us, this is what we are, and this is what we are supposed to be."

In another sense, which is more fluid, is the fact that you are a part of a human community and even with a certain notion of identity, you still have a common bond with a special people who share the same historical background and it is a sort of social relationship to power, to hegemony, we have a connection to that. And, I guess, that's how the kind of a so called "Third World" thing had emerged where it was a block of former oppressed people who start to become self-conscious of their own existence. So, the identity thing is very broad, it is specific at times and not specific at times...It shifts.

C- Identity...the construction of identity, the definition of identity..., does it come after practice? Or you need theory too?

O- It is practice and it is theory. And sometimes the practice just distills what you learn in theory, or sometimes the practice is probably more elusive than even the theory. It can work that way too. For example, sometimes the image is not the direct correspondence of what you know in theoretical terms. Sometimes one proceeds the other...It changes. But one has to be familiar with as much as possible what's being said, and how identity is being theorized in other disciplines and in a broader field of critic or in an academic pursuit, you know? One has to keep abreast of that, I certainly try to keep abreast of that. Whether it being psychology or whether it be literature, history, art, politics so we keep abreast of those things, because identity is part of culture. And it is interesting that recently two situations—one in Russia and one in America—

Russia, I think it was Putin went into the schools in Russia and decided that he was going to change all the instruments, and bring back the idea of what is "Russian History". In America, there was this statement made by some congressman, I imagine, that we should get rid of what he called "Revisionist History" and go back to "Real American History". That is not...That's a way of reformulating some notion of identity as it was understood before Postmodernism or before the advent of revisionist history.

C- How are postcolonial ideas and concerns represented in your artistic production?

O- Well, as I said, my work probably is kind of divided into: work that is driven by theory and work that dismisses theory, you know? And sometimes the proportion varies inversely, sometimes the work driven by theory take more president, and sometimes the other way around. But nonetheless, it's there, because entering of art and when you look at many of the artists who are practicing now, and specially artists from outside of Europe and America, or Japanese artists, Scandinavian artists, African artists, any kind of artist there, there is a sense that when you read literature, what the literature requires is the kind of art that is not fluid as art and has nothing to do with any notion of identity, *per se*.

But that the art deals with art, and the arts deals with technology, and the art frees itself from a certain kind of mainstream. To me that is bourgeoisie. That's a pretty...need bourgeoisie kind of formulation. Theory...Art is no different from sex for me, it's no different from politics, it's no different from religion, it's no different from any of these things. A lot of these things tend to have a certain theoretical base that they move from and express themselves. On the other hand, art seems to be a little more privileged, because it can comes down from pure contemplation, forcing out the light as Kant would say. It expresses itself within the light, you know? It can do whatever it wants, feel good, feel good, feel such a profound human expression. But sometimes you have to put that aside and start to look at your reality, and at that time, it will

not reflect, but subject itself to interpretation of that reality, without being sloganistic necessarily or propagandistic necessarily, but in a sense fulfill a holistic way in which life is presented to you, the practitioner of art, or to your community, or to the world, in the terms of an epistemology. Theory, then, is very important. Very, very important to me, even to start as a sort of precondition to the creation of the work. So, it's very essential, very necessary.

C- Do you think there is a space for utopia and for social change, in art now?

O- Well, that has been such a hard problem for such a long time. In literature, Dickens had tried to change the circumstances in England with his words...Literature seems to have more ways of doing it than art. And probably it was useful in the time of the Renaissance or the Middle Ages, in ages of strong social changes. In modern times, art have not...ignored that role, it has not really been used in that way except in social realism and marxist communities...Lenin, China, and some of those places where social realism was part of that transformative process. We, I think it's possible, and I would like to see that as an integral part of nations building, with all becoming a tool of ideology, but in a sense where we talk about ourselves in a primitive time when art was integral to the social level of men, the spiritual level of men. How you would interpret your society around you and also point out a way to live in those primitive terms, I would agree and think that this is possible to do. What not, necessarily, in any kind of a utopian way, because conflict and these things are inevitable struggles or processes of development. If "utopian" mean what we would like "utopian" to mean, then I would say no, because that was kind of a stylized way of thinking. There is no such thing as paradise in that sense. There is conflict. But oppression might be there in terms of the magnitude that we've grown accustomed to it – that might be something else.

C- Tell me about the link that your art develops with Africa. How do you relate personal and collective identities and narrations in your work? What is the role of the personal, what is the role of the collective?

O- Ok. If I follow Jung, Jung would say we all are a collective unconscious and whether if we like it or not, we have to go back to those times when we were part of the primordial human family. So, that takes care of one side of the story, I don't have to work for that part, it is part of an entire discipline [he laughs]. The second part, is a more political consciousness, so to speak, and that part is how...how...my question is: how do we find an image, how do we develop an image or a set of images that relates to that collective human unconscious that had its origin in that geographical space? How do you find such an image? Within your consciousness, or your subconscious, or within your genes, or wherever it comes out of. How do you find such an imaginary? So, that's like the beginning of the question.

The next thing is: Maybe you can have both two ways to follow a conscious process of thought. But also, if we look inside and dream and think about it, then we can also find something near too. The conscious thought comes to our political awareness and our political reality, and that would include books, things that people create out of consciousness, references. What led me to that would be some of the words of people who have studied Africa from its earlier inception and to contemporary scholars, historians, writers, not necessarily artists but other thinkers. And you read the words of these people and you see the comparison comes from our own imagination, as the point of, what is Africa to me? That is a big question. And how do you find a connection to that concept of what we think Africa is? Like, for instance, I was reading the work of Gaudí, and he was dealing with one of his things, and he was saying that this building is an expression of Castilian sensibility, you know? Several artists...There is this kind of connection to some kind of center that gives you a drive to go forward. It happens to most people who were front line and wanted to create this American sense of what he was doing, Walt Whitman, E.G. Cummings, these critically tried to find a center and usually the center is the old land or what is conceived as the old land. It is in similar terms that I connect to Africa, it's such a wonderful place in all minds, and in reality I think it is. And

the spirit of this land connection with Africa I can't forget that. Like Toni Morrison...a deep thing for us, you know?

C- Let me change again. What is the role of the Past in your work? What is the link between memories and History?

O- Ok, memory is a living thing for me, it's a living thing and it is probably the most important aspect of a living person – that thing which is memory. We can't see it, but somehow we know what it is. It is like time, we can't see time, but somehow we know what it is. And memory is also a very political thing, people get ideological of a memory, so...I was reading a book once called *The Politics of Memory*, it has to do with the Jewish position emerging out of Austria and I know we have several books written on the subject of memory. There are things I can't remember, I can only develop a kind of an active thought about remembering those things. I was never in slavery personally, I can't remember being born or created at any time and at any place.

But the collective memory of generations that passes on to us here is very important to...especially in the context of history and social political definition, cultural definition. That memory is important because it is out of that memory...Memory to me is present, by the way, it is what we don't know, it's what we do in the future... I remember doing things to be in the future...It is Present Continuous. Because when I remember things or events or circumstances considered in the past, which projects me into a position in the world, in the future. So I can now think how to guide my actions, who is around, that kind of relationship to memory it is a whole mindscape that helps us to secure a kind of location in the future, so most people think about that, as memory as a sort of future map, or a sort of cartography that points to the future if more so than it points to the past. That's how I look at memory. I don't know if others do it like that, but that's how I do it.

C- And History?

O- History, I can see history and evolution in similar terms. Dilthey said we are more history than evolution, and that is a serious thing, because what we can remember of ourselves is the whole “we have evolved”, we have no evidence of that basically unless it is ground work and digging and finding and that. But what we value historically is that we can point out to a lifetime that informs us, even more so than any other kind of social relationship. So, like for Tolstoi, history for me is an important science, an important developmental science, so for me it’s not the date or the event necessarily but the contact, the circumstances, and the dynamism. Those things form history. That is very important. I remember dates and events, and dates and events are important too, because they are our immediate sign-posts that can point you to things. History is important from that standpoint.

C- **In what way is Jamaican Recent Art dealing with issues of slavery and the Middle-Passage?**

O- Jamaican art does not deal with Slavery and the Middle-Passage, and that kind of historical situations. Jamaican art, Jamaican society, Jamaican people, everything frees itself from that, from those memories. Only, only, only, if there is a project that calls for that, then you find artists who deal with that. But, outside of that, no. In fact, Jamaicans hate when you talk about these things, it’s not conversation in Jamaica, it’s not even written about as such. It is being expunged. Even within the culture, this kind of memory is not a part of the culture investigated. It’s outside of that. That park, over there—The Emancipation Park, on the first of August, the day when those things were being discussed as part...to be implemented as part of legislation, was a big issue. The park itself was a big issue: nobody wanted it! Nobody wanted the day, because the Independence Day, 1962, is the official day of Jamaica, not the first of August—Emancipation. Jamaican Independence Day is “the real day”, and everybody wanted it to stay away. So, it’s a big problem discussing these things. Artists do these things, they have their sense on what sells and what is permissible discourse.

C- How do you think Jamaican artists are engaging with political issues?

O- Well, artists here mainly function like the music, most are the same functions, and they are very topical. If talking about violence will sell, they will make it. If talking about the breeze will sell, they will paint it over the ocean. If there is a market value, the consumers are driven by the market. In that way, exploration is denied, a certain kind of dynamism is denied, and what we get is a kind of package for sell. On the other hand, some artists will download things from what is current abroad and then sell it, because if some people love that, then that is what they are going to sell. It's that kind of situation. Whatever it's topical, they will do it, as long as they know it will sell.

And some galleries will want you to do that anyway, so sometimes it is a kind of Catch 22 for the artist, because basically it is an economic thing for most people—to do art. And it's a means of bringing in excess money that you think you might need to make a house or to buy a car or depends on what your major social or economical success is. Very few artists will develop a keen sense of integrity here. It is always packaged to sell, mostly, there are some exceptions, but mostly it's an economic thing...

C- Interesting...

O- Yes, it is kind of rough...I also sympathize with some of these artist...At the end of the day, some people say money is what matters. At the end of the day, I choose to become an image maker. When I made my decision to become an image maker, I was thinking that people like Lenin and these people...they create fast changes in the world, but at the same time they live in a certain kind of way. It was not the way of grand acquisition that makes life important, it's your contribution, the flawed view of humanity that was my decision at the time and I stick to it as much as I can. Occasionally, I have to hustle, but I stick to it.

C- Where could we locate Jamaican Art? Do you think categories such as "Caribbean Art" or "Third World Art" could work now?

O- Well, as I said we have different kinds of practitioners here. We have practitioners whose work could be included in Contemporary Art, whatever you draw that from, it does not matter. They would still fit into Contemporary Art. You have people who are so anachronistic that they don't fit into any kind of art you want to think about. I don't know what that is. And then, you have some art that tries to take on a "Jamaican identity". Meaning that they would find subject matter that is very familiar to the Jamaican public, and they would paint that, but what is Jamaican about that? It is really just the subject matter. And maybe is a community of familiar places, or also rural communities where you have certain marks, certain indices that let you to say, ok, this is this place, and this issue is this issue...I guess, by a stretch of the imagination, some of these things are visible elsewhere in the world too, but that is something for us, a "Jamaican thing". Those things I don't think we can go anywhere with except for Jamaica. Because the art world is changing so fast, that that wouldn't constitute so much of a subject, because...You need to live outside of the subject matter.

The language of doing it is not really intimately innovative; it's just putting it down. Then we have what is called Intuitive, and they develop a kind of particular way of saying and doing things that...They make a part of the universal intuitive language; but not necessarily Contemporary Art, because they mean something different to me. And then, there are others who might slip easily into different categories, and they have being slipping into different categories. But maybe what's wrong is not so much what they do, but what we define Contemporary Art. One of my challenges always is, when, for instance, you would say a bookmark "American"..., no, "Western Art"...And we are not in it! Aren't we Western?! We have been here very, very long, you know! So, I think that is something that should be revised by art historians, people need to be more general and more particular in terms of definitions of what that thing is. Because the West...is not even so much West! In terms of the philosophical context, it is not even so much West, how come we are not there?

C- The last one. What do you think will be the situation of Jamaican Art in the next years?

O- Well, that is a difficult question—and it is supposed to be an easy question, because I could have easily said not much different from how I am now. The institutions and the people involved, I don't know if they are going to do anything different. Never mind what they do, we are going to develop what we want to develop, and we are going to be as forceful as possible. So, I don't know what change that's going to bring, maybe they are going to make new legislation after my piece is finished...they might start the rule...ok, you can go on using a whole field of ganja if you want,...[he laughs] I don't know...

I can't say nothing will happen and I can't say something will happen. I don't see any active position being taken to make that kind of active change and maybe it's something I don't see. I only see what I'm going to do in my part to make things happen. There is this Indian artist that things just started happening for him and he was 80 years old, but that's how it works. But one thing is for certain... if it's up to everybody here, not much is going to happen. Because the only things happening are in music, because music is vibrant and music is touristic and everybody can listen to music, it's not the same with fine arts, it's not so easy for government to push upon it. I think if local people start to write more, critically... to follow more what is happening, and to document these, to expose them overseas....I mean, look at South Africa. South African artists are making their own way in that line, it's like art maybe it's something political, but it has happened over night...Here the most important change happened when Edna Manley came here in 1922...That's a long way...

Well, you never can tell what will happen. American art almost suffocate European art until they decided to do Abstract Expressionism,...Then they found the art, the found the critics, they found everything, and since then they are leading...Maybe we can find it too, like the one who find oil...

**Entrevista con Fausto Ortiz (República Dominicana, 1970),
fotógrafo y arquitecto**

Santiago de los Caballeros, 15 de mayo de 2010

Carlos Garrido- Quisiera preguntarte acerca de cómo te acercas a la ciudad mediante tu obra.

Fausto Ortiz- Hay que ver a qué llamas ciudad, porque ése es el detalle. Hay una ciudad organizada, que es la ciudad que conocemos, y hay otra por debajo de esa, que es la de los marginados. La conexión espacial se da, porque están en el mismo territorio, y tienes el caso quizá de zonas como el famoso barrio que está al lado del Faro Colón en Santo Domingo, al que pusieron una muralla para que no lo vieras. Aquí pasaba eso, no tanto ahora, pero cuando se intervino más, que fue con Balaguer, cuando había un barrio que había que ocultar metía una avenida por en medio, y una pantalla de edificios, entonces tú veías el edificio y no veías lo que estaba detrás. Pero ciertamente el poder político y económico define la ciudad formal; la informal la define el resto de la gente.

C- Recientemente presentaste algunas de esas ideas en *Infinite Islands*, una de las muestras de arte caribeño reciente más importante de la última década. Quisiera consultarte acerca de qué supuso el participar en dicha exposición.

F- Bueno, ciertamente fue una de las que cambió el rumbo de la Historia, porque definitivamente en el consejo había un curador. Es decir, una persona que viene, revisa tu trabajo, y hasta cierto punto evalúa y saca un sustrato, una esencia de lo que él entiende que es lo mejor en función al criterio de trabajo que uno ha desarrollado. Y para

mí la serie que yo valoro más es esa, *Ciudad de Sombras*, por lo que implica, por las implicaciones que tiene para mí, en lo personal. Entonces, sí, fue trascendental, y hasta ahora sigue repercutiendo en mí, porque ésa es la serie que he retomado en instalaciones.

En fotografía yo trabajé prácticamente durante diez años de manera ininterrumpida, pero llega un momento en que uno se cansa, y quiere como...Se cansa de ver la imagen pegada a la pared, y quiere darle forma, u ocupar el espacio de otra manera. Intervenirlo. Y retomé esa serie particularmente para empezar a trabajar por aquello del manejo de la luz y las sombras, del adentro y el afuera, el contraste y el interés que genera la pieza en términos conceptuales, y su vinculación con el espacio. Fue fenomenal, fue fantástico para mí, el participar en esa exposición.

C- Hablando de *Ciudad de Sombras*, me interesa saber cómo concibes la presencia-ausencia en la ciudad. ¿Es posible la negociación y la construcción de ciudad, por parte de sus habitantes, en espacios que han sido total o parcialmente desinteresados?

F- Son dos preguntas. Vayamos a la primera. Déjame decirte que yo jugaba con la sombra cuando era pequeño. Yo dibujaba cuando pequeño, pero en definitiva había descubierto una caja de luz que era una caja de zapatos, que en una época quizá se puso de moda aquí, pero que yo cuando era pequeño la usaba. Esa caja yo la convertí en una pantalla, y detrás proyectaba con una luz, y ponía objetos y siluetas. Pero ciertamente esas siluetas para mí significaban mucho en aquel momento, y ahora vinieron a representar el anonimato. El anonimato de la ciudad. Por eso te hablaba ahora de la ciudad formal y la ciudad informal; en toda ciudad actual aparecen aquellos grupos que no cuentan; que están, pero que no aparecen en ninguna parte. Los ausentes. Los que no tienen un número, un ID, un código, o simplemente los que permanecen en las sombras de la ciudad, y solamente son requeridos y utilizados cuando se

necesita la fuerza laboral; eso pasa en todas partes del mundo. Muchos países tienen la misma situación.

Ahora, yo creo que la mejor forma de representar a esa persona que entra y sale de manera fugaz a la ciudad y no deja huella es a través de la sombra. La sombra que se proyecta en la ciudad, en las paredes, y esas paredes que muchos de ellos construyen, definitivamente no sólo sirven para albergarles...Digo, hablo en este caso también de los dominicanos que viven en Nueva York, o en España, por decir algo. Mucha gente entendía que el hecho de que fueran sombras lo estaba vinculando al color de la piel, pero no necesariamente se trata de ello. Cada cual haga la interpretación que quiera; yo entiendo que ésta fue mi intención principal.

Es lo que he seguido haciendo; a veces no me gusta mucho hablar de lo que yo hago porque puede coartar, limitar la interpretación que cada cual le pueda dar a la pieza, porque mucha gente se identifica con ella, por aquello de lo anónimo. A veces hay que dejar volar un chin la imaginación. Pero casi siempre, cuando la gente ve la palabra, que dice *Sombras de Acero*, o *Compartiendo la Paz*, vincula aquello a otra cosa que casi siempre no es lo que yo quise decir. En parte, lo que importa además del significado es la interpretación que le pueda dar el observador.

Yendo a la segunda, sí es posible, pero no hay un interés, porque mientras tú tengas grupos a los cuales tú tengas bajo esas condiciones para poder utilizarlos para determinados fines, no interesa el tema. No interesa registrar a toda esa gente, porque, ¿para qué? Es decir, de repente una ciudad se nutre la otra, o la ciudad formal se nutre de la informal hasta cierto punto, y a veces es un asunto de conveniencia. Claro, el Estado deja de percibir recursos cuando no cobra los impuestos de esta gente para poder darles los servicios, pero hasta cierto punto hay gente que le está sacando mucho provecho a eso. Y eso pasa en todas partes del mundo, y seguirá pasando.

Pero cómo hacer que una cosa se haga humana, bueno, no sé, sería posible si existiera un interés en los gobernantes. Pero se hace también espontáneamente, por los grupos, que dan cierta identidad a zonas particulares. Eso se da. Aquí tú tienes un pequeño Haití en pleno centro de Santo Domingo; *Washington Heights* en Nueva York...Cambia el panorama, en el sentido de las cualidades que le puedan dar el aspecto cultural. Pero tienes que tener en cuenta una cosa: esta gente ya no son casi dominicanos, se han nacionalizado la mayoría. De lo que estamos hablando son de los que no están ni siquiera adentrados, que no cuentan. Esa es la diferencia.

Claro, esto pasa un proceso. Los hijos de ese señor que está ilegal, nacen allá y al momento son ya parte de ese sistema formal. Pero la identidad se conserva.

C- Siguiendo un poco con *Ciudad de Sombras e Infinite Islands*, ¿cómo se gestiona la representación del arte dominicano en las últimas exposiciones colectivas?

F- Bueno, en la mayoría de las exposiciones donde participan dominicanos hay mucho de esfuerzo personal en cada cual. En las más importantes y significativas. En el caso de *Infinite Islands* existía un guión que se estaba siguiendo, el curador sabía lo que le interesaba y fue a buscarlo adonde estaba. Y eso sí que es una manera ideal. Pero el resto no, en ocasiones cuando vas a exponer tienes que ingeniártelas para ver cómo mandas las obras. Hay cosas que no llegan a uno. La mayoría de las veces hay cierto tipo de promoción, pero ayuda no hay, y es uno mismo quien tiene que hacer presencia por esfuerzo propio.

En mi caso, con la Bienal de La Habana, yo llevé las piezas allá, en una maleta, la llevé allá, me recibieron, montamos la exposición. Por todo aquello yo no recibí un centavo. Lo peor es que, de regreso, las obras están en la aduana todavía, yo las dejé allí, porque me estaban cobrando un impuesto como si

fueran piezas de arte, pero yo fui a representar a República Dominicana, entonces, yo tengo que pagar por algo que deberían de exonerarme...No, quédense con ellas. Para que tengas una idea de...Debería haber un departamento en la Secretaría de Cultura que le dé seguimiento a eso. Ahora Si mi participación se va a condicionar, yo participo sólo y punto. No debería ser así.

Claro, hay exposiciones en las que tienes la suerte de recibir una invitación; pero casi siempre uno termina pagando. En la Bienal de Cuenca yo tuve que pagar el envío de las obras, y hasta el enmarcado allá, y ni hablar del billete. ¿Quién te ayuda? ¿Estoy yo promoviendo la cultura dominicana? Yo creo que, simplemente, en el orden de prioridades de algunas personas, la cultura no aparece. No aparece como un elemento de proyección de turismo del país. Para el turismo, con el café, el ron,..., basta. Se le están dando prioridad a otras áreas, exhibiéndolas en otro país.

La gente no se imagina lo que puede ser República Dominicana. El turismo que se promueve es el de playa, bebida y mujeres. Si llega otro, es porque gente fuera está haciendo algo y tiene alguna difusión. Pero eso es parte del programa general de proyección del país, de la falta de continuidad. Aquí, el protagonismo definitivamente diluye, porque hay un problema serio a la hora de promover cualquier programa colectivo. Cada cual quiere aparecer en la foto como que él hizo eso.

C- Déjame cambiar un poco. Quería preguntarte, además, por el papel de las imágenes de la cultura popular dominicana en tu obra fotográfica, tanto símbolos adoptados, con varias procedencias, mezclándolos con elementos “puramente dominicanos”. ¿Qué significado tiene para ti esa recuperación de imágenes, de motivos, y la mezcla de éstos?

F- Lo que pasa es que, desde que uno empieza a usar la razón aquí, se da cuenta de que hay vínculos. Esos vínculos aparecen en la gente que te rodea, los

más cercanos a ti. Tu papá, tu mamá, tu tío, tu primo, que definitivamente muestran un conjunto de formas que están vinculadas al exterior. Es decir, el papá mío dormía en un tren cuando iba a Estados Unidos, tenía una *Green Card* pero no un alojamiento. Empezando por ahí. Y yo siempre tenía la inquietud en mi subconsciente de cómo aquello había incidido en su manera de pensar, porque aquello era algo negativo. Sin embargo, mucha gente asocia lo positivo a los símbolos. A la bandera de las bandas y las estrellas. Ese es el sinónimo de prosperidad.

Lo que pasa es que nosotros estamos íntimamente ligados a eso. ¿Quién es *Superman*, para nosotros? ¿Qué significa la palabra “*Superman*”? *Superman* es el rubio de ojos azules que nos viene a salvar. Sin embargo, ese no es el verdadero *Superman* que nosotros tenemos cerca. Quizá por esto, en cierta medida, también yo he usado este tipo de recursos. Es una manera irónica de tratar nuestra realidad, y lo que nosotros entendemos sobre el que está afuera. Aquí, cuando viene alguien de ojos azules y te habla bien y bonito, ése es el héroe. No es lo mismo, no te reciben igual, en cualquier lugar. Sin embargo a nosotros, cuando estamos allá, y ahí entra lo de mi papá y los familiares que conozco, no es el mismo tratamiento. Entonces, ¿por qué nosotros tenemos que ver al extranjero así? ¿Y por qué nosotros no nos podemos ver en la camisa del extranjero, estando aquí sentados?

En cierta manera eso es como una transpolación, una fusión de códigos y de valores, para ver cómo y qué impacta.

C- ¿Crees que el arte dominicano actual mantiene una conexión con esa realidad de intercambios que tiene lugar en la ciudad, en las calles, o bien establece otro tipo de discursos?

F- Es que, al referirte al arte dominicano, habría que ver a cuál te refieres, porque hay muchas cosas diferentes. Hay todavía gente que entiende que la contemplación es lo único válido, la contemplación de la belleza, lo puro y lo

limpio. Hay otras personas que entienden que lo que está a la vanguardia, lo que se hace en *Kassel*, es lo que es válido. Entonces, si tú haces esto, eso es bueno, y eso es el arte dominicano. Y después vas a tener un sinnúmero, un abanico entre ambas posturas, que depende mucho de la visión particular de cada uno. Hay artistas que no creo que tengan influencias de nadie, y en lo que hacen entra una buena parte de la identidad de lo que es el arte dominicano de hoy día. Ahora, ¿quién se ha encargado de investigar si lo que hacen es bueno para promoverlo en el exterior?

Es decir, quizá el verdadero arte dominicano todavía no ha salido fuera, quizá aparezcan muestras fragmentadas, porque todo depende de quién cura. El verdadero curador es el que tiene un guión, el que tiene claras sus ideas. Hay como un monopolio, que se perpetúa desde décadas atrás, que establece qué es lo que se exporta. Hay problemas, además, de que aquí hay limitaciones económicas. Es imposible vivir del arte, y tienes que hacer inversiones. ¿Sabes la energía que uno pierde para hacerlas? No conviene...

C- Para terminar con *Ciudad de Sombras...La serie*, ¿habla de encuentros o habla de desencuentros?

F- Yo creo que más bien plantea el conflicto. Yo no sé si el conflicto incluye el encuentro, pero sí habla de la discriminación, también. Y parte de la ausencia, evidentemente. Y habla de una ciudad universal, bueno, de un problema universal en una ciudad particular. Habla de un conflicto, y yo no sé si eso es encuentro o desencuentro. Para mí, es el encuentro del hombre con su esencia, tal vez.

C- Otro tema que me interesa también en tu obra es cómo aludes a la monumentalización de la ciudad, a la colocación de hitos, de escenarios. En el caso de República Dominicana, ¿crees que se tiende más a una memoria oficial, o bien a memorias colectivas?

F- Creo que, por aquello que hablábamos ahora, el protagonismo, apoyándose en el poder económico, hace que las autoridades que gobiernan siempre intenten dejar un punto, una referencia, en la ciudad. A veces yo trato de minimizar al hombre, de que prácticamente no se sienta, no se perciba, con el objetivo de hacer prevalecer aquello, que se vea como lo imponente, como lo grande. Eso yo lo he tratado con esa intención. No hay una política definida de intervención en la ciudad. Los cambios no son el resultado de una política, sino del capricho de un momento, de un individuo y de un negocio, más que de buscar realzar un valor de identidad. Ahora, sí hay la intención de un protagonismo en la historia. Eso es evidente, y no sólo a la hora de hacer el monumento. También a la hora de firmar el acuerdo, o cualquier documento. Cuando hablamos de arte local, y de arte nacional, esas son las cosas a las que habría que darle duro. Eso no puede quedarse así.

C- **¿Crees que es posible otro tipo de monumento, otro tipo de simbolización en el espacio urbano?**

F- Claro, basándose en el hombre, en el ciudadano. Hace falta hacer entender a la gente que, cuando se habla de lo que soy, no necesariamente tiene que estar la fotografía. Hay que desmitificar la imagen, hablar un poco más de contenido y practicar un poco más la abstracción social, como ejercicio colectivo, irnos a la esencia. Sólo hay placas que destacan lo que hicieron los políticos. Hoy tienes las avenidas más importantes de Santo Domingo con nombres de presidentes de Estados Unidos. Creo que eso es importante si hablamos de una ciudad de sombras, y de ausencias. ¿Quiénes son los que están, cuáles son los nombres que se ven? El problema es el protagonismo. Y entonces, al estar en manos de políticos que buscan el protagonismo, la situación empeora.

C- Basándome en tu serie *Desechos*, me interesa la manera en que relacionas materialidad, viaje, turismo, deseo, realidad. ¿Podrías profundizar un poco en ese tema?

F- La serie ha recibido tantas interpretaciones...Hubo un grupo feminista que casi me mata, porque entendía que yo estaba “canibalizando el cuerpo de la mujer” como objeto, y mutilándolo. Sin embargo, la intención no fue esa, porque tú sabes que aquí hay problemas con las yolas que se van a Puerto Rico, y constantemente hay viajes en los que la gente desaparece y no llega. Los desechos del mar es lo que el mar expulsa hacia afuera; en este caso yo pretendía dar esa idea de despojo, mutilación y expulsión, como una manera de llamar la atención hacia ese tema.

Por otro lado, uno tiene a veces un guión, y ese guión sigue, pero en el proceso van surgiendo cosas. Entonces, tú no lo controlas, es parte de la idea. Ésa fue la idea inicial, hablar de la emigración, no quedarme en el tema de los haitianos y de las sombras, buscar la manera de tener otra visión con el cuerpo presente.

C- ¿Planteas, entonces, un diálogo posible entre la figura del turista, la del viajero y la del emigrante?

F- No, no. Aquí las reacciones son otras. El dominicano se desvive por el extranjero, y no creo que sea la misma situación cuando el dominicano sale afuera, es muy diferente porque a mí me ha tocado. Te quieren meter preso a la entrada, y te desarman la maleta. Son objetivos diferentes. El turista viene a un patio de diversión. En todo caso, hay que poner a cada uno en un lugar diferente. Eso te modifica tu manera de ver el mundo. Cuando hablan de libre comercio y de globalización, y de que todo el mundo es igual, eso depende de dónde venga y de lo que tenga. Los pobres se han creído la globalización. Aquí, por ejemplo, tú puedes estudiar con una universidad que tenga convenios con Estados Unidos, y puedes hacer tus estudios como si los hicieras allá. También

puedes irte, pero allá no puedes ejercer. Sin embargo, si tú vienes de allá, y estudias aquí, puedes ejercer. Es más; hasta sin estudiar, puedes ejercer. Entonces, ¿cuál es la idea?

C- En *Deidades* te acercabas al tema del maniquí. El título me causa inquietud, porque me parece que establece una distancia entre el que mira desde fuera y el que mira desde dentro... ¿Cómo tratas el tema de quién nombra las deidades, quiénes deciden los criterios de la inclusión y la exclusión?

F- Bueno, fuera se queda todo aquel que cree que el mundo es así como está en la vitrina. Porque la realidad es otra. Ahora, simplemente te dicen que eso es lo válido, lo que te ponen ahí. Eso salió de algo personal: yo tengo una prima morenita, con el pelo rizado. Mi prima vio un anuncio de champú con una rubia que movía el pelo liso. Y ella entendía que cuando se comprara el producto, ella se iba a parecer a la rubia, porque, mira cómo te vas a ver. Sin embargo, se llevó una decepción. Es un poco eso: lo que te venden, lo que es, y lo que realmente vas a ser cuando lo tengas. Nos han vendido el mundo de una manera y no es así. Pasa igual que con el libre comercio. Hay conexión entre una cosa y otra.

C- También has aludido a la naturaleza en el país; ¿cómo relacionas lo natural y lo urbano en República Dominicana?

F- Es como la vitrina: se ponen las flores en la maceta donde hay que colocarla; sin embargo, tampoco se tiene en cuenta. Hay una ley que establece que el 10% del suelo urbanizable sea destinado a zonas verdes. Sin embargo, a veces se dejan rincones inservibles, sin ningún árbol; otras veces se pone hierba, o se hacen edificios públicos y no se tiene en cuenta la ley. Eso está relacionado con lo que hablábamos del poder político: a veces los candidatos usaban las zonas verdes para repartírselas a los seguidores, buscaban la manera de obtener un pedazo y lo legalizaban. El ayuntamiento dispone de eso, aunque, por

ejemplo ahora en Santiago hay ciertos controles que intentan acabar con eso. Hay cierto control.

C- Por otro lado, en *Jardines del Ocaso* aludías al paso del tiempo, relacionándolo con el hecho de vivir, de habitar sitios comunes, de convivir. ¿Crees que se ha modificado la percepción de la edad y de la vejez en los últimos años?

F- Sí, totalmente. La vejez ha pasado a ser un elemento desechable, el hombre ha perdido valor cuando es viejo. Jardines del Ocaso habla del despido, del abandono de este mundo, en sentido real y figurado, de cuando el hombre no vale igual. Aquí había antes una tradición muy buena, que era que los hijos se quedaban con los padres, y los cuidaban. Cuando el padre estaba viejo, se quedaba en la casa. Pero modernamente no se plantea eso, sino llevarlo al asilo. Eso se vincula mucho a la serie de las vitrinas; en un momento determinado pensé en hacer un cruce, y meter al anciano en la vitrina. Es ya un despojo desechado.

C- ¿Cómo relacionas el incremento de las posibilidades de comunicación, con el hecho de que el aislamiento y la marginación puedan crecer?

F- Es que mientras más fácil es la comunicación, más difícil es que te comuniqués. Es paradójico, pero real. A veces es más fácil comunicarse con gente vía correo electrónico que irlos a ver a una casa, a una oficina. Creo que ese tipo de cosas han aislado más al hombre en vez de unirlo. Ya los lugares de encuentro no son los que conocíamos, de un bar, un parque, para hablar con los amigos. Ahora el chat ha tomado ese lugar. Y no es necesario ver a la gente en persona.

