

*De la isla al mundo:
internacionalización, localización y
fragmentación del panorama curatorial
en la Jamaica poscolonial – 1990-2010*



The Art of Caribbean Art Gallery.

Carlos Garrido Castellano

Professor do Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada (España). carlo_garrido@hotmail.com

De la isla al mundo: internacionalización, localización y fragmentación del panorama curatorial en la Jamaica poscolonial – 1990-2010

Carlos Garrido Castellano

RESUMEN

Este artículo pretende reconstruir lo que significó el proceso de expansión del arte jamaicano en la década de los noventa, en relación con la internacionalización de las culturas caribeñas. Para ello, se examinarán los principales elementos y problemas que gobernaron las políticas culturales jamaicanas posteriores a la Independencia, determinando el papel de los diferentes actores que intervinieron en las mismas, y poniéndolas en relación con el marco expositivo del arte caribeño contemporáneo tanto dentro como fuera de la región.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo; Caribe; Jamaica.

ABSTRACT

The present paper intends to reconstruct the expansion of Recent Jamaican Art during the Nineties, putting it in relation with the process of internationalization of Caribbean Art. In order to do that, the main issues that dominated the Jamaican cultural politics post-Independence will be examined, determining the role of the main actors that took part on that process, and relating them with the politics of exhibiting Contemporary Caribbean Art both regionally and internationally.

KEYWORDS: Caribbean; Contemporary Art; Jamaica.



Se pretende en este trabajo elaborar una visión crítica del proceso de exposición del arte jamaicano contemporáneo en las décadas de los noventa y dos mil. En ese periodo 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, del multiculturalismo y del interés por el “Otro” —elementos que habría que contextualizar, geográfica y temporalmente, con gran precisión, aunque dicha tarea escapa las pretensiones de este trabajo—, 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.

Partiendo de esta premisa, este artículo tendrá como principal objetivo el realizar una aproximación al panorama curatorial del arte jamaicano contemporáneo, analizando la incidencia de sus intereses, de sus actores y de sus escenarios. Para ello resultará obligado, en primer término, el realizar un bosquejo de lo que supuso la internacionalización del arte caribeño en la década de los noventa, un tema que ha sido objeto de revisión en varias ocasiones, pero que escasamente ha sido puesto en conexión con los discursos artísticos y con las preocupaciones de los artistas. Igualmente, los textos centrados en la crítica artística apenas han tenido en cuenta que lo producido tenía lugar en un contexto hartamente preciso. Manteniendo esta dualidad, y poniendo en diálogo ambos extremos, examinaremos las condiciones en las que se han producido tanto la internacionalización del arte jamaicano como la consolidación y posterior implosión del canon nacional. Sólo así será posible establecer algunas conclusiones válidas a la hora de inventariar lo existente con el objetivo de entender lo por venir, en una región en la que las artes visuales han constituido una seña de identidad, un recurso cultural y económico y un imperativo a un tiempo.

Brevísima relación de la construcción de las Indias. Las exposiciones de arte caribeño en la década de los noventa.

Desde el momento en que el Caribe se incorpora al imaginario geográfico y político occidental, la región dominada por el mar que riega las costas de un conjunto de islas y de la región central del continente americano pasará a ocupar el centro del mundo conocido. Así, el Caribe será clave en la conquista y colonización de América, pero también en la distribución comercial y demográfica de las poblaciones europeas, africanas y americanas. La economía de plantación, concebida como un modelo de producción y como un sistema social al mismo tiempo, dará lugar en la región caribeña a la conformación de sociedades criollas en las que, sin embargo, ciertos conflictos estarán presentes desde el primer momento en las relaciones entre grupos.

