

RALED

VOL. 25(1) 2025



ARTÍCULO

Fotografía, discurso y giro decolonial en el arte caribeño contemporáneo

*Photography, discourse and decolonial turn
in contemporary Caribbean art*

KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO

<https://orcid.org/0000-0002-7291-9126>

Universidad de La Habana

Cuba

Recibido: 8 de octubre de 2024 | Aceptado: 12 de marzo de 2025

DOI: 10.35956/v.25.n1.2025.p.139-158

RESUMEN

La transformación progresiva de los códigos de artisticidad experimentada en los procesos creativos del arte del Caribe contemporáneo en la segunda mitad del siglo XX trajo consigo zonas de intensos cruzamientos y desplazamientos creativos a modo de giro decolonial que comprende la visualidad “como campo de batalla,” en palabras de José Luis Brea (2009: 6). En correspondencia con la naturaleza experimental del arte contemporáneo, se identifica el giro decolonial con un cambio discursivo que fragua en la década de 1980 del pasado siglo XX y comprende los temas y recursos creativos, los roles sociales del artista y los modos de circulación del arte en las islas con la aparición de modelos descolonizadores en los espacios expositivos. Este giro supone un cambio en las claves de artisticidad en relación con el papel de manifestaciones subalternas como la gráfica y la fotografía, los intersticios y permeabilidades del proceso creativo, así como la emergencia de modelos de legitimación emancipadores, todo lo cual conduce a un campo expandido del arte y los discursos visuales en el Caribe contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: *Arte del Caribe. Fotografía. Gráfica. Estudios visuales.*

RESUMO

A progressiva transformação dos códigos de artisticidade experimentada nos processos criativos da arte contemporânea caribenha na segunda metade do século XX trouxe consigo zonas de intensos cruzamentos e deslocamentos criativos sob a forma de um giro decolonial que entende a visualidade “como um campo de batalha”, nas palavras de José Luis Brea. Em correspondência com o carácter experimental da arte contemporânea, a viragem descolonial identifica-se com uma mudança discursiva que se forjou nos anos oitenta do século XX e que inclui os temas e recursos criativos, os papéis sociais do artista e os modos de circulação da arte nas ilhas com o aparecimento de modelos descolonizadores. Esta mudança implica uma alteração das chaves da artisticidade em relação ao papel das manifestações subalternas como o grafismo e a fotografia, os interstícios e as permeabilidades do processo criativo, bem como a emergência de modelos emancipatórios de legitimação, o que conduz a um campo alargado da arte e dos discursos visuais nas Caraíbas contemporâneas.

PALAVRAS CHAVE: *Arte das Caraíbas. Fotografia. Gráficos. Estudos visuais.*

ABSTRACT

The progressive transformation of artistic codes experienced in the creative processes of contemporary Caribbean art during the second half of the 20th century resulted in intense creative crossings and displacements characterized by a decolonial turn that sees visibility “as a battlefield,” according to Jose Luis Brea. In line with the experimental nature of contemporary art, this decolonial turn is associated with a discursive change that emerged in the 1980s and encompasses themes and

creative resources, the social roles of the artist, and the modes of art circulation in the islands, highlighted by the rise of decolonizing models. This turn signifies a shift in the keys of artisticity concerning subaltern manifestations like graphics and photography, the interstices and permeabilities of the creative process, and the emergence of emancipating legitimization models, all of which contribute to an expanded field of art and visual discourses in contemporary Caribbean contexts.

KEYWORDS: *Caribbean Art. Photography. Graphics. Visual studies.*

Introducción: Giro decolonial en clave visual. Coordenadas generales a modo de introducción.

El giro decolonial, entendido como “una inversión del esquema de sometimiento de la colonialidad” (Maldonado-Torres 2000: 562) se acompaña de la transformación progresiva de los códigos de artisticidad en el arte del Caribe contemporáneo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Todo ello trajo consigo zonas de intensos cruzamientos y desplazamientos creativos relevantes en el terreno de la visualidad “(...) como campo de batalla –e incluso como herramienta de actuación estratégica en él.” (Brea 2009: 6)

En correspondencia con la naturaleza experimental de los discursos más renovadores de manifestaciones como la gráfica y la fotografía, las poéticas artísticas contemporáneas fraguaron un nuevo campo de representación discursiva en los modos, recursos y temas de reflexión con fuerte presencia en las corrientes creativas del Caribe hispano insular. La esencia reproductiva y la capacidad comunicativa de ambos lenguajes favorecieron permeabilidades entre los campos y tradiciones creativas. Esto multiplicó el consumo y accedió a públicos masivos mediante amplias formas de circulación, pues la expansión del campo artístico se expresa en los estrechos vínculos entre imagen y discurso defendida por los Estudios Visuales cuando reconocen que: “(...) no hay hechos –u objetos, o fenómenos, ni aún medios- de visualidad puros, sino actos de ver.” (Brea 2009: 6)

En este contexto, ¿de qué manera la fotografía en el Caribe opera como una estrategia discursiva para la problematización de las narrativas regionales? ¿Cómo contribuye a la formulación de nuevos discursos desde los ensanchamientos del campo de representación como síntesis de posturas decoloniales en sus formulaciones teóricas y experimentales?

El texto a continuación analizará las prácticas artísticas que contribuyeron a un momento de cambio en la sensibilidad de la época desde los años sesenta de la pasada centuria, fundamentalmente desde los lenguajes fotográficos, sus principales cultores y los caminos de legitimación y consolidación de estos discursos visuales que fraguan en la autonomía discursiva a partir de los años ochenta. El camino descrito resulta equivalente al “cambio de actitud de la subjetividad colonizada que la lleva a afirmarse como una subjetividad donadora, receptiva y cuestionadora.” (Maldonado-Torres 2000: 564)

