

ON THE EDGE OF TIME

Contemporary Art
from the Bahamas



TIEMPO DE CAMBIO

Arte Contemporáneo
de las Bahamas

INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK • CULTURAL CENTER • JUNE 7 - AUGUST 11, 2000

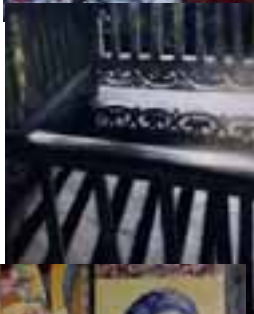
THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

The Inter-American Development Bank is an international institution created in 1959 to help accelerate the economic and social development of its member countries in Latin America and the Caribbean. The Bank is the principal source of external public financing for most countries in the region.



THE CULTURAL CENTER

In 1992, as part of the celebrations of the Quincentennial, the Bank created the Cultural Center at its headquarters in Washington, D.C. The Cultural Center is a gallery for exhibitions and a permanent forum from which to showcase outstanding expressions of the artistic and intellectual life of its member countries. Through the Cultural Center, the Bank contributes to the understanding of cultural expression as an integral element of economic and social development. In addition to exhibitions, activities such as conferences, lectures, and concerts stimulate dialog and a greater knowledge of the culture of the Americas.



ON THE EDGE OF TIME

Contemporary Art
from the Bahamas



TIEMPO DE CAMBIO

Arte Contemporáneo
de las Bahamas



Introduction

“On the Edge of Time: Contemporary Art from the Bahamas” pays tribute to the creativity of the people of the island nation. In particular, the exhibition brings attention to artists who have created new visual traditions since the country’s declaration of independence in 1973.

The exhibition includes works by 17 Bahamian artists representing three generations. Each artist is currently engaged in a process of renewal of the arts, as seen in the works of veteran artists, such as Maxwell Taylor and John Beadle, and newcomers like John Cox. Their work serves as a foundation for the country’s future artistic development.

The Bahamian artists have a clear understanding of time and circumstance. Their awareness of the current moment reveals a vision of themselves, and of their sense of historic responsibility. The artists are committed to endowing the country with a new artistic vision that will broaden the horizon for future generations. The works selected for the exhibition reflect this commitment very well.

“On the Edge of Time” is the first exhibition of the Commonwealth of the Bahamas at the IDB Cultural Center Art Gallery, and it is the most extensive exhibition of Bahamian art ever presented in Washington, D.C.

2

Muni Figueres
External Relations Advisor

Maxwell Taylor



3



Eye Strain

1983

Oil on masonite

Vincent D'Aguilar Collection

Richard
Brent
Malone



4

Black Pearl
1981
Oil on canvas
Vincent D'Aguilar Collection

Presentación

“Tiempo de Cambio: Arte Contemporáneo de las Bahamas” rinde tributo a la creatividad del pueblo bahamense, concentrándose principalmente en aquellos artistas que han introducido con su trabajo nuevas formas de expresión visual desde la declaración de la independencia en 1973.

5

La exposición incluye obras de 17 artistas bahamenses que representan a tres generaciones. Cada uno, a su manera, se encuentra embarcado en un proceso de renovación de las artes, como puede verse en los trabajos de veteranos como Maxwell Taylor o más jóvenes como John Cox. Dicho proceso sirve como base para el desarrollo futuro de las artes del país.

Los artistas bahamenses entienden con claridad su tiempo y las circunstancias que los rodean. Su cabal apreciación del momento presente revela la imagen que tienen de sí mismos y el sentido de su responsabilidad histórica. Al mismo tiempo están comprometidos en dotar al país de nuevas posibilidades que expandan el horizonte de la creatividad para las próximas generaciones.

“Tiempo de Cambio” es la primera exposición de las Bahamas en la Galería de Arte del Centro Cultural del BID, así como la más extensa e incluyente de ese país presentada hasta la fecha en Washington, D.C.

Muni Figueres
Asesora de Relaciones Externas

ON THE EDGE OF TIME

Contemporary Art from the Bahamas

6

In 1991, a group of Bahamian artists got together to show the rest of the world that the art of their country transcends the picture postcard genre usually assumed to be the island nation's main form of artistic expression. The members of this group called themselves the Bahamian Creative Artists United for Serious Expression (B-CAUSE). They united because they believed that their country's independence—won nearly two decades earlier—gave them a responsibility they could not shirk.

Maxwell Taylor, Stan Burnside, Jackson Burnside III, Brent Malone, Antonious Roberts, and John Beadle had been educated abroad during the period immediately following the declaration of independence of the Bahamas. It seemed inevitable that they would create and incorporate into Bahamian culture a visual language appropriate to an event of such profound meaning, and which could serve as one of the foundations for the country's future artistic development. For years these artists had

produced work informed by anthropological considerations, in which identity entailed a process of clarification of cultural legacies. It was important that the artists made their commitment public as they responded to the challenges and opportunities of the times.

Although B-CAUSE eventually disbanded, it contributed to the country's artistic renewal. In this framework of new ideas, one can understand the work of John Cox, who combines his career as a painter with teaching at the College of the Bahamas. Among the newest generation, Nadine Seymour Munroe, Jason Ayer Bennett, and Tavares Strachan are particularly promising. Aside from these two main groups, several artists follow an already familiar repertory, and others, like Amos Ferguson, remain imperturbably apart from contemporary goings on.

In the past 60 years, Bahamian artists have practiced painting more than other art forms. Commercialization turned painting into decorative *souvenir art*, stripped of cultural and existential inquiry, and inhibited the advancement of visual investigation. Souvenir art effortlessly satisfied the tourists, hundreds of thousands of whom every year took Caribbean cruises, eventually reaching the port of

Antonious Roberts



Child of Ethiopia

1992

Acrylic on canvas

Vincent D'Aguilar Collection

Nassau. However, artists with a certain lucidity and awareness began to evaluate art through the cultural expression of painting, incorporating a weak historical tradition, restoring its *raison d'être*, and integrating it with the new social dynamic.

This picturesque art, habitually descriptive and openly illustrative, had some notable predecessors. Toward the end of the 19th century, Nassau had gained the reputation as a tourist center. Artists like Albert Bierstadt and numerous illustrators and photographers visited the islands to capture scenes of daily life in a place then considered to be exotic. As early as 1874, *Harper's* published "Street in Nassau"—a vision not very different from that which persists today among some commercial artists—with the clear intention of stimulating its readers' curiosity.

With the same objective, the magazine *Century* commissioned the U.S. artist Winslow Homer to visit the Bahamas and do a series of watercolors to illustrate an article on the city of Nassau. Homer made at least two visits, producing approximately 60 watercolors, most of which found their way into museums and private collections in the United States.

Stanley Burnside



8

Passageway to Heaven
(Tribute to Toney McKay-
The Obeah Man)
1997
Acrylic on canvas
Collection of the artist

Homer's freshness and informality of execution in these watercolors is very far from the imitative art his works later helped to popularize. The United States and the rest of the Americas maintained a Eurocentric eye on and attachment to Spanish and French visual advances (in a line that goes from Goya to the Impressionists). It is not surprising that in his watercolors Homer focussed on the informal character of the landscape. His interpretation—apart from the preconceived objective of the magazine—in no way diminishes the plastic vitality of the subject, although he renders it in a style that still appears realistic. The freedom of the drawing that serves as the base for the wash, the scenic framing, and the tropical luminosity and transparency of the color all give the objects and other elements in the composition an expressive vigor that is unusual when compared with the artist's oils.

It would seem that, in combination with Homer's talent, the environment was perfect for the pictorial characteristics and license of watercolor, which was then considered a minor technique. Although he was not the only artist commissioned to provide tourists with a "superficial view" of the natural landscape of the Bahamas, Homer was able to magnify the extraordinary dynamism and beauty of an environment scarcely blemished by the presence of people.

Although we can see in the modern history of the Bahamas numerous at-

tempts by pioneering artists to develop the country's creativity, in almost every case any progress made was the result of fighting against all odds. That is how it happened with artists like Kendall Hanna, Horace Kenton Wright, and Don Russell, all of whom had received some training, but whose work shows the limitations of their environment.

In 1957, Chelsea Pottery of London opened a studio in Nassau, where Brent Malone and Maxwell Taylor were among the 24 apprentices trained to mold and glaze ceramics. A commercial enterprise, Chelsea Pottery tried to become a catalyst for local talent. Unfortunately, the expense associated with importing materials and the high cost of the whole operation reduced its profitability, leading it to close three years later.

Malone reopened and once again closed Chelsea Pottery, which, under the name Bahamian Pottery, began functioning again in 1964. Malone undertook this effort upon his return to the country after four years of study in England at the Beckenham School of Art and at the Ravensbourne College of Art and Design. Taylor, who had also recently returned from a study tour in Europe, was named senior ceramic designer. Bahamian Pottery's gallery can be considered the first exhibit space in Nassau devoted to art made by Bahamians. Later Taylor left again to take courses in New York City, at the Art Students League and Pratt Institute.

Education has received a considerable portion of the national budget in the Bahamas. Art education has also benefited, although important aspects are still not adequately funded.