Para nosotros ha sido mágico, porque ha permitido llegar a más lugares y difundir mejor la obra en museos, exposiciones,...Pero si no se maneja de la manera adecuada, uno termina aislándose. Yo todavía prefiero salir a comprar

las cosas, me encanta ir a ver los libros que compro, pero hay gente que prefiere meterse en Internet. Hay cosas que me gusta tenerlas físicamente; verlas, palparlas. La sociabilidad, entendiendo la urbanidad como parte de la humanidad, como un ente vivo que se relaciona y establece conexiones físicas que hacen que despierte el interés por la vida, está desapareciendo. Eso va a causar problemas a largo plazo.

C- ¿Ha llevado eso a una crisis en la idea de que el arte pueda cambiar la sociedad? ¿Crees que la relación entre fotografía y realidad se ha visto modificada por esa distancia?

F- La fotografía tiene un inconveniente, que es un medio muy directo, y a veces, si te descuidas, o caes en lo panfletario, o caes en lo puramente representativo. Entonces, lograr sacar algo de ahí se hace un poquito más complejo. Quizá uno no busca cambiar el mundo con esto; el que crea que lo va a cambiar, no lo va a lograr. Pero en cierta medida, es un medio expresivo para plantear mis ideas. Que cambie cosas sería lo ideal. Definitivamente, algo sucede cuando uno hace lo que quiere; pero sí, es un llamado de atención. Y a veces consigue que algunas personas cambien su forma de pensar. Algunas. No todas, ni el mundo. Porque esto no llega al mundo. Uno trata de mostrarlo por todos los medios posibles, pero de ahí a que llegue a todo el mundo, no creo que eso suceda. Mi percepción es que yo me siento bien cuando digo lo que yo pienso, y que si mi obra va ligada a una problemática que me atañe a mí, que es cercana, puedo aportar algo.

C- ¿Cómo llevas el compaginar arte y educación universitaria?

F- Es difícil. El aula es el laboratorio, el taller, donde se explora. Lo que pasa es que también, a veces, le resta a uno tiempo. Es un poco difícil aquí. Pero cuando ligas la educación con la realidad, hay un choque, por el lugar, por el contexto en que uno se desarrolla. Porque a veces el medio te condiciona.

C- Por último, ¿cómo ves el sistema artístico en el país? ¿Dónde están los principales elementos a mejorar?

F- Si todo fuera más participativo, y se estableciera un diálogo entre los diferentes actores, funcionaría mucho mejor. Cuando hablo de participativo, aludo a que hay cierta segregación, y hasta censura, en ciertos aspectos. Y quizá donde están los recursos no es el mejor lugar para que algunas propuestas que sí tienen valor sean promovidas, no solo aquí sino también en el exterior.

Entrevista con Ebony Patterson (Jamaica, 1981), artista**Kingston, 17 de marzo de 2010**

Carlos Garrido- Hi Ebony. I would like to start by asking you how you perceive Jamaican art is engaging with popular culture now.

Ebony Patterson- There is still a very tiny fraction of artists dealing with popular culture. In my case, my work responds to a lot of images and issues and languages that are related with popular culture, and also artists like Leasho Johnson. He also in some levels is in touch with popular languages. There is still a wide disparity in terms between what happens in the visual arts and what happens in popular culture. I think people are more kind to response to social events. There are other artists dealing with issues of identity, but I think the conversation have shifted in a sense where issues like gender are more important; my group is also dealing with issues of autobiography, or even with self.

C- How do you conceive the role of dancehall culture in your work?

E- My engaging with dancehall happen when I was very, very young. Dancehall has always been for me the place that has to do with a kind of cultural arena. We have learned about the latest happenings, the latest slangs, the latest dances. But it also becomes a kind of real farm in understanding the Jamaican society. It has a lot of contradictions: especially because a lot of songs go back and forth church songs, there is still the need to connect with a kind of Christian understanding, but also a need to build off that understanding. In my own work, I am looking to how ideas about masculinity function within dancehall space, which I think is really interesting, particularly

related to what has been happening in the last five years or so, in terms of physical changes that have been happening with the males.

C- And how did you started analyzing the issue of skin bleaching?

E- My interesting in skin bleaching began to start when I saw men practicing it. It is something that I relate with my interesting in women and men representation, in beauty and the grotesque. When I saw men using this practice that was seemingly grotesque, and something that is also associated with feminine practice, I thought that was really important. And also too I remember when men started bleaching, there was also a changing in the outfits they were wearing. What I am trying to do is to raise questions about what does masculinity mean, and then how does that really function within dancehall space and dancehall aesthetics.

C- Thanks a lot, Ebony. All the best.

Entrevista con el Colectivo Picnic (República Dominicana)

Santo Domingo, 10 de junio de 2010

Carlos Garrido- Hablábamos hasta ahora de dos procesos que parecen estar relacionados: en primer lugar, sobre lo que ha supuesto la internacionalización del arte dominicano; y, en segundo lugar, sobre la renovación de las propuestas del arte dominicano actual y la superación de modelos basados en la enseñanza tradicional en Bellas Artes. ¿Dónde situáis vuestra actividad?

Maurice Sánchez- El panorama y el sistema del arte ha cambiado en los últimos años. Tenemos el ejemplo del mismo Lyle, de gente como Gustavo [Peña], Hulda [Guzmán], gente que hace cuatro años aquí no eran artistas de galería hoy lo son, y hoy ese arte se está exportando y ese arte es el arte actual dominicano, digamos. Y tiene un mercado, una exposición. Se ve. Se ve igual que lo otro. Igualmente, a partir del 2000 ha habido otros intentos de galerías, con las mismas pretensiones, estaba Carmen Rita Pérez, que ahí estuvo Quisqueya [Henríquez], Jorge Pineda, Mónica Ferreras,...Un tiempo después District, que sigue funcionando también, y Lyle también. Son cosas que empiezan a funcionar al mismo tiempo. Hoy la que más queda yo diría que es Lyle, pero tiene eso, exporta arte dominicano sumamente actual, gente muy joven, gente con unas propuestas muy diferentes a cualquier otra cosa de la exportación tradicional.

Al mismo tiempo, creo que también se abre un mercado nuevo; aquí se exportaba también digamos que a un mercado como Centroamérica, en algún punto Miami, pero el mercado de arte contemporáneo empieza ahora, se empieza a ir a ferias de arte especializadas, se empieza a prever que una gente tenga una exposición

en Nueva York,...como que ahora, en este momento, está pasando, se está dando ese cambio.

C- ¿Y con el diseño, ocurre lo mismo?

M- La exportación del diseño, yo no sé si se da tanto como para hablar de exportación, pero aquí hay un grupo buenísimo de ilustradores, de diseñadores gráficos,...y es un grupo muy activo, pasa como con una exposición que estamos ayudando a curar, te das cuenta que mucha gente se repite de un grupo a otro, del trabajo personal al trabajo colectivo, en un colectivo, en otro, en otro,...Eso pasa, pasa muchísimo. De exportación al final no sé, pero sí pasan cosas, cada día surgen cosas diferentes, se empiezan a editar revistas,...Igual aquí el tema de exportación pasa más por los medios digitales, porque ya una página web de alguna manera te está llevando a muchísimos sitios, cuando tú publicas un blog, un cómic,...ya, en ese momento, se exportó eso, se fue a no se sabe dónde.

Pero aquí ocurre algo, se hacen muchas cosas y se documentan muy pocas de las que se hacen. Eso es un problema que evita en cierta forma que las cosas pasen de un sitio a otro. El tema de Internet resuelve un poco eso, porque de alguna manera se publica, dejas el contenido en una publicación dura, que no se agota. Nosotros ahora, por ejemplo, haciendo esta exposición uno de los problemas que encontramos es ése, se está haciendo con lo que yo tengo guardado en mi casa, con lo que el otro tiene, con lo que el otro...y nos encontramos con cosas que nadie tiene, y con cosas que te dicen, mira, cuídala, que ésta es la única edición de esa revista que queda, que nadie más la tiene. Eso pasa.

Ángel Rosario- Y también, algo como bien interesante de este proceso, es el tema de que antes, tal vez, los artistas eran un grupo de gente...

M- Una casta...

A- ...Como artistas de Bellas Artes, que estudiaron veinte, treinta años. Pero en los últimos diez, quince años hay mucha fusión de gente que, precisamente, el trabajo que se está produciendo es consecuencia, como dice Maurice, bien de que galerías de arte contemporáneo, bien de gestores como Sara [Hermann], que estaba en el Museo [de Arte Moderno de Santo Domingo], son diferentes cosas que han impulsado esto; pero también de que gente que no ha estudiado arte, que estudió publicidad tal vez, o diseño gráfico en la *Escuela de Altos de Chavón*, o que son fotógrafos porque les gusta la fotografía y punto; todo eso ha dado como fruto que todas estas propuestas se enfoquen un poco más desde otra perspectiva.

Y también, el tema de los colectivos, que creo que es algo que ha aportado mucho, es resultado de esa fusión. Ahora, si yo escribo, y tú tocas un instrumento, o a ti te gusta el diseño, o las imágenes, vamos a hacer una cosa donde la propuesta es visual, pero incluye música, diseño, literatura,... Esa "ruptura" con la idea de "yo soy artista y tú no eres" me parece que ha sido muy interesante. Y en el Museo, con la gestión de Sara, se veía mucho, que el Museo decía sí, ok, ustedes, gente joven que están saliendo de la universidad, esas propuestas pueden interesar al Museo, y un poco no solamente el monopolio de los artistas tradicionales que venían haciendo una carrera.

M- Esa apertura tiene mucho que ver también con el tema tecnológico, y otra parte con la naturaleza del artista. En un momento anterior los artistas eran una gente que decidían, yo no voy a ser odontólogo, voy a ser artista, entonces, parte de esa concepción como retardada, atrasada, incluía la idea de que todo lo que hacía el artista era parte de la obra, como que el artista camina como un artista, se viste como un artista, si raya una pared es una obra de arte porque la rayó un artista, si el artista se duerme borracho es casi un performance,...Entonces, un diseñador gráfico, un diseñador de webs, un ilustrador, donde se juntan con el artista es que el artista, en teoría, su obra, dice cosas. Pasa que mucha gente se basa más en el tema de ser artista que en hacer

arte, terminan entendiendo eso, que todo lo que hacen es su obra, y que ya por el hecho de ser un artista el que lo está diciendo eso tiene cierto peso...Esa concepción de que el artista es el que tiene los bigotes, un par de lentes de alguna manera.

El otro [diseñadores, ilustradores,...] simplemente está acostumbrado día a día a decir cosas, entonces es muy fácil para una gente que hace afiches, que dice cosas todos los días, ya sean de cigarrillos, o de lo que sea...,virar eso a su opinión personal. Es muy fácil, muy natural hacerlo, y además es mejor, porque no tiene ninguna de las limitaciones que tuviera cuando dice algo que otra persona quiere que diga, entonces, ahí se logra esa inserción. Hay gente que de manera natural dominan, o quieren dominar, los medios que el artista se propuso dominar por sus medios: controlan el uso de fotografía, ilustración, gráfica de todo tipo, tipografía, la parte de internet, la parte de video,...Entonces, hoy hay alguien que dice, yo soy un artista del video, y por otro lado hay gente que simplemente dice, yo hago video, y sé usar una cámara, sé editar, y digo algo. Tiene todas las herramientas que el otro tipo necesita, y se pasa la vida haciendo cosas en ese medio, por lo que es muy fácil hacer cosas en ese medio para tu propio consumo, para tu propia expresión, que se conviertan en tu voz. Entonces, si quieres hablar, en vez de un cigarrillo, de cualquier otra cosa, es fácil hacerlo.

Aquí se insertó y se siguen insertando en el mundo artístico mucha gente que obviamente no tienen nada que ver con la generación anterior. Y se nota, vas a un sitio y lo notas, hay un cambio de medios, un cambio de cosas, también un relevo generacional, yo diría. En relación con lo que decías antes de la exportación, a partir del Internet esto se abre muchísimo más, si aquí alguien tenía que esperar a que llegara un libro, a ningún sitio, porque aquí no hay ninguna librería, si antes tú tenías que esperar, como en la época de la Colonia, a que llegara una exposición a tal centro, hoy puedes ver exposiciones cada cuatro minutos en esa pantalla, no hay nadie que te impida ver todo lo que está pasando en el mundo. Entonces lo vas a saber, sabes lo que ocurre en San

Francisco, en Barcelona, en Berlín, y de alguna manera eso va a influenciar tu trabajo, tu manera de pensar, tu concepción de lo que te está rodeando.

Y esa misma cultura pasa al que hace y al que observa, hay otro tipo que de repente no puede evitar saber que hoy una tabla de *skateboard* puede ser considerada arte, y que hoy en Nueva York un tipo tomó 4000 dólares por ella, entonces por qué aquí él no puede tener una tabla de *skateboard* en su casa. Y esa tabla mañana puede estar donde Lyle [galería Lyle O´Reitzel], porque el tipo sabe que se vende, que se vendió en otro sitio, quizá hace 60 años le dicen no, imposible, además, eso no lo dibujaste tú, tú no dibujas,...No iba a pasar. El marco de referencia era muy pequeño. Tenía que ser lo que venía de fuera, lo que se iba haciendo, lo que se publicaba, lo que se guardó, lo que no se guardó. Hoy, cuando se abre esto, porque el tema insular se nota, aquí hay muchas cosas que te dicen muy claramente que estás separado del resto del mundo, hay cosas que no terminan de llegar, se debe mucho a Internet. Hay un tema que salta a la vista, aquí la información, la educación, presenta problemas. Aquí no hay muchas escuelas de arte; fotografía, por ejemplo, no encuentras una escuela hasta ahora, que hay una o dos semi-informales. Hasta hace dos años una persona, o era fotógrafo auto-educado, o era fotógrafo porque se fue fuera y estudió fotografía, por ejemplo. Y eso es algo básico, que no ha impedido que aquí hubiera muchos fotógrafos. No es como en otros sitios donde puedes estudiar lo que quieres.

A- Y también una consecuencia histórica relacionada con estas cosas, es que, aquí tuvimos primero a Trujillo, 30 años, que ese tipo y el arte, nada, no existía, sólo el arte megalómano, y a diferencia de otros dictadores en otros sitios, que potenciaban el cine, o algo, aquí él lo único que de alguna manera, porque a él le gustaba, era la música. Es uno de los renglones donde, si miras en los últimos 50, 60 años, se ha desarrollado la creatividad, como que el dominicano ha tenido una evolución constante de la música, y Balaguer mismo lo continúa. La cosa que aquí ha pasado en arte es por esfuerzos aislados: lo de Chavón pasa

porque un tipo multimillonario instala eso, y la hija del tipo quería tener una escuela de arte, y ella tiene su escuela y sale Chavón, y el que estudia ahí tiene mucha suerte. Pasa con las galerías, que son privadas, de gente que puso una galería por un tema comercial básicamente. Igual en el Museo, que se construyó hace mucho, y veinte años después llega la primera persona que de alguna manera le da sentido a ese espacio.

Todas esas cosas, las unes, y te dan un poco la explicación de por qué aquí no hay una base sólida en el arte. Lo que ha habido en los últimos quince años es tal vez como una explosión, como de todas esas cosas. También el tema de que aquí, desde Trujillo, Balaguer,..El dominicano todavía guarda las cosas de ese miedo, aquí todavía la gente para hablar de ellos, gente que nos llevan dos generaciones, utilizan un volumen bajito. El tipo tiene 60 años que se ha muerto, y el tema todavía sigue siendo tabú, algo de lo que no se habla. Y las generaciones de ahora, que no vivimos esa época, de alguna manera hay una necesidad de hablar, de aludir al tema, de algo que está todavía ahí, como dando vueltas, entonces, hay como una mezcla de cosas.

C- ¿Cómo empieza *Shampoo*?

M- Nos juntamos tres amigos, que siempre hablábamos, opinando, y que de una manera u otra teníamos inclinaciones hacia el arte, Mario Dávalos tenía una obra personal, yo tenía otra, él [Ángel] tenía otra, y en un momento decidimos hacer un colectivo de arte. Y en el proceso de todo eso, de convertirnos en colectivo, con una idea común, pensando en participar en la Bienal del Caribe, nos dimos cuenta que nosotros, los tres, de manera separada trabajábamos publicidad, y que si trabajas juntos en una cosa es muy posible que la idea funcione con otra. Decidimos convertir *Shampoo* en una agencia, pero *Shampoo* nace como colectivo de arte, fue colectivo muchos meses antes de ser una agencia de publicidad, y de ahí en adelante simplemente se siguió, y se tomó el modelo *Robin Hood*, de sacar dinero de publicidad e invertirlo a obras que

quisiéramos hacer. Últimamente he visto muchos casos en los que se repite ese esquema: hay un trabajo comercial, y otro personal.

Esa fue la idea básica de *Shampoo*. Incluso, en el primer borrador, la agencia tenía un pequeño espacio de galería, pero siempre el involucramiento con cosas, y hasta cierto punto incluso la mezcla de esos dos cuerpos, se llegó a hacer. Desarrollamos durante dos años un proyecto que se llamó *Arte Urbano Sarmiento*, y eso mucha gente no sabe, en ocasiones lo atribuyen al colectivo, y en realidad lo hizo la agencia, aunque era un proyecto de arte público, pero era un proyecto de arte público que se creó y se diseñó para un cliente de la agencia. Se logró llevar lo que tú haces en tu tiempo libre al trabajo, y en algunos casos nosotros hemos llevado lo que hacemos en el trabajo al tiempo libre, al colectivo. Si ves proyectos, por ejemplo, como *D'La Mona Plaza*, el detonante del mismo es un anuncio, una cosa que salió impresa en un periódico, vendiendo una cosa, y de eso tuvimos que hacer un nombre, un logo, y el proceso que ahora mismo seguimos para muchos clientes, para un restaurante,...En ese caso simplemente lo hicimos para nosotros mismos y para un cliente ficticio, y lo pusimos. Y funcionó, yo diría que más que muchas cosas que hemos hecho. Generó una tensión, viendo cómo teniendo tan poca inversión se movilizaba tanto. Pero funcionó, y eso ha hecho que esa pieza vaya a tantos sitios, y la gente lo entienda. Es algo muy caribeño, también, yo diría, tiene mucho que ver con algo que pasa de alguna manera u otra, en una dirección u otra, en el Caribe en completo, de Haití a Jamaica, de Jamaica a tal sitio, de aquí a Puerto Rico, de Cuba a Miami...Se entiende.

Pero ocurre eso, que uno toma información de un sitio y la lleva al otro, es algo que ha dado resultado y da cierta personalidad, el rigor de trabajo que uno tiene hace que se evite casi siempre el modelo del artista "medalaganario", yo hice esto aquí y esa es mi obra. Aquí casi todo pasa por una razón, porque hay ese proceso de trabajo, casi todo dice algo porque hay esa intención de decir algo, es importante el mensaje, el tono, el vehículo, entonces, al final, se ve que todas las partes son fundamentales. Se toman los proyectos como proyectos,

con la rigidez de un proyecto, que en el caso de otra persona se trata de lo que se ocurrió en un momento, o de lo que gusta en un momento. El mismo tema del conocimiento de los medios influye, de que uno trabaja con cosas que tienen que ver con televisión, con lo impreso, con periódicos, revistas,...te facilita el camino. Hay otra gente que simplemente no tiene esa experiencia. Pasa eso.

Y aquí hay un tema de conectividad, diría. Muchas de las cosas que están llevándose a cabo de una manera u otra, están relacionadas. Es muy difícil que la gente no se conozca, que no haya coincidido en algo, que alguien haya gestionado un proyecto y no invite al otro.

C- Y cuando planteáis proyectos de publicidad, ¿en qué se diferencia, en vuestra manera de trabajar, la manera de pensar el proyecto a cuando se trata de arte?

M- Yo creo que el de publicidad tiene varios objetivos. Primero, tú no estás diciendo lo que piensas, sino que eres un intérprete de otra persona, estás tomando el mensaje de alguien y estás buscando la manera de comunicarlo. Pero el mensaje no sale de ti, incluso particularmente puede no interesarte. Y hay además un tema, otra estación, que en el resto del trabajo no está: tienes dos públicos, quien te pidió el trabajo, y la audiencia final. En el caso del arte tú eres tu propio cliente, te tienes que convencer a ti mismo, eres quien tiene el mensaje inicial, quien diseña la manera de expresarlo, y el destinatario.

El proceso, de todos modos, termina siendo en cierta manera similar, porque aquí se toman mucho en cuenta factores que se deberían tomar en ambos casos, como es el receptor final, la gente, es algo muy importante, no se toma nunca la posición de voy a decir lo que me dé la gana, sino que muchas de estas cosas salen de la gente. Es como tomar algo de la sociedad y devolverlo de otra manera. El tema de nuestras obras sale de la gente, de la observación, de intentar entender o dialogar con lo que tú mismo eres. Y en la publicidad también se observa, no puedes pretender que en una oficina cerrada vas a

encontrar las soluciones, éstas están en la calle, la gente está viva y son los que van a recibir ese mensaje.

A- Creo que al final donde se encuentran las dos cosas, por lo menos en el punto de vista de nosotros, tal vez un publicista que no hace arte o un artista que no hace publicidad te pueden decir otra cosa, pero nosotros, que hacemos las dos cosas, entendemos que hay una conexión al final. No hacemos una pieza, un proyecto, que no conecte con el público, no hacemos una catarsis personal, algo existencialista, ni ponemos un cuadro blanco con una manzana en medio y la explicamos diciendo, para mí eso representa, “en mi infancia...” Ese tema no nos interesa; sí, en cambio, las cosas que conectan con la gente, que provocan una reacción, una sensación, y la publicidad cada vez más ha ido hacia allá.

Porque ya en este mundo, el tema de las marcas, no es el producto lo que se vende, el carro tal, o el televisor tal, es lo mismo, los mismos chinos haciendo el mismo chip, como que...El tema de la marca. Es un concepto, una historia lo que estás vendiendo,... se une mucho con el arte, porque escribes una canción, pintas un cuadro, y estás contando una historia que de alguna manera la quieres compartir, que conecte con el otro, entonces básicamente al final esa separación de arte-publicidad que hacen muchos, no entra en nuestro caso. Es increíble, porque la gente en la publicidad, cuando se refiere a un trabajo, a una pieza, dice “el arte”, cuando sale publicado en el periódico, porque al principio los publicistas eran gente que no estudiaban publicidad, sino que eran dibujantes o se dedicaban al arte, y el tema se quedó, y es increíble cómo ahora está insertado de nuevo.

En nuestro caso, como ninguno de los dos estudiamos arte, no tenemos esa bandera de ser artistas, sino que para nosotros no importa que cada cual ponga a nuestro trabajo el nombre que quiera...

M- Hay en eso algo más parecido a un lenguaje, mucha gente no tiene un lenguaje, sino que quiere tener como un sello, ésta es la trayectoria, esta persona trabaja con tenedores, entonces hasta que se muera va a tener que hacer algo con tenedores, el día que el tipo utilizó una cuchara, la gente dijo, este tipo está usando una cuchara, no entiendo lo de la cuchara,... [ríen] Aquí, se trata primero de que es un colectivo, que tiene caras fijas, pero otras que entran y que salen, como que es un tema más de una conciencia colectiva, algo que tú no puedes achacar a cuando alguno era pequeño, no se va a saber de dónde salió el tenedor,...

Y un tema así como muy recurrente entre nosotros es el tema de la identidad, de la dominicanidad, de lo que pasa aquí. Es muy difícil que de Picnic salga algo que no tenga que ver con la dominicanidad, que sea algo universal,...Es más siempre como una reflexión de cosas que se dan aquí, que pasan aquí. Que se entienden en otro sitio, sí, pero que salen de aquí.

C- ¿Y, en esa línea, qué temas os interesan?

M- Yo creo que un poco sobre todo; la identidad, al final, termina abarcándolo todo. La idiosincrasia, el humor, las cosas que aquí pasan, lo que aquí no pasa, al final está todo. Hay cosas como el transporte...

A- La migración, nosotros, como que, sin tenerlo muy estructurado, diciendo “nosotros lo que hacemos es trabajar con búhos”,..., los proyectos van surgiendo por eso, vamos viendo cosas que a uno le van motivando, algo que a uno le causa risa, de cosas absurdas que pasan aquí, y eso uno trata de ponerlo, devolverlo a la gente, tirarle la pelota a la gente, y entonces, cuando tú ves diferentes proyectos, dices, pero ven acá, casualmente, hay una relación en lo que ustedes hacen, y eso nos lo han dicho amigos. Como que, qué se yo, se nota el tema del dominicano, siempre como tratando de proyectarse, en el caso, por ejemplo, de *D’La Mona Plaza*, en el viaje, del dominicano como una gente que no

quiere estar en un sitio, que está aquí pero está pensando que quiere estar en Nueva York, pero que cuando está en Nueva York quiere estar aquí, entonces como que estas cosas, en las piezas hablamos de ello, nosotros tocamos esos temas...

M- Símbolos reales, que no tienen ese carácter romántico, a veces dice la gente, “un dominicano”, y ahí la gente cierra los ojos y piensa, “ay, mi campo”, y cosas así, y hoy, eso, simplemente no es así, por qué no mostrar lo que hoy es. Hoy es un tipo con un moto concho en vez de un tipo con caballo, hoy es un tipo sentado en un colmado bebiendo cosas en vez de una casa con un flamboyán, entonces, por qué no eso. Hoy el dominicano en el extranjero moldeó la cultura dominicana, y la imagen dominicana está moldeada a la medida del dominicano que se fue. El dominicano de aquí hoy se viste como el de fuera porque ese es el dominicano precisamente, el de aquí ya no es dominicano, ya es otra cosa. El que no entra en la cultura del hip hop, de cosas así, simplemente no existe, en el imaginario del mundo el dominicano es aquél, ese tipo trajo esa maleta llena de cosas, la soltó aquí, y aquí lo que hay hoy es como un espejo...Un dominicano en Barcelona y un dominicano en Alaska se ven exactamente igual, tú ves diez gentes y dices, ése es el dominicano, entre un tipo que está al lado de uno soso y un tipo que está en otro sitio...son exactamente iguales.

Entonces hay como esa dominicanidad actual, que muchas veces, por vergüenza, por romanticismo, no se ve. Por qué no hablar del colmado, si el colmado es el 90% de la vida urbana dominicana, que es también el 90% de la vida de este país, porque está en todos sitios...Esa misma transformación del colmado en bar, lo que pasa en un colmado, lo que hace la gente que está en un colmado, todas esas cosas que están ahí, por qué las vas a obviar, por qué tú, cuando hablas del dominicano, vas a hablar de una silla de guano, en ningún sitio aquí, aquí son sillas de plástico ahora, pilas es lo que hay, en todos sitios, y eso es lo que la gente quiere, y eso es lo que a la gente le gusta, entonces, habla

de la de plástico, la otra fue un momento, ya pasó, se fue, por bien, por mal o por lo que fuera, se fue ese momento, ya no existe, ese momento existía en el 60, en el 65; ya no, se acabó.

Eso es parte también de lo que yo creo que caracteriza este discurso, que se plantea a partir de la dominicanidad contemporánea, es un discurso que quizá otra gente no toque, que quizá otra gente no quiera abordar, que quizá lo toque de una manera más romántica...Ya, eso es lo que hay, y vamos a trabajar con eso, vamos a partir de ese motor, de lo que anda la gente aquí, de lo que la gente está haciendo con eso, y a partir de ahí, no a pensar en lo otro, en el campo, en qué se yo, ni vamos a ver el viaje ilegal como una cosa que hay que rechazar, vamos a verlo como lo que es.

Eso es, en resumen, lo que diría que es característico de lo que ha salido de aquí, tiene mucho que ver con eso.

C- En relación con este tema, ¿qué estereotipos han pervivido en el arte dominicano actual?

M- Yo creo que hay como un poco de todo. En fotografía, por ejemplo, hay mucho de fotografía paisajista, retratos de campo...Todavía tú vas hoy a una Bienal y muchas de las fotos van a ser un niño comiéndose un mango, una gente...Un pedazo de una cosa...muy paisajística, presentando algo muy bonito, como qué lindo...una niña recogiendo unas cosas, un niño vendiendo unas naranjas...Sí, eso es una parte, pero falta lo otro también.

Y hay casi como una solemnidad que es lo que hace que la gente no trabaje con elementos de lo popular, que hace que digan, no vamos a trabajar con eso, no vamos a trabajar con la *jeepeta*,...Y esas son las cosas que están aquí hoy, ¿no? Lo del flamboyán no queda como algo...probablemente tú te puedes encontrar con algo parecido, pero no queda...Pero es algo como el imaginario de aquí, que la gente evoca como paisaje dominicano, y ese paisaje dominicano no es el paisaje dominicano real, el de hoy.

Pero igual, hay un poco de todo, creo que hay mucho arte tradicional, que aquí se ven todavía cosas muy tradicionales, pintura, escultura, instalación muy tradicional, se ven muchas cosas todavía cerca de lo que se podría haber visto hace veinte años.

C- ¿En qué andáis ahora?

M- Nosotros siempre tenemos como cosas, esto ha sido siempre muy orgánico, pasa siempre que tiene que pasar, no hay una meta de participación en cada Bienal,...Nosotros, por ejemplo, nunca hemos participado en ningún concurso del Centro León, nosotros hemos saltado Bienales sin participar,...Siempre pasa a raíz de que hay algo que hacer, y al mismo tiempo también hay parte del trabajo que no es solamente como la proyección de lo que uno hace, sino que, de alguna manera, tiene que ver con involucrar a muchos actores. Por otro lado, nosotros tenemos, junto con otro grupo de amigos, Modafoca, otro grupo llamado Grupo Multidisciplinario, que se dedica a la educación, al tema de educación y cultura, con cosas que tengan que ver con arte, diseño,...Organizamos exposiciones, charlas,...Eso también sigue corriendo por un lado. Ahora, en Barna están organizando una exposición sobre gráfica dominicana contemporánea, de los últimos diez años, gráfica independiente, que sale de esos colectivos, con una voz propia, que nunca son trabajos comisionados, es gente que pensó en decir una cosa, la dijo, y la hizo de tal manera...

Y con esto [Picnic] siempre habrá cosas. Se dio el caso, por ejemplo, de *Basurama*, que fue un trabajo de colaboración que gestó el Centro Cultural de España, no dijo, creo que deberían trabajar con este grupo por esto...Y siempre hay ideas, ideas de proyectos que nunca hemos terminado, una que tiene que ver con un rebranding del país, un proyecto del diseño de la identidad del país, con un nuevo nombre,...

C- Interesante...

M- Por lo mismo que veníamos hablando ahorita, ese tema de la identidad fija, romántica, es algo muy...Y más aquí, donde eso ha sido demostrado que es mentira...El nacimiento de esta nación es un poco mentira, o no es por las razones que el resto de las naciones nacen, o hacen, esta es una cosa que nació y al segundo de ganarse esa batalla la estaban vendiendo a otros, y todo ese romanticismo, de gente que cree que el himno lo hicieron ese día,...Esa visión, probablemente, si tú coges todos esos elementos y los pones en un sitio, y sales con esa carta a la calle, probablemente no la encuentres en ningún sitio.

El proyecto trata un poco de eso; igual que las compañías, igual que Philip Morris dijo en un momento, señores, nos jodimos, porque le están tirando demasiado al cigarrillo, están jodiendo demasiado con esto, tenemos que convertirnos en otra cosa, y a alguien se le ocurrió ponerle Altria a eso y hacer una imagen de Altria que se ve como la cosa más limpia, más bonita,...De esa misma manera, las cosas tiene el derecho de reinventarse. En este caso sería hacerlas más coherentes con la realidad, más coherentes con esto.

Toma el nombre primero. República Dominicana. Cuánta gente de aquí sabe por qué esto se llama así, qué significa República Dominicana,...El nombre, realmente, no te funciona. Si este país vive del narcotráfico y del turismo, para el turismo el nombre de este país no te ayuda en absoluto, cuando tú comparas el nombre de este país con Cuba, Haití, Jamaica y Puerto Rico, el de aquí es el peor de todos: no significa nada, es larguísimo, tiene una cosa que describe una forma de gobierno cuando en realidad...Puerto Rico, de acuerdo, se lo pusieron los españoles, te habla de un puerto, de isla, de mar,...Cuba, dos sílabas, mejor de ahí no se puede...Jamaica, tú de una vez te imaginas un tipo con unas trenzas, una cosa...Haití, era el nombre de la isla completa, te lo cogieron.

¿Qué te quedó? Lo que te quedó lo puso un tipo que tenía una tendencia religiosa, que el tipo al que le puso el nombre eso lo jodieron los tipos que él llevó ahí, él nunca llegó a pisar el sitio que se llamó República Dominicana, entonces, imagínate qué concordancia puede tener eso con esto que queda

aquí...Entonces, sincerizarse, y poner un nombre que tenga más que ver...El que estamos barajando es "Mojiganga", que es como una palabra que aquí se usa, es un tipo de teatro ambulante, y aquí se usa mucho para llamar a algo que es...disparatado, poco serio...Da informalidad, alegría,...Tiene sus raíces, suena como un nombre africano, como lo que la gente espera del Caribe, una palabra indígena, africana, y República Dominicana no cumple con ninguno de esos requisitos...

