

# El Caribe desde España

Curaduría, identidad regional y  
postcolonialidad en el espacio ibérico

## THE CARIBBEAN IN SPAIN CURATORSHIP, REGIONAL IDENTITY AND POSTCOLONIALITY IN THE IBERIAN CONTEXT

### ABSTRACT

---

This paper analyzes three exhibitions of Caribbean art organized in Spain between the 90s and the 2000s: *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso; Islas;* and *Utrópicos. Centroamérica y Caribe. XXXI Bienal de Pontevedra*. Through the revision of the curatorial assets present in each project, the article complicates the relation between the regional and national identities of each context, the institutional politics present in it, and the curatorial approximations to the Caribbean. In this sense, the link between the different visions of the Caribbean region defined in each exhibition and the geo-cultural coordinates of each Iberian context will be outlined.

### Keywords

Caribbean, Curatorship, Spain, Regionalism, Postcoloniality.

### RESUMEN

---

El presente artículo analiza tres exposiciones de arte caribeño organizadas en España entre los años 90 y la década del 2000: *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso; Islas;* y *Utrópicos. Centroamérica y Caribe. XXXI Bienal de Pontevedra*. A través de la revisión de los presupuestos curatoriales presentes en cada proyecto, el texto problematizará la relación entre las diferentes identidades regionales y nacionales, las políticas institucionales y los discursos expositivos sobre el Caribe. De ese modo, se planteará la estrecha relación entre las diferentes visiones del área caribeña que cada exposición construye y las coordenadas geoculturales en las que se enmarca cada proyecto.

### Palabras Clave

Caribe, curaduría, España, regionalismo, postcolonialidad.

## INTRODUCCIÓN

---

El arte contemporáneo del Caribe se convirtió en un referente habitual en el panorama curatorial español de finales del siglo XX. Ya fuera mediante la participación de artistas de la región en exposiciones colectivas de gran tamaño o mediante la realización de *surveys* y monográficas sobre el área caribeña, la presencia del Caribe en los museos y centros de arte de España fue acentuada, constante y masiva. Si tomamos como ejemplo la década de los noventa, momento de mayor “interés” por la región caribeña, podemos constatar que las exposiciones sobre la región, o con gran peso de los artistas de ésta, se suceden con una periodicidad casi anual. Así, podemos mencionar muestras ampliamente reseñadas como *Cocido y Crudo*, *Islas u Otro País: Escalas Africanas*; al mismo tiempo, la presencia de curadores ligados a la región (Gerardo Mosquera, Iván de la Nuez, Omar Pascual Castillo, Octavio Zaya, Kevin Power, etc.) tendrá una incidencia directa en la actividad institucional española, haciendo del Caribe un “buen conocido”.

La inclusión de artistas caribeños no supuso un elemento casual dentro de la realidad curatorial española. En muchos casos, se encontraba plenamente en sintonía con las políticas culturales desarrolladas por instituciones públicas y privadas que, a través del establecimiento de conexiones con regiones como el Caribe, buscaban definir una identidad propia, “situarse en el mapa” del arte contemporáneo peninsular. En ese sentido, el “interés por el Caribe” no implicó únicamente una mirada “hacia el exterior”; por el contrario, detrás de los ejercicios curatoriales que hemos mencionado existe un interés por construir un modelo de nación, interés directamente ligado a la definición de una identidad democrática y cosmopolita en el contexto posterior al final de la dictadura (Carrillo y Noriega, 2004).

El Caribe sirvió, en muchos casos, para configurar lazos de unión que proyectaban a algunas regiones dentro de contextos geopolíticos alternativos a los de la “inserción en Europa” que muchas regiones identificaban en las políticas culturales promovidas desde el centro del país. Así, al mismo tiempo que el arte español, tras su entrada en la Unión Europea en 1986, negociaba una posición en el “mercado de las identidades” europeo, los nacionalismos y regionalismos negociaban en términos semejantes dentro de las fronteras españolas (Aliaga, 2005; Perán, s.f.). En ese sentido, el Caribe supondría una “vía atlántica” que, de manera no exenta de contradicciones, problematizaba las adscripciones geo-culturales presentes dentro del territorio español.

Precisamente, el *boom* caribeño, que llega a su momento máximo en la década de los noventa, resulta incomprensible sin las contradicciones que acabo de señalar. A través de una revisión de las principales iniciativas curatoriales ligadas al Caribe que tuvieron lugar en España a finales del siglo XX y comienzos del XXI, este artículo examina dichas contradicciones, tratando de hacer más compleja el lugar de enunciación desde el que se suelen analizar las prácticas curatoriales “caribeñas” realizadas en España, pero también en otros contextos europeos y americanos, incluyendo el de la propia región caribeña.

### 1 LOCALIZANDO LO CURATORIAL CARIBEÑO

---

Este artículo analiza tres proyectos expositivos de arte caribeño que tuvieron lugar en España entre 1998 y 2010: *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*; *Islas*; y *Utrópicos. Centroamérica y Caribe. XXXI Bienal de Pontevedra*. Dos serán los objetivos principales que centren el presente texto: en primer lugar, trataré de poner en relación la complejidad de las

políticas curatoriales presentes en cada una de las tres muestras analizadas con la creación de una determinada visión del Caribe. En segundo lugar, examinaré de qué manera dichas imágenes del Caribe proponen una lectura postcolonial del presente de las regiones donde son planteadas, y hasta qué punto desarrollan de forma crítica dicha lectura.