Amos Ferguson



Bride and Groom

1987

House paint

on paperboard

Vincent D'Aguilar Collection

By the early 1980s, the older generation of artists felt they should take a position on the role of the arts and their function in a nascent republic. They publicly opposed the tacit and widely held assumption that the quint-essential Bahamian artistic expression was that of the picture postcard.

Undoubtedly, Taylor and Malone produced the most innovative work by Bahamian artists during the 1970s and 1980s. Taylor's work was expressionistic. Malone was interested in a kind of poetic figuration not lacking in symbolism, and he gradually moved beyond any attachment to illustration. It was Stan Burnside, however, who essentially coordinated the group.

Burnside returned to the Bahamas after receiving a Masters in Fine Arts from the University of Pennsylvania. After working as a graphic designer, he decided to reconsider his career and his obligations as an artist and toward his original social group. Burnside's initiative in 1991 brought about the formation of B-CAUSE.

It is not hard to understand why the idea took shape so quickly. Each member of the group was an element of a time bomb that needed only to be set and detonated. The group agreed that an international offensive was needed to show that their country

finally had a group of artists who were prepared to overhaul the domestic art scene and who were capable of providing a visual repertory that would distinguish the Bahamas in a new way.

The offensive had positive effects. The group was invited to participate in international shows, including *Kindred Spirits* at the Art Museum of the Americas in Washington, D.C., and the First Caribbean and Central American Painting Biennial at the Gallery of Modern Art in the Dominican Republic (both in 1992). In 1993 and 1994, B-CAUSE exhibited again in the same venues, and the institutions acquired the works for their collections. B-CAUSE also participated in the Biennials of São Paulo, Brazil, and Cuenca, Ecuador. The presence of some members of the group was felt in places as near as Havana, Cuba, and as far away as Nagoya, Japan. B-CAUSE eventually produced a portfolio of serigraphs, whose promotional catalog featured a title page showing a collage of the six artists' faces, an unequivocal declaration of their intention to remain united for a common cause.

The energy expended by B-CAUSE in securing venues for exhibitions and in reaffirming its position was frustrated by new challenges in an

Lillian Blades



Mourner's Bench

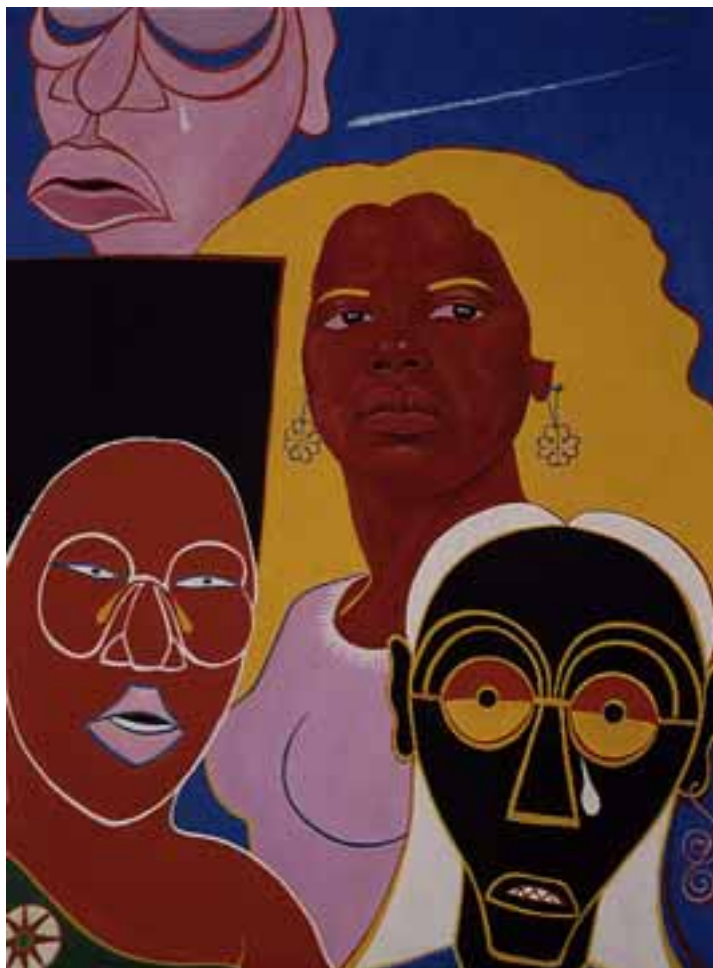
1992

Acrylic on canvas

Vincent D'Aguilar Collection

Jackson Burnside III

2



12

Society
1998
Mixed media
Collection of the artist

international arena saturated with proposals and the mechanisms of promotion. Near the turn of the century, there were so many changes, so many overlapping styles, such rapid turnover. Never before had so many limits melted away or so many barriers been broken down. Never before had changes in fashion and commercial interests competed so openly and aggressively for the public's attention, and at the same level as other, more authentic visual propositions.

The international scene served to open the group's eyes to a reality they had to confront on the local level. In spite of some signs of progress (principally the creation of the College of the Bahamas), there were no art museums and no institutional program to promote enthusiasm throughout society for visual investigation. (The only exception was the effort made by the Burnside brothers to launch the *Junkanoo* celebration.) In spite of Malone's efforts, there was no concentration of commercial galleries in which to compare the art produced domestically with that from abroad. There were no systematic events, such as competitions or prizes, demonstrating an interest in culture or a will to promote and support advances being made in the art world. (The only exception was the prize for young artists sponsored by the Central Bank.) Fortunately there was a small group of collectors, including the Central Bank; had they not existed, the rising

generation would have had an unthinkably difficult time.

Once they gained international attention, each of the members of B-CAUSE felt he had to go further in his personal search. That implied getting around the stylistic strictures imposed by any group initiative. For example, the Burnside brothers and John Beadle worked together. Others, like Roberts and Malone, decided not to maintain the monolithic personality the group was beginning to project. In spite of the marvelous group experience and the professional attention it attracted, the moment arrived when there were more cultural, intellectual, and ideological differences than points of possible contact. Nevertheless, it is undeniable that the organization of the group as such, its extroverted public position, and its readiness to look beyond the beaches that marked the country's geographic limits made for a unique phenomenon in the artistic context of Anglophone Caribbean and Atlantic nations.

By the mid 1990s, other artists were beginning to question the validity of certain visual modes that were already easily recognized as belonging to the group. New figures, educated in other U.S. teaching centers, began to introduce different influences—for example, North American Abstract Expressionism, conceptual gambits revitalized during those years by German Neo-Expressionism, and other European and Latin American tendencies. These currents are easily apparent, for instance, in pieces still in a process of stylistic definition, as is the case with the work of John Cox.



Junkanoo

The African presence, with its syncretic traditions manifest in 98 percent of the population, has contributed to the establishment of the festival known as *Junkanoo*. A popular celebration, *Junkanoo* can be compared to Mardi Gras in New Orleans or Carnival in Rio de Janeiro, Brazil; Barranquilla, Colombia; or Trinidad and Tobago. Bahamians are quick to call attention to the misuse of *carnival* as a reference to *Junkanoo*, because the term is associated in the Bahamas with the celebration by that name in Trinidad and Tobago, that is to say, with a different event.

There is no consensus on the origin of the word *Junkanoo*. Some say that it derives from John Canoe, a slave who led a movement for liberation in the 18th century. In any case, in terms of the celebration, it is worth noting that, as a form of mass popular expression, it is not very old and is still in a process of evolution. The collector Vincent D'Aguilar, for example, remembers that when he was younger, *Junkanoo* celebrations were simple—walking in the street with friends, singing arm-in-arm, and commemorating friendship, ancestors, and pride in being Bahamian.

Today, *Junkanoo* has become an extremely elaborate celebration. It takes place on December 26 and on January 1, when an extraordinary parade essentially takes over downtown Nassau. People get together and make their costumes in secret, so as to surprise everyone else with their ingenuity, color, and style.



The Artists

Who am I? Where do I come from? Where am I going? As articulated by Antonious Roberts, these questions reflect a constant preoccupation on the part of Bahamian artists. There is still no satisfactory answer, but in the process of clarifying these queries there exists the possibility of eventually finding a response. There is a consciousness among the artists that they are on the road to cultural consolidation. Free of colonial impositions and thanks to an acceptable level of economic stability with reasonable guarantees of social welfare, the country and its people finally have the opportunity to choose what they wish to recognize as their own as best identifying them. There is no better moment than the present one in which to embark on this process that, eventually, will provide answers to many other cultural uncertainties and clarify expectations.

Bahamian artists do seem to be clear about who they are *not* and what they do not wish to be. They are convinced that only by acting with determination over time will they be able to establish their own context. They constantly rummage through the past, so as to get control of the present, which is shot through with a universe of images that did not exist even a decade ago. Even as the artists work to define their surroundings, the environment seems ever more fleeting and elusive. Technology has ex-

ponentially increased the extent of knowledge, facilitating all manner of communication and the virtualization of all sorts of experience. Yet, with few exceptions, artists in the Bahamas vehemently resist globalization. In fact, their agenda for the arts seems to be intensely nationalistic.

Maxwell Taylor (b. 1938) and **Richard Brent Malone** (b. 1941) have been associated off and on since they were young; but nothing could be more misleading than to infer a fixed relationship between the work of the two. Although they did not do so programmatically, each one deserves credit for breaking new ground, for opening a new path toward artistic expression in Nassau (a position that would later be articulated by Stan Burnside and adopted collectively by B-CAUSE). But the relationship ends there. The two artists went off in completely different directions.