Las convergencias creativas en la segunda mitad del siglo XX favorecieron amplias zonas de conexión entre manifestaciones y lenguajes que oscilan desde la dimensión referencial, el valor objetual y el recurso intertextual de la manifestación. La fotografía “se impuso como uno de los polos del discurso crítico,” (Damisch 2002: 12) mientras que la conciencia del fotógrafo se modificaba en correspondencia con el contexto: del oficio como vía de subvención económica deviene recurso creativo; de las formas de circulación por excelencia a través de la prensa se amplían los espacios hacia publicaciones especializadas, galerías, museos y colecciones de arte. Las tendencias artísticas más renovadoras se incorporaron como métodos expresivos para indagaciones y problematizaciones sobre los metarrelatos del Caribe: el sujeto, la historia y la identidad. En correspondencia con la premisa que “todo ver es entonces el resultado de una construcción cultural.” (Brea 2009:7)

Por ello, el giro decolonial a través de las artes visuales se entiende en su dimensión de “socio-génesis histórica,” (Maldonado-Torres 2000: 561), en tanto refuerza un cambio de sensibilidad de base histórica y cultural, que construye narrativas contrahegemónicas y formula una nueva subjetividad. Las expansiones de lenguajes y tendencias creativas condujeron a repertorios en simul-

taneidad más que en secuencialidad, donde la fotografía se insertó libremente entre las filiaciones abstractas o figurativas. En paralelo, las indagaciones y valores de la fotografía en las islas han contribuido a la vocación polisémica del arte contemporáneo, a la transgresión de los límites artísticos y a la renovación conceptual y temática de sus principales búsquedas filosóficas e identitarias.

1. Discursos fotográficos y nuevos márgenes de creación. Hitos en un contexto de cambio.

Los discursos fotográficos contemporáneos, vinculados al cambio de sensibilidad estética de las prácticas contemporáneas en el arte, construyen un universo extendido de conexiones definido por el pensamiento teórico como *lo fotográfico*. Dicha terminología defendida en extenso por Rosalind Krauss en el libro homónimo, comprende el cambio de signo que la fotografía supuso para las prácticas contemporáneas mientras “supo “revelar” esta influencia hasta conferirle valor de síntoma o de índice, (...)” (Damisch 2002: 9). Desde la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, la fotografía se convierte en un mosaico plural de recursos técnicos y discursivos en el cual conviven los procedimientos tradicionales con los experimentales y digitales, los formatos pequeños con grandes escalas y soluciones planimétricas o tridimensionales. Acorde a las exigencias del arte contemporáneo y al desdibujamiento de los géneros convencionales, la técnica oscila entre la dimensión creativa y la función documental de acciones efímeras como *happenings*, *performances*, *land art* o *body art*.

La naturaleza del formato fotográfico favoreció una sensibilidad hacia la gráfica que discursaba con otros lenguajes pictóricos como la abstracción, el *pop* y el hiperrealismo, en formatos diversos como la fotoserigrafía o el mural. A la vez, elementos fotográficos pasaron a conformar composiciones más complejas mediante recursos como el *collage*, el cual se convirtió en un procedimiento recurrente a través del cual se transferían imágenes, fragmentos o materiales de soportes y esencias. Este proceso en ambas direcciones genera una zona de intersticios y solapamientos creativos conducentes a la paulatina legitimación de los primeros, a la vez que la ampliación de los conceptos mismos sobre el arte y la figura del artista. La capacidad reproductiva, el procedimiento técnico, las formas de circulación abiertas y masivas, los códigos que anteriormente le habían ganado los lauros a la fotografía en su función documental, fotorreporteril y asociada a la prensa plana, ahora se convierten en recursos válidos para participar de los debates sociales y culturales del momento desde los discursos del arte.

Los avances tecnológicos son un hecho ineludible a finales de la década del setenta y, por tanto, motivo de negociaciones simbólicas en las propuestas de artistas de avanzada. De tal suerte, el dominicano Jorge Severino (1935) explota la imagen fotocopiada como un recurso expresivo más de su instalación “Altar vodúista,” presentada en la Bienal de Sao Paulo, de 1978. Las cromolitografías católicas que acompañan estos espacios religiosos fueron reproducidas y dispuestas acorde a la jerarquía simbólica de dichos atributos en un espacio de culto. La pieza posee una doble transgresión: la ruptura del espacio sacro y privado al expositivo y público, y la desmitificación de imágenes simbólicas que, en su aliteración visual, devienen solo imágenes en circulación.

La contemporaneidad en la fotografía caribeña transita por proceso de autoconcientización de fenómenos “relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado (...)” (Brea, 2009:7), así

como las múltiples mediaciones culturales implícitos en estos procesos. Ese universo se multiplicaba también como un procedimiento de convergencias entre la gráfica y la fotografía para favorecer el uso de la fotoserigrafía. La técnica, con una larga tradición sobre todo en Puerto Rico¹ resultó más extendida en las islas de habla hispana a partir de la década del sesenta, cuando la gráfica, sobre todo a través del *afichismo*, contribuyó a multiplicar el discurso visual de las islas y el fomento técnico propició una expansión del procedimiento en Cuba y República Dominicana.

El repertorio visual del arte devino en imágenes propensas para la apropiación y reelaboración desde los discursos contemporáneos, especialmente los del diseño gráfico que se nutrió del acervo histórico para favorecer la reflexión y el análisis de su contexto histórico. La obra del cubano Raúl Martínez (1927-1995)² permite ilustrar la permeabilidad de los discursos artísticos y el tránsito del fotógrafo al artista a partir del principio de la libertad expresiva.