Esas mezclas no homogéneas, no reguladas¹, no sólo supondrán la conformación de un nuevo mundo social y de una política de las relaciones humanas en el área caribeña, sino que darán lugar a la configuración de los primeros sistemas-mundo, al tiempo que terminarán por conformar la identidad de los continentes africano y europeo; dicho de otro modo, el fracaso del *Melting-pot* caribeño convertirá los continentes en islas que

¹La pintura de castas supone el intento más claro a nivel visual de regulación de la diferenciación social. La necesidad de dar nombre a lo desconocido, a lo que todavía no ha sido, lleva al fraccionamiento infinito de lo racial, de tal modo que cada nacimiento, cada nuevo grupo, obliga a replantear el conjunto de lo conocido socialmente. Del fracaso de este intento de parcelar la experiencia humana colonial, que tiene en el Caribe, más que en cualquier otro punto del continente americano, su punto central, da constancia Estrella de Diego. Véase DIEGO, Estrella de. *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Siruela, 2008.

² SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I. Burbujas. Microesferología*. Madrid: Siruela, 2009.

³ Cfr. GATZAMBIDE, Antonio. La invención del Caribe en el siglo XX (Las definiciones del Caribe como problema histórico y metodológico. *Revista Mexicana del Caribe*, 1, Chetumal, Quintana Roo, 1996, pp.74-96.

⁴ BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. Una revisión de las propuestas de la geografía crítica sobre el Caribe, conectado con el ámbito del arte, en ZAYA, Antonio y BORRÁS, María Lluïsa (Eds.): *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*. Badajoz: MEIAC, 1998; y también en el trabajo ya clásico NUEZ, Iván de la. *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea, 1998.

⁵ BENÍTEZ ROJO, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Casiopea, 1998. La visión de Benítez Rojo ha sido cuestionada desde varios ámbitos de las ciencias sociales, a partir de estudios comparativos que ponen de relieve la singularidad del proceso histórico de cada isla. Véase, por ejemplo, GARCÍA MUÑIZ, Humberto. La plantación que no se repite: las historias azucareras de la República Dominicana y Puerto Rico, 1870-1930. *Revista de Indias*, 233, Madrid, 2005, pp. 173-192.

⁶ En Jamaica, de entrada, la conmemoración—que, como se verá, no fue tal—tuvo lugar dos años después de la fecha común, en 1994, momento en que Colón arribó a la isla.

⁷ WOOD, Yolanda. Arte del Caribe. El decenio que terminó el siglo XX. *Arte por Excelencias*, 1, p.14

⁸ En efecto, *Cariforo* desaparecerá hacia el dos mil por motivos económicos, si bien la iniciativa seguirá activa hasta 2010, aunque lo hará nominalmente. No ha de olvidarse, por otro lado, la importancia de la división lingüística, geo-política y económica, que a lo largo de las últimas dos décadas ha generado caminos de expansión cultural divergentes dentro de la región.

desde entonces errarán hasta encontrar su posición en una nueva cartografía. Las consecuencias de ese viaje, o más bien su conclusión, podría caracterizarse de algún modo como el primer ensayo de la globalización, o, en todo caso, siguiendo a Sloterdijk, como la culminación del proceso insular de exteriorización esferológica del mundo conocido².

En tanto centro del mundo el Caribe impone una paradoja esencial, puesto que ya desde un plano geográfico, incluso geológico, se concibe como acéntrico, se presenta como una aglomeración de periferias. De este modo, las visiones que hacen del Caribe un Mediterráneo americano, de Carpentier a Glissant³, han de ser reformuladas a partir de la especificidad histórica y social caribeña. En todo caso, poco hay del modelo que planteara Braudel en el horizonte caribeño, dominado por la fragmentación⁴. Otro elemento a revisar vendría determinado por el—sirva la paradoja—sistema-caos planteado por Benítez Rojo en *Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*⁵.

La revisión de la teoría cultural producida en y sobre el Caribe ha dado lugar a una innumerable relación de textos, de autores y de corrientes. Si se han abordado aquí algunas cuestiones relativas a la conformación histórica y geológica del territorio caribeño es porque son, precisamente, esas cuestiones las que servirán de base en la reescritura del mapa cultural del mundo en los años noventa, momento en que tras un pertinaz olvido, el Caribe emerge de nuevo como centro cultural. No en vano, la celebración del Quinto Centenario del “Descubrimiento”—que no fue homogénea en todo el área caribeña, pero a la cual ningún espacio de éste quedó indiferente⁶—trajo consigo el interés del resto del mundo por el territorio del Caribe, interés que desembocó en un cúmulo de exposiciones celebradas tanto en la región como en los principales centros del *Mainstream* que convirtieron las propuestas del arte caribeño en un referente a nivel internacional. En palabras de Yolanda Wood:

*En el panorama expositivo del decenio que terminó el siglo, el Caribe proyectaba una imagen no homogénea, pero sí —en común— exploratoria, y se revelaba a escala internacional como arte emergente de tendencia antihegemónica, por el mismo modo en que mostraba el rostro de una producción capaz de desvanecer las fronteras culturales que la habían situado en los márgenes del mapa cultural diseñado desde los centros del poder, e inauguraba con ello una puesta en evidencia de sus potencialidades artísticas como lugar del mundo.*⁷

De este modo, creadores de Martinica, Haití, República Dominicana, Trinidad, Puerto Rico o Cuba alcanzaron una posición privilegiada en el sistema artístico internacional. Es, precisamente, de ese contexto de expansión y de continuos intentos—que luego se revelarán fallidos en su gran mayoría—de cohesión del arte caribeño contemporáneo donde se enmarcan las principales preocupaciones de la creación artística jamaicana. Aunque, como se verá enseguida, las singularidades son tan evidentes y tienen tanto peso como los rasgos compartidos, ya antes del cambio de milenio se advierte un desvanecimiento de ese interés por lo pan-caribeño, cuya culminación puede observarse en uno de los proyectos que con mayor fuerza defendió la unidad artística regional: *Cariforo*⁸.

La década de los noventa supuso una época de enorme auge en el pensamiento cultural caribeño. Autores como Antonio Benítez Rojo, Stuart

Hall, Édouard Glissant, sentaron las bases de un pensamiento caribeño dentro de las teorías de la Otredad, en conexión con el pensamiento de los principales centros académicos occidentales⁹. En el ámbito literario, junto a la irrupción en el ámbito español de las propuestas de los autores del Periodo Especial en Cuba los noventa supondrán la consagración de autores caribeños. Así, en 1992 Derek Walcott ganaba el Premio Nobel de Literatura; dos años después, en 1994, Patrick Chamoiseau se hacía con el Premio Goncourt de las letras francesas¹⁰.

Desde perspectivas harto diferentes y partiendo de una representación y un impacto desigual, las artes visuales conocieron un éxito internacional que vino precedido por el desarrollo intrarregional. Es preciso señalar, por tanto, que los acontecimientos que siguieron al Quinto Centenario no supusieron un “Redescubrimiento” de la cultura caribeña, que en este momento conoce un impulso que la sitúa en uno de los momentos más álgidos de los últimos siglos; ese impulso, por el contrario, es el resultado, al menos en gran parte, de esfuerzos iniciados desde la propia región caribeña, si bien, en numerosas ocasiones, la iniciativa interna y la exterior van de la mano¹¹.

Así, la década de los noventa se inicia en lo que respecta al arte caribeño con *Carib Art*, la primera exposición que reunía a creadores de todos los territorios de la zona¹². La muestra, significativamente organizada en Aruba y Curaçao, al margen de los principales centros artísticos y culturales de la región, ofreció una primera oportunidad para poner en común propuestas harto dispares, que incluían desde el arte primitivo a la pintura abstracta, pasando por lenguajes cercanos a lo que por entonces se estaba viendo en las exposiciones internacionales centradas en “el arte del Tercer Mundo”.

En 1992 tendría lugar asimismo la conmemoración del Quinto Centenario, evento que influyó de manera decisiva en el desarrollo de las artes visuales. El país donde el acontecimiento alcanzó más relevancia fue República Dominicana, territorio colombino por excelencia. Así, en 1992 se inicia la Bienal Nacional de Artes Visuales, celebrada por un renovado Museo de Arte Moderno dominicano¹³. 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. El panorama se completaba con un número creciente de bienales nacionales, impulsadas por unos centros de arte con un gran peso en la cultura de cada territorio, como son las Galerías Nacionales en el caso del Caribe inglés¹⁴. Por último, a ello es preciso añadir los esfuerzos de *Cariforo*, iniciativa que si bien contaba con el apoyo económico de la Unión Europea, era gestionada desde el área caribeña a través de tres sedes, una en el Caribe de habla hispana, otra en el Caribe francófono y una tercera en el Caribe anglófono¹⁵.