Malone can be considered the first artist from the Bahamas to receive systematic training and formation according to the traditional precepts of visual education, with an emphasis on drawing. His technical abilities in traditional pictorial modes made manifest his academic training, which, for whatever reason, did not then and does not now exist in the Bahamas.

By contrast, Taylor could be considered practically an autodidact, and for a time he held a special fascination for younger artists. Taylor exerted a marked influence on nearly all the members of the group. His experience and African background may also have drawn young artists to him. Compared with Malone, Taylor initially had a more direct influence on other artists, for example, the Burnside broth-

Kendall Hanna



Untitled
(*Lush Landscape*)

1992

Oil on canvas

Vincent D'Aguilar Collection

ers and Roberts. Malone influenced the group of artists who were more interested in the representational aspects of painting. Indeed, much of the visual formalism associated with *Junkanoo*—for example, geometric divisions reminiscent of stained-glass technique—manifests a connection to the way in which Taylor constructed, and still constructs, his own compositions.

Taylor's form of resolving the pictorial surface has various explanations: his admiration for Picasso; the association between syncope, the unpredictable rhythms of jazz, and African music; a synthesis of the image with the technique by which it is produced, for example, woodcut printing (one of Taylor's signature techniques); and a color scheme based on planes and modular areas—although in recent years he has embraced primary and secondary colors. Taylor has made use of all of these elements in his work, which is also imbued with social ideas like freedom, human rights, universal respect, the need to improve the quality of life for the most disadvantaged, the importance of acknowledging women, and protecting children. *Am Tired* (sic) and *The Immigrants* are notable treatments of these themes. "Our society today is full of hope, and yet, for many, also full of despair," the artist has said.

Perhaps in an effort to be more integrated with the group, Malone has also at times addressed these themes. However, in Malone's works these subjects have a quality of reminiscence in response to other pictorial and artistic concerns. For Malone, the subject matter is merely a justification; it is the drawing itself that provides the visual power and amplification. The details do the rest. Two works of great presence show this clearly: *The Force* and, especially, *History of History*. The latter recounts the evolution of *Junkanoo* ingeniously through images easily recognizable to any Bahamian, but arranged on a map of Africa. In other works, the evocative subject matter reaches the limits of abstraction, as in *Black Pearl*.

With the same facility, but with a more personal engagement, Malone addresses delicate and poetic themes, as in the recent *Morning Light* and *Balcony Scape with Dave Smith Chair*. In these works there is a nostalgic allusion to traditional Bahamian architecture, which is gradually disappearing because of general indifference.

Malone summarizes his interests thus: "For me, painting is a way to resolve preoccupations that are simultaneously pictorial and personal. My best works are the ones I 'feel' in an individual way, both in terms of the subject matter and the execution."

Nadine Seymour Munroe



Untitled

1999

Mixed media

Collection of the artist

John Beadle



18

Conjure Woman
1990
Oil on canvas
Vincent D'Aguilar Collection

Antonious Roberts (b. 1958) has developed a body of work that is notable for its numerous, radical changes of style, corresponding to the different mental and emotional states that accompanied his evolution as an artist. The pieces selected for this exhibition illustrate these transformations. This dynamic is part of his personality, his search, and his dissatisfaction with his own work.

Roberts's most recent focus is on sculpture. The present show includes three of his latest works, all made from wood and other natural materials leftover from building sites that have effectively destroyed the surrounding environment. These materials provide an ironic benefit of the tourist industry, which originally attracted people to the island's natural beauty.

Roberts is perhaps best defined by his preoccupation with the perennial human quest for validation as vital, sensitive, thinking beings. He is concerned with the struggle with our immediate circumstances, our place in the larger world, and the universe beyond. He says, "I believe that it is through art that the human being is best able to understand himself, the universe, and his place in the world."

The brothers **Stanley Burnside** (b. 1947) and **Jackson Burnside III** (b. 1949) have been a decisive force behind the celebration of *Junkanoo*. Stanley Burnside has personalized his work with what he calls "the use of el-

emental and mystical symbolism...rooted in his African heritage." This comes through clearly in the way he titles his works: *Passageway to Heaven (Tribute to Tony McKay, the Obeah Man)* and *Ancestral Spirits* (both included in this show). His most recent work focuses on more profane matters; these pieces seem to lack the energy of their predecessors, although it is too early to predict where the new work may be leading the artist.

Both brothers participate actively in the design of objects associated with *Junkanoo*. (**Eric Stuart**, who is a member of the group known as the Saxon Superstars, assembled the pieces for this exhibition.) In his workshop, known as Doongalik Studios, Jackson Burnside maintains a year-by-year photographic archive of *Junkanoo*, as well as a craft gallery where objects for that celebration may be purchased.

Celebrated annually over the turn of the New Year, *Junkanoo* both influences and is influenced by the brothers' painting. The artists so fervently believe in the expressive possibilities of *Junkanoo* and its consequences—like the development of a collective visual language—that they have at times applied the same principles to their paintings (a system they refer to as *Jammin*). For example, they have made pieces with John Beadle, as in *A Sunny Day*, which can be seen in this exhibit.

The visually dense, conceptual work of **John Beadle** (b. 1962) holds great promise for the future, especially considering the artist's age. His Jamaican background—its social, ethnic, and cultural meaning—is palpable in his work, although more as an emotional than intel-

Rolfe Harris



Freedom Dream
1992
Oil on canvas
Vincent D'Aguilar Collection

lectual motivation. Perhaps this is why Beadle's pieces have an intensity that is not seen in the work of the other members of B-CAUSE. The artist says, "I grew up practically hiding the fact that I'm the son of a Jamaican immigrant. I am the son of a Jamaican immigrant! I am the son of a Bahamian mother! I paint the beauty and the ugliness of my people. Beauty inspires me. Ugliness stimulates and provokes me."

Beadle is the Artistic Director of Doongalik Studios. He and the Burnside brothers have a common agenda that brings painting in line with a whole way of life. It is also evident that other young artists, including some of the former members of B-CAUSE, do not share the factors and motivations that unite Beadle and the Burnsides.

"Painting is a vehicle, not a destination," says **John Cox** (b. 1973), one of the new talents enjoying a great deal of visibility. Like some of his compatriots, he was educated at the Rhode Island

School of Design. His methodology (if it can be called that) is the antithesis of that of B-CAUSE. His agenda is precisely not to have an agenda. Intuition is the force behind his creative energy, together with risk and opportunity, although the result might finally appear

irrational and illogical. His position with respect to his predecessors denotes total independence. He favors *collage* and makes assemblages using discarded and found objects because “[it is a way] to integrate real life into painting.” Cox has questioned the four-sided format of the painting canvas. Although the avant-garde in other parts of the hemisphere (for example, the Argentine group MADI) protested this stricture more than 50 years ago, for the public in Nassau the notion is still uncommon.

It would require a more in-depth investigation to determine whether this independence on the part of the younger generation has taken root in the Bahamas. Certainly 15 or 20 years ago it would have been unthinkable for a young artist, working non-figuratively, to burst forth on the national scene.

The works by **Nadine Seymour Munroe** (b. 1975), **Jason Ayer Bennett** (b. 1979), and **Tavares Strachan** (b. 1979) reveal a certain pictorial mannerism that derives from the formal characteristics of Abstract Expressionism and early North American Pop Art (wide, gestural brush strokes, the use of symbols, and the division of the surface into pictorial “spaces,” for example). The result of training and circumstance, this mannerism is inflected by the individual expression of each artist, which eventually should produce more personal images.

Nick Austin



Copper Junkanoo Man
Copper
Vincent D’Aguiar Collection

John Cox



22

Center

1999

Silkscreen, acrylic and graphite on paper
Collection of the artist

Like Cox, Bennett makes systematic use of *collage*. The immediacy of discarded materials allows him, he says, “to be intuitive in my creative process, because there is a very close relationship between the piece and the moment that inspires it.” The iconoclastic energy and spirit that emanates from these works are a good indication that their authors have chosen not to be limited by creative conventions or precedents, but to insist on carving out a more personal path of expression. This is what makes them especially interesting in terms of the Bahamian art scene.

In addition to the two contrasting generations already described, some other artists have contributed to Bahamian cultural development. **Rolfe Harris** (b. 1942), **Alton Lowe** (b. 1945), and **Lilian Blades** (b. 1973), relate more or less to some of the figures mentioned above. The inimitable **Amos Ferguson** (birth date unknown) is the country’s only visionary painter—or at least the only one known to date. **Kendall Hanna** (b. 1936) is perhaps the first to openly experiment with abstract expressionism. And **Nick Austin** (b. 1948) is the self-dubbed “Copper King,” who for years worked as a plumber at the Sheraton Grand Hotel, and whose sculptures and reliefs arise from the lively combination of ingenuity and popular creativity.

Conclusion

The artistic scene in the Bahamas today is one of great vitality. While it is difficult to predict the direction this activity might take in the future, at present it seems perfectly healthy within a context that is richly pluralistic.

In terms of developmental efforts, it would be advisable to focus on three areas. Above all, it is necessary to fortify and diversify arts education at all levels. Second, the economic elite must be mobilized to create an institutional infrastructure, sharing a conceptual foundation, design, support, incentives, and re-investment in the community. Finally, there must be support for popular expression in all of its forms. This last may well be a means to convince the country’s leadership that immense economic and social benefits can derive from creative activity and a thriving community of artists.