Las tres exposiciones surgen en momentos diferentes, responden a criterios curatoriales heterogéneos, y se enmarcan en tres regiones del territorio español con condicionantes histórico-culturales distintos. Sin embargo, en los tres casos las muestras examinadas comparten un interés por repensar en el presente la relación de Extremadura, las Islas Canarias y Galicia con América y con el espacio Atlántico, así como por definir una identidad propia, separada del modelo representado por Madrid. Al mismo tiempo, la posición de las tres instituciones que organizan las muestras (Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Centro Atlántico de Arte Moderno, Bienal de Pontevedra) adopta un papel activo, esto es, no sólo intentan representar un estado de cosas o unas relaciones geoculturales estables, sino también crear, promover, nuevos lazos y nuevas definiciones identitarias de cada región basadas en esos lazos. Las tres muestras aquí examinadas no son una excepción en ese sentido. Por el contrario, la visión del Caribe que cada muestra construye se encuentra plenamente relacionada con dichas políticas culturales. Es decir, la definición de lo que representa la contemporaneidad artística caribeña que plantea cada muestra estará marcada no sólo por un proceso de investigación y la configuración de un determinado discurso curatorial; también lo estará por la relación de ambos elementos con las necesidades y estrategias presentes en las políticas culturales de cada región.

Este artículo se plantea como objetivo principal problematizar las políticas espaciales ligadas a la curaduría del arte del Caribe. Su principal hipótesis consiste en afirmar que el *boom* de exposiciones realizadas en España sobre el Caribe o con participación de artistas caribeños responde a las necesidades de un contexto complejo, marcado por la espectacularización del arte, el peso de las políticas culturales conmemorativas y de los imaginarios imperiales y la dificultad de elaborar una crítica efectiva contra dichas políticas, la división autonómica de España y, finalmente, el juego de identidades que tenía lugar simultáneamente dentro del territorio español y alrededor de la relación entre España y la Unión Europea. Este contexto que propongo, no supone simplemente un marco neutro, sino que condicionó las definiciones del Caribe que cada exposición ofrecía. Al mismo tiempo, dichas imágenes contaban algo no sólo del Caribe, sino también de España, o al menos de las diferentes articulaciones simbólicas que eran promovidas a nivel regional y estatal. Así, este artículo plantea que sólo a partir de un análisis atento a todas estas articulaciones podremos examinar las aportaciones que estas exposiciones supusieron tanto para la definición de una historia curatorial del arte caribeño como del territorio español.

En los últimos años hemos asistido a un interés renovado por cartografiar las coordenadas de lo curatorial caribeño. A las contribuciones pioneras de teóricos de la región como Yolanda Wood, Annie Paul, José Manuel Noceda, Allison Thompson, por nombrar sólo algunos nombres, se han sumado las aportaciones de autores como Elvis Fuentes, Claire Tancons, Krista Thompson o Leon Wainwright, quienes han intentado confrontar un momento en el que la producción artística caribeña alcanzaría una difusión internacional inédita hasta el momento.<sup>1</sup> Si bien todavía el análisis de los objetos y los discursos pesan más que el de la manera como son exhibidos y representados, podemos hablar de un “giro curatorial” en la reflexión crítica sobre el Caribe, un giro atento al devenir de bienales e instituciones, a las interconexiones que se plantean

dentro y fuera de la región, y a la evolución de las políticas culturales que han llevado a esa internacionalización.

Dentro de esa preocupación por cuestiones institucionales y representacionales, el espacio donde tienen lugar las prácticas curatoriales ocupa un lugar central en los debates críticos. ¿Desde dónde se generan las prácticas artísticas caribeñas? ¿Qué tipo de articulaciones establecen con contextos ubicados fuera de la región y, en particular, con los espacios de las antiguas metrópolis de los territorios caribeños? ¿Qué agencias participan en esos intercambios, y cuáles quedan excluidas? Esas cuestiones aparecen formuladas ya de forma clara en un artículo escrito por Yolanda Wood en el año 2000 que de cierta manera puede considerarse precursor de los temas que serían abordados a inicios del nuevo siglo. En dicho artículo, Wood plantea 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 comunes (Wood, 2000, p. 15). Estaríamos, 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 multiculturales y postcoloniales surgidas a lo largo de la última década del siglo XX.

Algo más de diez años después, Leon Wainwright recuperaba en cierta manera el tema de análisis de Wood para tratar de entender las divergencias que surgen entre las configuraciones de sentido propuestas desde la región y su expansión en un espacio transnacional. Así, en un artículo publicado en 2013, analizaba la producción artística caribeña contemporánea a partir del contexto espacial, “transnacional”, en el que se ha venido desarrollando. En particular, el objetivo de Wainwright consiste en mostrar cómo el Caribe ha sido “capturado” por la hegemonía cultural de Estados Unidos, quedando fuertemente contaminado por categoría de “African American art”. Más aún; nuestra percepción del arte caribeño, defiende Wainwright, ha sido construida desde un *locus* de enunciación estadounidense, algo que, señala, ha suprimido una multiplicidad de experiencias y contextos de representación. Este proceso, argumenta Wainwright, estaría en relación con la evolución de las relaciones de poder en el ámbito atlántico en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. El peso hegemónico de Estados Unidos configuraría no sólo la dimensión espacial del arte de la segunda mitad del siglo XX, sino también la temporalidad a partir de la cual se analiza la obra de determinados artistas. Así, el autor propone una revisión crítica del concepto de *belatedness* o atraso que, de acuerdo con su interpretación, viene aplicándose a creadores caribeños (sobre todo ligados al Reino Unido) desde los cincuenta. En esta interpretación, el anacronismo temporal jugaría un papel de resistencia: “I show how being received as both “out of date” and “behind the times” (...) has a formative role for artists of the transnational Caribbean. They have resisted the prevailing terms of their reception and sought a different place within the politics of time.” (Wainwright, 2013, p. 8)