Es como partir de ahí y tomar cosa por cosa. El himno de aquí. Quién se relaciona hoy con eso; no es como los americanos, que oyen eso y...a los americanos les encanta su vaina, hay americanos que van al juego de pelota para oír eso nada más, y se sienten, y se les ve, y pintan un camión gigante con eso,...Tienen sus símbolos muy arraigados y los han popularizado mucho; aquí eso no pasa porque, de verdad, son cosas que no conviven. Imagínate: el escudo de aquí tiene una Biblia, dónde tú puedes ponerle una Biblia a muchísima gente que anda aquí...Entonces es agarrar esos símbolos y hacer un escudo nuevo, una bandera nueva, un pasaporte nuevo, que eso mucha gente lo agradecería,...Un rebranding del país, decir, señores, de hoy en adelante nosotros nos llamamos así, y todas las banderas, todos los escudos, el uniforme policial,...

A- Es un tema que surge ese ejercicio, ese discurso, viendo las cosas que uno ha planteado, muchas de ellas han tenido conflictos, cómo ustedes ponen una *jeepeta* ahí,...Pero es que es así, si la gente es de esa manera, al final...Y también aquí, por el tema de la construcción de la identidad y la cultura, se trata de un país que, más que tener claro lo que es, tiene claro lo que no quiere ser. Es un país y una cultura que constantemente se está preguntando, y diciendo, no soy esto, yo no soy bruto, no soy campesino

M- ...No soy un pendejo, no soy africano, no soy haitiano..., y al final, nada de eso es verdad...

A- ...Y entonces, eso, de alguna manera, muchas de las personas que han influido en el país, que han tenido el poder, te fijas y ves la historia de esos tipos que se sentaron en una silla en un momento, y que marcaron un momento de la historia, y encuentras esos complejos, hay esa cosa, que él inculcó algo, y miras y te dices, pero, este tipo era un acomplejado...Todo esos fantasmas los dominicanos constantemente los están rumiando, no terminan de definirse, de decir, yo soy esto y basta, a mí no me importa,...

Con los temas que tratamos, eso sale entre los dedos, aunque uno no quiera, porque está haciendo ese planteamiento de frente, a ver lo que pasa,...Siempre está ahí.

M- El proyecto podría terminar siendo como una página en blanco de almanaque, donde diga: población, tanto; sistema de transporte, “motoconcho”; idioma: *spanGLISH*. Nadie te dice que aquí se hable *spanGLISH*, pero es así, tú coges una revista y están en mitad inglés y mitad español. Tratamos de poner esas cosas en el nivel que la gente no lo hace, en el nivel real, solemne, el que ellos respetan, la palabra escrita. Toda la simbología la hizo un grupo de gente que ni llegó a verla funcionar,...Tratamos de cambiar todo eso y adaptarlo a lo que hay hoy, lo que la gente hoy habla, a lo que hoy aspira, piensa, quiere, busca...Es un proyecto que conjuga arte y publicidad, algo que es mucho más difícil de hacer para un escultor que trabaje el tema de identidad visual...Y es interesante, porque hoy en día hay todo un movimiento sobre el asunto marca-país, el tema del turismo,...

La ciudad de Santo Domingo tuvo un rediseño de su identidad, de su escudo, hace poco tiempo; resulta que es la Capital Latinoamericana de la Cultura, aunque no se sabe hasta dónde, ni para qué, ni hasta cuándo, y esa imagen tú la ves en todos los sitios, una carita riéndose, República Dominicana es uno de los países más felices del mundo, República Dominicana es uno de los países con mayor velocidad de Internet del mundo,...Todas esas cosas las oyes todos los días, y ves otra cosa. Esa cara riéndose del cartel de la cultura...¿de

qué se está riendo? Será burlándose de la gente que está...Esto no es siquiera una capital, cómo va a ser la capital de la cultura...es la capital del tapón, la capital mundial del tapón.

No sé si viste el proyecto reciente del parque selvático...¿No sería mejor, en vez de hacer ese concepto de jungla, poner la jungla de aquí? Cuatro gentes en un motor, ese tipo de salvajismo, ¿no sería mejor? Y además estaría enfrentado el mismo tipo que lo hace con eso.

Tomamos el análisis de cómo aquí se hace política, cómo aquí se bebe, cómo aquí se viaja...Son cosas que a mucha gente quizá no le interesen, quizá le interese más que se rompió una pierna cuando tenía doce años, y de ahí en adelante...No sé. Pero eso es interesante; tú no puedes dejar de pensar en por qué esa gente hace eso, cómo lo hace...El mismo arte público de aquí...qué tiene que ver eso con lo que pasa ahora...El Monumento a la Caña...Un monumento a un sistema económico, a una forma de sustento, que tenía este país hace 45 años, en medio de una dictadura...Hoy, de qué vive este país. ¿Por qué no se hace un monumento a los recursos de hoy? Que probablemente vaya a durar más tiempo...El lavado de dinero,...Cosas con las que la gente se relacione, y hablen y cuestionen. Hoy la gente se para delante de esos bueyes, y no saben cuándo fue eso, qué implica, hoy eso no es algo de celebración para el país entero...Las estaciones del metro...Hoy la gente viaja en paradas que no saben a quién están dedicadas...La estación no se llama como la calle, no sabes dónde vas a salir...

Todo eso mantiene siempre una vigencia en el discurso, una actualización, porque todos los días pasa algo nuevo y hay cosas nuevas de qué hablar, que van mutando, la *jeepeta* que se usaba ayer no es la que se usa hoy, el tipo que fue violento con su mujer hoy hizo otra cosa, sale una canción,...y eso da pie a que se vuelva a retomar el tema, a que no se convierta en algo como los tenedores...Hoy puede ser un pasaporte y mañana una pila de basura, y pasado mañana un desorden en un sitio...

Y también, de alguna, manera, la idea es servir de punto de conexión con otros grupos, de elemento de colaboración con otra gente...Aquí se ha abierto esa brecha. Hoy, lo que seleccionó el Centro León para el último Concurso, de esas diez personas, hay 6 que son de ahora, que hace 4 años no hubieran estado ni cerca de ahí. Eso me parece bueno, que aquí se abre la cosa a eso, que el discurso de "yo soy artista" pierde la vigencia. Va un poco cediendo. En un país tan informal, yo creo que van a tener más fuerza los caminos de documentación informal, de arte informal, eso es algo también que es producto de donde uno vive. Un sitio donde el Museo de Arte Moderno es una dependencia directa del Gobierno, ni siquiera del de la ciudad, donde nunca vas a ver una crítica política,...

Eso hace que, precisamente por eso, prescindas de ese medio, que tú mismo tengas que ver cómo debes hacer una exposición,...Eso ha hecho aquí que mucha gente de manera informal cobre de ese avance, porque tienen un trabajo hecho sin depender de ninguna galería, de ninguna institución, sin tener que esperar a que nadie te haga un catálogo...Trabajo, simplemente.

A- En otra dimensión, eso evidencia también cómo es el dominicano: alguien va a poner un negocio, y no está contando la electricidad, la oficina,...El tipo compra una planta eléctrica de entrada, independiente. Vivimos en una cosa de que el mundo se va a acabar mañana, y yo en mi isla pienso en qué tengo que pensar para lo más cercano. Hasta se ve en el arte. En nuestro caso, la mayor parte de las cosas que hemos hecho, las hemos organizado nosotros, buscando la manera de hacerlas, de producirlas, sin fondos,...

M- ...Ese es el sistema aquí; no se acostumbra a la formulación de proyectos...A alguien se le ocurrió hacer algo y eso fue lo que hizo. No hay formalidad de que tú presentas un proyecto, y la institución te puede buscar los fondos para ello, que tienes que reportar el progreso...Eso aquí es completamente nuevo. Nada de lo que nosotros hicimos, exceptuando *D'La Mona Plaza*, se hizo así...Siempre se cuenta con lo que tú tienes, con los recursos

que tienes en la mano. No se funciona en base a trabajar con instituciones...Aquí la curaduría, incluso, es un tema reciente. En el 60 no trabajaba un tipo como curador, aquí, ni en el 70 tampoco. Un tipo hacía una cosa, y le ponía un nombre a esa exposición con otros, bebiendo tragos posiblemente. Ahora hay algo más formal en ese sentido, pero por suerte también más actual, se hace como se tiene que hacer...

C- ¿Cómo ha evolucionado vuestra obra desde *Shampoo* hasta *Picnic*?

M- *El Descubrimiento* fue lo primero; tiene que ver con esos dos elementos: el ámbar es algo distintivo dominicano, mucha gente sabe que hay ámbar dominicano, que es algo que se exporta de aquí, es algo turístico...En las imágenes que ve el turista cuando viene se encuentra el ámbar; y en segundo lugar, que el ámbar preserva insectos, mosquitos,...Entonces, era como el planteamiento de...Hoy, esa plaga son esos motores. Hoy, lo que hay por cantidades, lo que supera a la gente en número, lo que anda en enjambre, son los motores 70, eso está desde el sitio más recóndito de ese país hasta aquí. Era ver qué pasaría si, en tres millones de años, este motor se queda en un sitio, se fosiliza, alguien lo descubre, y se da cuenta de que la vida dominicana tenía mucho que ver con eso, se preservó así...Está el tema arqueológico, mucha de la imaginación de la gente de aquí viene de los taínos, de ahí venimos...Y la gente no tiene muy claro nunca quiénes eran los taínos, qué era lo que hacían, pero sabe eso, que se preservan cosas...Es un elemento que en el tiempo se preservará, y futuras generaciones verán qué era lo que se estaba haciendo aquí en 2003, 2004...Un poco es eso: dos iconos dominicanos juntos, uno que tiene su significado romántico, y uno que es la vida diaria, que gente ha vendido su casa para tener un motor...

A- También un poco es el tema de la cosa urbana, de convertir los campos en ciudad, en pueblos,...Entonces, el motor, aunque termina siendo parte del paisaje, surge la pregunta de por qué, el tipo tenía un caballo, un burro, y de

repente llega un motor y el caballo desapareció, le da vergüenza, prefiere tener un motor y estar motoconchando que cualquier cosa.

M- ...Dime, pa' dónde es que vas, vamos a llevarte... Ves gente que dejó una vida probablemente buena para estar en eso...

A- Y lo interesante del motor es que, cuando los ves aquí, tienen esa cosa como de que parece una representación de lo que deseas, tienen diseño, los personalizan...

M- ...Les quitan cosas, los retrovisores lo primero, y eso te deja decir mucho de lo que está pasando: si el tipo que está en ese motor no quiere saber lo que está pasando atrás, y prefiere por una decisión estética que no está justificada por nada, nada dice que ese motor se ve feo con esas dos cosas, pero él entiende...y todo el mundo, porque fíjate que a todos los motores le quitan eso...A él no le importa que lo choque alguien, él prefiere andar así...Entonces, terminan customizando...

Este es un país donde todo se adapta, que lo que es de una manera no sirve así, que lo que se hizo en Suecia para algo aquí termina haciendo otra cosa...Le ponen tanques, motor, algunos ponen detrás algo como inspiraciones, BMW, algún escrito de la Biblia, Mateo, 13,..., alguno tiene un Jesucristo en el farol delantero...Como que tú pudieras, como arqueólogo, encontrarte una cosa de esas y descifrar muchas cosas de la cultura de donde salió eso.

A- Siempre nos pasa con los proyectos que parece que se va a acabar el mundo, es un caos...

M- ...Y es otra cosa relacionada con lo que hablábamos antes de la forma de trabajo, que probablemente diferencie mucho..El objetivo está ahí, está claro, pero el proceso es igual de importante, y siempre sucede que termina siendo muy anecdótico, algo que termina marcando más que el resultado final...

A- Y entonces, con esta pieza, lo interesante que nos pasó es...Nosotros no somos artesanos ni nada, nosotros teníamos un discurso, y dijimos, una cosa de ámbar,...Había un tipo que vivía de falsificar ámbar, de vender a los turistas una serie de vainas, y que...Esa era la única referencia de alguien que había bregado con la resina. Y el tipo, dominicano en fin, por ganarse un dinero, nos dijo, no se apuren, yo se lo hago en 2 días. Fueron casi dos meses. Este tipo nos dijo que, para hacer el trabajo, necesitaba tales piezas...Lo planificamos, compramos el tanque...Costó cinco veces más de lo que dijo. El adelanto se lo bebió en un segundo; comprobamos que la gente que trabaja con resina es propensa a estar intoxicada, cuando no estaba intoxicado estaba borracho...La entregamos media hora antes de que acabara el plazo. Fue un lío, tuvimos que pagar una grúa.

El sitio donde se hizo la pieza era un barrio muy popular, Sabana Perdida, ahí participó todo el barrio porque todo el mundo sabía que el tipo iba a hacer algo de dos toneladas...La grúa no podía sacarlo...El barrio entero vivió la intoxicación del tipo, era algo inédito...Se peleó, discutió, tuvimos que contratar gente que no estaba prevista,...

Esa fue una experiencia que vivió todo el barrio al completo, nosotros estuvimos un mes yendo a la casa del tipo todos los días, despertándolo, bregando, comprándole comida...hasta que finalmente se llegó a instalar en el museo y después se dejó en el Centro León. Ellos fueron a la inauguración...Uno terminó sabiendo un poco de motores, del ámbar,...

M- Después de eso vino *D'La Mona Plaza*...Nosotros éramos el primer colectivo que sale de la nada, y esta obra llega a una Bienal del Caribe.

A- Un curador vio el motor, preguntó, y en base a eso fue que él nos planteó para la Bienal, nos explicó de qué iba, que era el tema de las migraciones, y nosotros a partir de ahí empezamos a trabajar...

M- ...Con una forma de resolver problemas que no está tan ligado al arte. Esto era una Bienal del Caribe, era en Puerto Rico, sobre la migración, entonces el tema era obvio, entre República Dominicana y Puerto Rico hay fuertes migraciones. El segundo asunto era que se trataba de la Poligráfica. Salió el reto de hacer algo bidimensional, y surgió la idea de hacer un proyecto arquitectónico, que se pueda vender, y vamos a venderlo de esta manera, y a publicar esto en este periódico, y a hacer estas ilustraciones...

Igual que antes el proceso fue fundamental...Por falta de recursos, porque se nos acabó el dinero, publicamos un anuncio en la sección de clasificados en blanco y negro, y ese anuncio generó una primera página al día siguiente en el periódico que lo publicó, sin ningún tipo de manipulación; salió un tipo hablando en televisión...Creamos una constructora, una página en internet y un correo...

Cuando ves el video, te preguntas dónde está la pieza, quién la produjo...Esos tipos [refiriéndose a los reporteros de un informativo que hablan sobre el proyecto] hicieron más de la mitad del trabajo...Nosotros incluso estábamos deprimidos, porque la idea era que la información saliera también en Puerto Rico...Y al día siguiente te llaman, y te dicen, salió en primera plana, en televisión varios programas lo sacaron, la cadena de emails...nos escribieron de Páginas Amarillas preguntándonos para contratar servicios, gente interesada en locales, preguntando precios, tamaños,...

A- ...Ingenieros, biólogos, marinos...

M- ...Eso es un poco lo que uno pretende, tratar de enfocar, de canalizar en algún punto, de llamar la atención sobre el absurdo que se vive aquí, como una cosa tan absurda como esa puede salir adelante...Además, uno de los arquitectos con los que trabajábamos, era un arquitecto muy reconocido de aquí, después, a los dos años, se vio envuelto en un tema de una isla artificial que estaban planteando aquí, en el Malecón, con Antonio Bofill, y el tipo era el

socio dominicano del proyecto...El tipo que hacía un año, dos años, nosotros fuimos a su oficina y le pedimos ayuda para *D'La Mona Plaza*...Ahí la ficción estuvo a punto de convertirse en realidad, sin saberlo...Qué tanto habrá tenido que ver que ese tipo coincidiera en ambas cosas, y que ésta fuera primero...

La próxima pieza que hicimos fue la de *La Plástica Dominicana*, que era un poco, viendo en un colmado lo que pasa, viendo lo que la gente ve todos los días, el colmado, como recibe esa cantidad de personas, como ya no es un sitio transitorio, donde la gente va y compra comida, sino que es un sitio donde la gente se sienta, donde pueden pasar un día, que tienen hoy incluso parqueo, y viendo un poco eso, cómo esas sillas desplazan la visión romántica de las sillas de guano,...

Hay un pueblo en el sur profundo que se caracterizaba por la construcción de esas sillas de guano de madera, imagina, era toda una industria, todos los restaurantes, bares, cafeterías, colmados, dependían de esas sillas...hasta que llegó esto. Entonces, el tipo que narraba eso, haciendo una silla de guano, contaba, no, hoy mi principal competencia, es la silla de plástico, y él está sentado en una silla de plástico haciendo una de madera...Entonces, si hoy en el paisaje de aquí encuentras tantas veces con eso, y eso logra de una manera casual, anárquica, combinaciones tan interesantes, crear formas nuevas, por qué no multiplicar eso.

Y ahí la intención era coger el museo completo; entonces, salimos con este título, que es también una crítica a lo que hablábamos antes, a la solemnidad, al tipo de las cucharas...La obra plástica dominicana, la que tiene que ser es ésta, qué hay más plástico que eso...Tú quieres algo estético...y eso lo hizo un tipo cualquiera en la calle, para lo que fuera, para una boda, para vender, las tiró ahí, y si el resultado es interesante, por qué no apropiarnos de ese resultado y componer una escultura, una cosa que aquí tiene tanto valor...Porque una cosa es lo gráfico, pero cuando hablas de escultura, es como, ese señor es un maestro de verdad...Entonces, por qué no crear eso

simplemente, apilar esa cantidad de cosas, y al final mira lo que queda, no es una silla de plástico, ni cien, sino realmente, una escultura.

C- *La Plástica Dominicana...*

M- Exacto, y era un poco un discurso doble, la plástica dominicana no debe ser un tótem taíno...Y eso sale de simple observación, de haber estado sentados en un sitio y haber visto que tiene valor, como lo otro.

Lo que sigue cronológicamente es esto...[¿???] Aquí todas las calles se llenan de unos adornos de Navidad que se llaman charamico, que son hechos con unas hierbas secas. Eso empezó siendo un estilo de arbolito, una planta seca pintada de blanco, y se dio un proceso donde esos artesanos empezaron a hacer cosas, primero relacionadas con la Navidad, como un Nacimiento, un pesebre, una oveja, unos Reyes Magos...Y hoy ya se han visto hasta cocodrilos...

Quedaba eso; algo que tú ves la calle un día forrada de jirafas, cocodrilos, algo que realmente no tiene nada que ver; y por otro lado estaba la *jeepeta*, que también está forrada, y es lo que el dominicano quiere, todo el dominicano quisiera tener una en la sala de su casa incluso, hay gente pobre que hasta tiene que guardarla en la sala de su casa. Se trataba de convertir la *jeepeta* en un charamico y el charamico en una *jeepeta*, y hacerlo en la dimensión real.

A- Y también hablando del tema de la Navidad, un momento muy fuerte porque viene el dominicano de fuera, y se adorna la casa más de la cuenta, porque hay visita...De repente, era casi como un regalo de Navidad, mira, en vez de un arbolito donde colgar regalos, tener una *jeepeta* en casa...Fue interesante ver gente tirándose fotos al lado de la pieza. Cuánta gente se tiró una foto al lado de una escultura, por qué conectó la pieza de manera que otras no conectan...

M- Eso mismo, es algo que de verdad interesa a la gente, que se demuestra en la calle, a mucha gente.

Y lo último es el proyecto de *Basurama*. Nos conocimos en un primer viaje, y les servimos de guía en el país, diciéndoles cuáles pueden ser los temas que preocupan desde el punto de vista del desecho a esta ciudad, y sale el tema de que es una ciudad marítima que vive de espaldas al mar, que eso se evidencia en el tema de desperdicios sólidos...El lugar que elegimos fue un lugar que se conoce como "la fuente cibernética", que ya *per se* es un espacio-basura, un desecho, algo que en un momento fue una obra de la ciudad, donde había una fuente. Primero hubo una fuente de acrílico, luego otra que coordinaba con música, y eso como todo en este país a los 6 meses dejó de funcionar. Y punto. Nadie se preguntó por qué, cuánto costó, qué se perdió...Pero el espacio queda ahí, y la gente todavía le dice así, la fuente cibernética, y es una pileta lo que es...

Estaba ese doble juego: hacer algo en el Malecón, de frente al mar, que te hable de que no le des la espalda al mar, y rescatar al mismo tiempo ese espacio que ya no se usa, pero que en un momento estuvo lleno de gente viendo chorros de agua y oyendo a Juan Luis Guerra, y que hoy no sirve para nada, quedó en el olvido. Por otro lado, la logística de entender cómo funciona la recogida de basura, el reciclaje, de si es informal, si no lo es...del buzo, un tipo que vive de recolectar tipologías de basura y venderla...El proceso se dio contactando a esa gente, pidiéndole lo que necesitábamos, ir al vertedero, conseguir la cantidad de piezas, limpiarlas nosotros, montarlo,...

Una de las cosas más interesantes que pasó es que, por el caos que hay aquí, nosotros servimos de contacto entre dos instituciones cuando nosotros no somos una institución, entre el CCE y el Ayuntamiento. A mitad del proyecto el CCE abandonó el proyecto, y el ayuntamiento tampoco lo apoyó, y el proyecto que se pensaba durara montado un mes, duró días, un fin de semana...Aquí las cosas son aquí de efímeras, esa fuente fue igual en proporción...Terminó siendo una celebración de la cultura dominicana, que tiene que ver con la basura, con la ciudad,...Esa pieza termina conectando...No es el único caso, hay otro espacio muerto, en la 27 entre la Lincoln y la Churchill, lo hizo el mismo gobierno, un

bulevar, en su primer mandato, todo el mundo decía que no iba a funcionar, que no servía, invirtieron, pusieron hasta librerías, y hoy quedan dos *freezers* de Presidente y un basurero, y hoy le van a invertir de nuevo al basurero...Eso está lleno de obras de arte de esas que nadie se para a ver. Un paseo del arte, lo describían así, que no tiene nada que envidiarle a los bulevares de las capitales europeas, y yo creo que tiene mucho que envidiarle...Ahí no hay nada que nadie se haya parado a ver nunca, ninguna cultura...

Entonces, en estos casos, nuestra obra hace que la gente se pare y que vean que entienden, que no se les habla en griego, saben lo que es una pila de sillas, pero al final aporta un resultado estético...

A- ...Es un poco reconocer y valorar lo de aquí, no hay que tener vergüenza de lo que es tu cultura, de lo que pasa ahora en 2010, y el arte por definición es eso, es vida, lo que tú haces, si no se despega de ese sentimiento, es arte, es un discurso...

M- Y sirve para que la gente lo recuerde y reflexione, para que se ría, con *La Mona Plaza* nos pasó eso...Y eso es bueno...Y al final va abriendo un camino, que sigue hoy creciendo...Modafoca, por ejemplo, que empezó siendo una firma de diseño, hoy la ves debajo de un tipo que es escultor,...¡Eso está bien!

**Entrevista con Jorge Pineda (República Dominicana, 1961),
artista y crítico**

Santo Domingo, 18 de mayo de 2010

Carlos Garrido- Hola Jorge. Siento curiosidad por cómo empezaste a dibujar.

Jorge Pineda- Con tiza y una pizarra. Mi madre, que era profesora, colocó una pizarra en la terraza de la casa y nos dio barras de tiza. Con líneas la separamos en seis partes, una para cada hermano. Nos contábamos historias, que ilustrábamos con dibujos que rápidamente borramos para hacer el siguiente. Intentábamos hacer historias animadas como los que veíamos en la televisión. Era divertido, pero al final mis hermanos se cansaban, yo sin embargo continuaba dibujando sin parar. Esperaba ese momento con alegría: Tener la pizarra solo para mí. Pero no siempre era así. Muchas veces tenía que negociar este espacio con ellos. Lo que no siempre era fácil, pero siempre encontraba un modo, lo que fue un aprendizaje temprano, sobre las relaciones de poder en el mundo del arte.

C- ¿Qué te queda de Barahona en tu obra?

J- La nostalgia. Fui un niño feliz, solitario especialmente durante mi adolescencia, pero feliz. Aunque en mi obra no encuentres muchos niños felices. No hay nada de autobiográfico en ello. Mi pueblo era como el Macondo de García Márquez, lleno de historias mágicas que fertilizaban la imaginación de cualquier niño.

C- ¿Qué te queda de Francia?

J- Francia fue donde me descubrí como artista. Viví en París siendo muy joven. Llegué allí pensando que mi país era el centro del mundo, lo que había aprendido en la escuela. En el Beaubourg tuve un encuentro con una obra que, desde mi visión naïf, me parecía absurda y un desafío al arte contemporáneo. ¡Qué barbaridad que un artista se atreviera a rasgar los canvas! Y así seguí emitiendo juicios, hasta que vi la fecha en que la habían realizado. 1961, exactamente el año en que yo había nacido. Esto me produjo shock, una especie de mareo. Algo así como el efecto especial que anunciaba los créditos de la serie de tv *El túnel del tiempo*, o las películas del expresionismo alemán, sólo que mi escena parecía no tener fin. Lloré allí mismo. Era la obra de Lucio Fontana. Me afloraron de golpe todas las preguntas. Comprendí que estaba muy lejos del mundo, que tenía que estudiar, que tenía mucho por aprender, que tenía que abrirme si quería ser artista.

C- Cuando aludes a la identidad, ¿cuáles son los parámetros, los espacios, en los que afincas la identidad? ¿Es una identidad racial, nacional... o todo eso a la vez?

J- Un tema como el de la identidad me viene dado por un problema nacional. Por la forma un tanto superficial con que hemos asumido la dominicanidad. Nos hemos basado en la negación para definirnos como nación, lo que ha creado una imagen llena de prejuicios en cuanto a lo que somos. Y esto ha generado una autoestima muy baja en cómo nos percibimos. Como si hubiese algo de malo en ser. Por ejemplo: aquí yo no soy negro, soy indio oscuro, según declaraba mi cédula de identidad.

Este tema me interesa en todas sus vertientes, no sólo en relativo a la raza o al color de la piel, también en como percibimos la sexualidad, la representación, el género... En *Colmenares*, una pieza que realicé en 1999, trabajé de una manera muy sintética todas estas preocupaciones. En mil y una copias de una foto mía, de las usadas para documentos de identidad dibujé, con

lapiceros azules, sobre mi rostro hasta transformarlo en mil máscaras diferentes. Debajo de cada foto escribía una palabra que designaba al que representaba: nazi, puta, maricón, general... Todos escritos con faltas ortográficas. Intentaba crear un nuevo idioma a partir del hombre nuevo que estaba inventando, aunque finalmente era el mismo de antes.

C- Me interesa también cómo en tu obra escapas de lo inmediato, de los significados más claros, y buscas una reflexión plurisémica. ¿Cómo funciona el tema del juego, de esas reflexiones ambiguas, en tu obra?

J- Durante el proceso de creación de las obras, trato siempre de llegar a una síntesis. Elimino lo que entiendo puede complicarla. Elementos o temas paralelos a la misma que la hagan muy cerrada, muy críptica o demasiado explícita. Yo me quiero comunicar, hacer y hacerme preguntas, que alguien complete mis respuestas. Sin embargo me gusta complejizar la obra, que es otro asunto que nada tiene que ver con la neurosis de la complicación. Me gusta abrirla a nuevos significados que muchas veces aporta mi inconsciente o el espectador cuando dialoga con ella.

Desde que realicé el proyecto *Curador Curado*, he intentado crear un vínculo indisoluble entre la forma y el tema a tratar. No me preocupo en lo absoluto por tener una identidad estilística, o que mi obra parezca de mil artistas, en realidad nunca somos los mismos. Me interesa que la obra tenga su mundo propio, tengas sus reglas, que no obedezcan a mi ego. Ello me lleva a la parte lúdica, doy unas pautas y el espectador se encarga de ordenarlas, lo cual es divertido. Estas pautas con sus referencias le hacen completar otro mundo, que es único y que se escapa a mi percepción de la obra que he realizado.

C- Siguiendo con la idea del juego, ¿cómo aludes al tema de la infancia en tu obra?

J- Como ya te comenté tuve una infancia feliz. Somos seis hermanos. Mellizos todos. Así que siempre pensé que todos los niños venían con un hermanito para jugar y con el mundo de protección que me habían construido mis padres. Esto hasta que tenía algo más de diez años y me di cuenta de la desigualdad social: con el niño que todos los sábados iba a limpiar los zapatos en mi casa, con el hijo del carbonero que no iba a la escuela, con la voz del niño que pregona la venta de maní tostado, mientras yo leía en mi habitación...Desde mi colegio, formé parte de grupos juveniles que trabajan con estos niños. La infancia es una realidad que retrata de una manera muy cruda nuestro sistema social.

Siempre me interesó el mundo de la infancia. Primero desde el punto de vida de estos individuos tan frágiles que se inventan una experiencia que aún no han vivido mientras le arrebatamos la que les toca, y luego como metáfora que representa la sociedad. Una sociedad que ha crecido como una especie de monstruo, hecha con fragmentos de Peter Pan y Pinocho. Trabajé en programas de televisión para niños, dirigí obras de teatro para niños. Es decir, de forma natural el tema se instaló en mi obra. Así que trato estos temas tan duros desde la perspectiva de los niños, que parecen siempre estar jugando. Siento que desde allí puedo ejercer mi responsabilidad como artista: la de hacer que el espectador vea de nuevo esa cotidianidad de la que se quiere esconder.

C- ¿Cómo trasladas temas de lo popular al ámbito del arte?

J- No creo que haya un real traslado. Siempre han convivido estos dos mundos. Los artistas nos hemos apropiados de temas populares y estos con el arte se canibalizan mutuamente. Si no, preguntémosle a Goya por las historias populares de brujas y *El Sueño de la Razón*, o a Leonardo sobre su *Mona Lisa* y su uso y abuso en el mundo publicitario, o a Andy Warhol sobre su *Marilyn* y la relación que esta tiene con los decorados o anuncios de los programas de

televisión rosa. Un sapo, que se comió un sapo, que se comió un sapo, en fin un sapo más gordo.

C- Volviendo al tema de la infancia, ¿cómo planteas el juego entre lo macabro y lo inocente?

J- En toda obra hay un componente intelectual, por decirlo de alguna forma, que crea una estructura, pero hay otro componente que es muy intuitivo. Este segundo es el que me hace navegar entre estas polaridades que mencionas. No tengo una fórmula definida para ello. En cada obra funciona de manera diferente, autónoma. Es un diálogo entre mi cabeza y mi corazón. Mi cabeza me proporciona esa estructura, que evita que mi corazón se desboque y que la obra termine siendo excesivamente narrativa o muy cerrada, y como consecuencia pierda misterio o interés.

C- ¿Cómo has tratado la violencia en tu obra?

J- Nuestra sociedad es violenta. Pero ella no es un asunto exclusivo de nosotros, todas las sociedades lo son en mayor o menor grado, con otras características y en consecuencia unas maneras de representación que son propias únicas para cada una, y por tanto su percepción es diferente. No es lo mismo el rostro tatuado de un chico alemán neo-nazi, el del hombre tatuado del circo ambulante, el de un joven de una mara salvadoreña o el de un aborigen maorí. Diferentes razones, sin embargo, la mayoría según los códigos globales, los percibimos a todos iguales: violentos. Pero en cada uno de ellos tienen en sus diferentes espacios unos valores y significados que se nos escapan a la mayoría.

En mi obra he tratado de aislar este fenómeno desde un punto de vista formal. He tratado de establecer un diálogo con otras formas que nos hagan repensar nuestro sentido de responsabilidad en la sociedad en que vivimos. En unos de los primeros proyectos en que trabajé fue en *El Limbo*, sobre la violencia

en el mundo de la infancia. Una propuesta que presenté en el CCE y en la que pude trabajar con otras personas e instituciones que trataban el tema. Convoqué a otros artistas de otros medios, como es el performance. Realizamos un ciclo de charlas y de encuentros que confluyeron en un caleidoscopio que nos permitía tener una visión desde diferentes esferas de un problema que a muchos nos parecía inexistente y con tantas variables, y entre ellos me incluyo.

C- ¿Cómo utilizas el contraste entre lo oculto y lo que se muestra en tu obra?

J- Desde el psicoanálisis. Soy un fan de Karl Jung. En uno de sus escritos habla de la sombra como esa parte del individuo que este no acepta, no porque sea necesariamente negativa, sino porque este la percibe así y en consecuencia entra en conflicto. Este conflicto, este juego de máscaras que precede al mismo, me interesa y se manifiesta en mi trabajo. Hay algunas hay obras en la que he trabajado directamente con este concepto como en la serie *Niñas Locas*, que son retratos de amigas tal y como yo las veía en lucha con ese otro yo en el que se quieren ocultar.

C- En tus instalaciones, ¿cómo planteas la relación entre la obra y el espacio?