Conectado con ese panorama de efervescencia expositiva se encuentra el interés internacional por el Caribe. En efecto, durante la década de los noventa numerosos eventos pondrán de relieve, bajo perspectivas harto divergentes, la realidad del territorio caribeño, analizando cómo los creadores de la región. Sin efectuar una revisión exhaustiva de lo que significó dicho periodo, por no tratarse del tema central de este trabajo, sí resultará oportuno señalar cómo exposiciones como *Caribe Insular: Exclusión, Fragmentación y Paraíso*, *Lo Cocido y lo Crudo o Islas*, en el caso español; *Caribbean Visions: Contemporary Painting and Sculpture* y la reciente *Infinite Islands* en

⁹ Cfr. LINDAHL, Folke y MEEKS, Brian (Comps.). *New Caribbean Thought. A Reader*. Kingston: University of the West Indies Press, 2001.

¹⁰ Con todas las dificultades que entraña el aludir de manera conjunta a todo el territorio caribeño, es preciso señalar que dicho éxito de las letras caribeñas se vio lastrado, al menos en lo que respecta al ámbito europeo, de la circulación de los principales textos, algo especialmente acuciante en lo que respecta a la producción literaria y teórica en otros idiomas. Así, por ejemplo, a día de hoy las traducciones al español de la obra de autores como George Lamming, Derek Walcott, Eric Williams en el ámbito del Caribe anglófono; o como Raphael Confiant o el propio Chamoiseau en el del Caribe francófono presentan amplias lagunas. La consideración de la producción literaria y crítica del Caribe holandés se presenta, por otro lado, con mayores dificultades aún.

¹¹ Ese es el caso de exposiciones itinerantes, co-curadorías o representaciones de las naciones caribeñas en los principales escenarios del *Mainstream*, elementos que no han de verse únicamente como imposiciones del sistema artístico internacional.

¹² AA.VV. *Carib Art*. Aruba/Curaçao: UNESCO, 1993.

¹³ Cfr. AA.VV. *I Bienal Nacional de Artes Visuales*. Santo Domingo: MAM, 1992.

¹⁴ La National Gallery of Jamaica, creada en 1974, es la institución ligada al arte contemporáneo más antigua del Caribe de habla inglesa; la National Gallery of Barbados inició su andadura en 1998.

¹⁵ Véanse los diferentes números de la revista *Cariforo* y los catálogos de la institución, y especialmente TOLENTINO, Marianne de. *La vida urbana en la región del Caribe*. Santo Domingo: Cariforo, 1999-2000.

¹⁶ La reflexión sobre cada una de las exposiciones que componen esta lista—desde luego, no exhaustiva—es bastante amplia; ello es indicador de un interés, bastante reciente, por configurar un espacio de debate que sobrepase la creación de arte para analizar la práctica artística en su totalidad. La situación, especialmente en algunos países, todavía se muestra deficitaria.

¹⁷ En los últimos años se puede documentar en Jamaica un proceso de recuperación histórico-patrimonial del periodo esclavista en clave postcolonial. Así, el pasado colonial del país se vincula a la necesidad de la sociedad jamaicana actual de producir una revisión de la identidad que comprenda lo dejado al margen por el discurso histórico del Imperio. Esa iniciativa, que puede rastrearse en todos los ámbitos de la vida pública jamaicana, tiene en la puesta en valor del patrimonio vinculado a la convivencia cultural de comunidades esclavas, nativas y europeas—convivencia que, no obstante, se presenta como el producto de unas relaciones de dominación dadas— y en el *Maroon Heritage* (patrimonio cimarrón) dos de sus mayores exponentes. Véase AGORSAH, Kofi. *Maroon Heritage. Archaeological, Ethnographic and Historical Perspectives*. St. Augustine: University of the West Indies Press, 1994.

¹⁸POUPEYE, Veerle. What Times Are These? Visual Art and Social Crisis in Postcolonial Jamaica, *Small Axe*, 29, 2009, p.168.