Si bien parten de posicionamientos críticos y de contextos distanciados, los dos ejemplos que menciono aquí son testigo de cómo lo espacial constituye una preocupación insoslayable. Esa preocupación, además, está en relación directa con la atención creciente que el arte caribeño recibe a finales de siglo. En ese contexto, surge la necesidad de considerar la relación entre los lugares de producción y recepción artísticos —cada vez más diversificados por las diásporas caribeñas (Cozier, 2011)- y la economía política de la imagen curatorial del Caribe. En mi caso de estudio, esto tendrá unas consecuencias vitales. Siendo España claramente un escenario

“externo” al Caribe, ¿hasta qué punto puede equipararse a otros escenarios europeos? ¿Son los ejemplos “españoles” un caso más de “interés por la diferencia” de una Europa postcolonial que intenta revisar su imagen a la luz de la propia evolución geopolítica? ¿Hasta qué punto se encuentran las prácticas curatoriales “caribeñas” producidas en España presas de las propias necesidades, imaginarios y compromisos de las instituciones donde son desarrolladas? ¿Hasta qué punto resultan estas experiencias curatoriales interesantes, e incluso “legibles”, dentro de una historia curatorial de la producción visual caribeña? ¿Cuál fue su contribución, y cómo podemos confrontarla hoy? De forma más clara: ¿desde qué posición analizar las iniciativas curatoriales “caribeñas” que tienen lugar en España?

El argumento de Wainwright enlaza con una preocupación por desestabilizar un esencialismo identitario y una identificación entre territorios (nacionales) “locales” y visualidad caribeña. Este artículo trata de complicar esa preocupación. Considero que el caso español es sintomático de la complejidad de las relaciones geo-estratégicas presentes en los planteamientos curatoriales ligados al Caribe. Así, a lo largo de este texto intentaré demostrar cómo varias exposiciones colectivas (*Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso, Islas, y Utrópicos*) responden a planteamientos que, si bien surgen de un empeño de cuestionar la adscripción identitaria caribeña a los espacios regionales “locales”, también van más allá de esa dualidad entre “dentro” y “fuera”, por lo que sólo resultan comprensibles a partir de la confluencia de factores que mencioné anteriormente. En cualquier caso, el posicionamiento que adopta este artículo no implica una valoración necesariamente negativa de las exposiciones analizadas. El reconocimiento de la existencia de múltiples condicionantes no implicará, por tanto, criterio estético alguno que derivado de forma natural de dichos condicionantes.

Será necesario, por tanto, examinar en primer lugar el proceso que llevará al incremento de visibilidad internacional de la producción artística caribeña. Tras ello, presentaré las condiciones que definen la política cultural española del momento, en la que se insertan las exposiciones que centran este trabajo. Una vez esbozados estos dos elementos, se abordarán los tres casos de estudio seleccionados.

## 1.1 Caribe Expandido

La presencia de exposiciones y eventos ligados al Caribe en el espacio cultural español continúa una corriente internacional. La producción artística caribeña irrumpirá con fuerza en el panorama expositivo europeo y norteamericano, especialmente a partir de exposiciones *blockbusters*: proyectos de gran tamaño, que implica a un alto número de artistas y que implican una “definición” de la región en términos artísticos (Wood, 2000; Garrido y Brébion, 2012). Al mismo tiempo, los eventos promovidos desde el área caribeña tendrán una visibilidad creciente, convirtiéndose en muchos casos en referentes a nivel global. La década de los noventa constituirá un momento central en ese proceso:

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. (Noceda, 1999, p. 95)

Lo interesante no es sólo el hecho de que los eventos y plataformas artísticos creados dentro de la propia región incentivarán y diversificarán ese movimiento; se tratará, además, de un proceso que rápidamente desbordará las fronteras del área caribeña para alcanzar otros contextos. El formato de gran exposición regional intensificará las relaciones entre los territorios insulares y continentales caribeños, siendo esta influencia mutua una de sus características centrales. Además, ese formato intensificará la presencia de muchos artistas fuera de la región, facilitando su participación en escenarios internacionales.

Las exposiciones que aquí analizaré se enmarcan dentro de este contexto, si bien propondrán algunas innovaciones interesantes que supondrán un avance respecto a otros proyectos. Así, por ejemplo, *Caribe Insular* consolidó la instalación y el videoarte como lenguajes creativos; *Islas* propondría vínculos entre el Caribe y otros espacios insulares atlánticos; *Utrópicos* intentaría hacer más concreto el vínculo entre el contexto seleccionado (Centroamérica y el Caribe) y el espacio de exposición (Pontevedra, Vigo, Vilagarcía de Arousa) a través de intervenciones comisionadas, en las que artistas gallegos y americanos intentaban problematizar elementos y contextos particulares.

## 1.2 El contexto cultural de la España “postcolonial” y “moderna”

El *Boom* de lo caribeño en España coincide en el tiempo con dos fenómenos centrales en la configuración de las políticas culturales españolas post-dictadura: la proliferación de instituciones ligadas al arte contemporáneo en todo el territorio nacional, y la articulación de una política cultural ligada a una nueva imagen democrática y “moderna” de España que usaba lo artístico con varios fines. Ambos procesos se desarrollarían con notables problemas, en un marco lleno de contradicciones. Considerado un momento de acercamiento cultural, económico y político, el periodo que abarca desde mitad de la década de los ochenta hasta el 2000 aparece dominado por el desarrollo económico y la imbricación con el capitalismo y la modernización de la mano de Europa,<sup>2</sup> pero también con el replanteamiento de las distintas identidades ibéricas a la luz de la consideración del presente postcolonial español. En este momento de finales del siglo XX se desarrolla en España una política cultural que intenta definir, de la mano de nuevas instituciones (Holo, 1999), los elementos que servirían para negociar la posición del país dentro del marco europeo. La creación de instituciones culturales forma parte del intento de definición de una España democrática y cosmopolita tras el encerramiento representado por la dictadura franquista. Los museos creados a lo largo de los noventa deberían cumplir la función de dinamizadores urbanos y agentes de modernización repartidos por todo el territorio peninsular; al mismo tiempo, serían concebidos como marca identitaria de cada región o comunidad, estableciendo así una suerte de competencia entre estas.

