

El Caribe, entre bienales

Por *José Manuel NOCEDA FERNÁNDEZ**

LAS BIENALES ESTÁN EN APOGEO. Derivan de un proceso de acumulación que ahora se define como “sistema bienal”, a cuya genealogía tributan las macroexposiciones fundacionales: Bienal de Venecia y Documenta de Kassel representativas de la modernidad eurooccidental; pero también citas de más reciente aparición y nuevo signo ideoestético; con la Bienal de La Habana al frente son inseparables del discurso poscolonial en la recartografía y apertura hacia las periferias culturales y la validación de las diferencias.¹

El progresivo auge de las bienales en el último tercio del siglo XX anima la controversia entre sus defensores y detractores; estos últimos las consideran un modelo decimonónico en franco agotamiento. Entre los argumentos esgrimidos a la hora de interpretar esta explosión prevalecen razones extra artísticas de orden político y económico, como la de conferir mayor visibilidad a una ciudad o nación a través de la convocatoria a estas citas. Para Rafal Niemojewski,

el surgimiento de una nueva bienal nunca es fortuito; por el contrario, siempre es parte de una agenda más abarcadora y a menudo muy elaborada. Las bienales pueden servir y sirven como un vehículo para aspiraciones ciudadanas mucho más allá del mundo del arte, y, salvo unas pocas excepciones, están basadas más bien en consideraciones ideológicas y económicas que en consideraciones artísticas.²

No pocos autores reconocen en ese sentido la función a desempeñar por ellas en la elevación de los estándares empresariales y financieros, al favorecer la entrada de capitales transnacionales frescos y procesos de modernización urbana.

* Investigador del arte del Caribe y Centroamérica en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Cuba; miembro del equipo de curadores de la Bienal de La Habana; e-mail: <noceda@cubarte.cult.cu>.

¹ Véase Ana María Guasch, *El arte en la era de lo global 1989-2015*, Madrid, Alianza, 2016; esta autora dedica un capítulo completo al estudio de “Las exposiciones de lo global”, pp. 105-153.

² Rafal Niemojewski, “Venecia o La Habana: una polémica sobre la génesis de la bienal contemporánea”, publicado digitalmente con traducción de Desiderio Navarro en *Criterios* (La Habana), núm. 47 (octubre de 2013), en DE: <www.criterios.es/denken/articulos/denken47.pdf>.

Niemojewski destaca que otro aspecto a estimar en la introducción de una nueva bienal es que está

destinada a incitar orgullo ciudadano entre la población local y proporcionarle un sentido de pertenencia al club de las comunidades civilizadas y cultas, de la que tales empresas arriesgadas son tradicionalmente indicativas. Lo que está en juego aquí es el reconocimiento, o el prestigio, que puede ser empleado en la producción de ulterior riqueza, o, como la llamó Pierre Bourdieu, capital simbólico.³

Curioso y paradójico a la vez el reverdecer de estos espacios a pesar de la obsolescencia anunciada del modelo. Es un término seductor. A la fecha no ha aparecido una alternativa que sustituya a las bienales, aunque enfrentan la competencia de las ferias de arte que aportan elementos suyos para oxigenar en lo posible los férreos marcos del mercado. En el caso de La Habana, la seducción es a la inversa. Algunos de sus críticos esgrimen su “ferialización”. Sin entender del todo, y haciendo caso omiso al contenido irrefutable del catálogo, toman como argumento el ya incontrolable programa paralelo de arte cubano, más allá del institucional, en convivencia con el diseño real del evento y en su detrimento, dada la confusión que éste genera.