Estados Unidos; o *Les Magiciens de la Terre*, 1492/1992: *Un nouveau regard sur les Caraïbes* o, ya en el nuevo siglo, *Kréyol Factory* en Francia, contribuyeron a modelar el panorama artístico de la región, fomentando el debate crítico intra-territorial¹⁶.

Del barrio al museo. Temas e intereses del arte jamaicano actual.

La situación del arte jamaicano durante los años noventa participa del mismo espíritu que preside dichas exposiciones, si bien presenta notables peculiaridades, debido a la especial situación de la isla. La pertenencia al Caribe inglés, la abundancia de población negra, el impacto de la economía de plantación, la fuerza de los movimientos culturales de resistencia, la extraordinaria capacidad de expansión de las industrias culturales y las disparidades sociales y raciales existentes desde la Independencia hacen que el arte contemporáneo jamaicano muestre una especificidad que lo hace fácilmente reconocible.

Una de las cuestiones más debatidas en el terreno del arte en particular, y en la cultura jamaicana en general, es la de la violencia. En efecto, desde la Independencia Jamaica se ve sometida a un proceso histórico marcado por los enfrentamientos sociales y los conflictos internos que tendrá su punto álgido en la década de los setenta, cuando, bajo el gobierno de Michael Manley, se lleve a cabo un intento de implantar una política de izquierdas que iba acompañada de amplias reformas. Los hechos de los setenta, sin embargo, han de ser conectados con las contradicciones presentes en el sistema colonial, elemento que generó grandes desigualdades sociales y raciales que pueden remontarse hacia atrás llegando a la esclavitud¹⁷.

Hasta el momento presente, las reivindicaciones ligadas a la violencia habían estado afincadas en un plano histórico; no obstante, los sucesos de los últimos diez años, en los que el alarmante número de asesinatos, la gestación del narcoestado y juego entre el poder oficial y las *Garrison Politics* o parcelación del espacio urbano en comunidades autogobernadas generalmente por un capo o *Don*, con leyes y normas propias, un peso notable en la política municipal y un fuerte control territorial apoyado en la acción de bandas armadas, obligan a trasladar la reflexión sobre la violencia al momento actual. Así lo ha señalado Veerle Poupeye en un artículo reciente:

*Discussions about the visual memory of violence and social trauma in countries with histories such as Jamaica's have usually focused on the past, especially on the experience of slavery, and are typically concerned with how these representations have evolved after the fact. Less attention has been paid to how such imaginaries are negotiated in the present.*¹⁸

Las palabras de Poupeye aluden, en efecto, a la necesidad de dirigir la atención a los conflictos de la Jamaica actual para comprender la producción de una serie de artistas jóvenes, entre los que se cuentan Michael Elliot “Flynn”, Ebony Patterson, Phillip Thomas, Peter Dean Rickards o Chris Irons, que han trasladado el interés por la identidad y la localización del pasado al presente, tratando

de analizar las condiciones de posibilidad de lo social en una esfera afectada por las tensiones de la globalización económica, las diferencias de clases, el desvanecimiento de la capacidad de decisión gubernamental y la deslocalización de los conflictos¹⁹.

Junto con la violencia la raza juega un papel determinante en las propuestas artísticas de los últimos veinte años en Jamaica. Si bien a principios de los noventa es posible documentar un interés por enlazar memorias personales en el tronco de un discurso marcada por las migraciones y por el *Middle Passage*, subvirtiendo así el relato de la historia nacional y rastreando, mediante un viaje inverso, la identidad individual y social²⁰, en torno al cambio de siglo puede observarse una modificación en los planteamientos en que se concibe lo racial. Así, si bien la esclavitud no ha perdido su importancia en la creatividad jamaicana, lo histórico ha quedado conectado con el presente, con la realidad actual de Jamaica. Así pudimos comprobarlo en una entrevista llevada a cabo con el artista Omari Ra "African" (Robert Cockhorne), quien acierta de manera excelente a expresar dicha conexión, llevándola a sus últimas consecuencias:

*[...] 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, is 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.*²¹

Igualmente, han aparecido nuevas preocupaciones entre las que se cuenta el fenómeno del *bleaching*²². En síntesis, se podría decir que la internacionalización de la cultura visual jamaicana ha supuesto un tránsito de lo colectivo a una estética de lo individual, donde las culturas del ocio y las cuestiones ligadas a la representación y la representatividad en el espacio urbano han adquirido protagonismo, produciendo una traslación del centro de gravedad de los debates identitarios de lo ontológico al *fashioning*²³.