La experiencia formativa en los Estados Unidos propició una revalorización de los postulados creativos a partir del empleo libre de registros abstractos y figurativos o técnicas como el *collage*. Los vínculos e influencias de las corrientes artísticas más novedosas como el *pop art*, el informalismo expresionista y la nueva figuración integraron un repertorio de reelaboraciones al calor de los matices y realidades insulares. Para los caminos del *pop art*, los recursos fotográficos desempeñaron un papel expresivo trascendental como se verifica en la obra de Martínez. En palabras de la investigadora Corina Matamoros:

“Raúl Martínez cambió radicalmente el punto de mira del Pop Art enfocándose en la cultura popular cubana; una cultura no asentada ni en el consumo ni en los *mass media*, sino afirmada en la exuberante transformación social que significó la revolución de 1959.” (Matamoros 2012: p. 72)

En las veintiocho piezas que conformaron su exposición “Homenajes” de 1964 se identificó el *collage* y la manipulación fotográfica como recursos predominantes a partir de la incorporación de fragmentos de prensa, fotografías de ambientes populares, banderas o elementos de una visualidad cotidiana en los lienzos a mitad de camino entre la abstracción y la figuración. El procedimiento técnico se reconoce como uno de los signos renovadores de su poética, en tanto se convierte en “zona de tolerancia para la creación que ya no tiene fronteras.” (Matamoros 2008: s.p.) Con la técnica del *collage* como concepto creativo “lo “real” entra en el campo de la representación como fragmento, y fragmenta la realidad de la representación.” (Krauss 2002: 167)

Raúl Martínez impulsó una “relación tipográfica-fotografía-ilustración que puede considerarse precursora de los carteles cubanos posteriores, cuya madurez expresiva se produjo hacia mediados de los sesenta.” (Menéndez 2007: p. 3) La dimensión antropológica de su obra se basa en la búsqueda incesante de personajes, tipos y escenas populares que le permitieran adentrarse en la idiosincrasia del cubano, captada cámara en mano en las largas caminatas que realizaba por la ciudad.

1 El artista Bonilla Norat declara que: *Tenía montado desde 1939 un taller usador [sic] de todas las técnicas serigráficas incluyendo las fotográficas y para imprimir sobre cualquier material, incluyendo grabar sobre vidrio con serigrafía.* Ver el ensayo de la autora “Lente boricua. Arte y fotografía en Puerto Rico,” *Cuadernos Americanos*, México, No. 156, Pp. 61-87

2 Formación académica en la Academia de San Alejandro, principal sede de los estudios artísticos en Cuba, entre 1943 y 1946.

IMAGEN 1

Exposición Homenajes. 1968

Raúl Martínez. Cuba

Fotografía



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Y el propio artista declara que:

“(...) En la exposición “¿Foto-mentira!” me dediqué a hacer una labor creativa mediante la alteración de la realidad fotográfica, ahora me doy cuenta que anunciaba la repetición en mis futuros cuadros, que no surgieron solamente de ver el *pop* norteamericano y los cuadros de Andy Warhol, sino que emanaron de una necesidad de expresión que solo podía solucionar el diseño.” (Veigas 1978: 40)

Resultó ser el periodo de las grandes pinturas murales con filiación hiperrealista en los que “la reutilización continuada de sus retratos fotográficos, de grabados históricos, recortes de prensa y dibujos traspasados una y otra vez de soportes o técnicas pueblan ampliamente la iconografía de Martínez.” (Matamoros 2012: 131)

En convivencia con los intereses técnicos, la obra en fotoserigrafía del boricua Carlos Irizarry (1938-2017) durante los años setenta apeló al repertorio visual del arte y la prensa para reflexionar acerca del rol de la imagen en contextos de arte y política. En la obra “Moratorium I” (1970) el artista se apropia de la icónica pieza “El Guernica” de Pablo Picasso, para iniciar un ensayo acerca de la guerra y el ejercicio del poder como formas de destrucción del hombre. A modo de planos superpuestos, la obra conduce a una genealogía de la guerra mediante el recorrido histórico desde la Segunda Guerra Mundial hasta la repulsa del *moratorium* en Puerto Rico y la guerra de Vietnam.

El registro intertextual se basa en la manipulación de las imágenes televisivas, artísticas y de prensa, y aportan un protagonismo esencial del medio fotográfico que, en calidad de creación o registro, contribuye a modelar un universo visual con énfasis en el componente fotográfico.

IMAGEN 2

Moratorium I. 1970.

Carlos Irizarry. Puerto Rico

Fotoserigrafía



Fuente: Colección Smithsonian Art Museum.

<https://americanart.si.edu/artwork/moratorium-84422>

El camino de la fotoserigrafía en República Dominicana, con menor impacto que en la tradición boricua, cuenta con el destacado exponente Carlos Sangiovanni (1941), cuya obra como diseñador e ilustrador trascienden desde la década del ochenta. Sin embargo, la filiación hiperrealista modela las mediaciones entre pintura y fotografía durante los años setenta en el contexto dominicano y serán las apropiaciones fotográficas realizadas por Ada Balcácer (1930), Alberto Bass (1949) y Fernando Peña Defilló (1928) quienes propongan caminos sugerentes de confluencias estilísticas entre pintura y fotografía.

El empleo de los códigos fotográficos desde el recurso del *collage* aparece en fecha temprana en el mural “La eterna primavera” (1968), dedicada a las hermanas Mirabal por la artista Ada Balcácer y ubicado en la sede del Banco Central de Santo Domingo. La obra de gran formato se apropia de uno de los hechos más sangrientos de la historia nacional para magnificar la resistencia heroica del pueblo dominicano ante la intervención estadounidense. El suceso violento que conmocionó a la población se rememora desde el uso de fotografías juveniles y risueñas de ambas hermanas, quienes con su ejemplo inspiraron y contribuyeron a radicalizar un pensamiento antimperialista en su país.

Alberto Bass, a su vez, tuvo una formación pictórica combinada entre Santo Domingo y la Art Students League de Nueva York, estrechamente vinculada a las influencias del cine y del hiperrealismo estadounidense con variados formatos que oscilan desde el lienzo hasta el mural. Se considera el primer pintor vinculado al fotorrealismo en República Dominicana, cuya obra participa de la reflexión sociológica acerca de los patrones culturales y de gusto de la sociedad dominicana en la isla y sus diásporas, fundamentalmente en la ciudad de Nueva York, donde

radicó durante una década. La figuración deviene lenguaje efectivo para ilustrar y yuxtaponer imágenes públicas, de objetos o actitudes de interés.

Sin embargo, las imágenes urbanas comparten el protagonismo con la capacidad de la luz para modelar lo observado, recurso visual que en la poética de Alberto Bass alcanza noción de referencia contextual, modelado compositivo y valor identitario. La intensidad lumínica de la obra destaca la superposición de referentes como si todos los componentes se encontraran en un primer plano, en convivencia barroca de planos y objetos. Sus escenas se construyen desde el referente fotográfico, con la distinción de enfocar el lente y el pincel hacia las escenas de interés societal como una evidente búsqueda antropológica en las esencias culturales de las comunidades dominicanas. Sin embargo, en ese universo de vistas populares, marcas o elementos de una sociedad de consumo se identifica la estrategia del simulacro con su esencial postura crítica, y que especialmente la fotografía pone en evidencia con su capacidad de producir imágenes de muy diverso tipo, referente y función.