Hoy en día se habla de “bientalización” pues el fenómeno supera las doscientas iniciativas de su tipo. Una simple ojeada a Venecia, São Paulo, Documenta, Estambul en Turquía o La Habana en adelante, arroja un reparto más equilibrado por zonas geoculturales y regiones. Los contextos emergentes o los países “en vías de desarrollo” llevan ahora la voz cantante. Asia está a la cabeza con 8 o 9 eventos de despunte internacional. Gwangju, en Corea del Sur; Shanghai; la Trienal de Guangzhou; Busan; Taipei; la Trienal de Yokohama en Japón o la Bienal de Singapur. Zona de ascenso económico controlada por Japón, China y los Tigres del Sudeste Asiático, el modelo encaja a la perfección a la hora de posicionarse como “ciudades creativas” en el marco de los nuevos ejes globales de conexión y desarrollo. Néstor García Canclini llama a esta operatoria “legitimación de una empresa o un Estado mediante el marketing-cultural”.⁴ En una entrevista Hans-Michael Herzog, entonces director de Daros Latinamerica Collection, tras recorrer algunas bienales asiáticas

³ *Ibid.*

⁴ Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 219.

ponía en claro sus puntos de vista sobre la irrelevancia de algunas prácticas curatoriales.⁵

En Europa del Este aparecen las bienales de Moscú y de Praga. En África, en los años noventa, la Bienal de Johannesburgo fracasó tras su segunda edición; y continúan la ya tradicional Bienal de Dakar, la Bienal de Fotografía de Bamako, en Mali, y la Trienal de Luanda, Angola. La Bienal de Sharja se hace en Emiratos Árabes. Hacia los años setenta y ochenta en América Latina floreció un *boom* de bienales; después sobrevino un periodo de crisis, muchas de ellas naufragaron de un golpe y pocas lograron mantener en alto su prestancia: São Paulo y la actual Trienal Poligráfica de San Juan en Puerto Rico; luego aparecen La Habana, en 1984, y Cuenca, en Ecuador, en 1987. Más tarde, sus continuadoras: la Bienal del Mercosur y la Bienal de Curitiba, Brasil; la Bienal de Pintura de Santo Domingo; la Bienal de Fin del Mundo en Ushuaia, Argentina, y la Trienal de Chile, entre otras.

Por lo general avalan una especie de nueva retórica lingüística internacional. Jacques Rancière sostiene, por ejemplo, que

artistas y críticos [...] invitan a situar el pensamiento y las prácticas del arte en un contexto siempre nuevo [...] en el contexto del capitalismo tardío, de la globalización, del trabajo postfordista, de la comunicación informática o de la imagen digital. Pero masivamente continúan validando modelos de la eficacia del arte cuya solidez quizás se vio quebrantada un siglo o dos antes de esas novedades.⁶

En la crisis aludida no sólo influye el modelo, deben evaluarse también ciertas prácticas curatoriales establecidas y la habitual reiteración de no pocos nombres de artistas que transitan de catálogo en catálogo.

La diversidad de la “bienal contemporánea” en cuanto a número, tipos y metodologías de trabajo contiene bienales nacionales, regionales, internacionales, por bloques geoeconómicos, itinerantes y disciplinares. Como un gran acertijo, en su organización cada curador implementa el modelo que considera oportuno según su visión del arte. Existen eventos con un curador general y único.

⁵ Hans-Michael Herzog, “Bienales asiáticas”, *ArtNexus* (Bogotá/Miami), núm. 72 (2009), pp. 68-71.

⁶ En Jacques Rancière, “Las paradojas del arte político”, en *id.*, *Le spectateur émancipé*, París, La Fabrique, 2008, reproducido en *Criterios* (La Habana), núm. 36 (2009), pp. 65-91, esp. p. 66.

Bajo esa misma sombrilla, otros complementan la mirada de la curaduría general convocando a expertos nacionales a formar parte de la selección de los artistas, como se hacía en la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica de República Dominicana y se hizo en la Bienal de Cuenca, durante diez ediciones. Como tipología singular, desde 1991 la Bienal de La Habana apela al concurso de un equipo más o menos estable de investigadores especializados en las zonas geoculturales del Sur, que funciona a tiempo completo dentro de la institución anfitriona, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Prolongación de ese pensar y hacer colectivos instrumentado en La Habana, la curaduría general de otras citas convoca a un equipo de curadores asistentes y curadores pedagógicos.