J- Estudié arquitectura, me faltaron pocos años para terminar. Tengo una formación de arquitecto, y para mí las obras, cuando entran en un espacio, tienen que establecer un diálogo con este. Trato de que la misma establezca un vínculo con el espacio. Ver cómo se manifiesta y cómo la obra se expresa en ese entorno. Y estar abierto a ver algo que sucede muchas veces, y es que la obra puede transformarse cuando entra en ese diálogo. Es muy importante este encuentro lugar-obra que se da desde un aspecto formal, pero trato de ver cómo puedo vincularlo conceptualmente a la obra. Como este la enriquece y la llena de mas sentido.

C- ¿Qué elementos encuentras en las exposiciones colectivas de arte caribeño?

J- Una explotación excesiva y cansona de lo exótico. No del exotismo real, sino de la visión romántica que los países hegemónicos tienen sobre nuestras realidades. Algo así como los sinónimos: República Dominicana es igual a Punta Cana. Bueno, cualquier español lo puede pensar. Este es un fardo con el que muchos artistas luchamos. No para renegar de nuestras particularidades, sino para confirmarlas a partir de unas propuestas en las que nos apropiamos de las historias del arte, no solamente de la historia del arte occidental. Ahora mismo estoy trabajando en una conferencia sobre los artistas que están trabajando desde esta perspectiva y a los cuales llamo “Los Post-Exóticos”. El exotismo como enmascaramiento, para lograr visibilizarnos, nos sirvió temporalmente. Hoy, como un boomerang en su retorno, golpea al que lo recibe, al que está aprendiendo a usarlo.

C- ¿Hasta qué punto se ha conseguido ese post-exotismo en los discursos y en las prácticas curatoriales?

J- Los artistas y curadores de Centroamérica son un ejemplo de ello. Virginia Pérez Rattón construyó desde *Teorética* un discurso que ha echado raíces en todo el área. Gerardo Mosquera desde la Habana y el mundo nos ha hecho cuestionar nuestra percepción de lo contemporáneo global y localmente. Lo mismo se puede decir en México con figuras como Cuautémoc Medina. Pero aún falta mucho camino por recorrer. El mayor conflicto es la imagen turística que demanda en nuestros países la explotación de del asunto, ya que es muchos es su mayor sistema para recaudar fondos. Colecciones como la Cisneros o la Jumex son un ejemplo de discursos, donde lo exótico no forma parte del concepto con que se han construido las mismas

C- ¿Cómo encuentras la recepción de tu obra en el medio artístico internacional?

J- Muy buena. La gente establece un diálogo inmediato con la obra. O por lo menos eso me hacen creer y yo lo agradezco. Con la crítica ha sido igual. He tenido un diálogo interesante y fructífero con comisarios. Al igual que con los coleccionistas.

C- ¿Qué te ha llevado a escoger España como lugar de proyección artística y de residencia?

J- Ha sido un asunto circunstancial. Estuve en ARCO varias veces, hasta que mi trabajo comenzó a interesarle al mercado español... En fin, que una cosa trajo a la otra. Y en los últimos años, paso la mitad del tiempo allí. Pero siempre de forma intercalada. Madrid es una ciudad desde la que puedo conectarme con toda Europa de una manera rápida y eficiente, llena de lugares donde hacer contactos, llena de cultura, una ciudad fascinante, pero Santo Domingo es mi ciudad para vivir, aun con el caos que nos habita.

C- ¿Qué coordenadas han marcado la difusión del arte dominicano fuera del país?

J- La falta de coordinación entre los diferentes estamentos que componen el mundo del arte. La poca confianza en lo que producimos los artistas aquí. Una política muy pobre y caótica en cuando al discurso de país que interesa proyectar en la esfera artística internacional. La Bienal de Venecia es un ejemplo. El artista elegido para la misma tiene que buscar los fondos para producir la obra, transportarla, gestar el viaje con una ayuda mínima, que se publicita a nivel local como una ayuda excepcional y esto es igual para cualquier evento internacional al que somos invitados. Lo mismo acompaña al Presidente en sus viajes internacionales, un proyecto sin ningún mérito, que una exposición excepcional, y todo ello producto de casualidad. No de una

planificación. Es una pena, y una inversión absurda de recursos. Esto no es exclusivo del gobierno actual, ha sido la norma por años. Sin embargo, de forma independiente, hay muchos esfuerzos que van dando sus frutos lentamente. Artistas que asociados o individualmente, sacan su obra y participan en eventos internacionales importantes. A veces con poca resonancia, pero hay que recordar que “la obra no basta”.

Hay que reconocer el trabajo y el esfuerzo de instituciones como el Centro León o el Museo Bellapart, que con propuestas muy contundentes han realizado muestras del arte que hemos producido en este país. Aunque siento que aún son muy conservadoras, pues sus apuestas han sido sobre artistas que pertenecen a otro tiempo, exceptuando el proyecto que presentó el Centro León en Nueva York con las obras de su Colección. Esto nos abre caminos. Y eso se agradece. Pero esperamos un proyecto que nos cree la esperanza del presentado en la American Society en New York en los 90. Una mirada que se complejizó al insistir en presentar una muestra de nuestra historia del arte, en un momento que no era el apropiado. En una ciudad que esperaba ver novedad, y que una portada de catálogo con una obra fuera de lugar y de un artista desconocido para todos, y que no representaba en absoluto ninguna de las generaciones de artistas presentes, alejaba el interés de todo aquel que por curiosidad se acercara allí. La falta de apoyo de nuestra burguesía a estos propósitos, a diferencia de lo que harían antes sus pares del mundo, cerró el asunto. Pero soy positivo y objetivo por naturaleza, así que pienso en mi subjetividad, que se están dando las condiciones para que esto suceda.

C- ¿Cómo encuentras la relación entre la integración en el sistema artístico internacional y el funcionamiento de un sistema nacional?

J- Son dos sistemas que corren a diferentes velocidades. Esto hace que todos los procesos sean lentos. Pero llegaremos, ya te dije que soy optimista...Es decir, subjetivo.

C- ¿De qué manera se relaciona el arte dominicano con las políticas curatoriales del *Mainstream*?

J- Son aislados los proyectos curatoriales en nuestro país. Hay una falta de crítica, no por la ausencia de críticos, sino por la falta de textos publicados. Los artistas exponen y ese diálogo tan necesario para crear el conflicto y cuestionar ya sea para bien o por mal lo que hacemos, es prácticamente inexistente. Sin embargo hay proyectos que son la excepción y como te repito me hacen objetivamente subjetivo y lleno de esperanzas y feliz del futuro que ha de venir.

Entrevista con Eduardo Ponjuán (Cuba, 1956), artista y docente del ISA

La Habana, 14 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Quisiera detenerme en tus inicios como artista. ¿Qué referencias encuentras entonces?

Eduardo Ponjuán- Me gradué en 1982. Hay una labor en la escuela que siempre uno va haciendo, trabajos, que te lleva a participar de exposiciones en galerías, en espacios, uno tiene un fogueo yo no diría profesional, pero de algún modo tengo que llamarlo. Transcurre no solamente en el recinto de la universidad, sino que sale mucho al exterior. Después de graduarme en el 1982 hice el servicio social por tres años en mi ciudad natal, Pinar del Río, ahí era especialista en artes plásticas, aprendí lo que era la labor de galería, atendía 14 galerías, que es algo normal aquí. Es algo estatal, y tú eres como un especialista que distribuye qué exposición va para cada lado...Invitaba a amigos de la escuela, a artistas con más reconocimiento...Eso te va dando un nivel de relaciones alto, porque todo el mundo te dice que sí, en esa época todo se movía en moneda nacional. Los artistas jóvenes y los no tan jóvenes me apoyaron mucho en ese periodo. Fue un trabajo que me gustó bastante, de promoción cultural. Era un momento en el que no existían para nada el mercado de arte, la gente hacía exposiciones para que el público las viera, para incidir en la comunidad. Estoy hablando del año 1982, 1983.

En 1986 empiezo a trabajar con René Francisco. Y en ese ínterin hay exposiciones,...Trabajé con él desde el 1986 hasta el 1996. Y empiezo a trabajar de profesor en el ISA hacia el 1987. Hasta la fecha, sigo siendo profesor. Es un momento donde el arte cubano venía de la generación

de los 70, eran como los primeros graduados de las escuelas de arte de la Revolución. Hacían un arte simbólico, sobre todo pictórico,...Y no sé si llamarle la generación mía, porque yo era mayor que todos los que estaban por entonces: el Grupo Puré, Toirac, la llamada generación de los Ochenta. Yo soy contemporáneo con Flavio [Garciandía], aunque él tenía una carrera profesional mucho más avanzada. René estudió con ellos en paralelo.

Yo me gradué primero, pero cuando llego a La Habana en el 87 ese es el caldo de cultivo que había: Toirac, Lázaro Saavedra, ErmiTaño, Adriana Huelgo, Ana Albertina Delgado, Tanya Angulo,...Flavio Garcíandía, que estaba en el ISA, fue una figura pedagógica muy importante, y por otro lado estaba Rubén Torres Llorca con otro grupo de gente; Elso Padilla,...También Carlos Cárdenas, Tomás Eson. Eso es lo que está sucediendo cuando llego a La Habana. Aunque tengo que decir que cuando estaba en la escuela no hacía cosas que tenían que ver con eso. Me sentía como un poco desfasado, tenía una formación más académica, con maestros soviéticos, y esta gente venía más de Borofsky, Beuys, la cosa objetual, el ready made...Eran las ideas que se movían por el momento. Yo tenía mucha más relación con escritores, más que con pintores.

C- ¿Estabas vinculado a los artistas que se habían formado en Rusia?

E- Montoto y yo éramos amigos. Yo venía de una academia de boxeo y judo, entonces yo le enseñaba a defenderse físicamente y él me enseñaba a dibujar. Eso en Pinar del Río; después cuando venimos a La Habana nos separamos. Somos amigos, pero no hemos tenido una relación intelectual fuerte. La relación fue más bien con una generación que era más joven que yo. Luego seguí con ellos en México. Me fui en el 1992. Ya había salido un grupo antes, habían expuesto con Nina Menocal; en un inicio se van Cuenca, Tomás Sánchez, Tomás Eson. Yo voy con el segundo grupo. Fuimos a hacer una exposición y nos quedamos siete meses ahí trabajando. Ese era un punto intermedio antes de que la gente saltara hacia Miami o hacia España.

C- ¿Cuál fue tu participación en las acciones que lleva a cabo la Generación de los Ochenta?

E- Yo no participé mucho en acciones de la calle. Eso no me gustaba. René sí. De hecho, cuando René hizo lo de la Casa Nacional, yo estuve de público, pero no hice nada. Podía estar casi todo el día por allí. Tampoco estuve en ArteCalle. Generalmente siempre trabajé para los espacios cerrados, nunca hice cosas para la calle. Después sí he hecho cosas, en bienales,...Pero soy muy tímido para eso, trabajo de manera autónoma en mi cabeza, en mi taller, más para adentro. Y fabrico objetos. No hago un tipo de obra participativa.

C- ¿Desde cuándo arranca tu interés por practicar cierta arqueología de los objetos, por recuperarlos?

E- Eso arranca desde la escuela. Ya mi tesis estaba muy influida por Robert Smithson, el arte de la tierra,...Aunque curiosamente para la tesis hago cosas en la playa, *in situ*, y luego lo documento, hago fotos, pero la discusión de la tesis eran unos paneles, como el cubo famoso de Smithson, pero con telas,...Era una traducción de lo que había visto en catálogos. Leía mucho arte conceptual, me interesaba mucho el arte conceptual. Pero creo que caí en eso porque venía de ser muy fan de Duchamp, había conocido mucho el arte de Duchamp, y por lógica caí en el arte conceptual. De esa actitud duchampiana deviene todo el movimiento conceptual. Ya en el año 1982 se convirtió en una cosa sistemática, lo objetual. Cada vez comencé a pintar menos, y a agregarle más cosas al cuadro, hasta llegar al final a construir un artefacto que ya no era una pintura. El último cuadro lo hice en 1998 y ya no he pintado más. De ahí para acá lo que he hecho son instalaciones, dibujos.

C- ¿Y de dónde surge tu interés por recuperar aspectos de la estética soviética?

E- También viene de ese momento temprano, no porque haya estudiado con maestros soviéticos, no me dijeron que tenía que pintar en términos de realismo socialista. En clase te daban los trucos, y seguías láminas de arte. Nunca me enseñaron las obras de los maestros soviéticos. Eso es una decisión ideológica: para discursar sobre el socialismo eso era lo que me venía bien. Porque el arte cubano no había tenido una tradición realista socialista. No sé si por suerte o por desgracia, nuestra tradición había sido la Vanguardia. Digo por suerte, porque no tienes cadenas que te aten a una tradición fuerte, como puede suceder en España, donde si quieres pintar te topas con Velázquez, Picasso... Aquí la tradición que teníamos nosotros era una pintura del siglo XIX académica, y luego la Vanguardia en los años 20. Cuando uno miraba atrás ve a Lam, un pintor que había roto con las normas. Es una ventaja y una desventaja, porque también tenemos una formación muy deficiente, desde el punto de vista de nuestra relación con el pasado artístico. No pasas por los pasos que quizá pueda encontrar un estudiante en Europa. Hablo de los años sesenta, setenta, donde todo el mundo pensaba que debía aprender a pintar. Aquí cada maestro te daba una receta, y al final cada uno escogía la que prefería. No había una ortodoxia formal, un canon.

C- En tu caso, esa elección formal te sitúa en un punto cercano a la recuperación del kitsch, ¿verdad?

E- Usar los posters de la gran guerra, de la patria,..., uno sabía que era una manera de... Había pasado la censura en el año 1989. Si volvía a usar los símbolos patrios y los temas locales podías tener un choque con las autoridades. Pero si usabas recursos de la Unión Soviética, eso quedaba lejos, se veía como algo universal, y te refieres menos a problemas contextuales y más a problemas estructurales del sistema como tal, del socialismo. No se cuestiona tanto la Revolución o la no Revolución, sino la viabilidad del Socialismo. Cuando uno hace obras como *Utopía*, está expresando lo que piensa. Pero si uno habla de *Revolución y Utopía* puede tener más problemas, porque la revolución es una

cosa como carnal, como la encarnación de Dios. Podías estar en pelea con Dios, pero no con el hijo, que es la Revolución. En esos momentos los problemas eran algo instintivo, creía uno que lo tenía todo pensado. Pero bueno, tampoco éramos nosotros los únicos que utilizamos la iconografía socialista. Quizá lo que hicimos fue sistematizarla un poco más. Glexis Novoa había producido en el mismo sentido, Ciro Quintana también.

Porque aquí el realismo socialista nunca entró. Sí hubo intelectuales que hicieron mucho rechazo a esta postura. Intelectuales nacidos antes de la revolución, que veían en el realismo soviético un retroceso y una falta de realismo. Lo veían como algo utópico, un superman de corte soviético, un soldado que le gana a todo el mundo él solo...

C- ¿Cómo articulabais, a nivel de expresión, la relación entre ese lenguaje ajeno y la realidad cubana de la que habláis?

E- Ahí estamos en 1992. Hubo una serie de obras previas en las que sí aludimos a Martí, el Che, Fidel, Camilo,...Tenían que ver con la vanguardia rusa de Malevich, Rodchenko, todo el Constructivismo, Tatlin. El realismo socialista viene después. Antes sí teníamos que ver con todas las vanguardias europeas: Brancusi, Duchamp, Picabia. Primero usamos mucho la Vanguardia histórica, y después por una decisión hicimos realismo socialista. Fue para un momento, y después de hacer esos cuadros no pintamos más con esa estética.

C- ¿Qué significó *Corriente alterna*?

E- Por entonces, en 1994, trabajábamos en un mismo taller. En ese momento yo me caso, René también, empezamos a trabajar en espacios separados, y nos reuníamos para hacer una labor de trabajo de mesa, consensuando las ideas, pero yo hacía mi parte en mi taller, y él hacía la suya en su taller. Después unimos ambas partes, y expusimos, tuvimos que hacer una curaduría. Por eso se llama *Corriente alterna*: uno entraba por un lado, el otro por el otro, y al final

eso se complementa. Fue una exposición algo rara para mí, no me gustó mucho, porque rompió con el estilo de trabajo que teníamos. Ya entonces nos veíamos una vez a la semana, o algo así. Eché en falta el diálogo. La exposición quedó un poco como rocambolesca. Dos años después dejamos de trabajar juntos.

C- Entonces, ¿DUPP empieza después de que os separéis?

E- Así es. Yo nunca hice grupos, el único grupo en el que yo trabajé fue el dúo con René Francisco. Después que nos separamos en 1996, René hace DUPP. Mi pedagogía yo siempre la hice con alumnos de uno en uno, no planteaba grupos pedagógicos. Trabajaba con los alumnos de manera individual, llegué incluso a tener cinco alumnos solamente. Me gustaba el trabajo con un número reducido de alumnos.

C- Volviendo a tu obra, ¿cómo planteas la relación con el texto y con el libro presente en tu obra?

E- Quizá el hecho de que en mi casa no había libros, no había biblioteca. El primer libro que leí fue a los 14 años, era un pueblo perdido en Pinar del Río. Cuando empecé a leer, no pude para, leí cantidad. Me ponía metas: una novela al día... Comencé a abordar la literatura norteamericana, la japonesa, peinándolo todo. El primer libro fue César Vallejo. Un libro que me encontré. Cuando aquello me golpeó fue como una especie de iluminación, y de ahí no paré. Y el segundo libro que me leo fue los *Principios del conocimiento humano* de Berkeley. No tuve una infancia literaria.

Después he copiado libros a mano, copiaba a mano la obra completa de Borges para poderla tener, me prestaban un libro y lo copiaba completo, si tenía una errata yo volvía a empezar. Era muy perfeccionista. Hacía una especie de edición para los amigos. El día entero copiando libros, casi tres años. Empecé a hacerme una biblioteca bastante buena, pedía libros a los amigos, leí libros sobre libros: cómo se hace un libro, las bibliotecas más famosas, cuántos

volúmenes tenían,...Todo ese tipo de detalles los anotaba, llevaba un registro exhaustivo de los libros que leía, hacía resúmenes,...Tomé mucha obsesión. De manera que siempre anduve entre papeles. Me volví conocedor de temas relacionados con las ediciones de lujo, con libros raros, sabía qué libros se habían vendido y dónde se encontraban,...Me gustaba rastrear los libros que se habían perdido en la historia,...

Hasta el punto de tener una buena biblioteca y un buen día decidir, porque me quedé sin materiales, coger todos mis libros y hacer objetos de ellos. El libro es importante, pero no tanto.

C- ¿Cuáles son tus referencias entonces?

E- Primero, Duchamp. Pero también había visto los poema-objeto de Breton, lo que habían hecho los surrealistas a nivel tipográfico, Magritte, la gráfica de los soviéticos: Maiakovski, Lissitzky, Rodchenko, que usaban mucho el texto para lanzar mensajes políticos. Todo lo que tuviera texto me interesaba, desde un afiche hasta la obra textual de Duchamp. Pero mi interés por el texto no venía del arte, venía más bien por la literatura. Uno era desfachatado, podía permitirse hacer locuras. No había que vender, no había que preocuparse por las deudas. Nosotros aquí creábamos con lo que fuera.

C- ¿Cuál es vuestra relación con la Generación de los Noventa?

E- De la generación siguiente muchos son alumnos nuestros. Casi todos, porque cuando se fue todo el mundo yo llegué a tener cinco grupos de alumnos en el ISA. Se había ido la gente de mi generación, de manera que los únicos que se te pueden quedar de algún modo de amigos son los alumnos que tienen diez, veinte años menos que tú. No se produjo una ruptura ni un distanciamiento generacional, sino que uno siguió participando con ellos de alguna manera. Muchos de ellos vivieron en nuestras casas, los ayudamos a conseguir el pasaporte, los contactos para viajar, después ellos traían algún catálogo...Hubo

un diálogo de amistad, y un diálogo pedagógico maestro-alumno. Aquí la pedagogía es horizontal, la relación continúa fuera de la escuela. En 1993, llegando yo de México, entra lo de la moneda. Los primeros días iba a comprar cosas a escondidas. Después la liberaron, y fue buenísimo, porque uno podía ir a comprar lo que quisiera. Todo eso empezó a traer muchísimos cambios. Al mismo tiempo, tenías que comprar los materiales, que antes estaban regalados. A partir de ahora había que buscar el óleo, la tela,...Todo se empezaba a vender en dólares, de manera que tu salario nacional no te servía de mucho, tienes que adaptarte a que cada moneda sirve para comprar determinadas cosas,...A mí eso no me resultó traumático, igual porque había tenido dinero de México. Si no hubiera sido así, habría sido un choque, ver las tiendas abiertas y no poder comprar nada, como sucede con mucha gente todavía. A mí no me resultó traumático; todo lo contrario, me favoreció en muchos sentidos. Entonces te tienes que poner las pilas, porque ya se acabó el paternalismo del estado que te va a dar todo gratis. Hasta ese momento todo era gratis, pero tampoco había mercado de arte.

C- ¿Cómo te afecta la entrada del mercado en la isla?

E- La primera exposición que hago fuera de Cuba tenía que ver un poco con el discurso que hicimos con la estética soviética. Lo que hice un poco fue llevar lo que había producido aquí para México. Se vendió muy bien, o al menos eso pensé, porque a uno le daban cuatro kilos y le parecía una maravilla, y te estaban robando. Prácticamente continué el discurso que había hecho en La Habana, pero surgieron algunas cosas nuevas. Hice un cuadro de Malevich con butacones...Eso se hizo ahí para la exposición de Nina. Pero ahí expusimos también *Productivismo*. Llevamos unos cuantos cuadros y repetimos allí otros. Ahí empezó a surgir la cosa de la luz de neón, los escaparates, las vidrieras, un poco fascinados por el mundo del capitalismo, del consumo. Incluso, nos invitan a la Bienal de La Habana y nos meten en la sección de "Arte y Mercado". Utilizamos boletos de avión, imágenes de museos, la paleta, los

pinceles, coleccionistas de arte, la Vanguardia rusa paseando por La Habana,...Son como elementos iconográficos que empiezan a aparecer.

C- ¿Qué implicó la vinculación con la Fundación Ludwig y el hecho de exponer en Aachen?

E- Ludwig viene en el 1991. De *Kuba O.K.* compra casi todo, pero nosotros no estábamos ahí de manera que no nos compra. Cuando viene a La Habana ve la pieza de los rusos, con cinco paneles, y la compra. Una segunda vez que viene nos propone a mí y a René, en un momento en que la fundación estaba en planes de ser creada. Fuimos a Aachen, paseamos, y estuvimos trabajando. Estuve tres meses trabajando y cuando se acabó la beca volví para acá. Fue una beca de formación. Fue curioso, porque me dieron como treinta metros de nave, y como nunca había tenido taller, siempre había sido de 3x2 metros, cogí, puse papel y me hice un cuarto pequeño en una esquina, y me dijeron, ven acá, si te hemos dado todo esto...Mi problema no era el espacio, necesitaba más espacio mental que físico, siempre había trabajado en un lugar pequeño y no me había molestado. Allí me tuve que encerrar, porque era muy grande...Allí trabajaba y exponía las obras. Había talleres, cualquier cosa que quisieras hacer podías hacerla, yo de hecho me llevé los materiales de aquí para allá, no usé nada de allí. Sí utilicé la biblioteca y la hemeroteca, que eran muy buenas.

C- ¿Qué sacaste de aquello, qué impresión te queda?

E- Desagradable. Soledad. Sí pude contemplar las obras del museo, no tanto las que están expuestas sino las del depósito, porque yo me quedaba solo en el museo de noche y podía meterme allí y sacar a mi gusto los Andy Warhol, los Jeff Koons, era una cosa privada, tenía un contacto cercano con las obras. Tenía bastante acceso a la colección. Casi todo lo había visto en catálogo antes, no era algo que no conociera, aquí teníamos bastante información, porque cada vez que llegaba un catálogo todo el mundo se lo leía, incluso yo me dibujaba las reproducciones a mano. A veces la gente cuando tiene más facilidad no

memoriza mucho, y en nuestro caso buscábamos cualquier cosa. Eso te permitía apoderarte un poco del conocimiento, lo mismo fuera un texto poético, una entrevista, pasábamos toda la noche sin dormir y por la mañana tenías ese tesoro contigo. Ahora con internet no se valoran las cosas tanto...

C- Cuando trabajas con René, ¿concebís juntos las cuestiones pedagógicas?

E- Yo daba clases en el departamento de pintura y René en el de grabado. Yo en 87 entré al departamento, con Bedia, Garcíandía,..., y René entro después. Igual si hubiéramos estado simultáneamente, en el mismo departamento, hubiéramos coincidido en las críticas,...Nunca hicimos pedagogía juntos. Bueno, hablábamos con los mismos alumnos, pero nunca cuadramos cosas pedagógicas.

C- ¿Cuál fue el motivo para separaos?

E- Empezamos a tener intereses distintos. René comenzó a desarrollar un discurso con intereses de corte contextual, sociológico. Además, el matrimonio, casas separadas, estudios separados, algo que dificultó el diálogo, cosa que es normal. Después, desde el punto de vista técnico igual empezamos a divergir: a mí nunca me ha interesado la cosa de inserción social, ni el accionismo. Es algo que yo veo, que puedo estudiar, pero que observo desde fuera, no me anima a ir en esa línea. Tengo una formación más objetual de alguna manera, como de exposición autónoma, me cuesta trabajo trabajar en equipo. No me gusta hacer algo que no controlo en la totalidad, algo que pasa cuando trabajas en equipo, donde tienes que permitir que el otro haga lo que desea, a mí me gusta controlar la producción. De hecho, yo no trabajo con ayudante, yo lo hago todo. Incluso, cuando alguien me ayuda con algo técnico trato de aprenderlo para poder usarlo yo la próxima vez. Diferencias estéticas, filosóficas, de construcción mental, intereses,...

C- ¿Qué líneas ha seguido tu obra desde que comienzas a trabajar en solitario?

E- Ese es el problema, que no tengo ninguna línea. Me viene una idea, la ataco de alguna manera, he hecho dibujos, instalaciones. No sé, me aburro rápido, y cuando hago una cosa me cuesta mucho trabajo volver a algo, nunca repito una obra. Me cuesta sistematizar un discurso homogéneo, si tengo pensamientos que se mantienen la forma cambia constantemente. El medio me da lo mismo. Hay ideas que tengo y no he podido realizar. Siempre mantengo lo conceptual en la obra, al final todo se parece. Cuando viene un coleccionista a buscar arte ligado al diseño,..., y me pregunta, ¿no tienes pinturas, o algo en color? Ahí me doy cuenta de lo que eres y lo que no eres. Si hay algún hilo, a pesar de las diferencias, es que mi trabajo se va más a la tradición de la idea, duchampiana. No me importa mucho la morfología, no me caso con ninguna obra, después de hecha no me importa mucho lo que le suceda. Sí las conservo bien, pero no las recupero. Últimamente he trabajado con brújulas, con pesas, con dinero...Depende también la pieza de cómo dialoga con un contexto determinado, porque si a una exposición de escultura de salón mando unas pesas de 20kg, y el kilogramo cuesta mil dólares, son en total 40000 dólares, también juego con la relación entre lo que vale una escultura y lo que pesa, pero si esa escultura la quitas de ahí y la pones en una exposición que no sea de tipo comercial, la gente no lo entiende. El chiste está más bien en jugar con el valor de la mercancía y del material. Si hago algún tipo de referencias contextuales son esas; sí aludo a contextos culturales y filosóficos, pero no coyunturales. Es algo que puedo exponer aquí, en Hong Kong, o en cualquier sitio donde existan ese tipo de relaciones monetario-mercantiles, que es casi en el planeta entero. Es el momento en que te das cuenta de que todo es mercancía, incluso el arte de intervención social, porque la gente cobra honorarios por eso. Me parece que el arte es mercancía. La diferencia es que hay algunas mercancías que satisfacen la barriga, como decía Marx, y otras el espíritu, pero al final todo es mercancía.

Eso sí le da una línea general a mi trabajo. Llegar al convencimiento de que todo es mercancía. Incluido el tiburón que vale 12 millones de dólares. Es un armazón que hay alrededor de la obra, un consenso de coleccionistas, de críticos, pero no hay nada que diferencie ese objeto de otro. Es un complot, como dice Baudrillard. Siempre que estés dentro del complot, funcionas; si estás fuera, no.

C- ¿Eso es algo que no existía, al menos en los mismos términos, en los ochenta aquí?

E- No. No existía el mercado. El público que iba a las exposiciones era muy variado, no sólo eran artistas. Ahora sólo van los artistas a las exposiciones. Si tú no piensas que haces una cosa para venderla, al final estás más inmerso en un sistema de comunicación. Pero una vez que entra el elemento dinero, ya uno mismo empieza a condicionarte, empiezas a pensar en los materiales, en que tiene que durar, en que mientras menos pese se transporta más fácil. Si haces cuadros, te quedas en La Habana y se mueve el cuadro. Si haces instalaciones y la tienes que dibujar en la pared, invitan al artista y te das el viaje para allá. Estás jugando con todos esos parámetros: invitación, honorarios,...Antes uno hacía el arte para los socios, la gente del barrio, para la comunidad. Tenía un carácter mucho más participativo, y se exponían las obras en público, la gente se enfadaba por las ideas, se regalaban las obras a los amigos porque tú no tenías donde colgarlo todo en la casa. Ahora las cosas se firman, se fotografían, se protegen...

C- ¿Se transforma al mismo tiempo la fuerza de la crítica política? ¿Entra el mercado cuando muta la crítica?

E- Creo que van juntos, y creo que cambian, no es que desaparece. Hay artistas que siguen siendo críticos.

C- Pero, ¿sigue siendo efectiva?

E- La crítica nunca es efectiva. Las cosas se mueven por sí solas. Cuando tenía veinte años pensaba que con una metáfora uno podía cambiar el mundo, pero ahora...Hay tanta gente por ahí haciendo metáforas y el mundo cada vez se pone peor. Hay algún tipo de incidencia, a nivel de micro-espacios, le cambias la mente a alguien, quizá te la cambias a ti mismo para dar una visión un poco más condescendiente o respetuosa con el otro, con la realidad. Pero cambiar, lo que se llama cambiar la realidad, no se consigue desde un ego. Y mientras el artista siga firmando las obras, y siga exigiendo su autoría y su respetabilidad y su rentabilidad, me parece que eso es una falacia. El médico no te cura y te dice, quiero que recuerdes mi nombre, yo te salvé. Sin embargo uno, que no le ha salvado la vida a nadie, quiere que se le recuerde y que, además, le paguen por eso. ¿No? Hay como mucha vanidad en la cosa del arte. Algo está estropeado.

C- **¿Cuál fue el cambio más grande que observas en la producción artística de final de siglo y la de esta década?**

E- Cierta desilusión. A nivel mundial los procesos van hacia una especie de esquizofrenia colectiva. Desastre económico, ambiental, político, guerra, confusión de todo tipo, fragilidad en los mercados, de todo tipo, tanto de arte como de comida, generaciones enteras que no saben qué van a hacer...Pero veo todo cada vez peor. Aquí y en todo el mundo. Esto es una isla, pero al final el tsunami te llega, y un día te suben los precios,...Igual estoy un poco apocalíptico, pero tengo poca fe. Hay mucha gente haciendo cosas buenas, pero creo que las "fuerzas oscuras" son más fuertes.

C- **¿Qué elementos de interés encuentras en la producción de los últimos años?**

E- Hay varios muchachos jóvenes que me gusta su trabajo. Pero en todos veo la desilusión. No saben cómo entrarle al mercado, porque nosotros le

entramos poco a poco, vas haciendo un *curriculum*,...Pero esa gente tiene otros problemas, un día les toca y tienen que afrontarlo todo. Esperan que suceda un milagro, y no hay milagros.

C- ¿Influye de algún modo que haya más estudiantes de arte?

E- Siempre hubo cantidad de gente, hay una escuela de arte en cada provincia. Aquí la cosa del arte fue muy masiva, igual sucede con la música, con la danza. Claro, con la música salen más rápido, al artista plástico le cuesta un poco más trabajo, y al teórico o al escritor mucho más.

**Entrevista con Veerle Poupeye (Bélgica), crítica y directora
ejecutiva de la National Gallery of Jamaica**

Kingston, 30 de abril de 2010

Carlos Garrido- Firstly I would like to ask you how did you start working on Art History and Art Criticism, and also how did you get related with Jamaican Art?

Veerle Poupeye- Well, I was an art historian first in Belgium, when I came here I had just finished my Master Degree. My main specialization was Belgian and Dutch art or "Netherlandish" art from the Fifteenth Century to the Twentieth Century, with special focus on modern and contemporary art. So I had a completely different area of specialization.

I came here because my husband had to do his military service but opted to exchange that with two years of civilian service, and so he came to Jamaica to work as a geologist as a Belgian Development Volunteer. I initially came along for the adventure. Two weeks after I landed here I got a job at the Edna Manley College—it was then the Jamaica School of Art—; a couple of weeks later I also started working here [National Gallery of Jamaica], initially as a volunteer, and then in the Education Department.

So one thing led to the other. I came here at the time when a lot of really exciting things were happening in Jamaican art. It was the time when artists like Milton George, Omari Ra, Khalfani Ra, and so on, were emerging. I met them, Omari, Khalfani,...they were people of my age, so I related to them. Although politically, culturally, and so on we

were very different people, we belong to the same generation. So I related very well to what they were doing in their work, and their creative energy, what was happening in Jamaican art and society, and so on. In time, I became more and more involved. Initially we should have been here for two years – for me a year and a half, because I had stayed behind to finish my thesis and came six months later than Marc. After that we extended our stay for another two years, and then another two... The rest is history!