La obra de Fernando Peña Defilló durante los años setenta, luego de un intenso camino en el terreno de la abstracción, se caracteriza por la vuelta a la figuración desde los recursos visuales del hiperrealismo; no desde la influencia estadounidense sino desde la necesidad intrínseca de su poética. En palabras del propio artista:

“Se trataba de la reincorporación de la figura humana como símbolo de una condición y una realidad ambiental que me venía presionando desde hacía mucho tiempo. Llegado a ese punto sentí la inevitabilidad de utilizar un nuevo el lenguaje figurativo para darle un sentido más humano, más directo y comprensible a mi aportación plástica a una mejor definición de una pintura de raíces puramente dominicanistas. En mi caso, buscadas en el presente.” (Miller 1983: p. 47)

En su poética el sedimento fotográfico “llega a la exacerbación, lo que le permite producir obras realmente impactantes como Amapola.” (Miller 1983: 64) La pieza resalta el retrato de mujer en posición ladeada en la cual se distinguen el rostro curtido, el ceño fruncido y firme y la estampa humilde de la clase trabajadora. Mujer mestiza y ruda, que combina en la composición retrato y paisaje con la fluidez de una factura técnica impecable.³

La dimensión referencial de la fotografía, tan nítida en la obra de Fernando Peña Defilló se desdibuja como recurso de memoria en el discurso visual del pintor cubano Tomás Sánchez (1948). Su formación académica en la isla fue deudora de la impronta de la *Nueva Figuración* que, a finales de la década del setenta, transmuta gradualmente en una nueva etapa de revitalización del paisaje urbano y rural desde los códigos del hiperrealismo. Gerardo Mosquera nos confirma que “van desapareciendo los “monstruos” y afianzándose el paisaje, proceso que constituye casi una secuencia exacta.” (Mosquera, 1984: 70) En paralelo a un proceso de revitalización de las experiencias vitales de la generación que colocan los temas en “la naturaleza, el imaginario mitológico de la cultura popular tradicional y el universo inagotable de los objetos cotidianos, llenaban los cuadros como asuntos recurrentes de en una parte importante de la pintura cubana de esos años.” (Pereira 1999: p. 63)

3 La obra se puede apreciar en el enlace: <https://artsandculture.google.com/asset/amapola/CgFUH7RWrr-bLVw?hl=es>

IMAGEN 3

Amapola. 1970

Fernando Peña Defilló. República Dominicana.

Óleo sobre lienzo



Fuente: <http://www.museofernandopenadefillo.com/el-retrato>

IMAGEN 4

Paisajes. 1974.

Tomás Sánchez. Cuba

Óleo sobre lienzo.



Fuente: Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Tomás Sánchez declara abiertamente su gusto por la fotografía cuando dice “soy aficionado a ella, aunque no parto directamente de las fotos para realizar mis trabajos, sino de la memoria.” (Piñera 1984: 56) En otra entrevista explicita que “generalmente trabajo de memoria. Aunque a veces utilizo fotografías, nunca me subordino a estas. Me interesan como referencia.” (Veigas 1981: 36) De esta relación contradictoria entre imagen referencial y recreada, la crítica especializada encuentra “la profunda espiritualidad de una paisajística de conformación objetiva, fotográfica.” (Piñera 1984: 56) Dicha filiación fotorrealista, aunque no desde la relación convencional de la pintura derivada de la fotografía, se verifica desde mediados de la década del setenta cuando participó en el Salón de Profesores e Instructores de Arte (1975), del cual se dice que “Tomás volvía al reencuentro consigo mismo.” (Tomás 1981: 13-14)

Otros creadores cubanos del período emplearon genuinamente los códigos del hiperrealismo como vocación experimental, más que como poética definida, para corroborar la sentencia de la investigadora María de los Ángeles Pereira de que:

“El hallazgo propio de la novel pintura de los setenta en Cuba no fue el neoexpresionismo figurativo ni el *pop* -como ya se ha dicho, ambos se heredan desde el propio contexto local- sino el fotorrealismo. De los albores de esta etapa datan varias obras tempranamente “clásicas” para la plástica nacional debidas a la autoría de figuras tan promisorias como Flavio Garcíandía, Tomás Sánchez, César Leal, Nélida López, Gilberto Frómeta, Aldo Menéndez y otros más.” (Pereira 1999: p. 64)

Nuevos caminos se abrieron para la fotografía de las Antillas en un proceso de legitimación progresiva desde el campo del arte, que finalmente condujo a la autonomía expresiva de la manifestación y la emergencia de un discurso visual emancipatorio. Las convergencias creativas durante la segunda mitad del siglo XX favorecieron amplias zonas de conexión entre manifestaciones y lenguajes que oscilan desde la dimensión referencial, el valor objetual y el recurso intertextual de la manifestación. “La fotografía se impone como uno de los polos del discurso crítico,” (Damish 2000: 12) mientras que la conciencia del fotógrafo se modificaba en correspondencia con el contexto: del oficio como vía de subvención económica deviene recurso creativo; de las formas de circulación por excelencia a través de la prensa se amplían los espacios hacia publicaciones especializadas, galerías, museos y colecciones de arte.

2. Discursos fotográficos y renovación artística en el Caribe: la presencia femenina.

Si bien profundas transformaciones están ocurriendo en el campo del arte a nivel internacional, en las trayectorias insulares, especialmente las hispanas, se manifiesta una voluntad de renovación y experimentación de los lenguajes estéticos en consonancia con las urgencias de su tiempo, para reafirmar el criterio que “la fotografía es un objeto teórico que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan.” (Damish 2000: 16-17)

La presencia femenina comienza a destacarse como un síntoma de renovación de las artes plásticas caribeñas, con una marcada presencia también en la manifestación del lente. “Su más amplia representatividad ha coincidido con los años en que el movimiento plástico antillano ha adquirido más solidez y organicidad, lo cual las hizo partícipes de las estrategias y reflexiones que han dado razón de ser a las nuevas orientaciones y propósitos del arte regional.” (Wood 2006: 112) Asimismo, convergen los ejercicios deconstructivos y juegos lumínicos con las inquietudes identitarias, el

protagonismo del paisaje y las gentes o el universo de lo popular y marginal, para ofrecer un diálogo entre la dimensión artística y las búsquedas antropológicas.