Durante mucho tiempo prevaleció la dictadura del tema. Bienales temáticas. Hoy en día toma fuerza la tendencia bastante acentuada a reducir el protagonismo o esquivar los temas de convocatoria demasiado restrictivos, y a favor de enunciados más generales. Podría mencionar innumerables ejemplos, pero baste recordar “Justicia poética” en la Bienal de Estambul de 2005 organizada por Dan Cameron; simplemente “Wonder” en la Singapore Biennale de 2008, comisariada por Fumio Nanjo. O el “Annual Report” que dio pie a la Bienal de Gwangju, Corea del Sur, de 2007, organizada por Okwui Enwezor.

*¿Cómo se insertan el Caribe y Centroamérica
en este universo de actualidad?*

EN un cómputo de eventos por cantidad de habitantes, la respuesta a esta pregunta exhibiría un excelente per cápita sin dudas. Si nos atenemos a las tipologías en acción, en la base de una hipotética pirámide la Bienal de La Habana, conocida internacionalmente, de amplio provecho para las expresiones visuales del Caribe todo, impuso un modelo abonado por lo ideológico al enfocar las producciones simbólicas del Tercer Mundo en medio de las tensiones centro-periferia de los años ochenta. La Trienal Poli/Gráfica de San Juan de Puerto Rico, consecuencia de la Bienal del Grabado Latinoamericano y del Caribe, el evento internacional más antiguo del Caribe, privilegió un modelo disciplinar acorde con la tradición gráfica puertorriqueña. Mientras la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica de Santo Domingo, República Dominicana, hoy Trienal Internacional del Caribe, surge al amparo de la tradición

de la Bienal Nacional, la más longeva del espacio Caribe, y de la tradición pictórica en la región.⁷

Lo primero a resaltar atañe exclusivamente al istmo centroamericano, donde existen bienales nacionales en cada uno de sus países, a excepción de Belice, que cuentan con el soporte estable de un grupo de empresario-coleccionistas, aspecto controvertido que impone de antemano ciertas reglas del juego: la Bienal de la Cervecería Nacional, hoy simplemente Bienal de Panamá;⁸ Bienarte en Costa Rica, organizada por Empresarios en las Artes; la Bienal Nicaragüense de Artes Visuales; la Bienal de Honduras y la de El Salvador, auspiciadas todas por la Fundación Ortiz Gurdíán, y la Bienal de Arte Paiz en Guatemala, bajo el aporte de la familia de igual apellido.

Todas ellas intervienen en la construcción de una red de eventos que tributan con sus seleccionados a la Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano, cuya primera edición data de 1998 en Guatemala, diecinueve años después de que se produjera un primer intento por crear un espacio similar con la apertura en Costa Rica de la Primera, y única, Bienal Centroamericana de Pintura, en 1972. Como peculiaridad, unas y otra no tienen un anclaje institucional detrás, sólo el respaldo financiero acotado. La Bienal del istmo no está sujeta a un espacio fijo sino que es “nomádica”, como Manifesta, pues itineraria por los diferentes países de esa franja de tierra. En las ediciones más frescas convocan a curadores generales foráneos. Asimismo invitan a expertos extranjeros a ser parte de las inauguraciones y sus seminarios teóricos.