Félix Angel

Curator of the Exhibition



Maxwell Taylor
Heritage Inside
1999
Acrylic on canvas
Collection of the artist



TIEMPO DE CAMBIO

Arte Contemporáneo de las Bahamas

26

En 1991 un grupo de artistas de las Bahamas acordaron que era necesario demostrar al resto del mundo que el arte de su país trascendía con mucho en fondo y forma al arte de tarjeta postal con el que hasta el momento se confundía la expresión artística nacional.

Los miembros del grupo, bautizado con la sigla de B-CAUSE (Bahamian Creative Artists United for Serious Expression), coincidían en una idea fundamental: la independencia del país obtenida hacía casi dos décadas delegaba en ellos una responsabilidad histórica que no podía esquivarse. Maxwell Taylor, Stan Burnside, Jackson Burnside III, Brent Malone, Antonious Roberts y John Beadle se habían educado en el exterior durante el período inmediatamente siguiente a la declaración de la independencia. Por lo tanto, resultaba inevitable para ellos el compromiso de crear e incorporar a la cultura bahamense un lenguaje visual que diera cuenta de un hecho tan profundamente significativo y sentara las bases de desarrollo futuro

de las artes en el país. Cada uno venía realizando por años un trabajo que, de acuerdo a como lo entendía cada cual, involucraba consideraciones antropológicas donde debía cimentarse la identidad entendida como un proceso de clarificación de la herencia cultural, aun si ésta todavía no estaba definida cabalmente.

Claro que también era importante que el público se enterara de este compromiso, pues sólo así podrían como artistas cumplir con su destino histórico en respuesta al desafío que planteaba el momento afortunado —y único— que les tocaba vivir.

Aunque luego el grupo se fue desbandando naturalmente, nadie puede negar su aporte al proceso de renovación artística del país. En este marco de nuevas ideas puede entenderse la obra de John Cox, quien combina la práctica de la pintura con la docencia en el College of the Bahamas.

Dentro de la generación más reciente puede mencionarse a Nadine Seymour Munroe, Jason Ayer Bennett y Tavares Strachan, quienes ya comienzan a manifestarse promisoriamente. Aparte de estos dos grupos principales, hay otros artistas que siguen más cerca o más lejos diversos modelos que conforman un repertorio ya familiar, en tanto que excep-

Maxwell Taylor



Am Tired
1996
Woodcut
Collection of the artist

ciones como Amos Ferguson permanecen imperturbables y ajenas a los vaivenes de la contemporaneidad.

La pintura es el arte más practicado en las Bahamas en los últimos sesenta años, aunque la comercialización la había convertido en un arte de *souvenir*, decorativo, desprovisto de cuestionamientos existenciales y culturales. Su anacronismo era ade-

más un obstáculo para el avance de la investigación visual, sin contar la complacencia con que sin ningún reparo satisfacía el bajo perfil intelectual de una anodina clase media, que en cientos de miles navega cada año en los cruceros que surcan el Caribe, atracando eventualmente en el puerto de Nassau. Por lo tanto, para un artista con cierta lucidez, era claro que había llegado el momento de evaluar el arte a través de la pintura como expresión cultural (incluyendo cualquier tradición, por débil que fuese), restituyendo su razón de ser e integrándolo en la nueva dinámica social.

Ese arte pintoresco, consuetudinariamente descriptivo y abiertamente ilustrativo, contaba con notables predecesores.

Hacia el final del siglo XIX, Nassau había ganado reputación como centro turístico. Algunos artistas como Albert Bierstadt, y numerosos ilustradores y fotógrafos visitaron las islas para capturar escenas de la vida

Richard
Brent
Malone



28

Morning Light

1999

Oil on canvas

Collection of the artist

diaria en un lugar entonces considerado exótico. Ya en 1874, la revista *Harper's* había publicado "Street in Nassau" — una visión no muy diferente a la que todavía hoy persiste en algunos artistas comerciales— con el claro propósito de estimular la curiosidad de sus lectores.

Con la misma finalidad la revista *Century* comisionó al estadounidense Winslow Homer a que visitara las Bahamas y realizara una serie de acuarelas para ilustrar un artículo sobre la ciudad de Nassau. Homer realizó al menos un par de visitas, produciendo cerca de 60 acuarelas, las cuales se encuentran diseminadas principalmente en museos y colecciones de Estados Unidos.

La frescura y la informalidad de ejecución con que Homer realizó dichas acuarelas están muy lejos del arte de imitación que con el tiempo contribuyeron a popularizar. Aunque para entonces en Estados Unidos y el resto de las Américas se mantenía una visión eurocéntrica, a la saga de los adelantos visuales de España o Francia (en una línea que va de Goya a los Impresionistas), no es de extrañar que Homer, en sus acuarelas, se centrara en el carácter informal del paisaje. Su interpretación —aparte del objetivo preestablecido por la revista— no disminuye la personalidad plástica del tema dentro de un estilo que todavía pretende ser realista. Al contrario, la libertad del dibujo que sirve de base a la aguada, el encuadre escenográfico y el color con su transparencia y luminosidad tropical dota a los objetos y demás elementos de la com-

posición de un vigor expresivo poco usual en las obras al óleo del mismo autor, puesto que se lo permitían —además de su talento— las características pictóricas y las licencias propias de la acuarela, considerada todavía una técnica menor.

Con su habilidad técnica, Homer magnifica la extraordinaria vitalidad y belleza de un ambiente natural apenas mancillado por la presencia del hombre, aunque no haya sido sin embargo el único artista encargado de llevarle al turista una "visión de superficie" del paisaje natural de las Bahamas.

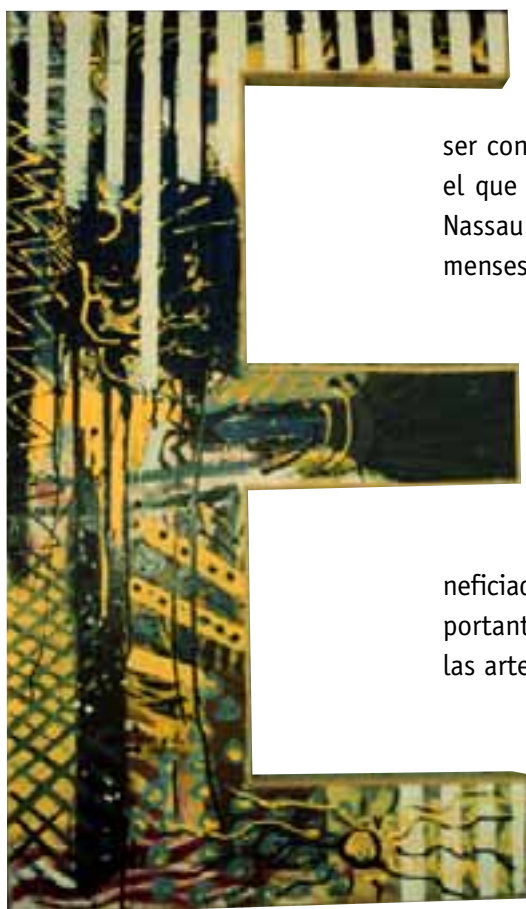
Si bien en la historia moderna de las Bahamas se observan numerosos intentos de artistas pioneros que procuraron desarrollar su creatividad, en casi todos los casos aquellos que lo lograron debieron hacerlo contra viento y marea.

Así sucedió con artistas como Kendall Hanna, Horace Kenton Wright y Don Russell, quienes a pesar de haber recibido alguna instrucción, dejan percibir en su trabajo las limitaciones del medio.

Más adelante, en el estudio que la Chelsea Pottery of London abrió en Nassau en 1957, Brent Malone y Maxwell Taylor hicieron parte de los 24 aprendices que fueron entrenados para moldear y esmaltar las piezas de cerámica. Chelsea Pottery intentó convertirse en un catalizador del talento artístico local en beneficio de una empresa comercial. Desdichadamente la importación de materiales y en general los altos costos de la operación influyeron en su poca rentabilidad, conduciendo a su clausura tres años más tarde.

Malone se encargaría más adelante de reabrir —y cerrar una vez más— Chelsea Pottery, que con el nombre de Bahamian Pottery volvió a funcionar en 1964. Malone asumió dicha labor a su re-

Tavares Strachan



Letter E

1999

House paint on wood
Collection of the artist

greso al país después de estudiar durante cuatro años en Inglaterra, en la Beckenham School of Art y en Ravensbourne College of Art and Design. Maxwell Taylor para entonces también había regresado de su viaje de observación y descubrimiento a Europa (más tarde se marcharía de nuevo para tomar cursos en el Art's Students League y el Pratt Institute, en Nueva York), y le fue asignada la responsabilidad de Senior Ceramic Designer. La galería de exposición de Bahamian Pottery puede ser considerada el primer lugar en el que formalmente se expuso en Nassau el arte realizado por bahamenses.

Desde entonces, la educación en las Bahamas absorbe un segmento considerable del presupuesto nacional. La educación artística también se ha beneficiado, aunque hay aspectos importantes en la infraestructura de las artes que no están debidamente atendidos.