So it was not planned. I had never planned to specialize in Caribbean or Jamaican art; it just happened, it became my primary interest as an art historian. In the late 1980's we had a Caribbean invitational exhibition, with artists who came from abroad from Trinidad, Barbados, Cuba, Haiti. That was in 1987. I started making contacts throughout the region. I met Alissandra Cummings here in Jamaica and started going to conferences and exhibitions elsewhere in the region, so increasingly I was not only involved in Jamaican art but also the rest of the Caribbean. In the early 1990's there was a whole range of exhibitions around the Columbus' Fifth Centennial. There were various exhibitions of Caribbean art; I curated the Jamaican participation in one that was shown in Paris, which also helped me to build contacts.

One of my first publications in the Caribbean context was in 1992, and then one thing happened after the other. Thames & Hudson wanted to publish a book on Caribbean art and they had contacted Rex Nettleford. The initial proposal was that they would get a writer from each of the language groups – English, Spanish, French and Dutch—and do the book in sections. I was proposed for the English speaking Caribbean but they said that they could only have one author. So they asked me to do a book proposal and accepted it. They also looked at my writing samples. I got a grant from the local UNESCO office to do research travel throughout the Caribbean and Caribbean Diaspora, which I did for two years, and after that I wrote the book and it was published in 1998.

So it came to me as a commission but it could certainly have gone to other people. I think the primary reason I specifically got it was because I was available to do the research and to write in English. Around the same time we also started working on this book on Jamaican Art, a coffee table book, not an academic publication, and then it just continued, you know?

In the meantime I initially worked in a National Gallery-Edna Manley College combination. Then I resigned from the National Gallery in 1993 and moved to an organization called the MultiCare Foundation, which is a foundation for inner city development. There I organized the visual arts programs, which still exist today, and I continued teaching at the Edna Manley College. The Edna Manley College in the late 1990s asked me to come on board to organize the Art History Department but I decided to interrupt my work in Jamaica to do my doctorate in the US. I had also done shorter contracts with the National Gallery, working on specific exhibitions and programs. Then I went to Atlanta for three years to pursue my doctor studies there, and came back to Jamaica in 2004, after having completed coursework there.

I then returned to the Edna Manley College, where I was hired as a research fellow. The CAG[e] gallery already existed, but the place had a very low profile. So the Principal asked me to take responsibility for the CAG[e]; I took that on and developed the CAG[e], serving as its curator. It had no facilities, no activities, no budget, and so on. I really took it on as a special project, and developed it into a very successful gallery. I also curated the final year exhibitions of the College's School of Visual Arts. I learned a lot in the process about how to use the media, how to show art in a non-standard gallery space, how to attract audiences, and all of that. I had a lot of freedom and it was a very good learning experience on how to work with artists, audiences and the existing facilities in Jamaica.

And then the Executive Director there, Jonathan Greenland, resigned. I was already on the Board of Directors of the National Gallery and applied for the position. I got the job and resigned from the Edna Manley College.

C- During that period you also did an extensive curatorial work, right?

V- At present, my curatorial work is minimal. I co-curated *Young Talent V* and I also teach part-time at Edna Manley. For *Young Talent V*, I curated four artists, all persons I knew from my work at the College, as students and colleagues there: Marlon James, Stefan Clarke, Leasho Johnson and Megan McKain. I cannot curate an entire exhibition at this time, because I have too much administrative work. The Gallery is going through a serious fiscal crisis right now as a result of budget cuts throughout Government, so most of my attention goes to addressing that problem. So I do not do a lot of actual curatorial work, but I do many other things, such as the marketing and promotion of the Gallery. I think the National Gallery is growing, but it still allows me to do a little bit of work that is related, and I also have some publications that I am working on. I thus continue to be active academically, but my primary responsibility is with the National Gallery and to develop programs to make sure that we have money to work with. So, hopefully one day I'll be able to do more curatorial work again.

C- How do you find the relation between the Edna Manley College and the National Gallery at this moment?

V- Well, it works, it works fairly well together I think. We used to be both part of the Institute of Jamaica; the Edna Manley College used to be a division of the Institute of Jamaica like the National Gallery. The College became independent I think in 1995, so we are under separate ministries now: the College is in the Ministry of Education, and we are in the Ministry of Culture, but still we work closely together, like the lecture of last week and so on. We

also collaborate in things like employing graduates of the Edna Manley College; a lot of the people who work in the Education Department over time have come from the College. We collaborate with each other in boards and committees, and we collaborate whenever else we can. So I think that in general we have a positive work relationship.

C- According to that relation, how would you conceptualize the role of the National Gallery in the promotion of Fine Arts, and especially in the promotion of young artists?

V- The National Gallery is Jamaica's National Art Museum, right? So the role is really to document, preserve and promote Jamaican art and related materials; not exclusively Jamaican art, but it is the primary focus. In terms of young artists, normally institutions such as a National Art Museum do not really deal with the promotion of young artists; this is usually left to non-profit promotion organizations, special institutions and so on. But here in Jamaica, since there are not many cultural institutions, we have to fulfill that role also. It is in that sense that we are very accessible for young artists, and that we have the *National Biennial* and the annual *National Visual Arts Exhibition*. All of those are exhibitions have a high proportion of young artists. *Young Talents* is a special program that we have to provide exposure for young and emerging artists, so it is relatively easy for young artists in Jamaica to get national exposure. In other countries it usually takes much longer before artists can exhibit in the National Museum, so that is clearly an additional role that we play. It is not an easy role, because we have minimum resources and there are a lot of young artists who all want attention in various ways, but we try to be as supportive as we can through exhibitions, through acquisitions to some extent, when we can afford it, and through other programs.

C- What about the educational role of the Gallery?

V- I see the National Gallery primarily as an educational institution. We are really here to educate local and international audiences about Jamaican art, to provide a good understanding of Jamaican art, to provide a good understanding of art. And also to do so in a way that speaks to different audiences, which is a big challenge in Jamaica because Jamaica is so much socially divided. We have people who follow current trends in contemporary art, and then there are other people who have never heard about art, so we have to try to work with all of them. We have often been accused of being elitist. I don't think that is true. If you look at the social profile of the people who come here, it is very, very wide. You get everything, from schoolchildren to students from the university, overseas Jamaicans, tourists, and so on. It is not easy to reach a wide profile; obviously we want to reach more people. At present our visitors total about eighteen thousand per year; I would like at least to double that over the next couple of years. But if it grows to more than that, we would also have to invest in additional facilities.

C- **How is that work being developed in the digital medium? How is the blog working?**

V- Oh, it's doing fine, we get more than one hundred visitors per day for the moment, which for a relatively new blog in a small country is pretty good. It's the fun part of my job, because the administrative part is not always equally enchanting, but it is another way to engage with people. What it also allows us to do is to be very accessible for the Jamaican Diaspora, because we have people that cannot come to us but we can reach them in another way. And it is free, it is a lot of work, but I think it's a great tool.

C- **Now that you mentioned it, let me ask you about the links between Jamaican Art at the island and Jamaican Art in the Diaspora.**

V- That is a very complicated thing, because it all depends on how you define Jamaican art and who defines us as Jamaicans and so on. For the last twenty years we have made a very active effort to encourage Jamaican artists abroad to exhibit here. For instance, we have included high profile artists like Renee Cox, Albert Chong, Nari Ward, so we really try to encourage them to exhibit here. It is very difficult, because they work in circumstances where they are used to obtain a lot of financial support when they work with museums, and we are not able to provide that, so we have to find other ways, we have to rely on the good will of the artist to really work with us. But, you know? If you look at what we have done in the last twenty years, we have done pretty well with that. Almost all major Jamaican artists who live outside of Jamaica have exhibited here in a way or the other. We need to do so more often, and we wish that they would come here more often, because bringing them for workshops, residencies and so on, we don't really have funding for that, but then Jamaican artists abroad know that we are available to them, and that if they want to exhibit their work here, they can.

C- **In your last article you analyzed the relation between the art discourses of the Intuitives and the institutional support. How do you find the connection between the Intuitives movement and Jamaican criticism?**

V- I think the article has been appreciated in academic circles, as a critical exploration of the Intuitives concept, but in terms of how the National Gallery handles the Intuitives, I don't think it has made much of a difference yet and I don't think that my intervention was fully understood, I tried to point to the contradictions on the concept and to the fact that ultimately it is a construct. It is something I want to deconstruct in the future. I do think that there ought to be a more sophisticated kind of critique of the concept, because in the past it has always been a kind of pro or contra that type of art, but not the kind of critical unpacking of the concept I have attempted.

C- How are the Intuitives understood now?

V- I think what I try to also demonstrate in the article is that what we have represented as a spontaneous movement was not spontaneous at all, but really it was the result of a particular kind of support, and if the Intuitive movement, if there is such a thing, is less strong today, it is also because the cultural dynamics have changed, it is not only that the artists have disappeared or died. The people who are maintaining the Intuitives are not as active today as they were ten years ago. But I think for most of the artists it really doesn't matter what you call them; it is the work that matters [she laughs]. In terms of the Intuitives concept, it is a matter of how the work is marketed, how the work is critically perceived, how it is collected...

C- Let me change again to *Caribbean Art* book. It was one of the first academic texts, if not the first one, in dealing with Caribbean art as a whole. How did you start working in the project?

V- It was a commission, they wanted a survey book, the whole project was a survey book. It provides an overview rather than to go really in depth in any particular notion. And it is also part of the World of Art Series, and that series, as you know, is for general readership. While it is used at college level and so on, it is not a text book, it is not really an academic publication per se; it is for general readers, right?

So when you read the book you need to keep in mind who it was written for, and it was written in part for Caribbean audiences, but really for international audiences, including the people who know nothing about the Caribbean. So you have to consider how you write a book like that. As you said, there was no precedent; the only other publications were exhibition catalogs, such as *Caribbean Visions*, and so on. They included essays from different

specialists. So it was the first time, to my knowledge, that a single author was to do that.

And it was a special challenge, because the Caribbean is small, but it's also very big, it's highly fragmented, Things develop in different ways in its different parts, and it is very expensive to travel, as you know. So you really have to try to get on top of a very complex field and the best that you can do is to provide the best possible overview from your perspective at a particular point in time. What I tried to do was to create the book that would provide opportunities for others to do research based on the various ideas and issues discussed. So, on one hand it is a survey, but it is also the state of knowledge at a particular point in time and it has opened new doors for quite a few other researchers and writers who have built on various aspects. There are many things that I would do differently now, like including less artists, because I think I was still too concerned with quota. What makes me happy, though, is that many researchers have used that one paragraph as a point of departure for their own research. That's really what you want it to be, you want it to be a kind of general introduction, general reference, with all the difficulties that come with that, but you also want to encourage other people to produce new work. Whether they agree or disagree really does not matter as long as you help scholarship to evolve. What I did not want to do was to create a brand of Caribbean Art. And that has been the trouble, because although I think I state clearly in the book that it was not my idea to do that, a lot of people still read it in that way. As a label, as a particular kind of identity, a statement that Caribbean Art is a particular kind of way. So that has been difficult. Still today I get people who ask me how do I define Caribbean Art. Well, I do not define Caribbean Art. That is really frustrating, you know? It was never my intention to provide such an answer. In fact, it was my attention to explore the possibilities that exist here rather than to contain it into particular definitions. But people read what you write in the way they want. It was a challenging experience, because there was a lot of work to be done in a relatively very short

period of time. The commission was made some time in 1994, and the book came of the press in 1998, so the research was made in about two years, and the writing in one, which for a book of this nature is a very short period of time and therefore it happened under a lot of pressure. It was probably a good thing, because otherwise I might not have done it.

C- Is it possible to articulate some common discourses from a pan-Caribbean aesthetic and artistic politic now?

V- I would not want to say that, because again I prefer to emphasize the diversity of the Caribbean, any attempt of articulating a vision will have to deal with that. Obviously, when you look at the Caribbean like the book did, there are certain persistent themes, persistent issues, things that appear in the same way, but I see those more as the kind of, in mathematics, Venn diagram. There are certain shared trajectories in Caribbean art, but I would never want to exclude what doesn't fit in. My position is to discuss all art from from the Caribbean and about the Caribbean, and that we do not need to enforce any other definition. We can derive from it, we can analyze it and detect some tendencies and some trends. But I do not want to prejudice with imposing a particular set of definitions on it.

C- What are the major conflicts in Caribbean art?

V- One of the issues is insularity. Obviously, it's a good and a bad thing. On one perspective it allows for a unique, strong point of view but on the other hand it also causes a lack of exposure, also the sense that you have to manage yourself against the rest of the world, that also can be very limiting.

One of the problems is the social power of artist. It's a problem here, because if you look at the art world in North America or in Europe, you have a lot of artists, but there are very few who get significant attention or critical

recognition, whereas in Jamaica, for instance, anybody who starts painting wants to exhibit at the National Gallery tomorrow. If they do not get it by the merit of their work, they will get it by means of their social contacts, and some artists here have very powerful social contacts. And another sort of validation is the art market, so critical validation in Jamaica does not mean a lot because alternative validation is provided by the local art market. So there is tension between what the local market wants, and what, for instance, we at the National Gallery think that we should exhibit. And the market here in Jamaica is very conservative, but very powerful. So who are we to tell an artist who sells five paintings per week that he can't exhibit at the National Gallery? We have the same problem in Bermuda, the same problem in Barbados, in Trinidad and so on, that we have those systems of validation, social class, social power and market popularity, so two things that we are struggling with.

C- What has been the major achievement so far in art development?

V- I don't know, there are some many moments when fascinating things were happening, I mean, during the colonial period we can see the process of creolization at work, a very fascinating process. Belisario, for instance, is not a "great artist", right? But his work is culturally, historically significant. But looking at the 1920s, 30s, 40s, the nationalist movement, interactions with modernism, Wifredo Lam and so on, evidently something very powerful was happening here in terms of the Caribbean articulating itself culturally and politically and engaging with the ideas of modernism in this context. And the Caribbean was also an important meeting ground, for instance the travels of some of the surrealists thorough the Caribbean during the Second World War was obviously a very powerful moment. And the 1950s Black Power, Independence, the Cuban Revolution, all of that began a very powerful political moment. It was a moment when art and politics became very closely connected, as can be seen in the Cuban posters, the Puerto Rican posters, the work of an artist like Karl Parboosingh here in Jamaica. And more recently, in the 1990s

and the first decade of the new century, contemporary art is very interesting but also very much in progress, so we don't yet have the distance to really assess it. But I think with what has happened in Cuba and elsewhere suggests new possibilities in terms of finding artistic languages that are Caribbean but also speak very well internationally. The work of people such as Kcho and more recently Ebony Patterson here in Jamaica is very much rooted in the here and the now of the Caribbean, but it also speaks well to the rest of the world. It is a very powerful statement and it is relevant to global contemporary culture. So I think the current moment probably would stand as an important moment.

C- How do you conceptualize the reception of the book *Caribbean Art* both here in Jamaica and abroad?

V- I think internationally the response was even-handed and focused on the issues but here in Jamaica the reception was disappointing in many ways, because for a lot of people in the art world the only thing that mattered was if they were included or not in the book. When I got the first copy from the publisher I was at the Edna Manley College at the time, and I had it in my hand in the corridor and brought it up to the office to show it to some of my friends. One of my colleagues saw me, grabbed it out of my hand and went to the index to see if she was there. That was very disappointing, because when you have to write a book about art in the Caribbean, clearly not every Jamaican artist can be in it, right? I had to deal with a lot of that, especially in a small society like Jamaica, where artists see you in the supermarket while you are buying tomatoes and ask you why are they not in the book. That was a challenge at times, but – you know? – you live with it. I had similar experiences in Barbados and Trinidad but I think now it has become more obvious that this book has its uses, and it's about more than which artists are discussed, because even though individual artists may not be discussed, just having this book helped to put everything on map. It is quite different to work on a publication or exhibition of Caribbean art when you live elsewhere. Anyway, no regrets!

C- Do you think it is possible to articulate an overview of Caribbean art now, when Diaspora and other phenomena have broadened Caribbean cartographies?

V- Well, I think any overview, at any point in time, will be a snapshot; it will be a snapshot of a particular situation, of a particular context, of a particular perspective and so on. I think you're probably right, that it has become harder because, in many ways, the artists from the Caribbean Diaspora have become dominant internationally; they have overtaken the locally based artists, in terms of international profile, and also because the Jamaican Diaspora and the Caribbean Diaspora is aging. You have a second generation, a third generation, people who may just have one parent who was born in Jamaica or something like that... So, the definition of who is part of that Diaspora is also shifting, and is also constantly being redefined in terms of what relationship to the present Caribbean is...

So, probably work will get more complicated as we go on. One of the advantages we would have today is that, on the other hand, on the whole front, a lot of more research has been done. When I wrote this book in quite a few Caribbean countries there was almost nothing, in terms of published scholarship, so whoever would want to do this exercise today will have the luxury of more literature, more documentation. Things have changed, what has also changed significantly is that when I did the research for this book, the e-mail was just starting, so communication has become a lot easier, A lot of the artists that I wrote about on this book or in another text are now my Facebook friends; there was no such thing as Facebook in the mid 1990's. Things have gotten more difficult and more complicated, but on the other hand, communications have also become easier. I have artist friends from the Caribbean who live in China; I can communicate with them on a very regular basis, whereas in the past that could have been done with fax, perhaps, or with an airmailed letter.

C- Do you think art market and art politics are more important now than in the moment you wrote the book?

V- I think the politics have subsided a bit. The 1990's in the Caribbean were a very political moment, and in fact some of the discussions about who was in the book, who was not in the book were motivated by that, because one of the things that was put in question at the time was who decides who would be in the book, in the exhibition, in whatever the case may be.

I think today politics are not so focused. It is a much more complicated situation. And then, about the art market, it depends on what you mean by "today", because of course today, we are in the middle of the recession, there is not art market really, you know? There was an art market which was quite lively, for instance, in Jamaica and in other Caribbean countries up to about a year and a half ago, but right now this art market is almost dead. It's not completely dead, though, and it's showing some signs of reviving.

But the politics definitely are not as focused as they were. I mean, late 1990's in the Caribbean was the period of the culture wars but the issues are not so sharply posed today. In fact, people who used to be enemies in the 1990's are now talking to each other. It is not so black and white, it is not so partisan as it used to be, which I'm happy about, because the very oppositional episode we went through in the 1990s was ultimately unhealthy and counterproductive. And I think it is also good to get a little vacation from the art market. It is bad for the artists, in that their incomes have also been affected, but it is good not to have so much commercial pressure for a while. Because the strong local dependence on the art market is a blessing and a burden at the same time.

C- What are the major issues you have found in art criticism in Jamaica in the last two decades?

V- Of course you have different kinds of art criticism, right? You have newspaper criticism; you have the criticism that appears in general journals, art journals, academic journals and so on. One of the problems is that the media here in Jamaica, the newspapers and the electronic media, are not very interested in criticism. They are, if they are interested in anything at all in art, is reporting. So, at that level, it has been tried, but it has almost invariably failed. There is also a resistance from the local artistic medium against criticism, because of course criticism is power, right? For instance, if young people start writing about an established artist's work, it will be, who the hell are you to criticize my work? And in small societies artists often have considerable power, so they can silence a writer.

So then we have publications like *Jamaica Journal*, which provides a happy medium. *Jamaica Journal* is not quite an academic journal, it is for general readership, but it still does reach a certain level, but still is not the journal where you would expect the most incisive criticism and of course it appears only twice, three times per year, so the response to artistic events is always delayed. In terms of frequency, in terms of reach, *Jamaica Journal* is widely distributed in Jamaica, but it still reaches a limited class of people. The most interesting criticism probably happens in academic journals, but these are mostly published elsewhere, and read by people elsewhere, right? So some of the most advanced debate about art in the Caribbean takes place outside of the Caribbean, and that's a bit frustrating, you know, that most of the scholarship, most of the criticism is externally directed, there is no engagement with the local situation. So it cannot live a life of its own, separate, apart from what happens on the ground. Often artists are not even aware of what has been written about their work in academic journals...Even *Small Axe*, which although it started in Jamaica and has a strong Jamaican base, is now published in the USA and circulates mainly in the academy. I think probably you would look at who reads *Small Axe* in Jamaica; it is probably a couple of a dozen people, that is the reality. Even though the cultural criticism is of a quite consistently high

level, it was very controversial at first, in the first years of *Small Axe*, because it was very much a platform for one particular point of view, which further alienated it from the local cultural community.

And that is again where the dominance of the Caribbean Diaspora comes in, because also the critical writing, scholarship and so on, is almost controlled right now by the Caribbean Diaspora, but in terms of people who emerge here, as scholars and so on, it is really just a few, and that's one of our problems with the staff thing at the National Gallery. We have few people like O'Neil Lawrence emerging from within, but it is a very small pool of people, you know? When, for instance, Dr. Boxer retires, which he is going to do within the next two years or so, we should be doing an international search for a chief curator at that time; but if you want to do a local search, it would be finished very quickly, because the number of people you can work with in that field is very small. Most of the established scholars on Caribbean art and culture and so on are in North America, they are not here. That is also how the world has changed. It is no longer Rex Nettleford; it is Stuart Hall. These are the kind of shifts you have in the cultural scholarship.

C- What about the public of Jamaican art?

V- Well, the problem with Jamaican art is that it has a very "Fine Arts" audience at this time. Who the public is depends on the kind of art; there is a broader audience for Contemporary Art, but it is an international audience, it is an overseas audience, primarily. The local audience for contemporary art is very, very small. Then, for the more established side of Jamaican art, there is an international audience, but it is not a big one, is not a big international audience. It's not like Wifredo Lam or whatever. In Jamaica you don't have the equivalent, you have them in some Caribbean countries, but generally, the established artists in the Caribbean have their public within the Caribbean, within their home country, and within the class of collectors, cultural

administrators and cultural scholars and so on. Basically they come from the middle and upper classes. There is also some following of these artists in African-American circles. For instance, mainstream Jamaican artists like Osmond Watson, Barrington Watson, have a following there although that too is quite limited. So, again, it varies, and it is changing also, because you can see here in the National Gallery that our visitors are changing. We get more tourists, so Kingston slowly is becoming a tourist destination again. We get many school children, so we do hope that it is not just out of obligation, that they will come back voluntarily and on their own. But I think we also begin to see a younger generation of Jamaicans, mostly educated Jamaicans, who come because they want to [she laughs]. So it is still a sort of an early beginning, but we may be seeing some changes, but it's still too primarily within a particular class, you know? It is still very class-confined. I would say the same reappears across the Caribbean, which has been one of the main entrances of the international exposure for Cuban art especially. The audience for the Havana Biennale is the international artistic community, it's not Cuban, right? In fact, that has been a matter of discussion within Cuba: how can you connect this Biennial to the local population. Any attempt to do this has been cosmetic... But things are constantly changing and five years from now we might have a completely different picture. But I think the response to art is always going to be class-connected because that is how the Caribbean works! [She laughs]

C- How is art engaging with the public sphere in Jamaica?

V- In a very troubled way. The main source of evidence for that is what happens to public monuments. Within the artistic community there might have been arguments about whether Laura Facey's Emancipation Monument is an adequate representation of Emancipation, but once it is in public domain, people responded from different perspectives and focused on the the nudity, and so on. The controversy about Edna Manley's Paul Bogle's statue shows that what is valued within the artistic community per se may regarded with

complete incomprehension outside of that. I think those responses are interesting and artists could find strategies to work with that and to challenge public perception, but for now nobody quite knows what to do with it. Most people, when the Emancipation Monument controversy was at its peak, agreed that this work would not have been a problem in the National Gallery. But the problem is when you take it into the public domain, suddenly everything changes.

And the artistic community has not come to terms with that, you know? What does that mean? How do you engage broader communities? Would do you give them what they want? Do you challenge them? But when you challenge them, they will be challenged and they will react, right? So you must also be prepared for the controversy, as happened with the Emancipation Monument. No thought was given to how to deal with that. Even with the Bogle Monument. And in a sense what I am saying is easier said than done, because I don't know how to deal with this either, but I think, a little bit more of dialogue, a little bit more conversation, a little bit more listening to both sides of the equation would help. But things change when you put them in the public domain.

So, also we have to increase the number of visitors here at the National Gallery but it could change things too, because new visitors will come with different demands, they would ask different things from us. I think people have to be prepared to deal with that when it comes.

C- Let me come back for a moment to the last question. How do you find the connection between public opinion and the art institution programs in Jamaica?

V- Almost non-existent. If you read, for instance, some of the articles about the Paul Bogle Monument in the Sunday Observer, it's like two different sets of

people who are not talking to each other at all. And the artistic community always takes the position that the public needs to be educated, which is problematic? I mean, clearly you need to think about what a work of art wants to do and so on. But at the end of the day, you also have to allow people to make their own opinion, you cannot legislate their response.

And on the other hand there seems to be a sense among the general public that artists are a bunch of degenerates, and that you should leave them to do their own thing as long as they don't come and trouble you with public art. So, the need is to find a meaningful connection between those two worlds and I don't think that has been found yet. I think probably where it needs development is the school system, because one thing that I have found, for instance, when I worked for the MultiCare Foundation, I remember we had an exhibition of Contemporary Jamaican Art. I took primary school children, several groups, and they were excited. There were very difficult works of art, but they looked at them, and they understood, they were not prejudiced, they got what it was all about, and all of that. And then, to the same exhibition they also took High School groups, and suddenly they came to the exhibition with a set of preconceptions about what a work of art is supposed to be, it is supposed to be a picture on the wall with a frame etc, and if it was different they were not even going to consider it, so again the problem with education. Education is supposed to open minds, while I think as it currently works, education sometimes closes the mind, right? It reinforces the particular set of prejudices, at least when it comes to art, and it does not allow people to look at something at its own merit, independently, without coming with all this baggage of what art is supposed to be, what Jamaican art is supposed to be...So, I think really if the curriculum can be changed to address those problems, probably we have a public that is better prepared to deal with the diversity of the artistic voices and so on.

C- Let me change again. How do you find the connection between art and popular culture in Jamaica now?

V- Well, it has been an on-and-off connection. It all depends also on how art is defined, and there is a strong investment and notions of fine art high culture and so on...And then, of course, popular culture is conventionally seen as a sort of something that is external to "art", that either needs to be used as a subject, or that needs to be harnessed, or that can be selectively admitted, as with the Intuitives and so on. So it has been always a very troubled relationship, where on one hand it is said that the benchmark of Jamaican culture is in the popular culture, but on the other hand there is a discomfort with the popular nature of popular culture, right? I think that is now changing with artists of the younger generation. If you look at people like Ebony Patterson and so on you can see that they're very comfortable moving across those domains, so I think there is hope for that, but I think that is one of the classic things of postcolonial culture, that there is always this tension between mainstream culture and the popular. Entire books, like *The Nations and Its Fragments*, and so on, have been written on that subject, so the Caribbean is not alone in terms of those tensions.

But of course, in Jamaica particularly, popular culture is so powerful and has such an international appeal through music that the problem is even more sharply posed than elsewhere. Popular culture in Jamaica is not marginal; it is dominant in its own way, it is in effect the real "mainstream", although it is marginalized in the mainstream cultural representation. So, it will always remain as an area of tension but I think mainstream artists are moving into that domain with a little bit more self-awareness than before.

C- Now that you have mentioned music, let me ask you how music and art are related, and what are the major differences as to how both are consumed and represented in Jamaican culture.

V- Well, of course it depends on what music and what art, right? Because music of course, there is such a wide range of possibilities; art, again, it depends on how you define art, because, as far as I am concerned, graphic design, formal popular songs are art too. But generally speaking, music moves very fluidly across class, race, physical boundaries, because it can be broadcast and experienced passively, and so on, while with visual art, you have to make some effort to see it. You can hear things when there's music next door and you can choose to engage with music in different ways, but with art the engagement needs much more immediateness. Either the work itself or the representation needs to be in front of your eyes. So it requires much more focus and interaction, and because of that also, it is more dependent on ownership and access. That is one of the things, this heavy dependence on the art market in countries like Jamaica, that the access to the mainstream art is mainly a matter of ownership of mainstream art. And only in places like the National Gallery, some of the public art, overcome that limit as far as mainstream art is concerned. Of course if you look outside of the mainstream art to the various popular art forms, and the various aspects of the visual culture, then it becomes a completely different story. But, by definition, the engagement with mainstream visual art is much more elite-focused. And that is not unique of Jamaica. I don't think that it is different in any kind of way.

In music...Jamaican music...You have, I am sure, been kept awake by loud music from time to time. It is very intrusive, in Jamaica you almost have no choice whether to listen to music or not, other people decide for you. They don't ask you. This can be very frustrating, but that is of course the power of that particular artistic medium, it has the capacity of coming in through your wall. So it's hard to compare, because it moves in different ways. And of course in many ways in which it comes together: the graphic design that surrounds music industry, and so on. So, there is a significant overlap between those two worlds at that level, and the visual is a very strong part of how music is marketed, how popular music is marketed: reggae, Jamaican imagery, and so

on. The identity of Jamaican music is not only shaped through Jamaican music, but also on how it is represented visually: the appearance of the artists, the CDs, posters, t-shirts, music video, and everything that surrounds it.

C- Let me change again. What was the repercussion of the centenary of the “Discovery” in Jamaican and Caribbean cultural politics?

V- In Jamaica first of all there was a reluctance to celebrate it, because first of all it was felt that there was nothing to celebrate and that the subject required a more critical approach. Also, in Jamaica Columbus did not arrive in 1492, he arrived in 1494, so that year was observed locally rather than 1992. I think the country in the Caribbean that embraced the whole idea of the Fifth Centenary most actively was the Dominican Republic, because their official investment in Columbus and all of that. There was a lot of reluctance, a lot of skepticism in the rest of the Caribbean, but it did generate a lot of activity, because there were a lot of overseas exhibitions that were organized portraying the Caribbean so it eventually brought good things, I believe, like the commission for the book, because suddenly the world’s eyes were on the Caribbean, suddenly the Caribbean was interesting, no matter what perspective you have on the Fifth Centennial, people had something to say about it, it was understood that the Caribbean in many ways was an important place in the New World. So it brought a lot of attention in terms of scholarship, in terms of artistic activity, in terms of exchanges, and so on. But politically it was a very, very controversial event. Each country, each group, within countries responded differently. Even horse lovers here in Jamaica used it as an opportunity to celebrate five hundred years of the horse in the Americas...It meant different things to different people.

C- Do you think some artistic discourses that are produced now are oriented to an international art sphere, adapting a special language?

V- Yes, because the international world tends to have a very fixed view, very stereotypical views on what it means to be Caribbean, what it means to be Jamaican. And for some of the artists of course, this is the game, if you comply with what is expected from you, in that context, then you almost guarantee some exposure. The interesting thing happens when people work with that, they work with those tensions or expectations, responding to it, challenging the expectation. But there is also a danger of conformity, and it is a danger which has eventually become more pronounced than then, and it has a lot to do with how the Caribbean is theoretically understood. If artists speak the right theoretical language, it doesn't even matter what the work is like, it is likely to be selected. So, I think, issues like hybridity, because, if you are an intelligent artist, just talk about hybridity and you are in business, right? [she laughs] So you have to...I'm a little skeptical on that, because I think evidently hybridity is a clue to what the Caribbean is all about, but you do have to find an authentic voice, you have to seek for integrity in your context. If you are just going to play along with expectations you can achieve a lot of exposure, some critical reception. At the end of the day the work still has to hold its own, even when it is nothing of propping it up in terms of critical discourse and theoretically. I think it also comes with some very superficial way in which scholarship, curatorial work and so on, is directed at the Caribbean, because it is so easy to fall in line with these things, and that is why you see exhibitions repeating each other endlessly. One exhibition just takes hold over a whole set of artists, and then add one or two, and they leave one or two but it is still the same exhibition, so, I think definitively there is a need for oblique perspectives too, because a lot of people have failed to provide another perspective, because too many exhibitions and publications present the same old point of view in a new package.

C- Tell me about your ongoing research; what are you working on now?

V- I am currently trying to finish my doctoral dissertation, which is a study of art and society in Jamaica in the twentieth century. It is a very big subject, and my problem has been to reconcile this with my work at the National Gallery and previously at the Edna Manley College, but I hope I can finish this summer. The chapter that I have left to finish is the chapter on popular culture, so that is what I am working on. I did a lot of work recently on art and tourism, because I am interested in tourist art as a cultural phenomenon, I think it is thrust aside too easily but it is important, because the bulk of artistic production in the Caribbean is tourist art, whether we like it or not and a lot of it is problematic, but you still need to come to terms with it, so over the last five years I have done a lot of work on that subject. In fact, it was part of my job at the Edna Manley College as a research fellow, so that is also part of my dissertation, but it will also lead to other publications, and in fact we want to do an exhibition on the subject here at the National Gallery.

So to that, we spoke about violence, social issues and art is the subject that I am interested in, and then what I have also been doing is a lot of meta-criticism of Jamaican art, you know, like the essay that I did on the Intuitives for *Small Axe*, putting apart some of these concepts, and really looking at the whole, looking at the narratives and the concepts that defined Jamaican art specifically, and then trying to understand them a little better, trying to criticize them in a more sophisticated kind of way that can allow us to move forward. But the primary focus of my work right now is Jamaica: I cannot be traveling in the Caribbean constantly. So for now, until I can pull back and look at a broader picture, Jamaica is my focus.