La ciudad de Kingston, entendida como espacio donde confluyen y compiten diferentes poderes, tanto oficiales como extraoficiales, ha sido objeto de reflexión artística. En las últimas dos décadas se observa un interés por comprender el espacio urbano, entendido como el lugar de expresión de las tensiones políticas, sociales y raciales presentes en la comunidad nacional. Por otro lado, lo urbano aparece asociado a fenómenos culturales como el *dancehall*, que trascienden lo puramente musical para convertirse en elementos configuradores de espacialidad, otorgadores de una lógica de co-habitación que resignifica la ciudad²⁴. Por otro lado, la importancia de la diáspora jamaicana, y con ello de los intereses y de los imaginarios que conlleva lo diaspórico, no ha hecho más que aumentar en los últimos veinte años. En el ámbito artístico la fuerza de la diáspora se constata por el hecho de que gran parte de los artistas de mayor peso residen fuera del país²⁵.

Finalmente, los Artistas Intuitivos constituyen otra faceta de la creatividad y de la realidad social jamaicana presente a lo largo de todo el siglo

¹⁹ Entrevista personal con los artistas señalados. Kingston (Jamaica), febrero de 2010.

²⁰ Artistas como Anna Ruth Henriques, Margaret Chen, Petrona Morrison, Omari Ra y Albert Chong, todos activos en la década de los noventa, han abordado el tema del *Middle Passage*.

²¹ Entrevista personal con el artista. Kingston (Jamaica), febrero de 2010.

²² El *Bleaching*, o blanqueamiento de la piel con fines estéticos, constituye un elemento central en las discusiones culturales y raciales que tienen lugar en la Jamaica actual. Véase, por ejemplo, BROWN-GLAUDE, Winnifred. The Fact of Blackness? The Bleached Body in Contemporary Jamaica, *Small Axe*, 24, 2007, pp. 34-51.

²³ Varios trabajos se han acercado a esa relación entre cultura visual, moda y definición identitaria. Véase, por ejemplo, PAUL, Annie. Dream it plan it chance it risk it: Kingston Logic, *Printed Project*, Dublin, 11, 2009, pp.101-106; Jaffe, Rivke. Ital Chic: Rastafari, Resistance, and the Politics of Consumption in Jamaica, *Small Axe*, 31, 2010, pp. 30-45.

²⁴ Cfr. STOLZOFF, Norman C. *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press, 2008; COOPER, Carolyn. *Sound Clash: Jamaican Popular Culture at Large*. Nueva York: Palgrave, 2004; HOPE, Dona. *Inna di Dancehall. Popular Culture and the Politics of Identity in Jamaica*, Kingston, UWI Press, 2006.

²⁵ Es el caso, por citar sólo algunos nombres, de Charles Campbell, Albert Chong, Renee Cox, Phillip Thomas, Ebony Patterson, Anna Henriques, Keisha Castello o Oneika Russell.

XX. Si bien será comentado de manera paralela al análisis del panorama expositivo, es preciso señalar aquí cómo cuestiones relativas a la espiritualidad jamaicanas han sido abordadas por parte de artistas autodidactas, vinculados a la religiosidad rastafari. La historia de los Intuitivos muestra, en fin, cómo la influencia del elemento curatorial en la determinación de la producción y recepción de la obra de arte en Jamaica ha resultado vital, como se verá más adelante.

Evolución del panorama expositivo jamaicano en los noventa y dos mil

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 económicos²⁶.

Así, es posible distinguir cuatro grupos o cuatro tendencias expo-

sitivas, 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 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 momento²⁷. 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 Jamaica²⁸.