A mediados de los años setenta destacan en la producción artística del Caribe dos nombres con poéticas singulares y discursos transgresores que contribuyeron a ensanchar los márgenes del arte contemporáneo desde los lenguajes fotográficos: la boricua Frida Medin (1949) y la cubana radicada en los Estados Unidos, Ana Mendieta (1948-1985). Sus poéticas discursan alrededor de problemas medulares como la migración y la identidad, el género, los estereotipos femeninos y la violencia social de una cultura patriarcal. Dichos discursos fotográficos no podían eludir la dimensión autorreferencial en tanto sus vidas y obras estaban marcadas por los conflictos políticos y culturales de la época.

La primera se destaca como resultado de la efervescencia creativa contemporánea de la Casa Aboy, y su firma resulta la única rúbrica femenina inserta en las exposiciones a partir de 1974.⁴ Sus imágenes devienen síntesis de una personalidad apasionante y temperamental, comprendida como una expresión autobiográfica y en reflejo de sus desgarramientos, rupturas y recomposiciones individuales. La propia artista comenta:

“(...) No tengo una formación académica, yo era ama de casa. Estaba estudiando en la Universidad del Sagrado Corazón y cogí una clase de fotografía solamente para conocer mi cámara, y realmente encontré una herramienta bien poderosa que me permitía poder expresar las interpretaciones que tenía del mundo y de las cosas.” (Rivera 2009: 198)

La obra de Frida Medin supone la doble transgresión del signo femenino en su época, como sujeto creador y objeto representado. Sus piezas captan el momento de anagnórisis individual, de profundo debate acerca de los roles sociales y la vocación personal, expresado a través del recurso de la autorrepresentación. El cuerpo se convierte en motivo central como huella y signo; en simultaneidad, la desnudez física revela las pasiones interiores, reprimidas o liberadas. Según reza en el catálogo de la muestra *“Imágenes Arrancadas:”*

“Esa casa fue por un tiempo un espacio que sentí totalmente mío. No en sentido de propiedad, sino que todo allí hablaba mi lenguaje síquico, espiritual y psicológico. Cada vez que abandonaba mi carro para caminar hasta ella, sentía que dejaba atrás todas mis circunstancias externas para entrar en un mundo mucho más abstracto, que era mi mundo interno.” (Medin 1984)

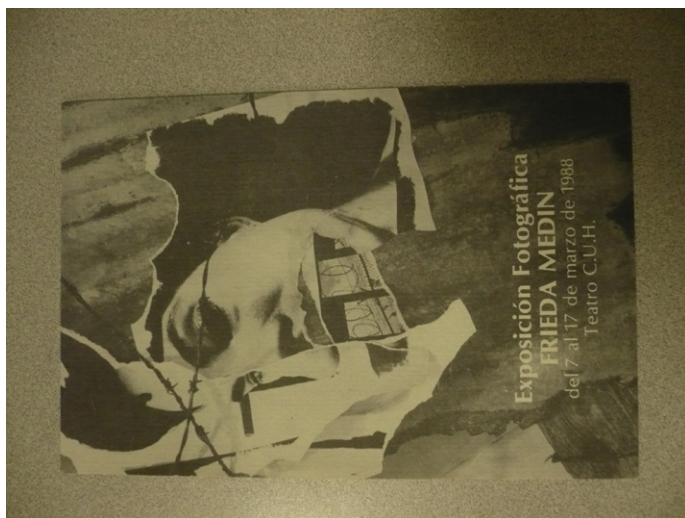
Los espacios ruinosos, los juegos con la sombra proyectada por su propio cuerpo, los límites de la libertad individual conciliados con las paredes derruidas y los sitios vacíos, cual eufemismo de una existencia en recombinação de valores y objetivos, se muestran como imágenes resultantes de dicha serie fotográfica. Al término de un año de búsquedas existenciales y como cierre visual de la serie, la artista abandona los muros y traspasa las puertas con los brazos en alto, cual portazo de Nora en pleno siglo XX. Sobre qué significó quebrantar los códigos de representación femeninos en los años ochenta, la propia artista nos comenta:

“En Puerto Rico, y en general, el cuerpo de mujer es retratado básicamente por los hombres, es el cuerpo que más se ve, de manera que una mujer retratándose ella misma, desnuda, sin estar buscando los

4 En este año ocurre la primera exposición de la Casa Aboy titulada “El arte sano y su ambiente,” donde convergieron firmas medulares para la fotografía contemporánea en Puerto Rico como Ramón Aboy y Héctor Méndez Caratini.

IMAGEN 5

Catálogo *Imágenes Arrancadas*. 1988
Frida Medin. Puerto Rico



Fuente: Archivos del Museo de Arte, Antropología e Historia, Universidad de Puerto Rico, Recinto Río Piedras.

ángulos favorables –yo no disimulé chichos, ni marcas de trajes de baño, ni nada- eso de por sí era una bofetada, no solamente a la sociedad, sino a la clase burguesa de la que yo provengo.” (Rivera 2009: 199)

Un segundo elemento renovador del discurso fotográfico boricua lo constituyó la dimensión instalativa de sus piezas, en la cual las fotografías se mostraban como elementos constitutivos de ensamblajes y altares en homenaje a la casa abandonada. La fuerza matérica y objetual aportada por los componentes reciclados y refuncionalizados; la huella como síntesis del tiempo y uso pasado; la recombinación de negativos rotos y quemados; la exploración de la imagen a través de otros medios de reproducción como las fotocopadoras conforman una obra signada por la experimentación y de la cual dimana, cual exorcismo, una historia de vida. Por tales motivos, la obra de Frida Medin requiere una especial singularidad en la tradición fotográfica de Puerto Rico.