**Entrevista con Belkis Ramírez (República Dominicana,
1957), artista**

Santo Domingo, 23 de junio de 2010

Carlos Garrido- Hola Belkis. Quisiera preguntarte, en primer lugar, cómo empiezas a interesarte por el grabado y el dibujo, cómo son tus primeros trabajos, qué influencias tienen y qué te motiva en el momento inicial de tu carrera.

Belkis Ramírez- Yo creo que fue como de manera accidental que me empecé a interesar en el grabado, porque llegó a vivir aquí una artista puertorriqueña, se llama Consuelo Gotay, e hizo un taller, el cual lo tomamos cuatro artistas. Entonces ahí comenzamos. El taller era sobre linóleos solamente, porque creo eso era lo que ella más dominaba, pero nosotros introducimos la madera, porque nos sentíamos más cómodos con ella, era más fácil conseguir que los linóleos, que había que importarlos. Y, de hecho, Consuelo Gotay, siendo la profesora, hizo por primera vez una xilografía, un grabado en madera, en nuestro propio taller. Fue muy lindo.

El resultado del taller fue un calendario que pusimos a circular, gustó muchísimo, y bueno, doña Marianne de Tolentino¹³⁴⁴ hizo una crítica muy emotiva, que a nosotros nos sorprendió, y podría decir como que en ese momento fue que yo dije, bueno, ¡pero nosotros somos artistas! En ese tiempo ya había estudiado arte en la universidad estatal, y luego de arte incursioné en arquitectura. Estaba estudiando arquitectura en ese momento.

¹³⁴⁴ Crítico de arte y curadora, hoy directora de la Galería Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo.

El grabado ejerció una fascinación en mí desde el principio, y bueno, fue como un enamoramiento “hasta que la muerte nos separe”, y sobre todo, con relación a la madera, estoy sumamente ligada a ella, no hay manera de que yo me pueda separar de ella. Siempre que pienso, tengo que hacer otra cosa que no sea madera, termino metiendo la idea en madera. Entonces, al principio yo hacía los grabados, los imprimía y los seriaba, pero aquí no hay, no había, tradición de grabado, es decir, la gente no sabía qué era eso, creía que era algo muy novedoso [ríe]. Y cuando yo les decía que los primeros libros con grabados databan de Gutenberg se quedaban un poco sorprendidos. Grabados, ¿qué es eso? Y, por supuesto, cuando me preguntaban, ¿usted es artista?, y yo contestaba, sí, me decían, ¿pero pinta? No, hago grabados. Y era muy extraño.

En ese momento el grabado parecía ser contestatario, era como ser artista contemporáneo ahora, un lenguaje diferente, raro,...Entonces, yo lo hacía, pero como no había mercado, pues los grabados se quedaban en mi taller. Así, de manera natural, empecé a no hacer impresiones, sino a dejar la matriz tal cual. Y ahí comenzó el que toda mi producción tenga que ver con la matriz y no necesariamente con la impresión. Eso se dio por vez primera en una exposición que hice en 1991 (bueno, comenzó antes, pero ahí se dio por primera vez el hecho de mostrar la matriz y la impresión en una misma exposición); a partir de ahí...El olor de la madera, el tallado, forman parte de mí, ya no hay manera de que yo las pueda desechar. Ya yo los pinto,...es decir; el grabado en mi obra es grabado, por la talla, pero también es pintura, porque ya dejé de usar la tinta, uso acrílicos: pinto, tallo, y convierto la obra en escultura y en instalación. Le saco todo el provecho del mundo. ¿Y quién sabe lo que se me puede ocurrir? [Ríe]

C- ¿Qué sentido le das a la madera? ¿Por qué la madera?

B- No sé por qué la madera, no creo que haya respuesta, es casi cuando tú te enamoras de alguien. Yo me enamoré de la madera, no fue nada premeditado, y el olor del cedro me encanta. Cuando salgo de viaje y cierro la casa, y al

regresar noto el olor a cedro de bienvenida. Hasta eso me gusta. Además, no es lo mismo tallar en la madera virgen que tallar en contrachapado, porque el contrachapado tiene la ventaja de que son varias capas de diferentes maderas, y la última es la que se pone de cedro, caoba u otra madera preciosa. Al poner varias capas, te da la posibilidad de, si surcas con poca fuerza, obtener el color de arriba, pero si introduces más, te da otros tonos, y eso es lo que te puede dar los tonos del rostro, y como en mi caso la mayor parte de mi obra está basada en el ser humano, hacer los rostros así me da muy buenos resultados, porque puedo tener varios tonos de piel. No hay manera que yo me desembarace de ello. [La artista me muestra varias piezas del taller con diferentes acabados].

C- Además, la madera es lo que conecta tu trabajo en grabado con tus instalaciones, ¿no?

B- Sí, claro. Bueno, la instalación también vino un poco como compensación por haberme graduado de arquitectura y no ejercer, como decir, qué hago con esto... [Ríe] Era fácil, porque pensar en tres dimensiones ya era un ejercicio que lo había adquirido en la universidad, entonces, pasar las tallas de la madera a tres dimensiones era obvio, natural, se esperaba.

C- Déjame ir a una de tus instalaciones más emblemáticas. ¿Qué significó *De la misma madera*, el *Tirapiedras*, para ti, una obra que fue clave en el arte dominicano de los noventa?

B- Bueno, voy a hablarte primero del momento anterior a que fuera premiada y resultara significativa. Era una obra que se mezcló con varias temáticas, que convergieron en una. Al final fui manejando el tema del prejuicio, de la indiferencia, del ver la paja en el ojo ajeno, de la intolerancia, de la falta de conciencia...Fueron tantos los temas que se mezclaron...Entonces, yo plasmé en un panel a la Humanidad, y en contraposición a la Humanidad estaba, un poco, la Naturaleza, bueno, un mucho la Naturaleza, pero también el espectador. A mí siempre me gusta jugar con eso, con el no saber quién es el

agresor y quién el agredido. No se puede ver con claridad quién es el culpable y quién el acusador. Entonces, en cada obra, en cada instalación, coloco al espectador en la diatriba de decir, dónde estoy, quién soy. ¿Soy el que está allá, el que está aquí? ¿El que está juzgando o el juzgado?

Una de las cosas que más me motivó a hacer la obra fue la intolerancia que aquí existía con respecto al SIDA. Por ahí fue que comenzó la cosa. Entonces me di cuenta que la misma intolerancia que se tenía con relación a una enfermedad se tenía con relación a muchísimos tópicos. Entonces ahí llegó el *Tirapiedras*. Salió tal cual lo ves ahí, de un golpe. Pero era porque yo venía manejando varias ideas, y finalmente cuando salió la imagen era como el resumen de todas esas ideas que me estaban bullendo en la cabeza.

El *Tirapiedras* me marcó mucho, porque tuvo la cosa de ser primero rechazado, cuando se presentó en términos de boceto. No lo entendieron, o no sé qué ocurrió. Tiene una historia muy larga en términos anecdóticos, y todo el mundo tiene algo que contar. Eso lo enriquece más, porque construye una historia de la obra interesante. Sí me sorprendieron los resultados que tuvo después, la crítica, la aceptación de la gente, la de los niños, el público la eligió como la obra favorita. Luego ha podido viajar, todavía está en la colección del Museo¹³⁴⁵, la gente lo puede ver...Aparte de que también comenzó con una anécdota curiosa. Enfrente de mi apartamento, la Universidad Autónoma tenía toda esa parte llena de árboles, esa parte que está delante de nosotros [señala]. Un día nos levantamos con unos ruidos ensordecedores, y era que estaban derribando todos los árboles. Los vecinos salimos a ver qué pasaba, y cuando vimos que estaban derribando todo, sin saber para qué, ni nada, nos sentimos realmente como si nos estuvieran violando a nosotros mismos, y preguntamos, alarmamos,...No valía de nada, dijeron que iban a hacer una construcción, nada más.

¹³⁴⁵ Museo de Arte Moderno de Santo Domingo.

Yo, sin saber qué hacer, como ya tenía la idea del *Tirapiedras*, les dije a ellos que les iba a pagar diez pesos (en ese tiempo era mucho dinero) por cada horqueta que encontraran. Fueron tantas, que luego tuve que decir que no necesitaba más. De esas horquetas nacieron varias instalaciones, yo iba reciclando la madera, y al final las propuse para una obra en una bienal (en el exterior). Yo tenía mis motivaciones, quería que se murieran frente al museo, porque esos palos tenían demasiada historia para mí. Cuatro instalaciones hice con ellos. Los puse ahí, los sembré en cemento. Se llamaba, *Condenados*. Se murieron ahí.

Y luego me llamaron, y me dijeron que iban a tomar el video de la obra y me iban a mandar una copia (nunca me la mandaron). Bueno, una de esas horquetas era el *Tirapiedras*. Incluso, cuando hicimos la exposición *Otras Visiones*, con Jorge [Pineda], Pascal [Meccariello], Tony [Capellán] y yo, usé esos troncos. Entonces la gente no entendía el por qué había devastado tantos árboles si yo hablaba de la protección al medio ambiente.

C- Me interesa mucho saber cómo entiendes la identidad, en relación con lo que me comentabas sobre la ambigüedad entre el sentirse juez y juzgado. ¿Cómo te confrontas a ti misma en tu obra, cómo te piensas tú?

B- Totalmente involucrada, dentro y fuera, depende de la obra.

C- ¿También como público?

B- Sí claro, depende de cómo me sienta, a veces me veo como acusada y acusadora. Una vez yo hice una exposición que se llamaba *Historias Ajenas*, porque no siempre el artista habla de sí mismo, sino también de experiencias de otros, si tú quieres contar algo que te parece que hay que compartir, lo haces. Esa vez, muchas obras estaban basadas en la historia de otras personas, de gente que conocía, porque en exposiciones anteriores todo el mundo creía que estaba contando cosas mías. En muchos casos era así, incluso a veces de manera

inconsciente, pero no siempre. El asunto es que no creo que pueda escoger premeditadamente una temática, la temática me elige a mí, algo me toca y tengo que hablar de eso, ya sea que lo vea por el periódico, que me ocurra a mí, a mi hermana, a algún amigo,...

Pero, cuando miras para atrás, a la producción que he hecho, empiezas a encontrar hilos conductores, y dices, de qué trata ella. Y empiezan a clasificar: le gusta tratar temas ecológicos, temas con relación a la mujer, con relación a la pareja, políticos, de educación, y te hacen algunos renglones que son producto ya del haber hecho el trabajo. Sin embargo, para mí es difícil como artista hablar de mi discurso como algo orientado hacia algún lado. Se puede decir eso, en mi caso al menos, luego del trabajo hecho. No porque esté predeterminado que eso iba a pasar. Si hablé de eso fue que me tocó. Lo primero tiene que ser que uno tenga las ganas de hacer algo. Si uno no tiene las ganas, no sale nada.

Entonces, una se cansa de hacer bocetos, pero hasta que se den tres condiciones no sale la obra: que sea factible, que se pueda realizar técnicamente; que aparezca el dinero; pero, sobre todo, que te encuentres con las ganas de trabajar en ese proyecto. Eso es el motor fundamental para producir cualquier cosa.

C- ¿Cómo trabajas? ¿Cuál es el proceso?

B- Te acabo de contar un poco: haciendo muchos bocetos. Pienso que primero uno tiene que sacar como muchas tonterías: la cabeza está llena de tonterías y de pensamientos que en un momento determinado puedes creer que es una buena idea. Entonces, yo empiezo por sacar todo eso; sé que son tonterías, pero lo tengo que sacar, porque hasta que no saque “toda la basura”,...Al final empiezo a encajar las cosas. Ahí empiezan las tres condiciones. Además tengo el problema del espacio, ya no tengo donde almacenar mi obra, y eso que tomé una habitación en casa de mis padres y otra en el taller de mi hermano. El producir mucho y no darse el mismo ritmo de

salida, hace que el almacenaje sea un problema. Hay épocas en que, porque las circunstancias de la cotidianidad me lo permiten, produzco mucho y muy rápido, y hay tiempos en que prácticamente me paso el tiempo sacando ideas, escribiendo y anotando cosas. De hecho, cuando empiezo a trabajar lo hago muy rápido; lo difícil es comenzar, que esté todo, pero una vez ahí, el proceso es rápido. Rápido, con relación a lo que yo sé que mucha gente trabaja. También depende de los eventos que tengas, los proyectos, si encuentras patrocinios,...

Todo eso va implicando la producción no la creación. La creación tiene la maravilla de que no necesita más que papel y lápiz para sacar las ideas. Pero en la producción entran en juego factores que no están necesariamente en tu dominio. Entonces, por ejemplo, a veces se me ocurren cosas que técnicamente no sé cómo las voy a hacer. Ahí tengo que consultar con otras personas, con un herrero, un ingeniero, un plomero, un electricista,...con quien sea. La producción tiene su tiempo, pero la creación siempre está bullendo. Eso es lo cotidiano.

Además, luego está el problema de qué hacer con lo que produces, porque no hay nadie que esté esperándote. Tengo un amigo artista, Chris Cozier, que decía, "la verdad es que yo estoy haciendo estos dibujos, pero a veces me pregunto, ¿cuántos dibujos necesitará la Humanidad?" Es alguien que produce muchísimo. Producir arte no es algo esencial, como los alimentos, en arte uno no sabe hasta cuándo, pero hay que seguir produciendo, está fuera del control de uno.

C- Déjame volver de nuevo a tu obra. ¿Cómo relacionas el tema del mar con la figura humana?

B- Suelo trabajar la figura humana como una reflexión sobre los isleños. Intento hablar de nosotros, sobre todo, de los que vivimos en islas, que el mar nos marca, está permanente entre nosotros, tanto por lo imponente de su fisicalidad, como por ser lo que nos impide llegar a, porque el mar es lo que nos

separa de los demás. Ahí uno se da cuenta de que no somos peces, de las limitaciones de vivir en una isla. Y todo el isleño sueña con viajar; entonces, por una cosa o por otra el mar nos marca, nosotros vivimos pegados al mar, y no hay manera de olvidarse. Siento que cuando vas a cualquier país, aquél que tenga acuciosidad podrá ver el mar en los ojos de uno, porque uno es de donde uno es, nuestra forma de ser tiene que ver mucho con ser isleños. Aunque no lo aceptemos en términos de conciencia, porque a veces creemos pertenecer a un pequeño continente, (al continente más pequeño) somos isleños, y nuestra forma de movernos, de ser,...tiene que ver con el mar.

Por eso, a mí me encanta relacionar esas ideas en obras como *Con el mar a cuestas*, o *De mar en peor*, (que viene de "De mal en peor"), pero como en este caso es el mar lo que nos separa, y estoy hablando en la obra del tráfico de mujeres, el mar...Yo conocí, por ejemplo, varias dominicanas en Europa que estaban forzadas allá, atrapadas en redes de prostitución, y muchas de ellas eran de ciudades del interior del país, donde el mar lo conocieron cuando vinieron al aeropuerto aquí. Ellas eran de una isla y no conocían el mar. Cuando hablo *De mar en peor*, aludo a la trata de mujeres, que cada año era peor. A veces los niveles varían, porque hay instituciones que se han creado con el fin de combatir la trata de blancas, porque hay un tráfico enorme. Antes las dominicanas estaban solamente en Suiza, Italia, y en Venezuela; pero ya están en Argentina, en Holanda, en otras islas del Caribe...

Y no sólo afecta a dominicanas, sino a mujeres del Tercer Mundo en general. Mientras menos educación existe es más fácil caer en las redes. Hay personas que creen que ellas van sabiendo a lo que van; pero yo creo que no, que la mayoría no sabe en qué condición estarán, porque lo primero que hacen es quitarles el pasaporte, y entonces tú eres esclava de esa situación, y no puedes salir, ni tienes dinero ni medios. Tuve la oportunidad de conversar con algunas de ellas en el extranjero, y por eso algunas de las obras que hice vinieron a partir de esa experiencia. Comencé con una que se llamó *En Oferta*,

que la expuse en la Bienal de la Habana en el 96, y todavía siento como que no he dicho todo lo que yo quisiera, porque la situación...

Es toda una red de problemas; son tantos que abruman. Ahora, precisamente, el tema ecológico es uno de los que más me preocupan, porque, aunque se arreglara el problema de la prostitución, si seguimos acabando con la Naturaleza y con el Planeta, desapareceríamos nosotros con todos nuestros problemas.

C- ¿Es el mar, como tú lo planteas, ligado a una serie de problemáticas y de temas, una constante en todo el arte caribeño?

B- En todo el arte caribeño no creo, puede ser en una parte de este, lo que si creo es que los artistas como personas si pueden estar marcados aunque no todos lo reflejen en su obra. Recientemente en Gran Canarias, en una exposición a la que tuve la oportunidad de exponer y asistir [la exposición, de título *Horizontes Insulares*, itinerará por algunas islas del Caribe], todos éramos isleños, y de eso se trataba, excepto como Guyana, por ejemplo, donde lo isleño viene más bien como concepto. Pero todos nos dimos cuenta de las cosas que nos unían por ser isleños, empezamos a ver que coincidían cosas en todos los países. Teníamos reacciones similares, y cuando las analizamos vimos que era por ser isleños, porque a veces crees que son cosas de tu país, pero no, incluso con la gente de Madeira, de Reunión, se enfrentaban a circunstancias similares a las de los demás, siendo contextos diferentes. Pero lo geográfico nos marcaba. Fue lindo que tuviéramos ese encuentro, y lo vamos a seguir teniendo porque la muestra se va moviendo.

Lo del mar no es solamente dominicano. La geografía realmente sella a las personas, y sobre todo cuando es algo tan imponente, porque el mar es tan vasto para la isla, y el territorio tan pequeño con relación a la vastedad del mar...Lo gigante se impone sobre lo pequeño, y en cierto modo es como si fueras más del mar que de la tierra.

C- Y siguiendo con lo de la geografía, y volviendo a las exposiciones de arte caribeño, ¿crees que esa geografía ha dado un arte caribeño? ¿Se puede utilizar esa etiqueta?

B- La verdad es que temo que la respuesta que tenga sea tan ambigua como la pregunta; ¿se puede hablar de arte caribeño? Es igual que cuando te preguntan, ¿se puede hablar de arte femenino? No sé, porque creo que, en el Caribe, existen, aunque sean en pequeñas porciones, todos los lenguajes. Aquí, en Santo Domingo, por ejemplo, puedes encontrar todos los tipos de lenguajes que te conecten incluso con lo que está pasando en cualquier parte del mundo. Pero sí es probable que los estudiosos (que no es mi caso) encuentren un hilo conductor entre todas esas corrientes, quizá por lo que estábamos hablando ahora del mar: de alguna manera, por algún lado debe salir, supongo yo, de dónde viene eso. No me atrevo a decir mucho más; aunque conozco bastante del arte caribeño, creo que simplemente lo consumo sin el análisis de “es esto arte caribeño”, “esto se parece a aquello”, “esto no se parece”,...No le aplico esos códigos para poderlo degustar, disfrutar,...A mí el arte o me dice algo o no me dice nada. Si no me dice nada no le doy mucho chance. Quizá sea porque no soy analista. Sólo lo analizo un poco si me agarra y me estremece. Por lo mismo, a mí me molesta cuando me ponen en exposiciones de mujeres, no le encuentro sentido. La Humanidad tiende a entender mejor las cosas si las clasifica, entonces, si tú eres del Caribe, ya no necesitan saber nada más, te ponen tu sello,...

Entonces, cuando de repente lo que tú haces sale de los esquemas preconcebidos que tenían, se extrañan, y se preguntan, aquí qué pasó. Eso nos ocurre a nosotros frecuentemente por el preconceito que hay con el país cada vez que uno sale de viaje. Te preguntan, de dónde, dominicano, ¡qué raro! Precisamente, por el preconceito de que existe un arte caribeño, porque la estampa es similar al concepto que se vende que aquí todo es playa, y cocoteros,

y merengue,...Entonces, si aquí de repente encuentras que hay una orquesta sinfónica, no lo pueden creer, porque no les cuadra.

La última vez que nos pasó, y que fue bastante agradable sentir la reacción del público, fue en Buenos Aires, en Argentina, con la exposición *Mover la Roca*. Tuvo un éxito de público enorme, y era por el preconcepto, porque todos querían ver aquello que no tenía que ver con la idea previa. Si todo lo malo tiene algo bueno, el preconcepto esta vez ayudó, porque si hubiéramos llevado cocoteros, palmeras y playa hubiera pasado como otra exposición más, como lo que se esperaba.

C- Podríamos continuar por muchas vías, pero quisiera preguntarte quiénes son las mujeres que aparecen en tu obra.

B- Mucha gente me dice que la mayoría soy yo. La verdad es que, si en algunas obras tengo algunos rasgos de mí, es algo natural, porque una de las caras que uno más conoce es la de una. Entonces, al principio empecé a hacer una misma imagen, una imagen muy parecida, que no es nadie en particular, porque, supongo yo (quizá algún psicoanalista diga otra cosa), cuando hago un ojo, una nariz, una boca, la hago igual. Yo lo que quiero es hacer la imagen de una mujer o de un hombre, entonces mi mano se va por donde mejor conoce, y yo no le hago caso, sino que sigo adelante, porque lo que me interesa en ese momento es contar lo que ese personaje tiene que decir, como si fuera un actor o una actriz. No me importa mucho el envase, lo que quiero es que me sirva para lo que quiero decir.

Pero cuando vengo a ver, se parece muchísimo, y para que eso no me pase busco imágenes de periódicos, empiezo a ver imágenes,...Por ejemplo, cuando hice los paneles del *Tirapiedras*, unos 50 rostros, lo que quería mostrar era una diversidad, no una fotocopia de un solo personaje, empezaba a ver...Y como hay algunos políticos que me interesa ponerlos ahí,...Pero no me gusta que se parezcan demasiado, entonces les cambiaba un poco el rostro, los labios

se los ponía más finos,... para que el espectador dijera, éste se parece a tal, tú crees que podrá ser...Eso hace también que todo el mundo se encuentre en cada uno de los personajes, o encuentre al vecino, o al presidente, o al senador, o al cardenal, que me encanta...Volviendo a las mujeres, no son nadie en particular.

C- Y como personajes, ¿qué representan? ¿Qué historias cuentan?

B- Lo que ocurre es que yo, como mujer, los temas que más domino son los temas, vamos a decir, femeninos, porque no sé cómo llamarlos. Sucede que la Humanidad está compuesta por hombres y mujeres, y sucede que yo soy de la parte que incluso es más del 50%. Entonces, ese 50% sucede que no tiene los mismos privilegios que el otro 50. Y sucede que yo, como soy de ese 50, pues me siento como portavoz, canal de, y concedora de algunos problemas. Porque sucede también que las mujeres se cuentan historias entre ellas que no se cuentan a los hombres, y viceversa (me dicen que el otro 50% hace lo mismo).

Entonces, ese tipo de anécdotas que se cuentan te da un perfil de un personaje que tú puedes un día ponerle dos ó tres características, y a otro, darle otras. Hay montones de cosas que contar de esa parte de la Humanidad, para la que, por no tener todas las maravillas del "reino", la Historia es diferente. Eso me parece suficiente como temática como para la vida entera, no se termina. Muchas personas me dicen, tú eres feminista, pero yo no creo que sea así, lo primero porque no me gustan los sellos, no me gustan las etiquetas. Pero a las feministas les debemos mucho, les debemos montones de cosas; ellas fueron las que lucharon. Como a los sindicalistas de entonces (no a los de ahora) [Ríe].

Ahora bien; todavía faltan muchas cosas por lograr. Cuando ves que en la Cámara de Senadores de aquí hay tres mujeres, entonces, te das cuenta de que algo está pasando. Porque ahí nada más se va a pensar, se necesita cerebro, y hasta ahora no han podido demostrar que no tenemos...

C- ¿Cómo interpretas el tema de las edades, de la infancia y la vejez, en tu trabajo?

B- Mi primera obra fue sobre la vejez, y eso no fue casualidad. Yo tenía una especie de complejo de culpa por algo que me pasó. Estaba en Jarabacoa, en un tour de fotografía que teníamos de la universidad, y andaba con mi hermana que también estaba cursando el programa, y le tiré una foto a ella entrando a la iglesia de Jarabacoa. Le dije, entra, yo me cuadré, tomé mi foto, todo perfecto. Y cuando la foto salió, la más sorprendida fui yo, porque en el mismo plano de mi hermana, compartiendo protagonismo, mientras ella salía de la iglesia, había un señor anciano que estaba entrando, y estaban los dos justo en la misma línea, compartiendo el mismo protagonismo, y yo no lo vi, sólo en la foto, y eso me creó a mí un sentimiento de culpa, que me dije, cómo fue posible, porque mi subconsciente sí lo vio, porque encuadré bien la foto, está perfectamente encuadrada, pero no lo registré. Además de que gráficamente fue maravilloso. Aquí los ancianos no se ponen necesariamente chaqueta, y este estaba en chaqueta, con todo ese sello, sombrero, bastón,...Lo tenía todo.

Esa imagen la repetí hasta tres veces, y la incluí como motivo en obras más grandes. Entonces hice mi primera exposición, que se llamó *La tercera edad*, porque todo lo que producía eran personas mayores, pensaba que por más que hacía no pagaba la culpa [ríe]. Aparte de que por entonces empezaron ellos a ser protagonistas en mi temática: iba a todos los sitios y veía los viejitos, empecé a verlos por todos lados, si iba a algún sitio y había personas jóvenes, los que me llamaban la atención eran ellos. Entonces, hice “viejitos” por dos ó tres años, y ahí empezó también la etapa del desalojo, de los hospitales,...

C- Cambiando de tema, tu generación sale del país, participa en las grandes exposiciones,... ¿ha alcanzado el arte dominicano un acceso regular a los escenarios artísticos internacionales?

B- Creo que para poder sacar una respuesta necesitamos mucha reflexión, seminarios, talleres,...Porque lo puedes enfocar desde diferentes puntos de vista, hasta desde uno sobrenatural...A veces nosotros no entendemos, muchas veces cuando nosotros salimos y vemos que las delegaciones de otros países no sólo distribuyen bien su arte, sino que también tienen una plataforma estructurada. El asunto es que aquí se necesitan estudiosos que empiecen a ver por qué eso no ha pasado.

Aunque poco a poco las cosas han ido mejorando. Por ejemplo, me acuerdo cuando nosotros fuimos a la Bienal de Johannesburgo, ese fue uno de los momentos más dramáticos, viendo la “orfandad” de los dominicanos con relación a todos los demás, que tenían sus embajadores, curadores,...Todo lo que necesitaban. A pesar de todo fuimos, con nuestros propios recursos. Quizá eso nos hizo tener mayor coraje o fortaleza de, lo poco que tenemos, haberlo conseguido a pura fuerza de voluntad. Porque, si te pones a ver que no existen las herramientas para que eso se pudiera dar, y a pesar de todo hemos estado en algunos circuitos importantes, es porque ha sido a base de coraje.

Nosotros hemos ido insertándonos, aunque sea lentamente. La publicación *Caribbean Art* fue en los noventa; de ahí hasta hoy hemos estado más abiertos, y más artistas han estado fuera, y más curadores y teóricos del arte han venido. Cuando vino Veerle Poupeye éramos menos conocidos; entonces, que viniera alguien de fuera a estudiar el arte dominicano no era usual. Pero ya no, es mucho más frecuente que nos visiten críticos y curadores extranjeros. Por ejemplo, a nosotros nos pasa con relativa frecuencia que estudiantes de fuera nos escriben pidiéndonos ayuda, para una tesis, para lo que sea. Eso, cuando cada uno de esos estudios y escritos empieza a circular, multiplicará el efecto. Siento que estamos en un momento de que “el amanecer viene pronto” [ríe].

C- ¿Cómo encuentras el apoyo del público, cuál es la reacción del público ante el arte actual?

B- A veces el público nos sorprende a nosotros. Cuando regularmente no existen los estamentos para que la gran masa de público conozca lo nuevo que se está haciendo, encontrar que la gente asiste, y se hace cómplice de la obra, para nosotros es un gran regalo, y ha pasado bastantes veces. Es un público que no tiene la cotidianidad de enfrentarse a ese tipo de obras, y cuando las ve sí creo que reacciona favorablemente, las observa con interés, se identifica con ellas más de lo que uno supone. Antes había un grupo muy disminuido de público que iba a esas exposiciones y prácticamente siempre eran los mismos. Pero cuando hemos tenido la posibilidad de encontrar, por ejemplo en las Bienales, mucho público, éste se enamora, se entusiasma, se crea un movimiento que no es quizá como en otros países, pero creo que de manera relativa es bastante positivo lo que pasa, con relación a todos los problemas de los que hemos estado hablando.

Entrevista con Isabel Ramírez (Puerto Rico, 1984), artista**Nueva York-San Juan, 24 de julio de 2012**

Carlos Garrido- Hola Isabel. Quería comenzar preguntándote cómo decides dar el salto y trabajar profesionalmente como artista.

Isabel Ramírez- En realidad llevo muy poco tiempo mostrando mi trabajo de forma profesional. Empecé en 2008 a presentar, y trabajaba con una galería, pero en ese desarrollo corto me di cuenta de que había muchas otras cosas que se me quedaban fuera y tenían mucha más urgencia para mí. Había temas que tenía que trabajar, y el estudio únicamente me daba una parte. Así que decidí usar como estudio la calle, porque para 2010 me mudé a Santurce, antes vivía en Bayamón en una casa que tiene mucho que ver con trabajos míos anteriores en pintura y dibujo. Esa casa estaba detenida en el tiempo, con los objetos de una persona que había muerto, y eso me estimulaba la imaginación. Luego, cuando me mudé, empecé a confrontar las disyuntivas del espacio donde estaba viviendo. El lugar quedaba justo en un sector que fue expropiado. Era un edificio en medio de un terreno baldío. Para mí era increíble ver cómo se comporta la gente, cómo funcionaba todo en términos espaciales, y a partir de ese momento me invitaron a participar en los Talleres Vivos del Museo de Arte Contemporáneo.

El MAC invitaba a artistas jóvenes a trabajar in situ, y a producir obra a la vez que sucede toda la programación del museo. Ahí la gente tiene la oportunidad de ver lo que uno hace e integrarse en la obra. Cuando me citaron, me dije, es la oportunidad, voy a desarrollar este proyecto, porque el museo queda ubicado en Santurce, y no sé si has visto que Santurce ha ido deteriorándose en los últimos años. Es impresionante todo lo que se puede sacar a partir de ese sector, para mí

fue un estímulo de primer nivel. Yo antes no tenía auto, y las mismas limitaciones limitaron mi trabajo, ya que me obligó a caminar el espacio. Yo quería recorrer el barrio, ampliar la pieza a todos los lugares abandonados de Santurce, ver cómo la gente iba activando los espacios. Lo insólito es que la gente que vive allí en ocasiones no tiene un contacto real con el entorno inmediato, y eso era parte de la exposición, no era un producto acabado. Me planteaba cómo el museo opera e interactúa con las audiencias y el entorno. Si estás en un lugar con tanta historia, y tantos artistas viviendo en el mismo espacio, las posibilidades de gestión pueden habilitar y vitalizar el barrio. El movimiento es buenísimo, si bien el espacio, aun teniendo varios museos, no termina de tomar esa dinámica.

Para la acción distribuí un mapa con una secuencia corta para que el público recorriera Santurce. La pieza se llamó *El lugar de ausencias*, y trataba de conectar con la obra de Félix González Torres. El MAC me invitó a interactuar con su trabajo, y quise estudiar las heterotopías, el lenguaje espacial y cómo sus instalaciones dialogan con los espacios públicos de manera oblicua, que en ocasiones puede pasar inadvertido. Era algo que quería que se estableciera en mi trabajo, incluir una gran cantidad de información que se pierde. Yo hacía mi intervención en el barrio, hice varias reuniones, y en el museo aparecía únicamente documentación fragmentada.

C- ¿Cómo motivabas al público a caminar por el barrio?

I- No había un itinerario establecido. Se trataba más bien de dar pistas, ver qué está pasando en el lugar, hacer algo interrumpido. Creo que el espacio público en Puerto Rico, no sólo porque yo lo diga, artistas de fuera han comentado lo mismo, tengo amigos que han venido buscando proyectos que dialoguen con el espacio público y apenas han encontrado nada, algo de grafiti, pero creo que podría existir un mayor desarrollo de estrategias que conecten con los espacios.

C- En varios de tus proyectos percibo una voluntad de no definir al público, de dar a las acciones un carácter abierto, sin un destinatario directo, sin una persona ideal para un espacio. ¿Cómo funciona ese elemento?

I- Creo que ocurre exactamente así. Si bien trato de generar expectación, siempre me quedo en un plano alejado, ubico cosas para ver qué impresiones crean. Sin embargo, es algo que también me cuestiono, el por qué no me vuelvo parte de las piezas, por qué no entro en contacto directo con ellas y las activo, pero en ese proyecto en particular que comentábamos estaba buscando el entendimiento de lo que está pasando, cómo funcionan las cosas, cómo mi nuevo entorno configura mi manera de ver la realidad.

En general, veo mi trabajo como un estudio de los sistemas de carencias, del vacío que se forma en el plano psicológico pero también en el plano arquitectónico. Trato de analizar lugares que funcionan como contenedores de vacío, que pueden generar nuevas relaciones entre comunidades.