En España, el giro curatorial viene, por tanto, de la mano del desarrollo de nuevas instituciones y de un interés por convertir al arte contemporáneo en un recurso turístico y patrimonial. Gran parte de los nuevos centros fueron concebidos como agentes de modernización y desarrollo urbano, convirtiéndose en muchos casos en el emblema de ciudades que, de la mano de éstos, volvían a formar parte de los itinerarios turísticos y culturales nacionales (Esteban, 2007). Los últimos años de los ochenta y la primera mitad de los noventa marcan el momento clave de ese desarrollo. El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se crea en 1992, una fecha llena de simbolismo debido a la conmemoración del Quinto Centenario del ‘Descubrimiento’ de América; el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) se funda en 1995, y dos años más

tarde lo hará el Guggenheim de Bilbao. A la cimentación de un tejido institucional precedería, en cualquier caso, la voluntad de estructurar un mercado de arte y una red de coleccionistas inexistente hasta el momento. Dentro de ese contexto cabe situar asimismo la creación de ARCO en 1982. Cualquier valoración de este proceso tiene que ponderar las contradicciones existentes en su materialización práctica. De manera resumida podemos hablar aquí de la desaparición del arte español contemporáneo, al que dichas instituciones debían servir de bandera, en el panorama artístico internacional; a la mercantilización y espectacularización de la cultura; la “tematización” de determinados asuntos, entre ellos lo multicultural y lo “otro”.

## 2 EL CARIBE EN ESPAÑA

No extraña, pues, que en un momento de redefinición identitaria se recurra al Caribe para construir una imagen de España. Hacia finales de los ochenta se suceden en España una serie de exposiciones que pueden calificarse como “identity exhibitions” (Greenberg, 2005). Los objetivos que se adivinan detrás de esas propuestas son múltiples. Entre ellos podemos considerar: presentar contextos artísticos “otros”; redefinir el propio presente postcolonial español; establecer una “geopolítica del arte” alternativa a la de la adhesión al espacio europeo; problematizar la propia posición periférica de España dentro de dicho espacio; o reafirmar la singularidad de los nacionalismos y regionalismos dentro del territorio español.

En ese contexto, la creatividad caribeña ofrecía varios elementos a los centros artísticos españoles. Por un lado, se trataba de una producción aún no incorporada al circuito artístico internacional en igual grado que otros contextos latinoamericanos. En segundo lugar, a finales del siglo XX España se configuraría como un centro receptor de migrantes caribeños, sobre todo cubanos y dominicanos. Además, el Caribe permitía establecer lazos de unión con el espacio atlántico y con la historia imperial española. De ese modo, las exposiciones de arte caribeño que se presentaban en España no sólo proponían un acercamiento a un contexto artístico desconocido; también suponían una oportunidad para construir un determinado imaginario cultural, planteando conexiones atlánticas que se contraponían a la integración —en posición de subalternidad— en la Unión Europea.

Ese imaginario iba asociado, al menos en teoría, a una revisión del presente postcolonial de España. Sin embargo, esa revisión no siempre tendría lugar. En algunos casos la intención de oponer una visión “no nostálgica”, “crítica” de la región caribeña al ideal de las relaciones culturales en el presente entre España y América vinculado a la Conmemoración del Quinto Centenario sería evidente. En otros, esa conexión figuraría apenas esbozada, y los centros recurrirían a criterios puramente artísticos para justificar el interés por el Caribe. A continuación se exponen algunos casos de estudio que serán analizados en el apartado siguiente.

### 2.1 El caso del arte cubano

En el periodo analizado surgiría en España una vanguardia crítica y cultural, relacionada con la evolución política y económica de la isla. Al tiempo que varios artistas e intelectuales cubanos (podemos mencionar aquí los casos de Jesús Díaz, Iván de la Nuez, Rafael Rojas, Alexandre Arrechea, Carlos Garaicoa, Alexis Esquivel, Armando Mariño,...) elegirían España como lugar de residencia. El interés por el Caribe de las instituciones españolas venía de alguna manera

precedido por la atención que el arte y la cultura cubanas habían recibido en España desde un momento temprano. Si ya en 1990, preludiando 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.

Una nota común a todos estos proyectos sería la integración de artistas cubanos residentes fuera de la isla con otros afincados dentro del espacio cubano. A lo largo de la década, varios artistas cubanos pasarán a vivir en España y producirán obra relacionada con su experiencia personal de la migración. Gran parte de las obras exhibidas, por tanto, pueden considerarse como reflejo de la experiencia personal de los artistas y críticos cubanos residentes en España, si bien en muchos otros casos encontraremos muestras al uso, configuradas a partir de los principales referentes del arte cubano de las décadas de los 80 y 90, similares a las que se realizan en otros contextos europeos. Si bien este artículo se centrará en proyectos colectivos, que abarcaran más países, la frecuencia y la magnitud de las iniciativas organizadas en Cuba hace necesario una breve reseña.

En 1995 comienza un ciclo de 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* (De la Nuez, 1998). 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 noventa.<sup>3</sup> Dentro del interés del CAAM por cartografiar los escenarios artísticos tric Continentales que daban al Atlántico se encuadra *Cuba Siglo XX: Modernidad y sincretismo* (1995). Curada por Borràs y Zaya tres años antes que *Caribe Insular, 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 1996 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. La idea curatorial, en cualquier caso, estaría marcada por la posición crítica con el contexto insular de Ballester.