La poética de la cubana Ana Mendieta resulta igualmente pionera en los discursos renovadores del arte contemporáneo caribeño a la luz de sus condicionantes culturales y problemáticas sociales. Su historia de vida se convirtió en centro de inspiración y búsquedas expresivas, centradas en su ser y experiencias como motivo y canal de emisión de sus ideales.⁵ En su obra, la disyuntiva filosófica

5 Ana Mendieta y su hermana Raquel fueron víctimas de la campaña difamatoria denominada Operación Pedro Pan, organizada desde los Estados Unidos para desestabilizar la sociedad y el naciente gobierno revolucionario cubano. En 1961, ambas adolescentes fueron enviadas por sus familias hacia los Estados Unidos con la promesa de un reencuentro familiar que tardó casi una década en ocurrir y en el que mediaron numerosos sitios y familias de acogida. Como parte de esta operación, miles de niños sufrieron un destino incierto del cual nos dan testimonios desgarradores las poéticas de artistas como Ernesto Pujols, Nereyda García o la propia Ana Mendieta.

entre arte y vida, los límites y las búsquedas complementarias del arte contemporáneo, trascienden la reflexión racional y metafísica para convertirse en energía generadora de visiones y enfoques problematizadores de la realidad y su propia existencia. Sin embargo, la fuerza desgarradora de sus apreciaciones en torno a la violencia, la conexión dialógica entre las dimensiones humana y mítica, o el uso de recursos no convencionales como su propio cuerpo, la fotografía y el video, hacen del arte una herramienta vital, comprometida y visceral.

El cuerpo y su huella, la dimensión mítica de los materiales y simbólica del gesto creativo, la versatilidad en los lenguajes y recursos expresivos sin ataduras convencionales, fraguan una poética singular de profundas confluencias existenciales, temporales y creativas. En su hacer convergen el pensamiento descolonizador de la época y sus respectivas renovaciones artísticas, los conflictos entre centro y periferia al interior del entonces nuevo centro cultural del arte, y la vocación experimental como expresión de compromiso y libertad creadoras.

Ana Mendieta obtuvo sus titulaciones como artista en la Universidad de Iowa, Estados Unidos y “finalizó sus estudios cuando despuntaban los setenta en un contexto extraordinariamente libertario en lo que se refiere a las prácticas configurativas.” (Moure 1996: 21) El arte experimentaba nuevos límites en lo conceptual, lo matérico y los lenguajes artísticos. El *body-art*, el *land-art*, el *povera*, el *performance*, entre otras clasificaciones o categorías, emergen en correspondencia con las nuevas maneras de expresión de los artistas para los cuales los límites convencionales de las Bellas Artes y el rol social del artista habían colapsado. “La obra de arte en sí se convirtió en interferencia e interacción paisajísticas, tanto estáticas como dinámicas.” (Moure 1996: 21)

De cualquier modo, la transfiguración visual identificada en sus videos asociada a una elaboración conceptual deshace los anclajes circunstanciales de tiempo y lugar para destacar fuerzas telúricas, visiones míticas y una dimensión inmanente de las preocupaciones estéticas. La propia artista nos guía al declarar que “en arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen [...] quería que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas.” (Merewether 1996: 90)

Basándonos en el interés manifiesto de la artista por experimentar “el carácter físico del lugar donde está situada,” (Mendieta 1996: 212) se comprende que la obra expuesta en la galería requiere de mediaciones creativas, es decir, de otras manifestaciones o soportes como el video, la instalación y, fundamentalmente, las fotografías, que “se convierten en una parte vital de mi obra.” (Mendieta 1996: 186) La dimensión efímera de la intervención se complementa con la aparente trascendencia de la fotografía como registro y documento histórico.

Sin embargo, Ana Mendieta le confirió a la técnica una dimensión sublimada como expresión autónoma de su obra. De la pieza “Silueta de cenizas” constan solo imágenes de la desaparición de la obra, como expresión veraz de una huella ausente. De este gesto, Charles Merewether reconoce que “ahora la reproducción fotográfica desplaza radicalmente a la realidad.” (Merewether 1996: 118) Es decir, se convierte en única expresión de esa realidad y por tanto obra original de un hecho efímero, poniendo en solfa la noción de registro de la fotografía. Sin embargo, la selectividad en el revelado de la imagen nos hace pensar en la aplicación de criterios de selección y el valor estético de las piezas, pues según nos cuenta Mary Sabbatino “su archivo de diapositivas de Siluetas es extenso, aunque solo una pequeña parte de ellas fue impresa en fotografía durante su vida.” (Sabbatino 1996: 136)

Ana Mendieta fue una artista visual, como denominaríamos hoy a los creadores cuya obra y sensibilidad rebasan los cánones modernos de las Bellas Artes. Su poética se construyó desde los

recursos de su tiempo, esos componentes tecnológicos que tanto le abrumaban por el empleo como herramientas *desculturizantes*. El consumo de la imagen se multiplicó a niveles exponenciales, por lo que su lenguaje se articuló desde esas propias lógicas, como una alternativa de reversión conceptual. Sus obras hablan desde el subconsciente, lo intuitivo, el sentido de lo mágico que radica en la naturaleza mediante recursos diversos como películas Súper 8, videos, un extenso grupo de *performances*, acciones e instalaciones, dibujos, grabados, objetos y esculturas.