Entrados los años ochenta, era obvio que la primera generación de artistas sentían que se hacía necesario articular una toma de posición frente al papel de las artes y su función dentro de la naciente república, en oposición a una corriente que tácitamente parecía haberse aceptado y reconocido como la quintaesencia de la expresión artística de las Bahamas: el arte de tarjeta postal.

El trabajo más innovador realizado por artistas bahamenses durante las décadas de los 70 y 80 sin duda pertenece a Taylor y Malone. Expresionista era el de Taylor, mientras el de Malone comenzaba a interesarse por una figuración poética no exenta de simbolismos, que dejaba poco a poco su apego a la ilustración. La articulación del grupo, sin embargo, iba a correr por cuenta de Stan Burnside.

Su regreso de Estados Unidos se produjo después de recibir un master en Bellas Artes de la Universidad de Pennsylvania. Luego de trabajar en el campo del diseño gráfico, Burnside decidió reconsiderar su destino como artista, y la obligación que todos tenemos con el grupo social del cual provenimos. Bajo su iniciativa iba a crearse, en 1991, el grupo B-CAUSE.

No es difícil entender la rapidez con que la idea fue endosada por el resto. Cada uno era el componente de una bomba de tiempo que solo necesitaba ser armada y detonada. El grupo coincidió en que era necesario lanzar una ofensiva internacional para demostrar que las Bahamas contaba finalmente con un grupo de artistas dispuestos a renovar las artes nacionales y capaces de aportar un repertorio visual que identificara de otra forma al país.

La ofensiva tuvo efectos positivos. El grupo fue invitado a participar en

Jason Ayer Bennet

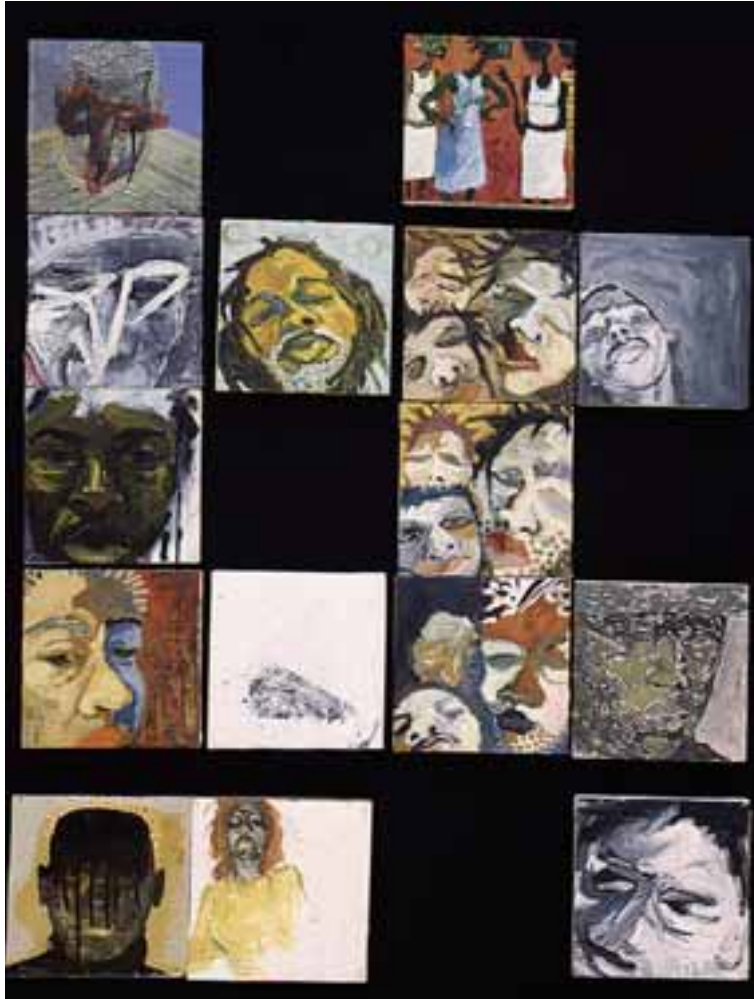


How to Mix Color

2000

Mixed media on paper
Collection of the artist

John Beadle



32

Mirror, Mirror on the Wall

1994-95

Mixed media

Collection of the artist

muestras internacionales, como la exposición titulada *Kindred Spirits*, en el Museo de Arte de las Américas en Washington, y la Primera Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica, realizada en la Galería de Arte Moderno, en la República Dominicana, ambas en 1992. En 1993 y 1994, el grupo repitió presentaciones en los mismos lugares, llegando a colocar piezas en las colecciones de ambas instituciones, y participó además en las bienales de São Paulo, Brasil, y Cuenca, Ecuador. La presencia de algunos se dejó sentir en lugares tan cercanos como La Habana, Cuba, o tan lejanos como Nagoya, Japón. El grupo llegó a producir un portafolio de serigrafías, cuyo catálogo promocional presentaba en la carátula un *collage* armado arbitrariamente en apariencia con los rostros de los seis artistas, declaración inequívoca de su interés por permanecer unidos en una causa común.

La energía empleada por B-CAUSE en la consecución de escenarios donde desplegar el trabajo y reafirmar su posición fue disminuyendo ante la exigencia de nuevos desafíos en una escena internacional saturada de propuestas y mecanismos de promoción. Nunca antes en un cambio de siglo se han experimentado tantas transformaciones, ni traslapado tantos estilos artísticos, con tanta rapidez y sucesión. Nunca antes se han esfumado tantos límites ni roto tantas barreras culturales. Nunca antes los caprichos de la moda y los intereses comerciales compitieron abiertamente con tanta agresi-

vidad por la atención del público, al mismo nivel que otras proposiciones visuales más auténticas.

La escena internacional sirvió para abrir los ojos a una realidad contra la que el grupo tenía que confrontar el medio local, donde a pesar de algunas señales de progreso (principalmente la creación de la Escuela de Arte del College of the Bahamas) no existen todavía museos de arte, ni un programa institucional que promueva interés por la investigación visual a diferentes niveles sociales (salvo el esfuerzo de los hermanos Burnside por consolidar la celebración *Junkanoo*). Tampoco existe un sector de galerías comerciales donde pueda homologarse el arte nacional con el extranjero (a pesar de los esfuerzos de Malone), ni eventos sistemáticos como concursos que demuestren un interés cultural en capitalizar y estimular los avances del sector artístico (salvo el concurso para jóvenes que patrocina el Banco Central). Por fortuna existe un grupo reducido de coleccionistas, incluido el Banco Central, sin los cuales es mejor no pensar el destino al que todavía estaría enfrentada la nueva generación.

Una vez obtenida la atención internacional, cada uno de los artistas miembros de B-CAUSE sintió que debía explorar más lejos en la búsqueda personal. Ello implicaba pasar por encima de ciertas exigencias estilísticas que toda iniciativa de grupo impone.

Los hermanos Burnside y John Beadle, por ejemplo, afianzaron sus convicciones expresivas, mientras que otros, como Roberts y Malone, decidieron no insistir en la idea de mantener la personalidad monolítica que el grupo comenzaba a proyectar. Malone mismo lo reconoce. A pesar de la maravillosa experiencia que el



Junkanoo

La presencia africana, con sus tradiciones sincréticas patentes en el 98% de la población, ha contribuido al establecimiento de un festival denominado Junkanoo.

Junkanoo es una celebración del pueblo que puede homologarse con el Mardi Gras en Nueva Orleans o el carnaval de Río en Brasil, el de Barranquilla en Colombia o el de Trinidad y Tobago. El bahamense no tarda en llamar la atención sobre la utilización incorrecta de la palabra carnaval cuando se intenta describir la festividad de Junkanoo, porque dicha palabra en las Bahamas se asocia a dicha celebración en Trinidad y Tobago, y por lo tanto, se trata de un evento diferente.

No existe consenso sobre el origen de la palabra Junkanoo. Para unos deriva de John Canoe, un esclavo que en el siglo XIX lideró un movimiento para obtener la libertad. En todo caso, para efectos de la celebración hay que señalar que, como expresión popular masiva, no es muy vieja y todavía se encuentra en evolución. El coleccionista Vincent D'Aguilar recuerda cómo, siendo más joven, la forma de celebrar *Junkanoo* era simple, reduciéndose a salir a la calle con otros amigos, marchando abrazados cantando, conmemorando fraternalmente la amistad, los ancestros y el orgullo de ser bahamense.

Hoy día *Junkanoo* se ha convertido en una celebración muy elaborada que se lleva a cabo el 26 de diciembre y el primero de año, con extraordinarios desfiles que toman prácticamente todo el centro de Nassau. Participan comparsas populares, las cuales elaboran sus disfraces en secreto para sorprender a la población con su ingenio y colorido.

grupo había significado, para no hablar de la atención profesional obtenida, llegó un momento en que eran más numerosas las diferencias que los posibles puntos de contacto cultural, intelectual e ideológico. No obstante es innegable que la organización del grupo como tal, la extrovertida posición asumida y la falta de complejos para mirar con su postura más allá de las playas que limitan el territorio de su geografía, conforman un fenómeno único en el contexto artístico de las naciones del Caribe y el Atlántico angloparlante.