C- Esas ausencias, ¿también aparecen en lo temporal? Estoy pensando en las obras en las que trabajas sobre la infancia...

I- Hace tiempo me dediqué a leer sobre la alienación y el cuerpo femenino como un lugar alienado. Siempre utilizo personajes infantiles, cuerpos de niños, pero no para hablar necesariamente de ello de forma directa. Lo utilizo para cuestionar unos atributos que posiblemente no son asociados con ese cuerpo. Son sistemas de desfase, aparecen niños viejos, envejecidos prematuramente, y hay muchas cosas que trato de trabajar con esos elementos. El cuerpo infantil ya tiene de por sí unos atributos morales, sociales, y eso para mí es sumamente sugerente, porque me permite explorar sobre un proceso de transición, de cambio. Trato de ver dónde está la relación de dónde está ese cuerpo con lo que sugiere el contexto completo de la obra. Funciona como una distorsión. No cuadran las cosas.

C- Muchas veces incluso aparece un toque trágico, violento, escondidos bajo una apariencia de normalidad...

I- Sobre todo aludo a la desaparición de etapas. Yo lo percibo la muerte de muchos procesos, y lo dejo siempre muy ambiguo, porque lo que trato de contar es una secuencia de un relato ficticio que no te lleva a nada, y te deja gravitando sobre una situación incómoda y sombría que es parte del proceso de la zona gris del pensamiento. Es estar en un limbo. Siempre he visto esos trabajos desde esa posición. Se trata de un proceso, que tiene cosas autorreferenciales, pero que busca entender esos estados de carencia. Mucha gente acá los asocia incluso con el estado de indefinición perenne de Puerto Rico. Yo no me pronuncio, pasan muchas cosas por la mente de una...Únicamente puedo seleccionar algunas para contarte...

C- En otras ocasiones has mezclado sonido, performance, instalación. ¿Qué te lleva a combinar dichos medios? ¿Qué te aporta?

I- Realmente nunca conozco el final de los procesos que inicio, pero cuando estuve trabajando determinadas piezas en particular, siempre pensaba que era el concepto el que siempre me iba a llevar a la expresión más adecuada. Tienes que saber cómo esa lectura es más accesible, y para mí todo es un complemento a la hora de crear atmósferas. Creo que no lo conseguiría tan bien si no me valiera de muchos estímulos que hacen que la persona se adentre en ese estado de espectador, que va a pasar por delante de algo y va a penetrar ese espacio. De repente, ese es mi mecanismo para integrar al público...

C- ¿Funcionarían las obras como atmósferas, entonces? Por otro lado, también incluyes elementos narrativos. ¿Cómo combinas ambas cuestiones?

I- Creo que está en relación con la temporalidad, con la sensación que trato de transmitir de que hay cosas pasando detrás de la obra que el espectador únicamente puede atisbar. Me gusta mucho propiciar que el espectador

continúe esa narrativa en otros planos. Trabajo mediante sugerencias sutiles, planteando relaciones temporales para que se desvanezca, no para que sea visible. En muchos de mis trabajos tengo la tendencia a usar figuras que se desplazan por muchos soportes en un espacio determinado. Ahí pongo las piezas, y de repente el mismo personaje corre a través de ellas, se repite. Transmite una sensación narrativa, pero desde un nivel sugerido. Hay gente que me pregunta por qué vinculo obras y proyectos concretos con el viaje. Creo que todo está relacionado, y si estoy trabajando sobre un tema como la pérdida, me interesa tener todos los componentes de diálogo posibles. Suelo distinguir entre la creación de objetos, piezas, y el intercambio, lo que puede pasar en el espacio cuando trabajo. Ese segundo lugar creo que es al que me estoy dirigiendo ahora, es algo que crea una comunión de disciplinas, no sólo trabajo con artistas, también con diseñadores, arquitectos...Trato de conectar con otros contextos y grupos de personas que estén también interesados en el espacio. Es más una colaboración que una obra artística.

**Entrevista con Quintín Rivera Toro (Puerto Rico, 1978),
artista y gestor cultural**

Rhode Island-San Juan, 17 de julio de 2012

Video-conversación online.

Carlos Garrido- Hola Quintín. Quería preguntarte por cómo comienzas a integrarte en la red de espacios de creación alternativos que surgen en el dos mil.

Quintín Rivera Toro- Creo que hay algo que tiene que ver con la condición del isleño, que es alguien que no tiene carreteras que lo lleven a otros países. En mi caso, es la segunda vez que vivo fuera de Puerto Rico, así que pienso que tiene que ver con nuestra naturaleza. Marta Traba ya lo destacó y ha escrito sobre eso, sobre cómo los artistas puertorriqueños emigran. En cuanto a la gestión cultural, pienso que dentro del muy tradicional espíritu guerrero del boricua, hasta donde tengo entendido, cíclicamente han surgido espacios alternativos. Creo que Abdiel Segarra puede explicarte mejor el porqué, pero creo que tiene que ver con el hecho de que nosotros nunca hemos contado con una estructura del gobierno que verdaderamente sirva de vehículo de producción real, y cuando digo real me refiero a que funcione con tiempos y plazos viables, no que te garanticen algo y lo cumplan a los tres años. Creo que el puertorriqueño nunca ha contado con una estabilidad, y tiene una formación bien creativa y activa, que hace que necesite una plataforma para exponer, así que si no la hay se la inventa. Esa historia no está bien escrita todavía, también padecemos de desmemoria.

Mi contribución a todo esto surge a partir de 2005, cuando una persona muy importante para el arte reciente aquí, José Hernández Castrodad, un empresario, decide fomentar de manera independiente la creatividad. Los dos habíamos coincidido en Caguas, y ahí coordinamos un proyecto. Él me contrató por espacio de dos años, después de haberme esponsoreado, de producir un proyecto de arte público que es el más grande que he hecho hasta hoy, él me invita a montar una iniciativa, Área, lugar de proyectos, con un presupuesto para organizar un programa cultural, a diferencia de otros proyectos culturales, que se hacen con el bolsillo del artista, lo que hace que las ideas duren poco, porque no somos negociantes. Él si lo era, y lo organizó todo. Ahí dábamos un espacio para que la gente ejecutara ideas. Teníamos un programa de cine que repasaba varios directores, una exposición abierta, no curada, en la que el público decidía lo que se mostraba. De ahí se ha pasado a producir un programa de residencia, se hizo una convocatoria y se buscó una curadora de Ecuador, se seleccionaron cinco artistas. Desde el 2005 el proyecto ha seguido dando sus frutos de forma autogestionada, la gente viene y sirve de plataforma. Siempre ha habido libertad de contenidos, no ha habido censura, ningún interés privado por medio. Creo que ha sido una contribución muy relevante a la historia de los espacios alternativos

C- ¿Qué tipo de gente participaba? ¿Los críticos y curadores de la isla también se interesaron?

Q- Teníamos todo tipo de personas. Siempre decíamos que era un lugar para las humanidades; por ejemplo, el primer año, como yo soy artista, el mayor número de gente que venía al centro eran otros artistas, y por eso el primer año hubo mucho arte visual. Siempre teníamos en mente integrar el cine y otras disciplinas, pero era así. Ahora bien; a partir del segundo año, la agenda era más abierta. Tuvimos profesores, músicos, matemáticos,...Era una plataforma tan diversa...Siempre digo que tuve el privilegio de ser testigo permanente de todo lo que pasaba allí. La audiencia a veces venía, a veces

menos, pero yo siempre estaba, había de todo...A partir del segundo año invitaba a personas que eran relevantes culturalmente a que ellos organizaran el calendario. Eso logró una audiencia aún mayor, y pasaron cosas fenomenales, trajimos artistas africanos, un simposio con cuatro de las más importantes curadoras de la isla. El espacio cobró importancia, y se convirtió en un lugar habitual de exposiciones.

Ha habido muchos espacios, pero creo que nosotros hemos sido los que hemos tenido una agenda más crítica que las demás, porque teníamos unos requisitos que fomentó una modalidad de gestión cultural. Traíamos a artistas para que les hicieran preguntas y los entrevistaran, se formaban conversaciones interesantísimas...

C- ¿Conseguisteis mover gente de todas partes de la isla? ¿Cómo organizabais la difusión y el funcionamiento práctico?

Q- Era algo variado. La mayor parte de la audiencia era gente interesada en las artes procedentes de San Juan. De la misma ciudad de Caguas, algunas personas que encontraron en el espacio una oferta local pronto se convirtieron en seguidores más recurrentes. Pero la audiencia variaba mucho, dependía de quién estaba presentando. Hubo una vez que tuvimos un conversatorio sobre el Islam en Puerto Rico, un amigo que es productor y documentalista, hizo contactos y conoció a puertorriqueños convertidos al Islam. Fue algo mágico, movimos muchos elementos. Ese día vinieron gente ascendientes de palestinos que vivían en Ponce, gente de Río Piedras de ascendencia árabe,...El espacio atraía gente diversa, el método de comunicación era por email y por boca. Había también actividades que eran populares, tuvimos conciertos enormes, casi de 12 horas...También había veces que organizábamos un cineclub y estaba casi solo viendo la película.

C- ¿Llevabais a cabo iniciativas conjuntas con otros espacios y colectivos?

Q- Así funcionaba, y así funciona todavía. Dependía del proyecto, había quien quería hacer un *solo show*, pero en muchos otros casos colaboramos. Pasó con *=desto*, *Comboca*, ha habido relaciones estables, éramos los mismos, todos los miembros de esos proyectos han expuesto aquí con frecuencia. Así ha ido funcionando, y lo importante es que, aunque en algunos casos no haya tanta relación, existan todas estas iniciativas al mismo tiempo. Se trata de proyectos que funcionaban gracias a aportaciones pequeñas de mucha gente.

C- **¿Qué relación tienen con vosotros los museos? ¿Se acercan a vosotros? ¿Conseguís entrar en los museos?**

Q- Sí, totalmente. Para empezar, a diferencia de lo que ocurre en otros países, los artistas puertorriqueños gozan de exhibir en sus museos regularmente. Obviamente, no todos pueden entrar a la misma vez, y es algo que ocurre lentamente, pero veo que en otros países dialogar con el museo es un proceso mucho más cuesta arriba, pero entiendo que muchas de las cosas que se dan en espacios alternativos aquí regresan a los museos, vuelven a ser mostradas, los curadores pueden observar... Por Área han pasado la mayoría de curadores de la isla a ver lo que estaba pasando... Pero pienso que la distancia que hay entre museos y espacios alternativos no disminuye más porque los museos no pueden hacer más cosas con los recursos que tienen. Eso es algo que tenemos en común. Creo que muchos museos están maniatados por los intereses de las juntas de directores, que muchas veces están compuestas principalmente por intereses privados, o si no privados, con agendas que no son educativas, que se orientan más a poderes políticos,... Eso lleva a cuestionar la estabilidad de esos centros y su independencia, su carácter público. Los museos, además, no dan abasto.

C- **Por otro lado, mientras trabajabas en Área has estado desarrollando obra...**

Q- Nunca he abandonado la fotografía y el video. Soy mal técnico, pero son lenguajes que me permiten expresar lo que quiero. Conceptualmente la fotografía me ayuda a estar de acuerdo con la filosofía, a expresar ideas. Siempre he pensado que todo parte de un sentimiento de justicia. Creo que por venir de una isla que siempre ha sido ocupada, existencialmente hay un asunto que me asocia a esa injusticia, que a veces se traslada a temas personales, pero en otras se trata de cuestiones colectivas, a nivel humano. Se me ha señalado que basculo de un polo al otro, pero mientras trato de entender por qué hago eso, eso es lo que hago.

**Entrevista con Limber Vilorio (República Dominicana,
1972), artista**

Santo Domingo, 27 de junio de 2010

Carlos Garrido- ¿Desde cuándo reflexionas sobre la ciudad?

Limber Vilorio- Es algo que surge desde que estaba en la universidad. Creo que ahí fue que despertó como esa inquietud, en la Facultad de Arquitectura, porque yo primero estudié en Bellas Artes, hice un estudio de unos cinco años especializado en dibujo y escultura, pero fue algo muy académico, porque aquí Bellas Artes, bueno, como las escuelas de Bellas Artes casi en todo el mundo, es algo muy tradicional, muy diferente a otras escuelas de arte contemporáneo que pueden dar una visión más actual. Pero yo me formé en una escuela muy tradicional, con mucha técnica, mucha academia,... todo eso. Y luego, cuando entré a la Facultad de Arquitectura, empecé a tomar conciencia de las cosas, de la ciudad, de todo. Bueno, ahí nació ese interés más fuerte de trabajar con el espacio urbano.

En la primera obra, quizá como obra así explosiva, fue en el 1999, cuando estaba en la Facultad. Como peatón en una ciudad tan precaria para el peatón, para caminar, como es Santo Domingo, que es el contexto donde me desarrollaba, iba caminando a la universidad y sufría todo lo que sufre un peatón al andar a pie por la ciudad de aquí, entonces realmente es una aventura como hacia el desastre; uno tiene que ser como un héroe para poder utilizar las aceras y ese tipo de cosas.

Entonces empecé a ver toda esa relación que hay con una realidad social que vivimos en este país y la realidad urbana, y cómo a través de la ciudad puedo entender más mi realidad social y mi

contexto. Entonces comencé a observar los símbolos de la ciudad, el comportamiento de la gente, los dichos populares, los grafitis, y todo aquello que me pudiera narrar de alguna forma una historia de cómo yo entender más mi contexto. La primera obra que hice en la Facultad, estudiando ahí arquitectura, fue el *Traje para caminar en Santo Domingo*, que fue un traje que fue surgiendo como una segunda piel para protegerme de las agresiones de la ciudad. Fue un proceso como de un año, aunque ya venía caminando, de cómo yo le preguntaba a la gente, qué quisiera ponerse para sentirse mejor al andar en la ciudad.

Protegerse, por ejemplo, del calor, que no hay sombra y los parques son sin árboles, protegerse de los carros, de los baches y los hoyos, y, en fin, hasta llegar también a la parte del sincretismo, cómo se tiene a los santos, como protección, como una protección que en la creencia popular es la más efectiva, a nivel de lo religioso. Entonces fue surgiendo esa obra de un diálogo con los peatones, con los choferes de carros públicos, con la gente. Y así como yo también me ponía para cruzar el charco de la universidad unas bolsas que me llegaban hasta las piernas, empecé a construir ese traje en base a una realidad cotidiana, y surgió esa obra. La presenté en la Bienal [de arte moderno de Santo Domingo] de 1999, en el Museo de Arte Moderno de aquí, ganó el primer premio del público. La obra le encantó a la gente porque se identificó, y de ahí empezó mi trabajo, en el que ya tengo 11 años con este tema, con esa propuesta, y se trata de trabajar con la gente en la ciudad. No solamente hacer una lectura de las cosas que yo mismo veo, sino que la gente participe en mis obras, y que la gente cuando vea una obra, se identifique.

A mí me interesa más la obra que integra al público; puede meterse en otra corriente del arte, como te decía, pero que es una corriente de la que hay mucho trabajo de ese tipo ahora, en el arte contemporáneo, de performance, de cómo integrar también al público...Yo voy más por esa corriente, por un trabajo participativo, donde el proceso de crear la obra, de participación del público, es importante, y donde el mismo público, la misma gente de la ciudad, los

habitantes me ayudan a construir la obra. Esa es la parte central de mi trabajo. Así van surgiendo las obras, y cuando el público las ve, como me pasó en el 99, se siente muy identificado porque han surgido de una necesidad; de alguna forma yo creo que el arte contribuye a mejorar la calidad de vida de la gente de un contexto, no sólo a nivel perceptual, sino también a nivel social, a nivel de un entendimiento de tu realidad. Por ahí es que va mi arte.

Ésa fue la primera obra que hice; la exhibí en un maniquí, el traje, e hice también un video con el traje puesto, y puse a alguien de la ciudad a que me filmara. Fue muy divertido, porque entendí la reacción de la gente al ver el traje, como enfrentar toda la agresividad cotidiana de un día caminando en Santo Domingo. Esa obra la conservé por unos cuatro años, y luego fue adquirida por El Museo del Barrio de Nueva York, y actualmente forma parte de la colección permanente, con el video y el maniquí. Estoy muy satisfecho en ese sentido de que mi primera obra se encuentre bien conservada, que eso después de todo es lo que uno como artista quiere, sobre todo una obra de ese tipo que es una obra que no solamente es la presencia del traje, sino también la actividad performática del video y de todo lo que ella implica. A partir de ahí mi trabajo ha seguido vinculado a la ciudad.

C- Eso me lleva a pensar que obras como la anterior tienen un carácter fuerte de investigación, de relación con el espacio urbano; y también las encuentro cercanas al reciclaje; de ideas, de imágenes, pero también de objetos físicos, de material desechado. ¿Es realmente así?

L- Sí, efectivamente. Yo estuve trabajando en Madrid en 2008, en un proyecto que desarrollé en la Casa de Velázquez. Ellos me dieron una beca de investigación, que consistió en desarrollar un proyecto que se llamó *La piel de la ciudad*. Entonces precisamente *La piel de la ciudad* es ese reciclaje; es tratar de ver en la superficie del espacio urbano, en los elementos que puedo encontrar, ya sean elementos como los casquillos de balas, basura, objetos, cómo entender la profundidad de la ciudad. Y cuando digo profundidad, me refiero a nivel de

cómo entender la cultura en sí, un contexto. Cómo entender los problemas sociales, los problemas políticos, económicos de un contexto a través de objetos encontrados en la piel de la ciudad. Esa es una investigación que desarrollé en parte en Madrid, con una lectura de distintos objetos, ya sean elementos simbólicos, como grafitis, la comunicación clandestina, la comunicación que hay a través de la venta de pisos; los papeles que se pegan en los postes, de los anuncios...de toda la información que no está a nivel formal, sino a nivel informal, en la ciudad. Y ese reciclaje, me apropié de algunos elementos para reciclarlos, y de alguna forma hacer una lectura de una identidad de un contexto urbano.

Entonces, trabajé también otra parte en Santo Domingo, precisamente con los casquillos de balas, un objeto con el que podía tropezarme en la ciudad solamente mirando hacia abajo al caminar. Que encuentres casquillos de bala en una ciudad obviamente dice mucho; entonces me fui encontrando con muchísimos casquillos, y luego los conseguí ya en los polígonos de tiros, pero bueno, me interesaba más lo que me encontraba en la ciudad pero para enriquecerlo hacía elementos de reciclaje con los polígonos de tiro, donde hay miles de casquillos. Y también con miles de cosas que me pude encontrar en la piel de la ciudad, para plantear cómo entender que en la superficie de un espacio urbano pueden salir, como si fueran flotando en la superficie del agua, todo el interior que esconde la identidad de un contexto dado.

Ese fue mi trabajo realmente, y en ese sentido utilicé la teoría del crítico y filósofo estadounidense Mark Taylor, que es uno de los que más ha trabajado con el concepto de la piel, donde alude, por ejemplo, a ideas de la frenología, una ciencia del siglo pasado que sacaba en los rostros el interior de la personas, que luego se ha aplicado en lo policial, y cómo de esas expresiones los psicólogos pueden entender cosas. Todo eso lo apliqué a la ciudad, como elemento biológico, vivo. La ciudad como una masa viviente, cambiante, pero, ¿cómo se puede ver este cambio? No en estructuras ya preconcebidas o preestablecidas de teorías urbanas, sino en la cotidianidad. Cómo entender un

urbanismo basado en los símbolos cotidianos de la ciudad. Entonces, ahí yo, también como arquitecto, he desarrollado esa investigación, que sigo desarrollando. Quiero publicar un libro sobre la piel de la ciudad, que empecé a hacer en Madrid, y está en proceso, y quiero que reúna todas esas vivencias en la ciudad.

Por otro lado, he utilizado muchos símbolos de los hombres *muffler*. Para mí el hombre-*muffler* es una de las esculturas, o de las expresiones populares, más importantes que tenemos en nuestro país, quizá la más importante. No sé si lo has visto en la ciudad; señalan los talleres de reparación de tubos de escape, que esto tiene una raíz americana, con los *Muffler Man* que había en Estados Unidos, unos muñecos enormes que se hacían frente a las gasolineras, y luego surgió el hacerlos de tubos de escape como elemento publicitario, y también son similares al Muñeco *Michelin*. Se trata de dar una presencia antropomorfa a las partes del coche. Ésa es la parte que me interesa, cómo aquí la cultura popular se apropia de ese elemento que tiene que ver mucho con nuestro legado cultural que viene de una influencia americana bastante fuerte, del norte, y cómo también las dos intervenciones americanas que hemos tenido en este país han contribuido también a crear esa apropiación de símbolos y de cosas americanas. Aquí surgen los hombres *muffler* criollos, algo que he visto también en Puerto Rico, en Venezuela, lo que me dice que es parte también de la cultura urbana latinoamericana. Quizá aparecen cada vez menos en Estados Unidos, y cada vez más en Latinoamérica. Eso es lo interesante: cómo un símbolo va pasando de una cultura a otra, cómo otra se apropia de eso, y cómo, aunque esté en desuso en el contexto donde tuvo origen, entonces está en auge en otro contexto. La creatividad popular se expresa a través de esas figuras, y cuentan en ese momento muchísimos aspectos de nuestra identidad a través de esas piezas, que para mí son las más importantes que puedes encontrar en Santo Domingo.

El hombre-*muffler* para mí es una encarnación, una transformación del ser humano en máquina, y esa misma forma antropomorfa que te dan las

curvas de los tubos de escape, que parecen realmente brazos y piernas, te pueden hablar de la importancia de la máquina y del carro tal, que puede sustituir al ser humano. Aquí el coche puede ser más importante que muchas otras cosas cotidianas, cómo la gente por ejemplo se transforma en un coche, y cómo el coche puede ser más importante que una gente. Los hombres- *muffler* para mí son hombres hechos de carro, de piezas de carros. Los hombres- *muffler* son los hombres dominicanos. Ésa es la lectura que yo hago, donde se puede ver su decadencia y su degeneración casi caricaturesca a través de estas figuras.

Eso conecta, por ejemplo, con dichos populares que son bien conocidos aquí porque están bien adheridos al inconsciente colectivo, como “el que anda a pies es un perro”, “el que anda a pies no es gente”, y la gente lo dice como algo normal, pero imagina todo lo que esconde eso. Y los niños lo saben, crecen en esta cultura sabiendo que el que anda a pie es un perro. Cuando tú caminas a pie y ves los perros muertos en la calle que atropellan los carros, y realmente eso es lo que es el peatón en este país. Hay una degradación, una exclusión del ser humano, del habitante de la ciudad, hacia una clase inferior por no tener coche; y eso es totalmente así a nivel antropológico. Entonces, tú te encuentras que aquí no es solamente la pobreza material, de habitar los barrios, sino que hay una pobreza también por no tener carro; y cómo los pobres, su mayor aspiración es tener un coche en esta cultura. Y por eso te das cuenta de que por eso aquí hay tantos coches, tanta desorganización en la ciudad, tanto caos.

De ahí mi interés de descifrar esos hitos urbanos, que encuentras en la ciudad, y en cómo puedes leer el interior de un contexto a través de eso. Son cosas que he vivido, que he analizado, y que muestran la importancia de este objeto, que es ya un objeto de por sí importante para la modernidad, no solamente aquí, sino que, incluso en Latinoamérica, en países en desarrollo, el coche es una gran ilusión para la clase popular, como una meta para poder pasar a otra clase. Todo este tipo de cosas las he analizado desde mi contexto, en Santo Domingo y en Madrid, y también en el resto de Latinoamérica: en Puerto Rico; he llevado estos debates también a Nueva York, a Cuba, a Haití, a

Venezuela, y entonces uno va tejiendo toda una trama a nivel de puentes en otras culturas, de cómo uno ve que lo local puede ayudar a entender otros aspectos de otras sociedades, de otros países. Creo que es necesario comparar contextos, y ver qué nos une.

C- Y esa automatización de la ciudad, esa mecanización ligada al tránsito, ¿cómo ha afectado a los espacios de convivencia? ¿Vivimos, y convivimos, de otra manera?

L- Para mí totalmente, exacto. Para mí hay un divorcio de la convivencia normal con el ser humano en la ciudad a partir de esa burbuja, de esa separación que hace por ejemplo darle una importancia tan exagerada a los coches, o bien al desarrollo de la ciudad en base a infraestructuras, en base a movilidad, y no a un desarrollo más bien basado en relaciones humanas. Porque, después de todo, los protagonistas de la ciudad somos los que andamos a pie. Entonces el que anda a pie es el principal protagonista de la ciudad, porque ése es el principal acceso que tenemos a la propia ciudad. Si tú andas en coche tienes que desmontarte en algún momento; de alguna forma todos somos peatones, como afirmaba una campaña que hubo en Madrid. No es verdad que hay conductores y peatones, todos somos seres humanos. Mientras más nos automaticemos, y mientras más estandaricemos las cosas en base a la movilidad en una ciudad y en base al tiempo, nos divorciaremos más de la parte humana. La gente vive cada vez más encerrada en casa, va del trabajo al piso, y del piso al *mall*.

Todo se va estandarizando, y tiene que ver con esa línea que hay, esa tendencia industrial, globalizada, de esa separación del ser humano, de que éste sea simplemente un elemento de producción y no un elemento pensante, ni un elemento de relaciones personales. Obviamente también la tecnología ha contribuido a eso; la gente no habla, no conversa, sino que tu vida está en otro estado. La forma de comunicarte es cada vez más a través de Internet, ya hay otros sistemas de comunicación donde cada vez más se pierde ese contacto

humano. Todo eso tiene que ver con la evolución de nuestras sociedades, y es lo que yo trato de ver a nivel emocional a través de los símbolos del espacio urbano.

C- Eso nos lleva a hablar de lo que se ha llamado “cultura popular”. ¿Realmente es posible encontrar un referente nacional en ese sentido, hablar de una “cultura popular dominicana”?

L- A nivel internacional se quiere estandarizar la cultura caribeña como si fuera un contexto uniforme; pero realmente no es así. Tenemos una identidad dominicana, al igual que hay una identidad haitiana, cubana, que corresponde a nuestras raíces culturales, a nuestras propias vivencias, a nuestra relación con la colonia, y hay muchísimos factores que no se pueden ver como un ente cultural uniforme. Lo caribeño para mí no existe. Vamos a empezar por ahí. Tenemos ciertas cosas en común, hay elementos que nos unen, pero somos mundos muy diferentes.

Esa separación ya te puede decir que no vivimos en un contexto uniforme, y que, por ejemplo, yo mando una carta a Guyana o a St. Thomas y a veces ni llega, porque a veces los sistemas de correo aéreo son tan difíciles, que o tardan muchísimo, o se extravían. Hay un divorcio total, y vas a cada isla y cada isla es un mundo, con sus tradiciones completamente distintas, que no tienen que ver nada con República Dominicana. Lo que se vende a nivel turístico en España, el turismo que tiene que ver con la sexualidad y con el sol, cuando te encuentras aquí es otra vaina totalmente distinta. Una parte de mi trabajo ha consistido en pensar el coche como objeto sexual.

Así, en una exposición de 2004, que llamé *Carros*, hice el *Sexy Movil*, que era un motel andante. Hicimos un performance y vimos cómo la gente reacciona con todo lo que tiene que ver con el erotismo...Entonces uno se da cuenta de que aquí hay una represión sexual tremenda, que es muy distinto a todo lo que se vende desde el extranjero. Hay niveles de prostitución muy altos,

por razones económicas, como la hay en Cuba también, pero hay una represión increíble. Aquí yo he estado preso tres veces por besar a mi pareja en la calle, porque hay una ley que dice que es un escándalo ese tipo de cosas, y si hay un policía que te pilla con esa ley y le da la gana, te mete preso en esta capital caribeña. A los extranjeros no les pasa nada porque son extranjeros, y esa ley no se aplica para ellos, pero para nosotros los dominicanos sí, y yo he tenido que sobornar a un policía para que no humille a mi pareja y para que no me metan preso, y una vez estuve en un destacamento preso por lo mismo.

¿Eso es el Caribe, la cultura de apertura sexual que se vende? Aquí hay una vergüenza enorme hacia todo lo que tiene que ver con la expresión sexual y sensual en la cotidianidad. La gente tiene que expresarse a nivel cerrado, o por ejemplo en los moteles o cabañas, donde florece la expresión de la sensualidad, y esa cabaña es un mundo erótico de cultura popular, cercano a lo kitsch y al consumismo de masas, donde se expresa la sexualidad con aire acondicionado, cerrado, sin una ventana, sin ver el exterior, sin playa y sin palmeras, sino en un ambiente interior totalmente descontextualizado de la realidad tropical. Te vas a una burbuja. Los moteles son el único lugar de expresión de la sexualidad, aunque por el *reggaeton* y el baile pegado pueda parecer lo contrario. Así hay miles de cosas, y todo eso es lo que a mí me interesa expresar a través de mi obra, y entender la realidad tal como es. Cuando vienes te encuentras con una complejidad cultural enorme, que hay que conocer para poder hablar de ello, que es lo que yo intento hacer.

C- ¿Es ahí donde conectas con el agua?

L- El agua es muy importante para mí y para mi obra, y es uno de los temas que he desarrollado más en los últimos años en mi trabajo. A nivel de la presencia del mar como lo más importante en tanto isla, que es nuestro contexto inmediato, y cuál es la relación de ese mar que nos rodea y la ciudad, Santo Domingo, que tiene ese malecón tan privilegiado, unos siete kilómetros frente al mar. Diríamos más, porque siete kilómetros es Santo Domingo, pero del

aeropuerto para acá podemos hablar de casi 30 km., y cómo negamos el mar, cómo nuestra cultura niega absolutamente el mar. Santo Domingo es una ciudad que vive absolutamente de espaldas al mar. Eso como arquitecto me llamó siempre mucho la atención, y como artista he querido hablar un poquito de esa problemática, y del comportamiento del agua, que es nuestra realidad, pero que aquí no se ve como una realidad.

Entonces, por ejemplo, no tenemos una arquitectura tropical, empezando por ahí. A pesar de ser una isla no aprovechamos el clima; lo vi desde que estudiaba en la facultad, donde no se enseña a construir arquitectura tropical, se enseña básicamente a diseñar volúmenes divorciados del contexto, sin ventilación, sin materiales, sin nada que tenga que ver con el clima. Lo único que importa es que resista ciclones cuando vengan, terremotos no sé hasta qué punto, pero realmente no creo que aquí haya una preocupación grande por eso. Pero no hay ninguna preocupación por el urbanismo, por los arquitectos de hacer una arquitectura tropical, basada en aprovechar el clima, ni en orientar los espacios a que se pueda convivir en armonía con el contexto. Toda la arquitectura es cerrada, no da al exterior, nuestras visuales hacia el mar están bloqueadas, no hay una intención de aprovechar el mar. El mar no forma parte de nuestra identidad. Fíjate qué fuerte.

Hay una falta de identidad que se ha vendido y se ha manipulado desde el interior del país, porque en otras islas no es así. En La Habana, por ejemplo, no es así, y eso se ve en el Malecón, y cómo la ciudad se desarrolla en torno a su malecón, mientras que aquí el Malecón es una frontera, donde mejor que no hubiera mar, mejor no verlo porque ahí nadie quiere hacer ninguna actividad y cada vez lo cierran más. Cuando los síndicos hacen un proyecto hacen un muro para que no se vea, bloquean el mar, y todo lo que tenga que ver con el bloqueo del mar y la negación del mar aquí es brutal. Miramos hacia la montaña, no hay una cultura de consumo de comida marítima, aquí es difícil comer un pescado fresco, una langosta buena, todo es congelado, tienes que ir a un pueblecito donde se pesca. No hay una cultura de ese tipo de alimentación, no hay una

cultura pesquera en una isla, donde se podría vivir de ello, y lo que hay es producción de pollo, de ganado, cuando tenemos el mar ahí, sin aprovecharlo.

Todo eso tiene que ver mucho con nuestra cultura, y por eso me interesa muchísimo. Cuando analicé ese tema en mi exposición *¿Quién tiró la yipeta al mar Caribe?*, fue muy interesante el ver cómo salió ese artículo publicado en primera plana, y eso fue algo que a nivel inconsciente lo capté rápidamente. Desde que leí ese encabezado me dije, aquí está una historia que tengo que contar, acerca de lo que pasa en Santo Domingo. ¿Cómo puede ser que en el periódico, en primera plana, salga quién tiró la yipeta al mar Caribe? Es la única forma como vemos al mar; casi nunca podemos ver el mar Caribe, y el Caribe con mayúsculas; casi nunca se le da importancia al mar, pero en este caso se le dio una primera plana, aunque por una cosa absurda, por un vehículo que cayó al mar. Era absurdo, y mencionar el mar tenía que ver con lo absurdo de nuestra negación de la identidad y de la tropicalidad, y ahí analicé, a partir del suceso de la yipeta que cayó al mar, como si fuera lo más importante del mundo, la yipeta de alguien, que es lo más valioso, fue tirada al mar, que es lo más negado. Es como si lo hubieran tirado al foso.