En 1998, se planteó en Gijón otra revisión de la plástica joven de la isla: *La Isla futura: Arte joven cubano*. La curaduría 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.

## 2.2 Muestras colectivas de arte caribeño

En torno al cambio de siglo se organizaron en España varias muestras exploratorias de gran tamaño sobre la producción artística caribeña. Mediante la selección de artistas, la elaboración de programas de discusión y de charlas teóricas y la articulación curatorial de estos elementos, estas exposiciones planteaban diferentes definiciones de la región y de su cultura. Cada muestra, por tanto, buscará presentar “un Caribe diferente”, proponiendo múltiples definiciones de lo que puede entenderse por “arte caribeño” y variadas aproximaciones a dicho contexto. Habrá, por tanto, un interés por explorar la evolución de los discursos artísticos, pero también una voluntad de “contestar” otras definiciones de la región caribeña. Como he señalado anteriormente, esos procesos no serán ajenos a los juegos de identidad que se suceden en España a finales del siglo XX. Por el contrario, considero que las conceptualizaciones del Caribe que cada exposición propone pueden ser analizadas desde un punto de vista complejo, atento al mismo tiempo a las contradicciones del contexto español y a las negociaciones espaciales transnacionales que la propia práctica artística caribeña estaba desarrollando en la época.

Las exposiciones colectivas ayudarían a hacer más compleja la visión del Caribe que existía en España en ese momento. Si bien el arte de las Antillas de habla hispana no era desconocido en el contexto español, existiendo una amplia tradición de exposiciones de arte cubano, y un contacto bastante menor con Puerto Rico y República Dominicana, la representación del resto de espacios caribeños era prácticamente desconocido en la península. Aprovechando la apertura a las Antillas Menores que la Bienal de La Habana y otras iniciativas producidas desde dentro del Caribe habían comenzado a principios de los noventa, exposiciones como *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso, Islas* o, más recientemente, *Horizontes Insulares* o *Utrópicos* completarían y diversificarían la imagen del Caribe presente en el contexto español.

La primera exposición que se examinará es *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*, una muestra co-organizada en 1998 por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo y Casa de América fue la primera gran exposición colectiva sobre el Caribe que tuvo lugar en España. Curada por Antonio Zaya y María Lluïsa Borràs, la exposición planteó una ruptura con las muestras de arte caribeño organizadas hasta entonces fuera de la región. Entre las principales aportaciones que introdujo *Caribe Insular* en el conjunto de muestras colectivas

organizadas fuera de la región pueden mencionarse dos elementos: la inclusión de artistas procedentes de contextos caribeños menos representados internacionalmente, y la mayor importancia de lo estético en relación a la definición del Caribe y la construcción de la identidad caribeña. *Caribe Insular* constituyó el resultado de un proceso de investigación de campo que incluyó varios espacios de las Antillas Menores. La selección de artistas ofreció también un elenco más variado en relación a las exposiciones de gran formato que la precedieron. Notable fue la integración de artistas del Caribe neerlandófono, anglófono y francófono que en los años siguientes se convertirían en referentes a nivel internacional, como Christopher Cozier, Marc Latamie, Ernest Bréleur, Elvis Lopez o Annalee Davis. En el simposio teórico que acompañó a la exposición encontramos una similar diversidad.

*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. El resultado de la exposición parte de la constatación del reto que supone hablar del Caribe como un todo, 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. El segundo elemento que diferencia a *Caribe Insular* de las colectivas anteriores tiene que ver con el abandono de la búsqueda de una identidad fija y uniforme del área caribeña. Ello aparece claramente reflejado en la atención a discursos como la instalación o el performance en la selección curatorial. Por primera vez se reconoce la calidad de los instalacionistas y performeros como un sello distintivo de la región.<sup>4</sup> 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. (Zaya y Borràs, 1998, p. 13)

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:

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. (Zaya y Borràs, 1998, p.12)

La exposición *Islas* surgiría de una confluencia entre políticas identitarias regionales e interés por explorar e incorporar experiencias artísticas poco conocidas en España. *Islas* se concibe como un intento de repensar el papel de los territorios insulares en el mundo contemporáneo. Abarcando, pues, un territorio mucho más amplio que el caribeño, la muestra, sin embargo, guardaba una estrecha relación con la región, algo que vendría dado por el interés de Orlando Britto por los territorios insulares atlánticos, así como por la línea curatorial del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), centrada desde su inauguración en 1989 en las relaciones culturales tricontinentales que tienen lugar en el espacio Atlántico. *Islas*, precisamente, intentaba 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 tendrá como consecuencia la gestación del mundo actual. La pervivencia de los fenómenos de mestizaje y sincretismo hará del Caribe un anticipo de lo que ocurre en el resto del mundo. El proyecto, que vendría precedido de una de las iniciativas más completas en lo que se refiere a la revisión del arte cubano (*Cuba Siglo XX: Modernidad y Sincretismo*, 1995), incluiría la publicación de un volumen de textos críticos en torno a la revisión de la condición insular, en el que participarían autores como Antonio Benítez Rojo, Iván de la Nuez, Dan Cameron o Achille Bonito Oliva.