En adición, a mediados de los años noventa otros artistas comenzaban a cuestionar hasta la validez de ciertos modismos plásticos ya fácilmente reconocibles como propiedad del grupo. Nuevas figuras, educadas a su vez en otros centros de enseñanza de Estados Unidos, comenzaron a introducir diversas influencias, como por ejemplo el expresionismo abstracto norteamericano y las propuestas conceptuales, revitalizadas en dichos años con el afianzamiento del neoexpresionismo alemán y otras tendencias europeas y latinoamericanas. Dichas tendencias no son difíciles de observar, por ejemplo, en piezas todavía en proceso de definición estilística, como puede ser el caso con la obra de John Cox.

Los artistas

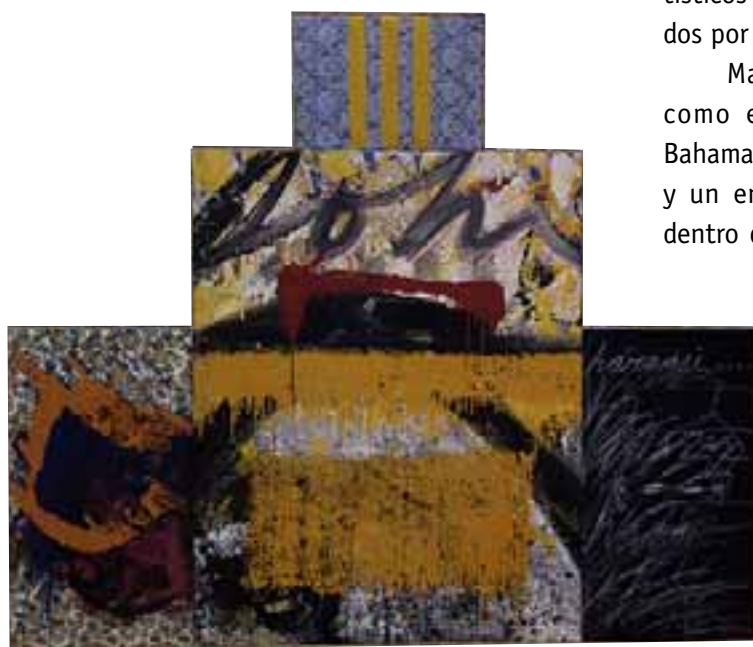
¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Adónde voy? son preguntas que en boca de **Antonious Roberts** reflejan una inquietud común entre los artistas bahameses. No hay todavía respuesta satisfac-

toria, pero en el proceso de dilucidarlas existe la confianza de encontrar eventualmente una respuesta. Hay sí, en los artistas, conciencia de que están en camino del afianzamiento cultural. Libres de imposiciones coloniales, y gracias a una aceptable estabilidad económica con razonables garantías sociales, el país y su gente tienen al fin la oportunidad de escoger aquello que reconocen como propio y los identifica mejor. No existe momento más apropiado que el actual para echar a andar ese proceso que eventualmente dará las respuestas a muchos otros interrogantes culturales y clarificará las expectativas.

Algo que sí parece tener ya en claro el artista bahamense es lo que no es ni quiere ser. En general, no quiere que se le confunda. Dentro de esta dinámica trabaja convencido de que sólo actuando con determinación podrá con el tiempo establecer su propio contexto. Constantemente hurga en el pasado, en tanto trata de abarcar el presente para controlarlo, invadido como está por un universo de imágenes que no existían hace sólo una década. Y mientras intenta definir el entorno, este parece cada vez más esquivo. En un mundo donde la tecnología ha duplicado exponencialmente los límites del conocimiento, facilitando la intercomunicación y la apropiación mental de manifestaciones de todo tipo, podría generalizarse diciendo —con las salvedades del caso— que el artista en las Bahamas se resiste con vehemencia a la globalización, dejando percibir que su agenda en cuanto a las artes aspira a ser intensamente nacionalista.

La asociación entre **Maxwell Taylor** (1938) y **Richard Brent Malone** (1941) fue recurrente durante la juventud de los dos artistas, pero nada podría ser más en-

John Cox



Untitled

1997

Mixed media

Collection of the artist

gañoso que pretender relacionar los trabajos de ambos. Sin embargo, es importante conceder a cada uno el crédito que merece puesto que fueron ellos quienes —aunque no de forma programática— desbrozaron el camino que señalaría una nueva apertura en la expresión artística en Nassau (posición que será articulada más tarde por **Stan Burnside** y adoptada colectivamente por el grupo B-CAUSE). Pero la relación termina allí. No hay caminos artísticos más opuestos que los tomados por ambos artistas.

Malone puede considerarse como el primer artista de las Bahamas que recibió una formación y un entrenamiento sistemático dentro de los preceptos tradicionales de la educación visual, con énfasis en el diseño.

Taylor, en comparación, podría considerarse un autodidacta, y no hay duda que dicho carácter ejerció en cierto momento una fascinación sobre artistas más jóvenes. Taylor ejerció una marcada influencia sobre casi todos los miembros del grupo. Tal vez su veteranía y ascendencia africana hayan sido razones para que la mayoría le haya encontrado más elementos de afinidad que a Malone, cuya habilidad técnica para manejar los aspectos tradicionales de la expresión pictórica revelan una capacitación académica que —por las razones que sea— no ha existido ni existe en las Bahamas.

Taylor tuvo inicialmente una in-

fluencia más directa en artistas como los hermanos Burnside y Roberts, por ejemplo, que cualquiera que haya podido tener Malone, quien influyó en otro grupo de artistas más interesados en los aspectos representacionales de la pintura. Podría hasta afirmarse que muchos de los formalismos visuales asociados con *Junkanoo*, como por ejemplo el fraccionamiento geométrico en forma de vitral, adoptado en forma manifiesta por algunos artistas, tiene una conexión no muy lejana con la manera en que Taylor construía y todavía construye sus composiciones.

Dicha forma de solucionar la superficie pictórica tiene en Taylor varias explicaciones: su admiración por Picasso; la identificación que puede haber entre el sonido sincopado, los ritmos a veces impredecibles del Jazz y los sonidos de la música africana que transpira; la síntesis de la imagen a la que inevitablemente conlleva la práctica de ciertas técnicas gráficas como la xilografía (con la que Taylor abiertamente se identifica); y el esquema colorístico basado en áreas modulares y casi planas, aunque en los últimos años ha abrazado abiertamente los colores primarios y secundarios. Todo ello lo ha utilizado Taylor en su trabajo, el cual está imbuido de ideas sociales como la libertad, los derechos humanos, el respeto universal hacia el hombre, la necesidad de mejorar la calidad

Alton Lowe



Yellow Hibiscus

1991

Oil on canvas

Vincent D'Aguilar Collection

Jackson Burnside III

2



38

Boom Box Rap-sody
1993
Mixed media
Collection of the artist

de vida de los sectores desfavorecidos, el reconocimiento al papel de la mujer y la protección de la niñez como lo ilustran sus obras *Am Tired* (sic) y *The Immigrants*. “Nuestra sociedad actual está llena de esperanza como también de desesperanza para muchos”, ha dicho el artista.

Malone ha adoptado en ocasiones temas comunes a la mayoría de los artistas bahamenses, quizá para integrarse más al grupo, pero en sus obras la utilización de estos tiene un carácter de reminiscencia, y ello responde a otras preocupaciones pictóricas y artísticas. En Malone el tema es simplemente un elemento justificador, mientras que el diseño sirve como amplificador de lo visual. Los detalles hacen el resto. Ello puede verse claramente en piezas de gran presencia como *The Force* y, sobre todo, en *History of History*, donde la evolución del *Junkanoo* está “contada” ingeniosamente con imágenes fácilmente reconocibles para el bahamense, colocadas contra el mapa de Africa. En otras el contenido evocador llega a los límites de la abstracción, como sucede con *Black Pearl*.

Con la misma habilidad y un compromiso más personal, Malone resuelve temas delicados y poéticos, como ocurre con las recientes *Morning Light* y *Balcony Scape with David Smith Chair*. En dichas obras hay una alusión nostálgica a la arquitectura tradicional de las Bahamas que paulatinamente desaparece ante la indiferencia de todos.

Malone resume sus intereses cuando dice que “para mí, la pintura es una

forma de resolver simultáneamente preocupaciones personales y pictóricas. Mis mejores trabajos son aquellos que son “sentidos” en forma individual tanto en el tema como en la ejecución”.

Antonious Roberts (1958) ha desarrollado una obra en la que llama la atención el número de cambios radicales de estilo, que corresponden con diferentes estadios anímicos y mentales de su evolución como artista. Las piezas seleccionadas para esta exposición ilustran algunas de dichas transformaciones. Esa dinámica es parte de su personalidad, de su búsqueda y, por qué no, de su insatisfacción con su propio trabajo.

El interés más reciente de Roberts es por la escultura. En esta muestra se incluyen tres obras de su última producción, las cuales han sido realizadas con maderas y otros materiales naturales provenientes de los deshechos resultantes de la destrucción del medio ambiente en beneficio, irónicamente, de la industria turística que originalmente atrajo.

Roberts se identifica con la siempre vigente preocupación del ser humano por validarse como ente vivo, sensible y pensante, dentro de las circunstancias y el lugar que ocupa en el contexto del universo. “Yo creo que es a través del arte que el ser humano entiende más acerca de sí mismo, el universo y el lugar que en él ocupa”.