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 exposición²⁹. El catálogo, por su parte, comprendía textos críticos de Veerle Poupeye, David Boxer e Irina Leyva, así como una bibliografía crítica³⁰.

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 nacional³¹. 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 británica³². 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”.

²⁷ Así ocurrió, por ejemplo, con la obra del artista intuitivo Everaldo Brown. Véase AA.VV. *Everaldo Brown in Retrospective*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2004.

²⁸ Algo que fue reseñado por POUPEYE, Veerle. A Concise Guide to Publications on Jamaican Art. En: AA.VV. *In Tribute to David Boxer*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1995, pp.26-38.

²⁹ 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. *Jamaica: Portraits, 1955-1998*. Kingston: National Gallery of Jamaica.

³⁰ AA.VV. *Everaldo Brown...* [op. Cit.]

³¹ Entrevista personal con David Boxer, director de la National Gallery of Jamaica.

³² Un análisis de la problemática asociada a los Intuitivos en POUPEYE, Veerle. *Intuitive Art as Canon*. *Small Axe*, 24, 2007, pp.73-82.

³³ 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.

³⁴ Cfr. BOXER, David y POUPEYE, Veerle. *Modern Jamaican Art*. Kingston: Ian Randle Publishers, 1998; ARCHER-STRAW, Petrine y POUPEYE, Veerle. *New World Imagery: Contemporary Jamaican Art*. Londres: South Bank Centre, 1995.

³⁵ Cfr. AA.VV. *In Tribute to David Boxer*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1995; AA.VV. *Boxer at 60's*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2006.

³⁶ AA.VV. *Recent Acquisitions. Including Gifts in Honour of the Twentieth Anniversary of the National Gallery of Jamaica*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1994.

³⁷ BOXER, David. *Arawak Vibrations*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1994, p.3.

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 1990³³, tuvieron su muestra retrospectiva, lo que sirvió para la edición de algunos de los principales textos críticos del arte jamaicano³⁴. 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 jamaicano³⁵.

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 institución³⁶.

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 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.*³⁷

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 Inde-

pendencia; 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 curaduría 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, 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 nacional³⁸.

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*.”³⁹

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/bienales⁴⁰.

³⁸ BOXER, David. *Arawak...*

³⁹ 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 *University of Northwestern* y Wayne Modest, director del *Institute of Jamaica*, en la que también participó Wilson. Un resumen de la misma en: <http://www.wcas.northwestern.edu/arthistory/outofsight/>

⁴⁰ Cinco ediciones de la muestra se han celebrado hasta el momento: en 1985, en 1989, en 1995, en 2002 y en 2010.

⁴¹ AA.VV. *Curator's Eye I*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2004.

⁴² AA.VV. *Curator's Eye II*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2006.

⁴³ AA.VV. *Curator's Eye III*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 2008.

⁴⁴ AA.VV. *Black as Colour*. Kingston: National Gallery of Jamaica, 1997.

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.

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*⁴¹. 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 Jamaica⁴². 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 Morrison⁴³.

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 jamaicano⁴⁴.

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.

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 Rastafari⁴⁵; *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 Chong⁴⁶. 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 curatoriales⁴⁷.

Valoración de lo expuesto y propuesta para el futuro

La situación descrita hasta ahora 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 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,

⁴⁵ BENDER, Wolfgang (Ed.) *Rastafarian Art*. Kingston: Ian Randle Publishers, 2005.

⁴⁶ AA.VV. *New Possessions. Jamaican Artists in the US*. Washington: Embajada de Jamaica en Estados Unidos, 2006.

⁴⁷ NEWMAN-SCOTT, Kristina. *Rockstone and Brootheel. Contemporary West Indian Art*. Hartford (Connecticut), Real Art Ways, 2010.

⁴⁸ Entrevista personal con Stephan Clarke. Kingston (Jamaica), marzo de 2010.

⁴⁹ Entrevista personal con Stephan Clarke. Kingston (Jamaica), marzo de 2010.

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*⁴⁸. 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 exportado⁴⁹. 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 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.



Artigo recebido em fevereiro de 2011. Aprovado em maio de 2011.