En los años noventa, Santo Domingo devino la capital de las artes visuales en la región. En 1992 el Museo de Arte Moderno de esa ciudad convoca a la Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica, como parte de las conmemoraciones por el Quinto Centenario del encuentro de culturas. El “centenario vacío”, lo calificó Eduardo Subirats. Rebautizada como Trienal Internacional del Caribe, la primera edición abre en septiembre del 2010 bajo el tema “Arte + Medio Ambiente”. El relanzamiento mantiene los controvertidos premios dentro de su plataforma, aunque le introduce variantes

⁷ No me detengo en las bienales de La Habana y Santo Domingo ni en la Trienal de San Juan, objetos de atención en otros trabajos de mi autoría publicados con anterioridad, entre ellos “La circulación internacional del Caribe”, *Arte Sur. Revista Latinoamericana de Artes Visuales* (Venezuela, Fondo Cultural del Alba), vol. 2, núm. 1 (2010), pp. 28-35.

⁸ No confundir con la Primera Bienal del Sur en Panamá, evento de corte internacional que se hizo en el 2013.

algo más contemporáneas. Estipula ahora tres premios, uno editorial consistente en la publicación de un libro; un premio de exhibición, con una muestra en la institución sede del evento; y como tercer estímulo, una beca de creación, con la pasantía de un mes de trabajo en el museo. Dichos premios representan incentivos reales para las carreras y las obras de los galardonados, con mayor dividendo en la socialización con los públicos locales.

La Trienal da respuesta a muchos interrogantes dejados por su predecesora. Para empezar, varió ostensiblemente la metodología curatorial. Dejó atrás el modelo de una bienal supeditada a las decisiones variopintas de más de una treintena de expertos nacionales y a un criterio de selección equitativo cuestionable. El comité organizador subdividió al Caribe en zonas geolingüísticas y territoriales e invitó a cinco curadores —cuatro extranjeros y uno local— a desarrollar la propuesta de cada una de ellas.⁹ La acertada decisión, además del hecho de que el comité curatorial del museo actuara como filtro al conservar la decisión sobre los artistas a invitar, permitió mayor coherencia en los resultados expositivos. Gracias a estos reajustes desaparecieron los falsos anhelos de masividad e igualitarismo que a la larga reforzaban las desproporciones históricas abismales. Sustituir de la misión a los especialistas nacionales originalmente encomendados por un comité integrado por cinco curadores y por el equipo de expertos del museo evitó definitivamente la anarquía de microselecciones sin un principio articulador.

Estas rectificaciones le permiten a Santo Domingo generar sentidos, así como sortear las incongruencias planteadas por la unificación de contextos con fisonomías culturales propias y divergentes —el istmo centroamericano, el Caribe continental y el arco de las Antillas—, así como exhibir las obras de artistas que trazan las pautas en la contemporaneidad.

Pero las cosas no quedan ahí. El Caribe parece entrar en una carrera contrarreloj. Conformar una suerte de subsistema regional de bienales ampliado que engrosa nuevos espacios. La comprensible ansiedad de hacer parte de los circuitos internacionales del

⁹ Los curadores convocados fueron: Dominique Brebion para el Caribe francófono; Jennifer Smit para el Caribe holandés; Danilo de los Santos para el Caribe hispano; Jorge Gutiérrez para el Gran Caribe, desde la Florida y México, hasta Venezuela y Colombia; y, quien escribe, para Centroamérica. El comité curatorial del Museo de Arte Moderno trabajó directamente el Caribe anglófono.

arte después de permanecer en los difusos bordes de la periferia llega con cierto retraso, como a través del tiempo sucede con la introducción o asimilación de tendencias, lenguajes y esquemas institucionales en casi todos los procesos culturales. Pero “nunca es tarde” como reza el dicho. Difícilmente sustraíble del concepto de *marketing cultural* para promocionar mejor un país, sobre todo en función del turismo global, estas plataformas responden a carencias históricas, valores propios y a la voluntad de mostrar las diversas expresiones visuales contenidas en el contexto Caribe, aún sin consensos suficientes en los espacios centrales del arte.

Más bien de circulación local, la National Gallery de Jamaica organiza la National Biennial, atenta también a lo foráneo-caribeño. Con un enfoque internacional se funda la Biennale Internationale d’Art Contemporain de la Martinique (BIAC) en el 2013. Haití abre con un nombre provocador la Ghetto Biennial en 2009. Y Aruba realizó el Prome Encuentro Bienal Arte Contemporaneo di Caribe en 2012.