Los hermanos **Stanley Burnside** (1947) y **Jackson Burnside III** (1949) han sido una fuerza decisiva detrás de la celebración de *Junkanoo*. Stanley Burnside ha personalizado su trabajo con el “uso de elemental y místico simbolismo...enraizado en su herencia africana”, como sugieren los títulos de algunas de sus obras aquí incluidas: *Passageway to Heaven* (*Tribute*

Stanley Burnside



Jealousy
1992
Oil on canvas
Collection of the artist

to *Tony McKay, the Obeah Man*) y *Ancestral Spirits*. Su obra más reciente evidencia un grado de preferencia por temas más profanos, los cuales no parecen tener la misma energía, aunque es muy temprano para determinar la dirección en que podría orientarse.

Ambos hermanos participan activamente en el diseño de objetos asociados con *Junkanoo*. (Las piezas de esta exposición fueron confeccionadas por **Eric Stuart**, miembro de la comparsa The Saxons.)

En su taller, conocido como Doongalik Studios, Jackson Burnside mantiene un archivo fotográfico anual del *Junkanoo*, como también una galería de artesanías donde pueden adquirirse objetos inspirados en dicha celebración.

El ingenio popular liberado cada final y comienzo de año ha llegado a influenciar la pintura que ambos realizan y viceversa. A tal punto creen los hermanos Burnside en las posibilidades expresivas de *Junkanoo*, y en las manifestaciones resultantes como lenguaje colectivo, que en algunas ocasiones han aplicado el mismo principio en la pintura (sistema que denominan como *Jammin*), realizando obras en conjunto con la participación de John Beadle, como lo ilustra la obra *A Sunny Day*, incluida en esta exposición.

En la obra de **John Beadle** (1962),

de gran densidad visual y conceptual, se adivina una muy interesante proyección futura, sobre todo cuando se tiene en cuenta la edad del artista. El ascendente jamaquino —su significación social, étnica y cultural— gravita en su trabajo y actúa como motivación emocional más que intelectual. De allí deriva probablemente una intensidad que no se observa en la obra de los demás miembros de B-CAUSE. Dice el artista, “Crecí ocultando hasta cierto punto el hecho de que soy el hijo de un inmigrante jamaquino. Soy hijo de un jamaquino! Soy hijo de una mujer bahamense! Pinto la belleza y la feura de mi gente. La belleza me inspira. La feura me motiva”.

Es evidente que las motivaciones que llevan a los hermanos Burnside y a Beadle (quien es Director Artístico de Doongalik Studios) a trabajar con una agenda común en pro de una expresión que tiene como objetivo relacionar una forma de ser con un modo de pintar, no son necesariamente compartidas actualmente por otros artistas más jóvenes, incluyendo algunos ex-miembros del ya extinto grupo B-CAUSE.

“La pintura es un vehículo, no una destinación”, ha dicho **John Cox** (1973), uno de esos talentos nuevos que goza de una posición de gran visibilidad. Educado en la Escuela de Diseño de Rhode Island, como otros compatriotas suyos, la metodología (si es que puede hablarse de una) para realizar su trabajo es la antítesis de B-CAUSE. Su agenda es no tener ninguna. La intuición es la fuerza detrás de la ener-

Eric Stuart



Egyptian Man,
Nassau's New Year's Parade
2000
Cardboard, paint, paper, glass

gía creadora, aliada con el riesgo y la oportunidad, aunque el resultado aparezca finalmente irracional e ilógico.

Su ubicación con respecto a quienes le precedieron denota total independencia. Cox es abierto partidario del *collage* y el ensamblaje con deshechos, porque de esa forma “se integra la vida real en la pintura”. Cox ha cuestionado el formato cuadrangular como soporte de la pintura, algo que si bien en otras partes del hemisferio fue planteado hace más de cincuenta años por la vanguardia (valga recordar solamente al grupo argentino MADI), en Nassau es algo que todavía resulta inusitado para el público.

Para averiguar hasta qué punto esa independencia es asumida en las Bahamas por los miembros de la generación más joven como un hecho consumado, haría falta una investigación más a fondo. De todas formas, puede decirse que hace quince o veinte años irrumpir en la escena nacional con una expresión no figurativa era bastante improbable.

En los trabajos de **Nadine Seymour Munroe** (1975), **Jason Ayer Bennett** (1979) y **Tavares Strachan** (1979) se observa cierto manierismo pictórico que deriva de las características formales del expresionismo abstracto y el temprano Pop Art norteamericano (brochazos amplios y gestuales, utilización de símbolos y fraccionamiento de la superficie en “espacios” pictóricos, por ejemplo). Dicho manierismo proviene por formación y circunstancia, y está condicionado a la expresión individual de cada artista, lo que quiere decir que eventualmente deberá transformarse en imágenes más personales.

Bennett, como Cox, también utiliza sistemáticamente el *collage*. La inmediatez que conlleva el uso del material de

deshecho permite, según el artista, “ser intuitivo en mi creación, porque así establezco una relación muy estrecha con el momento en que la obra se inspira”. La energía y el espíritu iconoclasta que emanan de dichas obras son buenos indicadores de que sus autores están decididos a no dejarse limitar por convenciones creativas y dispuestos a acudir a otros precedentes, para despejar el camino de su expresión personal. Ahí radica su interés dentro de la escena nacional.

Entre las dos generaciones anteriormente descritas, fácilmente distinguibles, hay otros nombres cuyo trabajo también hace parte del quehacer artístico de las Bahamas. **Rolfe Harris** (1942), **Alton Lowe** (1945) y **Lillian Blades** (1973) se acercan con mayor o menor distancia al trabajo de algunos de los artistas ya mencionados. En la categoría de expresiones singulares, habría que incluir a **Amos Ferguson**, único pintor visionario del país, o por lo menos el único que se conoce hasta ahora, **Kendall Hanna** (1936), quizá el primero que se aventuró abiertamente a la abstracción expresionista, y **Nick Austin** (1948), autodenominado “Rey del Cobre”, quien por años trabajó como plomero en el Gran Hotel Sheraton, y cuyas esculturas y relieves son una viva corroboración del ingenio y la creatividad popular.

Conclusión

La escena artística de las Bahamas atraviesa hoy día un momento de gran vitalidad. Si bien resulta difícil vaticinar la dirección que puede tomar en el futuro, por el momento se perfila saludablemente dentro de un marco de gran pluralismo creativo.

Hay tres áreas en las que será necesario redoblar los esfuerzos. En primer lugar, es preciso fortalecer y diversificar la enseñanza artística a todo nivel. Segundo, hace falta catalizar el interés de la elite económica en crear una infraestructura institucional, cuyo concepto, diseño, apoyo e incentivos se compartan para poder revertirlos en la comunidad con igualdad de responsabilidades y recursos. Finalmente, es preciso unificar los esfuerzos dispersos de la masa para articular una expresión popular múltiple en todos sus aspectos. Esto último puede convertirse en un medio para convencer al liderazgo del país de las inmensas posibilidades y beneficios económicos y sociales que un saludable sector cultural y una activa comunidad artística representan para la sociedad.

43



Félix Angel
Curador de la Exposición

Jackson Burnside III and John Beadle



Mastic Point Chair

1994

Mixed media: oil paint,
polyurethane on wood
Doongalik Studios

WORKS IN THE EXHIBITION

All measurements are given in inches, height x width x depth.

FROM ARTIST ANTONIOUS ROBERTS

Crucifix, 1999

Recycled coconut wood

42 x 10

Collection of Mr. and Mrs. Vincent
D'Aguilar

Dancer, 1999

Recycled limestone and sapodilla wood
52 x 12 x 9

Woman, 1999

Recycled native mahogany
85 x 7

FROM ARTIST RICHARD BRENT MALONE

Balcony Scape with Dave Smith Chair,
1999

Oil on canvas
32 x 36

Collection of Mrs. Dawn Davies

Morning Light, 1999

Oil on canvas
24 x 30

The Force, 1979

Acrylic on hardboard
36 x 60

Framed: 37.5 x 61.5

Collection of Mr. Lowell Mortimer

FROM ARTIST STANLEY BURNSIDE

*Passageway to Heaven (Tribute to Tony
McKay-The Obeah Man)*, 1997

Acrylic on canvas
37.5 x 29.5

Ancestral Spirits, 1992

Oil on linen
29.5 x 39.5

Jealousy, 1992

Oil on canvas
29.5 x 41.5

Triple Play, 1997

Acrylic on canvas
31 x 39

FROM ARTIST JACKSON BURNSIDE III

Boom Box Rap-Sody, 1993

Mixed media: acrylic, charcoal and oil on
canvas
40 x 30

Festival Day, 1993

Mixed media: acrylic, charcoal and oil on
canvas
30 x 40

Society, 1998

Mixed Media: Acrylic, Charcoal and Oil on
canvas
30 x 40

FROM ARTISTS JACKSON BURNSIDE III AND JOHN BEADLE

Mastic Point Chair, 1994

Mixed media: oil paint, polyurethane on
wood
39 x 31 x 37
Doongalik Studios

FROM ARTISTS JACKSON BURNSIDE III,
JOHN BEADLE AND STANLEY BURNSIDE

A Sunny Day, 1996
Acrylic on canvas
101 cm x 134.4 cm

FROM ARTIST JOHN BEADLE

*One Domestic Worker 6 days per week.
\$60.00 Wkly Ph:000-000*, 1999
Mixed media: wood, charcoal on paper,
chicken wire, oil on canvas
70.5 x 42.75
Diptych