Finalmente, *Utrópicos* surgía en 2010 como la primera edición de la Bienal de Pontevedra centrada en el Caribe y Centroamérica. Comisariada por Santiago Olmo y dedicada a la memoria de Virginia Pérez Rattón, quien había impulsado el centro independiente *TeorÉtica* en Costa Rica, la bienal diversificó los espacios de un evento con una tradición que se remontaba a los sesenta, e intentó plantear conexiones entre la región a la que estaba dedicada la bienal y la migración latinoamericana en España. La principal novedad del proyecto de Santiago Olmo consistió, en ese sentido, en dotar de una plasmación más concreta al interés por culturas conectadas con la identidad gallega que había llevado a Pontevedra en ediciones anteriores de la bienal a artistas de países nórdicos, del Cono Sur o del Norte de África. Así, la bienal incluyó intervenciones artísticas en la zona portuaria de Vilagarcía de Arousa sobre cuestiones relacionadas con el mar y la movilidad, las cuales, si bien conseguirían resultados heterogéneos, suponían un intento por concretizar el criterio curatorial espacial. Basándose en experiencias latinoamericanas, en concreto en las bienales de Mercosul y São Paulo, Olmo construye un modelo de bienal que busca “explorar algunas posibilidades que tiendan a la construcción de nuevas relaciones con el contexto local, el público y las herramientas educativas, con el objetivo de articular un modelo más eficaz y de utilidad para la ciudad” (Olmo, 2010, p. 16). En esta decisión, como veremos, influirá no sólo la crisis del dispositivo bienal sino también, de forma más concreta, la crisis económica iniciada en 2008. En 2010, cuando se realiza la Bienal, España acometía un amplio recorte del gasto público al tiempo que estallaba la crisis bancaria. Este contexto influyó de forma directa en el planteamiento de Olmo, motivando el acercamiento al ámbito local y un tono realista y sobrio menos presente en las otras muestras. En cualquier caso, la clausura de la edición de 2010 supondría, hasta el presente, el final de la Bienal de Pontevedra.

El otro gran punto de interés del proyecto de 2010 estuvo determinado por la inclusión de Centroamérica dentro del espectro de muestras internacionales sobre el Caribe. El área centroamericana y, en gran medida, el Caribe continental,<sup>5</sup> habían quedado relegados a un segundo plano en relación a la visibilidad e internacionalización de los contextos artísticos insulares. En este caso, la bienal contaría con el asesoramiento de Virginia Pérez Rattón, directora de *TeorÉtica*, uno de los principales centros de arte alternativos en Centroamérica. Olmo también tendría el apoyo de un equipo curatorial americano (Tamara Díaz Bringas, Rosina

Cazali) que ayudaría a realizar una selección más basada en proyectos e iniciativas colectivas que en la repetición de los nombres individuales más conocidos fuera de la región.

### 3 USOS Y ABUSOS DE LO CURATORIAL CARIBEÑO

Mi valoración de los tres proyectos seleccionados parte del presupuesto básico de que el análisis contextual que este artículo persigue no entra en contradicción alguna con la calidad artística de las exposiciones. Dicho de otro modo: El hecho de que respondan a los condicionantes socioculturales determinados que han sido señalados anteriormente no hace de ellas “buenas” o “malas” exposiciones. Por el contrario, para medir su acierto, que responde a una suma de elementos, resultará enormemente útil tener presente dichos condicionantes.

Señalado esto, pasará ahora a examinar cada uno de los casos de estudio. Las tres exposiciones seleccionadas comparten varios elementos en común. Una primera cuestión de interés tiene que ver con la presentación del arte caribeño en relación a un “Sur” curatorial más amplio con el que cada región (Extremadura, Canarias, Galicia) se conecta a través de diferentes vínculos históricos y presentes. En los tres casos hay una “razón de ser” para la selección temática caribeña: la memoria de los Conquistadores en Extremadura, la labor de puente entre África, América y Europa ejercida por Canarias, y el fenómeno de la migración y los lazos culturales de Galicia con América. Esa relación, que singularizó a cada territorio cultural y políticamente, pretendía distinguir las políticas culturales actuales, estableciendo una diferenciación con Madrid y con el panorama de integración en Europa. Los tres casos intentan, además, problematizar esa relación, “actualizarla” para aludir a un mantenimiento de dichos vínculos en el presente.

Ahora bien; ese elemento funciona de maneras diferentes en cada uno de los casos. *Caribe Insular* forma parte de la política curatorial del el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) construida a partir de reforzar los vínculos de unión con Portugal y con América. Desde su fundación en 1994, MEIAC pretendió restablecer la función de puente entre España, Portugal y América Latina que teóricamente Extremadura siempre había desempeñado. La situación fronteriza de Badajoz la convertía en el centro ideal de ese triángulo, al tiempo que le permitía engancharse desde una posición singular al carro de centros de arte españoles fundados en los noventa. *Caribe Insular* ejemplificaría la voluntad de usar América para reivindicar una alternativa identitaria, si bien los lazos con el ámbito local se reducirían a la rememoración de la historia imperial de la región y a la voluntad de revisarla desde patrones postcoloniales.

Algo diferente sucedió en 2010 en Pontevedra: en el caso de la bienal la voluntad de conectar el observatorio de prácticas artísticas caribeñas y centroamericanas con el contexto gallego trascenderá ampliamente la justificación histórica. La bienal de 2010 establecería lazos con el espacio y los públicos locales de múltiples formas: mediante la implicación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidade de Vigo;<sup>6</sup> a través de la incorporación de colectivos independientes de artistas gallegos, que configuraron parte de los dispositivos expositivos; a partir de las ya mencionadas intervenciones *site-specific* en la ría de Vilagarcía de Arousa; con la organización de múltiples actividades paralelas, como ciclos de cine, un centro de documentación y encuentros con artistas; finalmente, mediante una revisión crítica de los fondos del Museo de Pontevedra.