Entonces, algo está pasando, y ahí empecé mi análisis. Saqué muchas cosas que expresé en la exposición, como el hecho de que las pocas oportunidades en que podemos ver el mar es a través de noticias así, o a través de otro objeto como es el carro; entonces, el carro se convierte en otro objeto, como en un submarino. Cae al mar, y es un monstruo marino más que está invadiendo las aguas, que no solamente invade la ciudad. Y de ahí empecé a trabajar con muchas metáforas, como “el mar de asfalto”, “olas de cemento”, “el mar de balas”, y con cómo el mar es visto ligado a la violencia, de forma peligrosa, cuando se debería ver como nuestra realidad más bella y más cercana que tenemos. A los dominicanos no les gusta el mar, la gente no sabe nadar. La gente se baña en la orilla de la playa, la gran mayoría le tiene miedo al mar a pesar de vivir en este país; se ponen traje de baño exclusivamente cuando están dentro del agua, luego se ponen sus pantalones largos y cambian los zapatos.

Hay una negación absoluta de la tropicalidad. Hay canciones de reggaeton que hablan del temor al mar, y salen de la cultura popular, que para mí es un termómetro de una sociedad, porque la gente se expresa sin ningún tapujo, y donde el inconsciente puede salir. Por eso me encanta la cultura popular, porque fluye, es una forma más fácil de expresar reflexiones. Hablan del miedo que tenemos al mar, miedo que tiene que ver con las invasiones de los piratas que nos hacían que viéramos que todo lo malo venía del mar; con las invasiones americanas que hemos tenido, que nos parquearon en dos ocasiones portaaviones en el Malecón, y los soldados venían del mar, a invadir en Samaná, en Puerto Plata, y donde realmente hay una parte del inconsciente colectivo que relaciona el mar con todo lo malo que puede venirnos desde fuera. Eso hace que nuestra arquitectura, nuestra ciudad, nuestra forma de vivir, de vestir, de comer, niegue totalmente el mar, el agua. Al mar, como frontera de nuestra realidad, pero también todo lo que tiene que ver con el agua, por eso también un país tropical con lluvia, como es este, teme al agua. Esas son características de nuestra dominicanidad profunda, y eso es lo que yo exploro.

C- Tu obra se ha centrado también en el tema de las cartografías. ¿Qué significa la geografía para alguien que vive a caballo entre Madrid y Santo Domingo?

L- La última exposición que hice, en Madrid, en la galería Raquel Ponce, se llamaba *Cartografías del Poder*. Es una forma de describir mi intención espacial por la ciudad. Ya en esta exposición, como en la obra actual, lo que hago no está tan relacionado con el mar, pero también más con la violencia en la cultura popular, en los símbolos urbanos...La expresión de la violencia, del inconsciente colectivo a través de la ciudad. Entonces, la cartografía del poder tenía como intención el describir unos mapas, o trazar una línea de lectura hacia la violencia y hacia el poder en el espacio. Hice muchos dibujos en plexiglás, que de alguna forma para mí son unas pequeñas instalaciones, donde el contexto

puede participar, y son como unos mapas desde donde ver cómo la violencia ha tenido su efecto en la ciudad, en ciertos hitos de la ciudad. Entonces, por ahí viene más o menos el tema de la cartografía.

De ahí surgió una serie que se llamó *Mapas*, los mapas para llegar al interior a través de la piel de la ciudad, los lineamientos que me pueden dar (ahí, por ejemplo, los casquillos de bala han tenido una importancia fuerte) de cómo trazar un recorrido a nivel cartográfico de dónde iba obteniendo los casquillos, y cómo ese trazado urbano o mapa de la ciudad me podía llevar a otra situación paralela en ese recorrido, y zonificar áreas de la ciudad con más violencia, con más negación al mar, o áreas de la ciudad donde se niegue el espacio público o sea más peligroso andar a pie. Quise hacer zonificaciones, describir a nivel espacial en la ciudad áreas que no solamente sean áreas físicas, sino también a nivel conceptual. Las cartografías no tratan solamente del espacio, aunque tengan mucho que ver con él; son también mapas mentales, de cómo recordamos la ciudad, de cómo tenemos una imagen mental de la violencia y de la ciudad que a veces se divorcia de la imagen real de la ciudad. Ahí entra también la piel de la ciudad, entendida como una frontera desde la cual tú puedes percibir ambas realidades, desde un lugar donde puede esa realidad tener interpretaciones subjetivas, y cómo, de alguna forma, cuando la expreso espacialmente, a nivel visual, en una instalación o un dibujo, puedo hacer esa amalgama realidad urbana-realidad mental-realidad de la cultura popular, y tener todas esas pieles o capas que se superponen, y mapas que me lleven a un entendimiento de la identidad, de la situación actual, de la realidad actual, a nivel espacial, de un contexto.

C- ¿Cómo se traduce eso a nivel práctico?

L- Ha supuesto un puente interesante, porque cuando enfrentas una realidad a otra siempre se enriquece, siempre puedes encontrar puntos comunes, o puntos que te amplíen el entendimiento de ambas. Aquí, como todo es muy exagerado, es como mi laboratorio, donde puedo ver todo ampliado:

cuando hay un problema con el peatón, se ve como muy grande; igual con el agua. Y quizá en otros contextos es más pequeño pero está presente. El poder enfrentar el concepto en una realidad donde yo pueda ver eso exagerado, con más emoción, ver que eso pertenece también a España, a Madrid, me permite hacer como un promedio donde hay un enriquecimiento mayor de ambos conceptos. Te contaba lo de la yipeta, pensando que en Madrid es también un problema el tránsito, aunque se ve a menor escala. El hecho de llevarlo desde Santo Domingo a Madrid, con toda la emoción y la importancia que aquí tiene, allá, en ese contexto, se puede ver como un proceso de una situación que pudiera pasar en el futuro, que la ciudad se pudiera convertir en algo de lo que ocurre aquí, si sigue como va. También ha afectado a mi obra el intercambio con otros artistas que tratan temas similares. Siempre el llevar la obra a otro contexto enriquece, porque esto es una isla, y sea lo que sea estamos rodeados de agua, no hay mucho intercambio, y necesitamos enfrentar la obra con otro ámbito. Crear ese vínculo me interesa muchísimo, porque lo necesitamos. Necesitamos una referencia, una proyección. Otro parámetro. El problema de la isla es que cuando tú te mides en la propia isla vas haciendo un círculo cerrado, y de repente la sensación de estar en este círculo te atrapa. Eso pasa en todas las islas, y uno se cree que este micro-mundo se convierte en un macro-mundo, pero hacia dentro, y de repente nos divorciamos de la realidad también.

C- Déjame cambiar un poco de tema. ¿Cómo encuentras la relación entre producción artística, crítica y centros de arte en República Dominicana en el momento actual?

L- Bueno, aquí tenemos una falta de relación en todo; dentro del contexto del arte, hay una falta de relación entre las distintas áreas. No hay una coordinación, una fluidez en la coordinación y en la comunicación de las distintas áreas que componen el proyecto de arte, desde que éste se realiza en el taller, hasta que es visto por un curador y llega al centro cultural. Todo ese camino, esos pasos que hay que dar, ese entrelazamiento, hay una falta de

comunicación y de trabajo en común. Creo que si los críticos y los centros culturales trabajaran a nivel de operación, como una empresa, donde hay una fluidez operacional desde la producción hasta la presentación de la obra, el arte dominicano sería diferente. Uno de los problemas del arte dominicano, te puedo decir, es la falta de entendimiento en base a esa coordinación que hay que hacer, que es vital. Aquí muchos artistas hacen su obra, pero no saben quién la va a ver, a quién presentársela, quiénes son los críticos.

Y sería una cosa muy fácil, son fases que se deberían trabajar en conjunto, y buscar exportar ese producto. Te puedo poner un ejemplo: yo hago una exposición, tengo mi obra, y busco, quiénes son realmente los especialistas aquí en arte contemporáneo. Luego pienso, ¿será que éstos tengan conexión con los centros culturales? Quizá no, quizá están en casa. ¿Estarán trabajando en conexión con críticos que informen y divulguen la exposición? No. ¿Está el centro cultural interesado en conocer la realidad de los artistas a nivel de su producción y su concepto para exponerlos? Tampoco. Esa es la realidad.

Para mí es una locura total, porque nada puede tener peso. No hay espacios, no hay coleccionistas. Aquí estamos trabajando, junto con Lucy García y José Mihura, para educar al público en arte contemporáneo, haciendo entrevistas, programas de difusión, a nivel de coleccionismo tenemos varios proyectos, intentamos que se conozca el arte contemporáneo y que se coleccionen. Tenemos muchas cosas de qué hablar, pero no hay intención para que exista. Entonces fíjate lo difícil que es. Yo seguiré luchando, y para mí es una lucha a muerte, con el cuchillo en la mano, y uno es como un guerrillero que tiene que hacerlo todo. Pero yo espero que en unos años eso crezca de alguna forma, o por lo menos que mi trabajo, o el de otros como Jorge Pineda, sirvan para abrir camino. Como arquitecto tengo el sueño de tener aquí un museo de arte contemporáneo, donde la gente pueda ver la producción de nuestros artistas; esa fue mi tesis en la universidad, una institución que realmente valore y conserve el arte con sus características mínimas, y una exposición internacional de arte dominicano.

Ese es mi sueño, imagino que lo tendrán otros artistas también, pero de alguna forma estoy trabajando para eso. Y espero que, si vamos poco a poco haciendo la conexión, y si uno de alguna forma trata de vencer esa falta de coordinación, de unidad, podríamos lograrlo, porque creo que el mundo estaría interesado en ver lo que se hace aquí, porque de alguna forma existimos, y creamos. Y mucho. Entonces, hay que pelear por eso. Al dominicano hay algo que lo descoordina, hay un individualismo dominicano, donde cada vez que se actúa en conjunto no nos gusta, y cerramos la puerta. Y al cerrarle la puerta al otro, no nos damos cuenta de que nos la cerramos a nosotros mismos.

Entrevista con Yolanda Wood (Cuba), crítica y docente

La Habana, 25 de marzo de 2011

Carlos Garrido- Quizá podamos comenzar a hablar sobre cómo percibes la evolución de las grandes exposiciones de arte caribeño, sobre qué imágenes de la región han generado, y qué impacto han tenido a la hora de generar cohesión entre países.

Yolanda Wood- Uno de los grandes problemas que se empieza a ver en el arte del Caribe desde finales de los ochenta y sobre todo en los noventa, es la manera en que comienza a insertarse en los grandes circuitos internacionales. No solamente lo que la Bienal de La Habana significó, que nace en 1984, personalmente le doy una gran importancia, porque la Bienal privilegió el espacio del Caribe dentro del contexto expositivo, y ya desde los ochenta fue un lugar importante donde los artistas del Caribe se sintieron convocados, ya que proponía una mirada hacia el arte desde una perspectiva muy abierta, no proponía tendencias o estilos, y sobre todo no se limitaba a ninguna manifestación artística. Con esto estoy diciendo que hay algunos acontecimientos dentro del área del Caribe muy importantes, que preceden a la Bienal, como por ejemplo la Bienal del Grabado latinoamericano y caribeño de San Juan, que comienza en 1970, que sin duda fue un espacio de la mayor importancia, pero que se limitaba al grabado, una manifestación que lamentablemente todavía incluso hoy no es de las más extendidas en toda el área del Caribe, porque requiere una infraestructura. Y esa infraestructura es en ocasiones limitada para muchos países de la región, sobre todo para las pequeñas islas que no poseen espacios para taller con una estabilidad y una continuidad. Algunos los tienen vinculados a las escuelas, como ocurre en Martinica,

pero esto no es generalizado. Por lo tanto, ocurría en esta bienal que se privilegiaban mucho algunos países que tenían mayor tradición gráfica o una producción más estable. Eso limitaba la presencia del Caribe.

Cuando nace la Bienal de La Habana, el Caribe está en un momento importante de evolución, de cambio, de renovación de paradigma en términos de visualidad, y esto le lleva a tener un espacio por primera vez en esos encuentros. La Bienal de Santo Domingo, que nace en 1942, también era una bienal que agrupaba por manifestaciones artísticas; yo recuerdo cuando se introdujo el llamado “tema libre” dentro de la Bienal Nacional, que fue sumamente polémico. Por lo tanto, la Bienal habanera abre una perspectiva nueva. Otra cosa importante: fue el espacio en el que los artistas del Caribe entraron en contacto con el resto de sus iguales del Tercer Mundo. Un arte que por momentos el Caribe pensaba que se estaba produciendo a nivel local, de momento nos dimos cuenta que fenómenos similares estaban ocurriendo en África, Asia y en muchos países de América Latina. Por lo tanto, se contextualizó el arte del Caribe dentro de una problemática social y cultural del Tercer Mundo, lo cual significaba que este no es un arte “Otro”, sino el arte de nosotros, que se movía con ciertas inquietudes que eran comunes, y que se expresaba con lenguajes comunes.

En tercer lugar, el lanzamiento que significó el espacio de la Bienal para muchos artistas, grupos y obras por países, porque el nivel de convocatoria que tiene la Bienal es increíble. Aquí acudieron y acuden curadores, especialistas, historiadores del arte del mundo entero. Yo recuerdo perfectamente cómo se organizó la exposición de Extremadura [Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso. Badajoz, MEIAC, 1998], recuerdo cómo se organizó la presencia del Caribe en la muestra que se hizo en Alemania con Documenta, y todos esos curadores vinieron a la Bienal, que fue el espacio donde todo aquello empezó. Un ejemplo de lo que la Bienal se anticipa en esas cosas se vio cuando surge la Bienal del Caribe en Santo Domingo. Era un viejo anhelo, un proyecto retrasado sobre el que se había tratado muchas veces, y nace en 1992. Nace

como una bienal de pintura del Caribe y Centroamérica, lo cual volvía a condicionar el tema de la manifestación, y más aún de la pintura, que era según muchos la expresión por excelencia de la región, por entender el Caribe como color, como expresión visual a través de lo pictórico,...Tiempo pasaría para que esa Bienal asumiera también una mirada más libre y más abierta.

Siguen quedando espacios vacíos. Por ejemplo, recuerdo que en muchas ocasiones, conversando con amigos de Jamaica, hay numerosos parques, pero Jamaica debería ser la sede de una Bienal de escultura, por la tradición que existe, por la importancia de la obra de Edna Manley, por los grandes fundadores de una visualidad escultórica. Ese tipo de bienal no existe. La bienal de grabado se reorientó hacia una trienal de gráfica, lo cual ha sido de una importancia enorme, y hacia una apertura que escapa de la noción del grabado como una tradición.

Por tanto, los años noventa dieron para el Caribe una apertura de participación importante. Por supuesto, se revelaban también resultados de procesos de enseñanza, de procesos de maduración, un incremento de la presencia diaspórica de artistas caribeños que sin embargo vuelven a exponer a la región, realizan proyectos aquí, y todos estos factores son claves para entender por qué cierra el siglo de ese modo. Acabó con dos tendencias en paralelo muy importantes: una, nacida en el interior del Caribe, desde adentro, donde comenzó el proceso gracias a la acción de países como Aruba, Guadalupe, Cuba,..., con personas que fueron gestores en exposiciones como *Carib Art*. Y después, el proceso que eso significó desde afuera. Fue en esa combinación que se produce por primera vez un fenómeno de internacionalización del arte del Caribe con equilibrios y desequilibrios, pero entrando a formar parte de un discurso internacional no solamente como región, sino también dentro de áreas temáticas internacionales. Una exposición como *Black is Colour* no es una exposición caribeña; sin embargo, allí hay artistas de la región muy importantes que están entrando a discursar en un contexto internacional.

C- ¿Qué cambia a partir del 2000? ¿Cómo ves esta última década?

Y- Yo no veo un cambio decisivo. Creo que ha habido mayor interés por parte de Estados Unidos, exposiciones importantes que se han hecho allá que no se habían realizado anteriormente. La región entra a formar parte dentro de Estados Unidos de un discurso más amplio. Ya desde los noventa, Europa se interesa también por el arte del Caribe; está la gran exposición de Dusseldorf, la de Extremadura, el proyecto Latitudes, las colaboraciones con Canarias,... Todo eso ocurre a finales de los noventa y principios del 2000. Pero Estados Unidos no había realizado ninguna gran exposición en los noventa, y va hacia la exposición de 2012, que será la más grande [Caribbean. Crossroads of the World]. Es importante, porque hay un mercado y un circuito conectado con la región. Alguien como Duval-Carrié en Miami está trabajando desde allí en exposiciones donde la producción regional tiene presencia. Creo que esta década va a terminar en 2012, con la primera gran exposición del Caribe en Nueva York.

C- Siguiendo con este tema, ¿cómo ves la evolución del mercado y del coleccionismo hacia ese arte que comienza a verse fuera con mayor regularidad?

Y- Pienso que estamos ante un circuito. En esos años muchas obras entraron a formar parte de grandes colecciones. Antes se armaron grandes colecciones, desde los 40, en eso Haití jugó un papel importantísimo, fue el gran trampolín, cuando se reunieron allí grandes teóricos como Breton, Césaire, Lam, también por la conexión con Nueva York. Hay una primera conexión en los cuarenta, pero después se diluye un poco por el complejo proceso social que vive el Caribe entre los cincuenta y los ochenta: la declaración de Estado Libre Asociado en Puerto Rico, lo que ocurre en Dominicana tras la muerte de Trujillo y la intervención norteamericana, la Revolución Cubana, la Bahía de Cochinos, las preparaciones de los procesos independentistas de los países

anglófonos,...Hay un panorama convulso, tremendamente convulso, y evidentemente se están produciendo fenómenos importantísimos al interior del Caribe en cuanto a cambio de paradigma de lenguaje y a apertura a nuevos mercados. En ese momento el diseño gráfico y la fotografía destacan, por ejemplo, que entran como grandes manifestaciones estéticas asociadas a esos fenómenos. Pero no son épocas donde la circulación, el mercado, estén funcionando como un ente estructurado. Eso comienza a ocurrir a partir de los ochenta, asociado a estos procesos que estoy describiendo, creo que unas cosas tienen que ver con las otras, tienen que ver con los niveles de atracción que generan todos estos acontecimientos artísticos, las bienales, las trienales,..., y las grandes exposiciones que se están produciendo en ese momento, están atrayendo gente y dan lugar a un coleccionismo. No creo que estemos todavía presentes como región en grandes colecciones artísticas del mundo, pero creo que es algo que ha comenzado y que irá adquiriendo cada vez mayor madurez.

C- Dentro de esa evolución, ¿crees que se logra finalmente construir un movimiento que articule a los diferentes países de la región?

Y- Esas cosas “pan” son muy difíciles, porque ¿dónde está lo Pan-europeo? A veces le pedimos cosas al Caribe que no se le piden a nadie. ¿Hasta qué punto una perspectiva pan-caribeña no genera otros problemas, como pueden ser los macro-eventos de carácter popular y más democratizados, como pueden ser *Carifesta*, el Festival del Fuego de Santiago de Cuba,...Son festivales pan-caribeños, pero no especializados. Estamos hablando de cómo se está produciendo fenómenos especializados en cuestiones de arte. Hay curadores que lo están haciendo, y están contribuyendo a una perspectiva pan-caribeña selectiva. Podemos mencionar a Alanna Lockward, que está haciendo en Alemania un trabajo de ese tipo, mirando al Caribe con esa diversidad y buscando desde el área curatorial estrategias comunes. Si lo observas así, tal como funciona eso hoy, a partir de criterios especializados, creo que hay

ejemplos bien interesantes que incluyen a artistas de toda el área sin tener que ser totalizadores.

Hubo exposiciones, estoy pensando por ejemplo en *Carib Art*, un gran proyecto que se hizo en los noventa, tuvo lugar en Curaçao por una iniciativa de la UNESCO. Ahí se consiguió un fenómeno pan-caribeño. Tan pan-caribeña era, que la selección de los artistas funcionaba por cuotas de acuerdo con los niveles de población y la dimensión territorial de los pueblos...Ahora, cada cosa hay que verla en su coyuntura: fue la primera vez que todos los territorios del Caribe se reunían para una exposición. Esa fue la primera concebida así, con un criterio curatorial por país, cada país seleccionaba sus artistas, había un sistema democratizador. Ahí se lanzó la idea para generar la primera historia del arte del Caribe, y el proyecto implicaba dar una participación a muchos actores, yo era la editora pero trabajaba con gente de todos los países, porque la idea era que la publicación fuera la imagen de aquella exposición. Por tanto, ese fue el verdadero proyecto pan-caribeño; proyectos como ese no se han hecho más, ni creo que ya se hagan, porque el criterio es otro. Por ejemplo, hoy día la Bienal de Santo Domingo, que nació con un criterio pan-caribeño y centroamericano, surgió así, pero ya hoy día no, la última trienal se hizo por curadores regionales. Creo que la tendencia ha sido acunar cada vez más un concepto curatorial, que implica un concepto de integración, pero desde una mirada selectiva, especializada, y no buscando factores de democratización participativa.

C- ¿Cómo percibes el desarrollo institucional a nivel nacional? ¿Ha habido un acercamiento desde ese plano?

Y- De alguna manera sí, con las limitaciones que el Caribe genera en el plano lingüístico, en el plano de distancias reales. Creo que se ha producido un fenómeno interesante de correlatos. No puedo decirte cuántas instituciones tienen convenios, pero sí observo que hay una mayor comunicación y relación

de trabajo. Por supuesto, Internet ha sido fundamental para un área tan fragmentada como el Caribe. Ha ofrecido alternativas de importancia.

C- Cambiando un poco, quería preguntarte cómo ha funcionado El Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas.

Y- El centro se crea en el año 79, tiene su revista, que se crea en el año 81, es un centro especializado en estudios caribeños. Como la Casa de las Américas tiene un carácter multidisciplinario, por supuesto el Caribe conecta con todos los departamentos de Casa. Hay un departamento de artes plásticas y otras instituciones con las que colaboramos, pero los proyectos surgen del interés por difundir y ampliar la documentación existente sobre el Caribe, favorecer la traducción, que es una clave para nosotros, y trabajamos mucho en esa dirección. Casa hace ese trabajo, tiene su propio equipo de traductores. Trabajamos con esa perspectiva multidisciplinaria. El Centro es un espacio de proyección hacia muchas otras disciplinas, que implica una búsqueda constante de especialistas en cada tema. Realizamos coloquios, seminarios, programas de estudio, trabajamos con la universidad, con la Oficina del Historiador, con muchas instituciones que están igualmente interesadas en que se conozca más sobre el Caribe. También fuera de Cuba, porque nosotros nos proyectamos también más allá.

C- ¿Cuál ha sido el papel del arte cubano en todo este sistema de exposiciones y eventos regionales?

Y- Cuba ha estado en todo, pero eso no significa necesariamente que Cuba crea que pertenece al Caribe en ese ámbito. Hemos estado presentes en todas las bienales y eventos, hemos ganado premios. Igualmente en el ámbito de la crítica, yo puedo decir que soy protagonista de todos esos eventos, aunque no soy consciente del momento en que me dediqué a fundar esta cátedra de historia del arte de la Universidad de La Habana hasta que todo esto empezó a surgir. Ahí me di cuenta de la correlación entre todo lo que estaba gestándose, y

la posibilidad de que todo eso entrara en la universidad. Ahora bien; para el artista cubano, el Caribe es una alternativa, pero no es la alternativa, porque hay también una promoción del arte cubano a una escala internacional muy grande. La Bienal de La Habana se hace en Cuba, y ahí a lo mejor participan quince artistas del Caribe y veintidós de Cuba...Siempre ha tenido más alternativas, participa en todas las grandes bienales del mundo, y por supuesto siento que Cuba ha estado siempre presente, pero quizá eso no ha significado para Cuba lo mismo que ha podido significar para un país como Aruba, que encontraba por primera vez un espacio de proyección. Cuba nunca ha abandonado su participación en su espacio cultural más inmediato.

C- ¿Cuáles han sido las respuestas que han tratado de atenuar las diferencias en medios, escala, producción artística,..., de unos territorios y otros?

Y- Hoy día, cuando Cuba participa en una de estas exposiciones, la obra está al mismo nivel en muchos casos de la de otros artistas de la región. La mezcla funciona, porque hablamos de exposiciones con un nivel colectivo. Creo que en estos momentos hay una madurez en el proceso de creación en la región que se extiende a todos estos territorios, tomando en consideración los desfases históricos obvios, que tienen que ver con que Cuba sea la isla más grande, que tuviera una Academia en el siglo XIX que le dio a la vanguardia artística cubana la posibilidad de tener con quién discutir. Cuba tuvo una academia tan reacia al cambio, tan apegada a las tradiciones, que produjo un impacto de reacción muy fuerte. No todos los países tuvieron esto, hay algunos que se retrasaron en este sentido. Hay que comprender esos desfases, porque justamente el Caribe es eso: niveles de desfase cultural que marcan factores de diversidad y de diferencia. Sin embargo, yo diría que algo que caracteriza a estos últimos veinte años es una tendencia cada vez más homogeneizadora en estos procesos de creación artística, con sus características, sus contextos, sus diversidades, que es lo que me permite hablar a partir de los ochenta de

problemáticas artísticas, que voy interceptando de manera transversal entre los distintos países. Se puede hablar de un discurso de género, de marginalidad, de un uso simbólico de materiales, de una memoria que intercepta a todos esos países. Cada cual a su modo, con sus recursos, se está problematizando un contexto, y a partir de los ochenta trabajo con esa noción de problemáticas artísticas contemporáneas, que me permiten comprender el Caribe en su carácter transversal. Si no, te quedas en historias locales por países.

No es, por tanto, una exposición en Santo Domingo o San Juan. Son muestras en las que se está problematizando diferentes territorios y artistas de la región. estoy intentando desde la academia un lenguaje que articule esa tendencia que es la que observo ocurre a escala internacional en relación con el arte del Caribe.

C- Y con respecto al lenguaje artístico internacional, ¿cómo se encuentran los artistas?

Y- Creo que están actualizados, la diáspora ha sido muy importante en esto también, las becas, los movimientos, es algo que es vital. Lo más interesante es que estamos ante un arte que dialoga a escala internacional, la tendencia antropológica del arte de los ochenta y noventa ha sido una oportunidad extraordinaria para el Caribe. Piensa en *Magiciens de la Terre*, donde Francia, la Meca del arte, decía que el arte andaba por esos caminos...El Caribe andaba por esos caminos mucho tiempo antes, lo que pasa es que eso no estaba validado en la misma dimensión a escala internacional. Todas esas tendencias han sido grandes oportunidades para el arte contemporáneo del Caribe en la medida en que ese arte se nutría de elementos naturales, de fuerzas ancestrales, del reciclaje de elementos artísticos, de formatos que en ocasiones partían del altar. Hay muchas prácticas que están aquí latentes, y que dan lugar a una reconversión simbólica importantísima, piensa en Marcos Lora, en Duval-Carrié, en Tony Capellán. ¿De qué estamos hablando? Son gente que no están ignorando su contexto, pero lo están leyendo desde una escala culturoológica,

antropológica que se inserta dentro del arte contemporáneo a escala internacional.

C- En el caso del arte cubano, ¿cómo ha convivido esa tendencia antropológica con un arte más social?

Y- Es que yo creo que no son posiciones contradictorias. Incluso, por ejemplo, una obra como la de Bedia, tan fuertemente marcada por esa dimensión antropológica, tiene también incluye la legitimación de zonas excluidas y silenciadas socialmente. Igual hizo Belkis Ayón, entrando al universo del Palo Monte, además para hablar de otras cosas. Por lo tanto, los artistas se convirtieron en mensajeros, en parte de una cadena de transmisión de otros mensajes, actuaban como mediadores, porque el arte contemporáneo no es explícito, funciona por códigos, y esos códigos son sígnicos, estructuras abiertas, y por tanto ese aspecto polisémico está presente en tantos artistas. En el caso de Belkis, tan polisémica era, que no nos dimos cuenta de todo lo que ella nos estaba anunciando y vino después. Mirando la obra de Belkis debimos darnos cuenta de lo que iba a ocurrir, porque siempre existe la posibilidad de otra lectura. Lo social hoy hay que verlo en esa dimensión más abierta, y después hay una serie de posiciones que abarcan la manera como los artistas interactúan dentro de los sistemas artísticos. Grupos como DUPP o la Cátedra de Arte y Conducta están interactuando socialmente, pero lo están haciendo desde el arte. Por tanto, creo que se abren muchas perspectivas para entender esa presencia de lo artístico y lo social desde otra dimensión que adquiere matices más culturales, más polisémicos, más abiertos, y que no se restringe a una postura, a un condicionamiento únicamente.

**Entrevista con Llewelyn Xavier (Santa Lucía, 1945),
artista**

Castries, St.Lucia-Kingston, Jamaica

Conversaciones telefónicas. Febrero de 2010

Carlos Garrido- Hello, Mr. Xavier. I would like to start by asking you how do you find the support for art and heritage of the cultural institutions in St. Lucia nowadays? What is the space for arts in the cultural scene?

Llewelyn Xavier- There is little or no support for the arts in St. Lucia. We do not have a National Museum, although there is a small collection which is being held by the St. Lucia National Trust. There is a Cultural Development Foundation, whose founder, Pat Charles, recently passed away. That institution and the Folk Research Centre deal mainly with carnival, folk dancing and such like. There is little or no understanding of, say, the American Abstract Expressionist or contemporary conceptual art.

C- Let me ask you about the link between identity and memory. How are the museums and cultural institutions of the country representing culture?

LL- As stated above there are no museums in St. Lucia. Being a small island state we do not have the resources to build a proper museum. There are, however, two interpretation centers at La Place Carenage in

Castries and a small display at Pigeon Island, both of which are more tourist oriented than national, patriotic or heritage driven.

C- How do you find the connection between public opinion and art institutions about art now in St. Lucia? Is there an art market in the island? Are art engaging with society?

LL- There are very few art collectors in St. Lucia. The only professional art gallery on the island which exhibits the works of artists of the region and beyond is Art and Antiques at Pointe Seraphine, of which the writer is a director. Their events are well attended and attract collectors from both Europe and the Americas. Recently the CEO of Christie's acquired one of my oil paintings, paying a record amount. The intuitive artists of Saint Lucia are fully engaged at the community level and folk art, particularly in Choiseul, is vibrant and the work of one wood carver in particular, Lawrence Deligny aka Uptight, is dynamic in its immediacy and unpretentious in its execution.

C- How do you find the visual arts scene now in St. Lucia?

LL- There are a few good intuitive artists working in St. Lucia. Matthew St. Prix, Mervyn Charles, Gregory Jules, Lawrence Deligny are among the best. These self taught artists would do fabulously if they had the necessary support.

C- Is there a connection between literature and visual arts in St. Lucia? Has influenced the work of Derek Walcott the art scene?

LL- Obviously, Derek Walcott considered one of the greatest literary giants of the 20th Century. He has an enormous affect on the arts in St. Lucia; Derek is himself a fine amateur watercolorist.

C- How has your work influenced the artistic scene in the country?

LL- Since returning to St. Lucia there has been a proliferation of wannabe and artists but there is little or no support system. As the only professional artist with works in the collections of major art institutions globally, it is extremely difficult to encourage young artists while making sure that my work is not imitated or copied, something which happens with monotonous regularity in St. Lucia.

C- Do you think that it is possible to articulate Caribbean art and criticism in a common ground, combining the English, French, Dutch and Spanish speaking Caribbean?

LL- There is a Caribbean Art Movement of sorts. See, for example, some references at that extent: *Caribbean Art*, by Veerle Poupeye; *Wilfredo Lam in North America*, by Lowery Stokes-Sims; or, in my case, *Llewellyn Xavier: His Life and Work*, by Edward Lucie Smith. And of course the monumental output of Haitian art ranging in aesthetics from the sublime to unadulterated mass-produced artworks.

C- Let me change the subject. In your collages you use to mix a lot of geographical references. How do you conceive location and mapping in your work?

LL- In the work *Global Council for Restoration of the Earth's Environment* I use material: (stamps, antique prints, cigarette cards) that has a universal appeal. The use of postage stamps is to symbolize a universal connect which can impact the whole of the human race. All countries irrespective of GDP or population use the postal system.

C- Could you explain the role of ecological thought in your work?

LL- *Environment Fragile*, *Global Council for Restoration of the Earth's Environment*, and *Global Warning* are conceptual titles which attempt to

demonstrate that contemporary art can be created without the use of virgin material and to warn mankind of impending disaster unless the devastation and destruction of the planet is stopped immediately. Some of these works are in the Permanent Collections of The Metropolitan Museum of Art, New York, The Smithsonian Institution, Washington DC and the American Museum of Natural History, New York. Hopefully are seen by enough people to influence my ecological discourse.

C- Then, how art could contribute to preserve natural heritage in the Caribbean?

LL- By making Caribbean peoples aware of environmental degradation through exhibitions, the press and the Internet. My aim is to erect environmental installations in public places throughout the world.

C- Your work deals also with the issue of representation and perception of cultures. Could you develop further what do these concerns means for you?

LL- I see myself as a philosopher, with a small *p*, rather than a recorder of the physical landscape. There is an element of multi-dimensional/multi-inquisitorial aspect in my personality which may explain in some measure the eclectic nature of my work.

C- Abstract art seems to be less represented in the discourses of contemporary Caribbean art. Why do you think it could be?

LL- Abstraction in art tends to be the pursuit of more developed societies with greater exposure to philosophical discourse, lectures, conceptual exhibitions, experimental theatre, the opera, creative contemporary dance etc.

C- Thank you for all, Mr. Xavier.