Veamos un par de ejemplos. La Ghetto Biennial sigue un concepto rector inspirado en formas de resistencia del contexto haitiano. Durante la convocatoria de su pasada edición retoma estrategias del campesinado haitiano contra la dominación implícitas en la lengua creole, la práctica religiosa del vodú y el sistema “lakú” de gestión de la tierra. La página electrónica del capítulo Caraïbe du Sud de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) cita cómo Laurent Dubois destaca que “Gracias a unas formas culturales muy fuertes y ampliamente compartidas [...] construyeron una sociedad capaz de resistir a toda forma de sometimiento que recordase los días de la esclavitud”.¹⁰ Junto a otros eventos en ese país, como el Forum Transculturel d’Art Contemporain, la bienal fomenta el diálogo y la reflexión transcultural basados en el resguardo del territorio físico y espiritual local en el concierto de lo global.

Ubicada entre ellas, la idea de organizar el Prome Encuentro Bienal Arte Contemporaneo di Caribe en Aruba (en papiamento, la lengua nativa) fue todo un reto.¹¹ Presupuso tener en cuenta

¹⁰ “Thanks to a remarkably strong and widely shared set of cultural forms [...] they built a society able to resist all forms of subjection that recalled the days of slavery”, Laurent Dubois, *Haiti: the aftershocks of history*, Nueva York, Metropolitan Books, 2012, p. 104.

¹¹ Al expresar que muchos reclaman su espacio bienal, no hago más que subrayar las apreciaciones de Néstor García Canclini. Cuando me propusieron la curaduría de

los progresos y avances en el campo de las expresiones visuales insulares, así como el estudio-diagnóstico de las experiencias y proyecciones abiertas por diferentes eventos, con el propósito esencial de contribuir en lo posible a la difusión del acontecer visual en el Caribe y, algo muy importante, generar un entorno de diálogo y comunicación en el que se reconocieran los artistas locales y extranjeros, el público de la isla, los profesores y los estudiantes de arte a diferentes niveles, comunidades temporales de audiencias todas alrededor de los diferentes proyectos.

Como planteaba un amigo, toda bienal está anclada por lo regular a lo que el *ethos* de una ciudad puede otorgarle. Pero aquí se trata de una pequeña isla que la define y da nombre. En las circunstancias de crisis de los grandes relatos, sin intentar abarcarlo todo y más bien desde un concepto de “microbienal” —hasta cierto punto inspirado en las ideas del micromuseo de Gustavo Buntinx en Lima—, adecuado a la escala del territorio y a su limitada infraestructura espacial, la curaduría apostó por un concepto descentrado, desestimó los grandes temas de convocatoria y los tonos impuestos por el *glamour* de los macroeventos internacionales en favor de esquemas viables y sostenibles. Como resultado, el programa funcionó como una plataforma en proceso extendida en el tiempo, por la que entre julio y octubre-noviembre de 2012 rotaron de manera progresiva pequeños y diferentes proyectos de carácter educativo, exposiciones personales y colectivas, charlas y conferencias con la presencia de artistas y ponentes conocedores reales y comprometidos con el arte en la región.¹²

un evento en Aruba, insistí en la objetividad de renunciar a la denominación bienal, a favor de un espacio de Encuentro. Pero las instancias culturales prefirieron apostar por el concepto tradicional de macroevento poco adecuado a las características y condiciones infraestructurales de ese contexto.