De los elementos reseñados, las intervenciones en espacios públicos y en la colección del museo merecen especial atención. Las primeras estuvieron ligadas al mar y a los desplazamientos. Un conjunto de cinco artistas, tres gallegos (Nano 4814, Olmo Blanco y Kiko Pérez) y dos americanos (Federico Herrero [Costa Rica] y Chemi Rosado [Puerto Rico]) ubicaron sus proyectos en la zona portuaria de Vilagarcía de Arousa. Las intervenciones tuvieron en general un tono poético, con alusiones al ocio (Rosado)<sup>7</sup> o al paisaje (Herrero), si bien adoptaron en los casos gallegos un carácter más irónico. Así, Olmo Blanco configuró el pavimento del entorno con la forma de una alfombra, aludiendo a “la asimilación de influencias externas, la pobreza o el falso lujo” (Olmo, 2010, p. 272). La justificación de los proyectos era planteada así: “La selección de los artistas gallegos ha estado determinada por la capacidad de su obra para dialogar con los asuntos tratados o con artistas de la región Centroamericana y el Caribe. Otras obras de artistas españoles o portugueses han sido escogidas por haber surgido del encuentro con la realidad de la región” (Olmo, 2010, p. 19). La muestra ubicada en el Museo llevó por título *Migracións: Mirando ao Sur*, y fue comisariada por Rosina Cazali con el apoyo institucional de los Centros Culturales de España en América Central. Se trataba, por tanto, de una exposición itinerante, previamente exhibida antes de llegar a Galicia. Resulta interesante constatar que aquí “Norte” y “Sur” aluden, ante todo, a un contexto centroamericano y norteamericano, sin conexión con la historia cultural de Galicia y su vínculo migratorio con América.

Finalmente, en el caso de *Islas*, la exposición se enmarcaba dentro del interés tricontinental del Museo Atlántico de Arte Moderno (CAAM). Creado en 1989, el CAAM desarrollaría una política curatorial estrechamente ligada a África y América. Descrita como “inicio de la transculturalidad y la globalización contemporáneos”, la tricontinentalidad surge en el contexto preciso de la España de las Autonomías integrada en la Unión Europea, un momento en el que Canarias queda ubicada en la categoría de región ultraperiférica de la nueva entidad continental (Castillo, s.f.).<sup>8</sup> La conexión con el Caribe y, en un sentido más amplio, con regiones insulares atlánticas ligadas a Europa a través del proceso de expansión colonial, serviría de elemento central en la construcción de una identidad emplazada entre varios continentes. *Islas* inició un conjunto de muestras que reflexionaban sobre la condición insular y, de manera más específica, con los espacios insulares atlánticos. El Caribe aparecía, así, como un objeto ideal, más si cabe por contener otras regiones ultra-periféricas como Martinica, Guadalupe o la Guyana Francesa.

A partir de esas conexiones, no extraña que la imagen del Caribe que surja en cada una de las exposiciones resulte diferente a las otras. Las tres muestras contribuyeron a renovar los modelos curatoriales planteados fuera del Caribe sobre la región caribeña. *Caribe Insular* planteó una visión de la región basada en sus contradicciones y diferencias, rompiendo con las exposiciones realizadas fuera de la región hasta ese momento, más centradas en la búsqueda de una identidad común. Al mismo tiempo, algunos de los proyectos fueron creados *in situ* o concebidos expresamente para la exposición, tratando de dar respuesta a la historia de los conquistadores y al vínculo entre Extremadura y el Caribe. En el caso de *Islas*, el Caribe se incorpora a un horizonte mucho más vasto, que incluirá no sólo al archipiélago canario, sino también a los espacios insulares “lusófonos” de Madeira, Azores y Cabo Verde.<sup>9</sup> Finalmente, el planteamiento de *Utrópicos* resultó original por varios motivos: por circunscribir la producción caribeña dentro de un marco centroamericano mayor, incorporando territorios que suelen ser olvidados en las exposiciones temáticas colectivas; por esforzarse en reforzar los lazos entre la temática de la bienal y las audiencias locales y por incentivar el diálogo entre creadores jóvenes gallegos y centroamericanos.

Finalmente, las tres exposiciones revelan la complejidad, y en última instancia el carácter problemático, de las construcciones identitarias postcoloniales presentes en el espacio español. Las tres muestras justifican su elección espacial en función de un vínculo histórico con la región caribeña, elemento que se supone continúa hasta el presente. Haciendo visible una producción artística en gran medida desconocida en Europa, las políticas institucionales en las que se enmarca cada exposición se argumenta en ese sentido. No obstante, como hemos visto, no en todos los casos esa voluntad de revisión crítica del pasado y el presente de los diferentes territorios ibéricos se materializará con la misma eficacia. Existirá, por el contrario, una distancia insalvable entre la intención de reclamar una posición alternativa, especialmente transnacional y ‘postcolonial’ con respecto a las políticas culturales españolas, y la realidad presente de cada uno de los territorios donde tienen lugar las muestras. Las exposiciones caribeñas organizadas en España formarían parte del proceso de espectacularización del arte contemporáneo que tendría lugar en el espacio español a partir de los ochenta, un proceso que tendría en las muestras temáticas de gran formato uno de sus ejes. En ese sentido, sólo en el caso gallego hay una voluntad expresa por incluir el presente (en crisis) ibérico dentro de la reflexión curatorial. Significativamente, los tres centros reseñados alteran su funcionamiento inmediatamente o poco después de la organización de las exposiciones “caribeñas”.<sup>10</sup>