3. Prácticas creativas y conciencia crítica para una subjetividad cuestionadora.

La práctica artística emergente y actuante en los años ochenta pujaba con notoria intensidad creativa y generacional por una puesta al día de los recursos de creación. Si bien la creación más contestaria forzaba permanentemente los márgenes del arte, también se constataban resistencias en torno a la incorporación de la fotografía en los predios estéticos. En el caso cubano, mucho se había avanzado, inquietudes y búsquedas desde los diferentes márgenes emergían con fuerza; el cuestionamiento inicial devino concepto y aspiración para las posteriores generaciones. “Y en tales búsquedas reconstructivas, que orientaban al arte por el camino de una praxis de fuerte base teórica e investigativa, se arribó a posturas mucho más osadas; los discursos se tornaron reflexivos, incisivos, indagatorios, y se definió de esta suerte la orientación analítica (postconceptual) del Nuevo Arte Cubano.” (Pereira, 1999: p. 66)

Sin embargo, dicha resistencia cultural encuentra contundentes oposiciones en el panorama artístico cubano, con mayor fuerza desde la *praxis* creativa que desde el pensamiento crítico. Los programas de formación vigentes para ese entonces en las escuelas especializadas de arte ponían el énfasis en las manifestaciones convencionales de pintura, escultura y grabado. La formación de artistas en espacios académicos de alto nivel de especialización, que devino uno de los aciertos fundamentales de la política cultural cubana en revolución, en apenas dos promociones ponía en crisis los postulados genéricos sobre arte y las herramientas analíticas de los diferentes públicos locales. El desdibujamiento de los géneros se expresaba con la libertad del tránsito hacia manifestaciones o al interior de los códigos expresivos de las mismas, en correspondencia con los intereses técnicos y conceptuales de cada artista.

Arturo Cuenca (1955) fue uno de los pintores que, en fecha temprana como 1973, comenzó a hacer uso de las imágenes fotográficas para describir el proceso a la inversa, de la pintura hacia la fotografía. Las experimentaciones con las formas de representación lo condujeron a una progresiva definición por el discurso fotográfico en los años ochenta, cuya temprana consagración llegó con el Premio del salón Paisaje 82 con la obra “Mensaje Real,” que combinaba la tela con fotografías iluminadas.⁶ “Cuenca intentó crear una ambigüedad entre los dos medios. Cada obra se vale de fotomontaje, las imágenes reconstruidas sugieren diferentes niveles de realidad y evocan diversas interpretaciones de las relaciones entre sujeto y objeto.” (Herzberg, 1993: 15-16)

6 Se puede ampliar la información a través del acceso al Catálogo *Salón Paisaje 82*; <https://stats.bellasartes.co.cu/publicacion/salon-paisaje-82>

Una de las obras de interés resulta “Espectador” (1983), expuesta en Nueva York por iniciativa de INTAR Gallery. La ambigüedad de la pieza se obtiene del montaje de dos imágenes donde se fusionan texto y paisaje en un franco ejercicio de definición de la mirada. El punto del observador se problematiza desde la concepción misma de la obra cuyo resultado visual alcanza la dimensión de poesía. Acerca de los debates sobre la emergencia de esta generación y sus obras nos acerca la investigadora María de los Ángeles Pereira:

“Las nuevas obras fueron subvirtiendo, poco a poco, los estereotipados criterios en torno al tan llevado y traído asunto de la identidad nacional y sus modos de representación; se amplificó la perspectiva antropológica y la vocación de universalidad del artista cubano, aun cuando las obras reafirman -tal vez con más empeño que nunca- sus niveles de pertenencia y compromiso con el ámbito local y la raíz popular.” (Pereira, 1999: p. 66)

La dialéctica arte-antropología aplicable a las esenciales motivaciones del arte caribeño contemporáneo como parte de sus más delineadas búsquedas temáticas, también se manifestaba en las experimentaciones fotográficas. Las formas de presentación contemporáneas rebasan la bidimensionalidad tradicional para proyectarse hacia el espacio instalativo y propiciando un desdibujamiento de los límites artísticos. Semejantes búsquedas dictan los intereses de entonces jóvenes creadores como Polibio Díaz (1952), cuya obra fotográfica en los años ochenta indaga en las imágenes y creencias populares de los campos dominicanos desde las reformulaciones de formatos fotográficos.

En su obra temprana las supersticiones y los mitos de la cultura rural se condensan en la serie titulada “Espantapájaros del Sur” (1985), donde se ilustra el amplio repertorio de imágenes espectrales que acompañan las tierras en el afán de protección de los sembrados mediante las creencias populares dominicanas. El colorido impactante, la fluidez de las composiciones, los contrastes entre planos verticales y horizontales anuncian la ampliación de los formatos a través de los cuales el artista contribuiría al ensanchamiento de los márgenes de la fotografía caribeña. En paralelo, el universo campesino se revela desde la relación con los ambientes, la presencia de un pensamiento mítico y popular. “Imágenes de Carnaval” (1984-1990) recogen de manera creativa las procesiones, festividades e imaginarios sincréticos de la cultura popular, traducidos en visualidades estridentes, de reciclajes matéricos y apropiación de elementos vernaculares. Otros temas como la migración hacia el interior de República Dominicana y de los dominicanos hacia otros escenarios diaspóricos, la problemática racial y ambiental se convierten en motivación para posteriores exposiciones fotográficas.⁷

El enfoque humanista se expresa en la obra fotográfica del boricua Héctor Méndez Caratini Martínez mediante la reflexión visual y crítica que entrecruza los campos del arte, la política, la historia y la identidad. Para Puerto Rico, la resistencia antihegemónica ha sido una marca definitoria de la proyección artística a través de la defensa de las tradiciones y el idioma español. El ensayo fotográfico “Vieques: crónicas del calvario” (2000) participa activamente de la lucha denodada de los boricuas por la devolución del territorio. A través de quince lienzos, como un viacrucis caribeño, se

7 Los referentes visuales en las composiciones portan la energía necesaria para expandirse en mayores formatos a través de ensamblajes, instalaciones, performances y manipulaciones tecnológicas de muy diverso tipo, que alcanzan los formatos murales y galerísticos en series como “Interiores” (2006) y “Áreas (des)protegidas” (2005) o “La Isla del Tesoro” (2009), respectivamente.