¹² En las propuestas educativas se diseñaron dos talleres. Uno de ellos bajo la autoría de la docente y dramaturga Gloria Bryce llevaba por título *Arte Bibó: movimiento, oralidad y expresión*, que lamentablemente no se materializó por razones ajenas a la curaduría. El otro, dirigido por René Francisco Rodríguez, de Cuba, quien instrumentó *Con el mismo sabor de boca: mano a mano*. Varias fueron las exposiciones programadas: las individuales de Luis Salazar (Venezuela), Alida Martínez (Aruba) y René Francisco Rodríguez. Las colectivas *Giants in the city*; un aparte especial con el homenaje a Haití desde el campo de la fotografía y el video, *Ayiti: regards contemporains*; también la colectiva *Happy Islands*, con 22 invitados procedentes de 14 territorios. Y *Conexiones insulares*, pequeño *aperto* para trazar puentes y contactos con territorios insulares de otras latitudes, en este caso con Islas Canarias. Junto a ellas sesionó *¿Hacia dónde va el Caribe?*, segmento de conferencias y paneles sobre problemáticas fundamentales del arte en la región: Allison Thompson (Barbados); Yolanda Wood (Cuba), María Elena

Con anclaje en la memoria colonial de las Antillas, el interés específico recayó en mapear diferentes zonas de esa escena visual. También en analizar cómo se están construyendo las relaciones del Caribe con los escenarios globales, la posible contribución de sus artistas a una mayor conexión con otros territorios culturales. En una isla como Aruba, con nexos históricos en dirección a Holanda, fue un ejercicio de reajuste de los ejes de conectividad hacia el Caribe, su espacio geocultural natural, intensificando las relaciones y los vínculos existentes con el medio artístico e intelectual de sus vecinos más cercanos.

Y entonces...

LAS bienales mantendrán su pertinencia hasta tanto no aparezcan otros eventos que las sustituyan o dialoguen mejor con las nuevas prácticas y metodologías artísticas en uso en los últimos decenios. Para el Caribe y Centroamérica cumplen la noble función de proyectar con voz propia la contemporaneidad. Como dato a tener en cuenta, algunas de ellas remarcan los posicionamientos decoloniales en la defensa de las expresiones de la creolidad en el empleo de la lengua, en las definiciones a nivel de concepto o en los contenidos y expresiones artísticas que se exhiben. Desde esta perspectiva tienen ante sí la misión de examinar, como un termómetro eficaz, la topografía visual en una región diversa sometida durante siglos a la fragmentación, informar sobre las tipologías renovadoras, los nuevos rumbos del arte y proyectar las escenas nacionales a otras escalas.

Ditrén, directora de la Trienal del Caribe (República Dominicana); Margarita González, subdirectora de la Bienal de La Habana, entre otros.

RESUMEN

A pesar de considerarse un modelo decimonónico en franco agotamiento, en la actualidad el denominado “sistema bienal” supera las doscientas iniciativas de su tipo. Una simple ojeada a renombradas bienales nos muestra un equilibrado reparto de eventos periódicos por zonas geoculturales y regiones en el que los países “en vías de desarrollo” llevan la voz cantante. El Caribe y Centroamérica se insertan en este universo de actualidad con megaeventos establecidos a los que se incorporan nuevas citas. Algunos remarcan los posicionamientos decoloniales en defensa de las expresiones de la creolidad y examinan como un termómetro eficaz la topografía artística en una región diversa, sometida durante siglos a la fragmentación, y proyectan con voz propia la contemporaneidad visual.

Palabras clave: Caribe contemporáneo, arte del Caribe, bienales, Bienal de La Habana.

ABSTRACT

Albeit considered an 19th century model on its way to exhaustion, the so called “biennial system” is currently active in over two hundred instances. A quick review of renowned biennials shows an even distribution of recurring events in different geocultural areas and regions, all with “underdeveloped” countries as protagonists. The Caribbean and Central America also take part of this trend through both well-established massive events and new ones. Some of them underline decolonizing stances defending creole expressions and operate as efficient thermometers assessing the artistic climate in a diversified region—for centuries subjected to fragmentation—, projecting their own voice with regard to visual contemporaneity.

Key words: contemporary Caribbean, Caribbean art, biennials, La Habana Biennial.