#### 4 CONCLUSIONES

---

A través del análisis de tres casos de estudio, este artículo ha intentado complicar la reflexión crítica acerca de las prácticas artísticas y curatoriales caribeñas. En primer lugar, ha tratado de evidenciar cómo la categorización de las exposiciones de arte caribeño en función de su realización dentro o fuera de la región sólo funciona a partir de una valoración atenta a los intereses curatoriales de cada muestra y a los propios condicionantes del territorio donde se inserta. Ello no implica necesariamente descalificar los presupuestos curatoriales de las exposiciones examinadas. Por el contrario, he tratado de mostrar cómo en los tres casos las muestras introducen suficientes elementos de interés como para constituir una novedad respecto a otras iniciativas del mismo formato y temática celebradas en Estados Unidos y Europa. El hecho de que hayan permanecido ausentes de la mayor parte de debates recientes sobre curaduría caribeña habla de cómo la propia visibilidad internacional de la región sigue sujeta a distribuciones de poder y representación que privilegian el contexto americano y británico por encima de otros espacios. El “Caribe” construido desde el espacio español se encuentra condicionado por las propias contradicciones del proceso de modernización ibérico. Sea como fuere, la adopción de un enfoque atento a dichas contradicciones ofrecerá una herramienta inestimable para el análisis de la historia curatorial caribeña y de las construcciones “postcoloniales” europeas.

## Bibliografía

---

**Aliaga, J.V.** (2005). El fondo de la cuestión. Sobre las características del comisariado en el Estado español en las décadas de los 80 y los 90. En J. M. Cortés (Ed.). *Impasse 5. La década equívoca: el trasfondo del arte contemporáneo español en los 90* (pp.233-251). Lleida: Ajuntament de Lleida i Centre d'art la Panera.

**Carrillo, J. y Estrella Noriega, I.** (Eds.).(2004). *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, 1*. Madrid: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA Arte y Pensamiento.

**Castillo, O. P.** (s.f.). Proyecto artístico y cultural: "Confluencias". Recuperado de <http://caam.net/es/pdf/proyecto.pdf>

**Cozier, C.** (2011). Notes on Wrestling with the Image. En C. Cozier y T. Flores (Eds.) *Wrestling with the Image: Caribbean Interventions* (pp.6-17). Washington DC: The World Bank.

**De la Nuez, I.** (1998). *La balsa perpetua. Soledades y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.

**Garrido, C. y Brébion, D.** (Eds.). (2012). *De los últimos creadores de mapas. Pensamiento crítico y exposiciones colectivas de arte caribeño*. Madrid: La Discreta.

**Greenberg, R.** (2005). Identity Exhibitions: from Magiciens de la Terre to Documenta II. *Art Journal* 64 (1), 90-94.

**Perán, M.** (s.f.). Diez apuntes para una década (arte español de los 90). Recuperado el 6 de diciembre de 2015 de <http://www.martiperan.net/print.php?id=18>

**Njami, S.** (1999). La aventura del CAAM. *Atlántica*, 24, 22-24.

**Noceda, J. M.** (1999). El dilema de la contemporaneidad en el arte del Caribe. *Atlántica*, 22, 95-102.

**Olmo, S.** (Ed.). (2010). *Utrópicos. Centroamérica y Caribe. XXXI Bienal de Pontevedra*. Pontevedra: Diputación.

**Wainwright, L.** (2012). *Timed Out. Art and the Transnational Caribbean*. Manchester: Manchester University Press.

**Vilarós, T.** (2005). Banalidad y biopolítica: la transición española y el nuevo orden mundial. En J. Carrillo; I. Estrella Noriega, y L. García-Merás (Eds), *Desacuerdos: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2 (pp.31-56). Madrid: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA Arte y Pensamiento.

**Wood, Y.** (2000). El decenio que terminó el siglo XX. *Arte por Excelencias*, 1, 13-20.

**Zaya, A. y Borràs, M. L.** (Eds.). (1998). *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*. Badajoz y Madrid: MEIAC y Casa de América.

## NOTAS

---

1. Mención especial merece en ese sentido la muestra *Caribbean: Crossroads of the World*, organizada en Nueva York en 2012.
2. Así, Teresa Vilarós (2005) señala cómo la recuperación de la historia tiene lugar en el caso español en un contexto de mercantilización y globalización económica, que implica tanto el fornecimiento (de las lagunas) del archivo histórico nacional como la banalización de las memorias recuperadas.
3. Sobre la labor del CAAM en la visualización del arte africano, asiático y americano, véase Njami (1999).
4. “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.” (Zaya y Borràs, 1998, p. 13).
5. Ese olvido se extiende en gran medida a las bienales y muestras colectivas organizadas desde dentro de la propia región caribeña.
6. De hecho, la colaboración de la Facultad de Bellas Artes figura entre los aspectos más interesantes de la Bienal. Implicó la organización de charlas con los artistas en plazas públicas de Pontevedra y de acciones de performance participativas, la elaboración de postales y elementos impresos para su distribución, o la realización de almuerzos o recitales de poesía. Estas actividades “extra-artísticas” suponían una novedad absoluta dentro de las muestras “temáticas” realizadas en España sobre el Caribe.
7. La obra de Rosado reproducía un proyecto anterior realizado en el barrio de La Perla en San Juan de Puerto Rico.
8. Las regiones ultraperiféricas de la Unión Europea comprenden territorios pertenecientes a España, Portugal y Francia y situados en el Atlántico, en el Índico y en el Caribe. Se trata de Canarias, Azores y Madeira en el Atlántico; Guadalupe, Martinica, Guyana Francesa y San Martín en el Caribe; y Reunión y Mayotte en el Índico.
9. Dicha relación se materializó en la exposición *Horizontes Insulares*, comisariada en 2010 por Orlando Britto y Nilo Palenzuela.
10. Así, el CAAM interrumpirá su funcionamiento en la década del 2000. El MEIAC orientará su línea de interés hacia el arte digital, abandonando las mega-exposiciones regionales y temáticas. En el caso de la Bienal de Pontevedra el cambio será más drástico: la edición centroamericana y caribeña será la última hasta el momento.