IMAGEN 6

Diablito. Serie *Imágenes de Carnaval*, 1984-1990.
Polibio Díaz. República Dominicana
Fotografía



Fuente: <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/imagenes-de-carnaval>

conjugan noticias, imágenes y recortes de prensa, composiciones fotográficas y pintura que revelan el saldo acumulado de contaminación ambiental, injusticias contra la población local, incremento de la tasa de enfermedades letales, bombardeos y muertes. “De la misma manera en que Cristo cargó con su cruz, a los viequenses les ha tocado cargar la cruz de la contaminación ambiental.”⁸ La palabra también aparece como recurso expresivo y de alcance simbólico. Una imagen en blanco y negro, impresa con la técnica de “sándwich”,⁹ refleja el autorretrato que recae sobre las palabras “Justicia y Libertad.” Al respecto el artista sentencia: “Cuando la gente me pregunta “¿Qué es lo que yo fotografío?” Esa es la respuesta.”¹⁰

8 Vieques: Crónicas del Calvario, 2000 – Héctor Méndez Caratini (hectormendezcaratini.com)

9 Procedimiento técnico que consiste en superponer un negativo sobre otro de manera que en una fotografía se combinan dos o más imágenes.

10 Rodríguez, Kirenia (2024). Intercambio vía correo electrónico con Héctor Méndez Caratini. 15 de agosto de 2024. 11:25 am

IMAGEN 7

Serie Vieques: crónicas del calvario. 2000.
Héctor Méndez Caratini. Puerto Rico
Fotografía



Fuente: Colección del artista

Palabras Finales

Los debates tempranos que acontecen entre los años setenta y ochenta del pasado siglo fraguan en un universo de *lo fotográfico*, donde lo visual alcanza dimensión textual y discursiva mediante la plenitud de formas, lenguajes y recursos visuales de las prácticas contemporáneas del arte caribeño. Como parte de las poéticas contemporáneas, la técnica rebasa todos sus límites y a la vez, se abre a los más actualizados debates en torno a la identidad y la memoria, la migración y las diásporas, las huellas de colonialidad a través de narrativas históricas, de género, la diversidad sexual o los debates ambientales. La fotografía contemporánea en el Caribe manifiesta un lenguaje autónomo y una amplitud de registros con capacidad experimental y voluntad crítica y cuestionadora que utiliza libremente la dimensión documental, testimonial y creativa en el complejo universo de la visualidad contemporánea. La manifestación deviene un territorio de discursos textuales y visuales, de cruzamientos disciplinares, coordenadas históricas, contradicciones de huellas coloniales, discursos críticos y trayectorias decoloniales.

Referencias Bibliográficas

BREA, Jose L. 2009. (Disponible en línea en <https://centroestudiosvisuales.wordpress.com/?s=Jos%C3%A9+Luis+Brea>). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. Centro de Estudios Visuales de Chile: José Luis Brea| Señas y Reseñas, (Consulta: 17 de agosto de 2024)

- DAMISCH, H. Prólogo. En *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Pp. 9-13. Barcelona: FotoGGrafía
- GARCÍA, O. 1989. *Fotografías para la historia de Puerto Rico, 1844-1952*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- HERZBERG, J. 1993. Arturo Cuenca. *A decade of Photographs: 1983-1993*. New York: Galería INRA.
- KRAUSS, R. 2002. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: FotoGGrafía
- MALDONADO-TORRES, N. 2020. El Caribe, la colonialidad, y el giro decolonial. En, *Latin American Research Review*, Vol. 55, no. 3, pp. 560-573. <https://www.cambridge.org/core/journals/latin-american-research-review/article/el-caribe-la-colonialidad-y-el-giro-decolonial/3063123107450770B0313350A6545B6E>
- MATAMOROS, C. 2012. *Raúl Martínez. La gran familia*. La Habana: Ediciones Vanguardia Cubana
- MEDIN, F. 1984. *Imágenes arrancadas*. San Juan: Liga de Arte
- MENDIETA, A. 1996. Escritos personales. En *Ana Mendieta*. Pp. 167-222, Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo
- MENÉNDEZ, J. 2007. (Disponible en línea en <https://cubamaterial.com/wp-content/uploads/2013/04/cronologia-del-diseno-grafico-cubano.pdf>). Cronología del diseño cubano, CUBA GRAFICA
- MEREWETHER, CH. 1996. De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. En *Ana Mendieta*. Pp. 83-134. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo
- MILLER, J. 1983. *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad*. Santo Domingo: Amigo del Hogar
- MOSQUERA, G. 1984. Tomás Sánchez en retrospectiva. *Revolución y Cultura*. No. 113: 69-70
- NAVARRETE, José A. 1995. *Ensayos desleales sobre fotografía*. Mérida: Editorial CONAC.
- PEREIRA PERERA, María A. 1999. El milagro inconcluso de los panes y los peces. *Revista Universidad de La Habana*. No: 251. Pp. 59-74
- PIÑERA, T. 1984. Los paisajes de Tomás Sánchez, ¿imágenes reales o recuerdos? *El Caimán Barbudo*. junio: 56
- RIVERA, N. 2009. *Con urgencia. Escritos sobre Arte Puertorriqueño contemporáneo*. San Juan: La Editorial. Universidad de Puerto Rico.
- SABBATINO, M. 1996. Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*. En *Ana Mendieta*. Pp. 135-166 Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporáneo
- TOMÁS, A. 1981. La revolución del paisaje. *El Caimán Barbudo*. Febrero: 13-14

VEIGAS, J. 1978. La realidad y el recuerdo. *Revolución y Cultura*, octubre: 36-40

VEIGAS, J. 1981. Siempre el paisaje. *Revolución y Cultura*, no. 104: 30-36

WOOD PUJOLS, Y. 2006. *Las Artes Plásticas en el Caribe. Praxis y contextos*. La Habana: Félix Varela

KIRENIA RODRÍGUEZ PUERTO. Profesora Titular de la Universidad de La Habana, Doctora en Ciencias sobre Arte y profesora de Historia del Arte, con especialidad en Arte y cultura en el Caribe. Sus investigaciones recientes profundizan en el papel de la fotografía como documento y obra de arte en las prácticas artísticas contemporáneas en el Caribe y como parte de un contexto global de circulación de imágenes y visualidades. Sus textos aparecen publicados en revistas nacionales e internacionales como *Nierika* (México), *Epistème* (Colombia), *Tramas y Redes* (Argentina, CLACSO), *Cuadernos Latinoamericanos* (México), *Temas y Anales del Caribe* (Cuba).

Correo electrónico: kirenia.rodriquezpuerto@gmail.com