Mirror, Mirror on the Wall, 1994-95
Mixed media: oil on canvas; oil on
wood; and oil, polyurethane, and
asphalt on wood
30 units, each measuring 10 x 10

FROM ARTIST MAXWELL TAYLOR

The Immigrants, 1998
Woodcut
30 x 48

Am Tired, 1996
Woodcut
36 x 48

Opposite Ways, 1999
Acrylic
22 x 30

Heritage Inside, 1999
Acrylic
22 x 30

FROM ARTIST JOHN COX

Untitled, 1997
Mixed media
54 x 64
Collection of Mr. Stan and Mrs. Dennie
Burnside

St. Peter, 1999
Silkscreen, acrylic and collage on paper
22 x 30

Resurrection, 1999
Silkscreen, acrylic and collage on paper
22 x 30

Center, 1999
Silkscreen, acrylic and graphite on paper
22 x 30

FROM THE VINCENT D'AGUILAR COLLECTION

Amos Ferguson

Rooster Playing Mandolin, 1985
House paint on paperboard
30.5 x 40

Cat and the Fiddle, 1995
House paint on paperboard
33.5 x 40

Bride and Groom, 1987
House paint on paperboard
30 x 36

John Beadle

Conjure Woman, 1990
Oil on canvas
30 x 40

Richard Brent Malone

History of History, n/a
Oil on canvas
36 x 48

Black Pearl, 1981
Oil on canvas
30 x 24

Antonious Roberts

Tropical Experience, 1995
Acrylic on canvas
72 x 40

Child of Ethiopia, 1992
Acrylic on canvas
18 x 24

Maxwell Taylor

Eye Strain, 1983
Oil on masonite
24 x 22

Rolfe Harris

Freedom Dream, 1992
Oil on canvas
30 x 40

Alton Lowe

Yellow Hibiscus, 1991
Oil on canvas
24 x 20

Lillian Blades

Dangling Branch, 1996
Acrylic on canvas
30 x 40

Mourner's Bench, 1992
Acrylic on canvas
24 x 32

No Time To Be Shy, 1996
Acrylic on canvas
48.5 x 32

Kendall Hanna

Untitled, 1994
Oil on canvas
8 x 10

Untitled (Lush Landscape), 1992
Oil on canvas
8 x 10

Nadine Seymour Munroe

Sump'n Familiar, 1997
Acrylic on wood
48 x 24

Nick Austin (The Copper King)

Copper Junkanoo Man, n/a
Copper
66 x 30 x 26

FROM ARTIST JASON AYER BENNETT

How To Mix Color, 2000
Mixed media on paper
19 x 24

Expecting, 1999
Mixed media on paper
22 x 30

Two, 1999
Mixed media on paper
19 x 24

FROM ARTIST NADINE SEYMOUR MUNROE

Untitled, 1999
Mixed media
24 x 48

Uncertain Significance, 1999
Mixed media
42 x 54

FROM ARTIST TAVARES STRACHAN

Letter E, 1999
House paint on wood
24 x 48

Focus 1, 1999
House paint on paper
20 x 30

FROM ERIC STUART, A MEMBER
OF THE SAXON SUPERSTARS

Egyptian Man: Skirt, hat, and shields; from
the float *Treasures from Africa*, Nassau's New
Year's parade, 2000
Cardboard, paint, paper, glass, etc.

The IDB Cultural Center would like to thank all the people and institutions whose cooperation made this exhibition possible, including Mr. Frank Maresca, IDB Representative in the Bahamas, and the staff under his direction; artists Maxwell Taylor, Brent Malone, Stanley Burnside, Jackson Burnside III, and Antonious Roberts, for allowing the Cultural Center to interview them and borrow their works; artist John Cox, for serving as special liaison with other younger artists; and collectors Mrs. Dawn Davies, Mr. Lowell Mortimer, and Mr. Vincent D'Aguilar, for graciously lending their works to the exhibition.



OTHER CATALOGS OF EXHIBITIONS ORGANIZED BY THE IDB CULTURAL CENTER'S VISUAL ARTS PROGRAM

- Peru: A Legend in Silver
Essay by Pedro G. Jurinovich. 28 pp., 1992
- Journey to Modernism: Costa Rican Painting
and Sculpture from 1864 to 1959
Essay by Efraim Hernández V. 20 pp., 1993
- Picasso: Suite Volland
Texts provided by the Instituto de Crédito Español,
adapted by the IDB Cultural Center. 8 pp., 1993
- Colombia: Land of El Dorado
Essay by Clemencia Plazas, Museo del Oro,
Banco de la República de Colombia. 32 pp., 1993
- Graphics From Latin America: Selections
from the IDB Collection
Essay by Félix Angel. 16 pp., 1994
- Other Sensibilities: Recent Developments
in the Art of Paraguay
Essay by Félix Angel. 24 pp., 1994
- 17th and 18th Century Sculpture in Quito
Essay by Magdalena Gallegos de Donoso.
24 pp., 1994
- Treasures of Japanese Art:
Selections From the Permanent Collection
of the Tokyo Fuji Art Museum
Essay provided by the Tokyo Fuji Art Museum, adapted by
the IDB Cultural Center. 48 pp., 1995*
- Painting, Drawing, and Sculpture
from Latin America:
Selections from the IDB Collection
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1995
- Timeless Beauty. Ancient Perfume
and Cosmetic Containers
Essay by Michal Dayagi-Mendels,
The Israel Museum. 20 pp., 1995*
- Figari's Montevideo (1861-1938)
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1995
 - Crossing Panama: A History of the Isthmus
as Seen through its Art
Essays by Félix Angel and Coralía Hassan de Llorente. 28
pp., 1995
 - What a Time it Was...Life and Culture in Buenos Aires,
1880-1920
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1996
 - Of Earth and Fire: Pre-Columbian and Contemporary
Pottery from Nicaragua
Essays by Félix Angel and Edgar Espinoza Pérez.
28pp., 1996
 - Expeditions: 150 Years of Smithsonian
Research in Latin America
Essay by the Smithsonian Institution staff.
48 pp., 1996
 - Between the Past and the Present:
Nationalist Tendencies in Bolivian Art, 1925-1950
Essay by Félix Angel. 28 pp., 1996
 - Design in XXth Century Barcelona:
From Gaudí to the Olympics
Essay by Juli Capella and Kim Larrea, adapted
by the IDB Cultural Center. 36 pp., 1997
 - Brazilian Sculpture From 1920 to 1990
Essays by Emanuel Araujo and Félix Angel.
48 pp., 1997**
 - Mystery and Mysticism in Dominican Art
Essay by Marianne de Tolentino and Félix Angel.
24 pp., 1997
 - Three Moments in Jamaican Art
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1997
 - Points of Departure in Contemporary
Colombian Art
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1998
 - In Search of Memory. 17 Contemporary
Artists from Suriname
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
 - A Legacy of Gods. Textiles and
Woodcarvings from Guatemala
Essay by Félix Angel. 36 pp., 1998
 - L'Estampe en France.
Thirty-Four Young Printmakers
Essays by Félix Angel and Marie-Hélène Gatto.
58 pp., 1999 *
 - Parallel Realities: Five Pioneering Artists
from Barbados
Essay by Félix Angel. 40 pp., 1999
 - Leading Figures in Venezuelan Painting
of the Nineteenth Century
Essays by Félix Angel and Marián Caballero.
60 pp., 1999
 - Norwegian Alternatives
Essays by Félix Angel and Jorunn Veiteberg.
42 pp., 1999
 - New Orleans: A Creative Odyssey
Essay by Félix Angel.
64 pp., 1999

Catalogs are bilingual, in English and Spanish.

* English only. **English and Portuguese.

• These catalogs may be purchased from the IDB Bookstore, 1300 New York Avenue, N.W., Washington, D.C. 20577.

E-mail: idb-books@iadb.org

THE INTER-AMERICAN DEVELOPMENT BANK

Enrique V. Iglesias
President

K. Burke Dillon
Executive Vice President

Paulo Paiva
Vice President for Planning and Administration

George Reid
*Executive Director for Bahamas,
Barbados, Guyana, Jamaica and Trinidad and Tobago*

Roderick G. Rainford
*Alternate Executive Director for Bahamas,
Barbados, Guyana, Jamaica and Trinidad and Tobago*

Muni Figueres
External Relations Advisor

Elena M. Suárez
Chief, Special Programs Section

THE IDB CULTURAL CENTER

Félix Angel
General Coordinator

Soledad Guerra
Assistant General Coordinator

Anne Vena
Lectures and Concerts Coordinator

Elba Agusti
Administrative Assistant

Gabriela Moragas
*IDB Art Collection
Management and Conservation Assistant*

EXHIBITION COMMITTEE

Félix Angel
Curator

Camille Davis-Thompson
Exhibit Coordinator in Nassau

Antoine Ferrier
Photographs

Marguerite Feitlowitz
Translator

Leilany Garron
Catalog Designer

**Inter-American Development Bank
Cultural Center**

1300 New York Avenue, N.W.
Washington, D.C. 20577
www.iadb.org

June 7 - August 11, 2000
11 am to 6 pm, Monday to Friday