

*Kirenia Rodríguez Puerto**

FOTOGRAFÍA EN EL CARIBE: ARTE Y DESCOLONIZACIÓN

CARIBBEAN PHOTOGRAPHY: ART AND DECOLONIZATION

FOTOGRAFIA DAS CARAÍBAS: ARTE E DEBATES DESCOLONIAIS

RESUMEN

En el presente ensayo se propone el análisis de la fotografía del Caribe durante el siglo XX como un escenario de debates teóricos y descoloniales. A modo de cartografía general, se analizan tópicos centrales en las ciencias sociales y los estudios culturales como registro y memoria histórica, compromiso político y cultural, y la dimensión del cuerpo en la construcción visual de discursos críticos sobre subalternidades.

Palabras clave: arte, fotografía, Caribe, pensamiento descolonial, estudios culturales.

ABSTRACT

This research is about the 20th century's caribbean photography like a territory of theoretical and decolonial debates. In general, the text discuss about the main topics of Social Sciences and cultural studies such as memories, political commitment and the bodies as critical visions of regional culture.

Keywords: Art, Photography, Caribbean, decolonial ideologies, cultural studies.

RESUMO

Este artigo propõe a análise fotográfica das Caraíbas durante o século XX (século 20) como um cenário teórico e debates descoloniais. Como um dos principais mapeamentos gerais é discutido nas ciências sociais e estudos culturais assim como também é registro e memória histórica, compromisso político e cultural ou a dimensão do corpo com a construção visual de discursos críticos sobre subalternidades.

Palavras-chave: arte, fotográfica, caraíbas, debates descoloniais, estudos culturais.

* Licenciada en Historia del Arte y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de La Habana (Cuba).

INTRODUCCIÓN

El universo de la cultura traza puentes simbólicos y articuladores de medular importancia para escenarios de confluencias, confrontaciones y conexiones históricas, étnicas, religiosas y simbólicas como el Caribe. Ante la balcanización y polifonía de los espacios insulares, la cultura deviene un escenario de articulación y diálogo eficaz al permitir entablar diálogos entre islas, flujos de agua y tierras firmes que enlazan fragmentos históricos, lingüísticos, filosofías de vida y pasados coloniales. Las revisiones del estatus colonial devienen motivación sustancial para las prácticas literarias y artísticas del siglo XX cuando se comienzan a fragmentar los imaginarios coloniales, asentados durante siglos de dominación, para experimentar un proceso de autoconciencia y afirmar los valores comunes en la dimensión del etnos y el legado africano, la experiencia colonial compartida, y las prácticas populares y sincréticas. La validación de lo propio, asociado directamente con lo autóctono y lo cotidiano, construye un universo visual desde las primeras décadas de la centuria que modela las imágenes de las conflictuales naciones insulares, a la vez que construye y asienta imaginarios, mitos y estereotipos regionales.

En este contexto de desarrollo de las artes plásticas y las prácticas populares, la fotografía se manifiesta en la región con importantes asincronías cronológicas y connotativas, ya sea adelantándose en la construcción visual de una naturaleza y cultura caribeña desde el siglo XIX o a través de un marcado compromiso social y cultural distintivo de la producción fotográfica a partir de la segunda mitad del siglo XX. La fotografía tiene el privilegio de haber acompañado y documentado, desde sus primeros indicios en 1841, intensos procesos de las sociedades insulares como la esclavitud y la etapa posaboliconista, las guerras y los enfrentamientos coloniales por la independencia, las formas de apropiación del espacio natural y el proceso de urbanización. Esta cualidad supone la necesidad de comprender

el valor de la fotografía decimonónica no solo en su capacidad de testimonio de las islas, sino en los aportes de la técnica al colocarse en los intersticios culturales de su época para mostrar “otras” imágenes del Caribe desconocidas por las formas oficiales del arte. Aunque la fotografía decimonónica en la región responde a enfoques coloniales y positivistas de la época, se debe reconocer la manera en que diversifica los espacios, los tipos populares, los escenarios insulares y las prácticas cotidianas y contribuye a completar los estudios relacionados con el Caribe y su visualidad a lo largo de los siglos.

Si bien la técnica fotográfica posee una larga tradición en los acervos e instituciones dentro y fuera del Caribe y en la actualidad el desarrollo tecnológico ha impuesto la primacía de la imagen, aún se encuentran pendientes la sistematización y el estudio de los universos visuales construidos desde los lenguajes documentales decimonónicos y antropológicos, publicitarios y estéticos del siglo XX. Especialmente en escenarios culturales altamente codificados por las visiones coloniales sería mejor afirmar que, dada la convergencia de múltiples visiones coloniales como en el caso del Caribe, las trayectorias de la imagen, sus códigos y significados suponen un aporte sustancial para desentrañar los elementos característicos históricos, sociales y éticos de la región.

La fotografía ha contribuido a fraguar un discurso simbólico y un universo visual caribeño que, en el tránsito de herramienta científica decimonónica a manifestación artística contemporánea, contribuye a los debates y lecturas coloniales y descoloniales en la región; tal como se plantea en el *Manifiesto por una Nueva Imaginación Social y Política en América Latina*, “el arte y las prácticas simbólicas tienen la valiosa potencialidad de poner en cuestión imaginarios socialmente asentados” (Manifiesto, 2014). Este es el caso de la fotografía caribeña, que a lo largo de dos centurias socava los códigos de representación convencionales, diversifica las imágenes de las sociedades insulares y

genera nuevos estereotipos. Sin embargo, su capacidad intersticial le permite otorgar voz a nuevos sujetos sociales, transgredir los códigos coloniales y ofrecer “otras” interpretaciones de la memoria, la historia y los grupos invisibilizados en los discursos artísticos legitimados por el arte del Caribe.

LA FOTOGRAFÍA COMO REGISTRO HISTÓRICO Y CLAVE DE MEMORIA

La técnica fotográfica deviene una ventana de acceso epistemológico a las sociedades insulares decimonónicas y su posterior evolución desde los códigos de la etnología, la antropología, la historia y el arte. La mirada del fotógrafo evoluciona de acuerdo con su época y transita por la catalogación y el inventario insular –con modelos positivistas– de los fotógrafos viajeros; la indagación humanista y pictorialista de los primeros fotógrafos regionales de principios del siglo XX; la legitimación de las diferencias humanas, con la finalidad estética del arte contemporáneo; o la apoteosis de la imagen a través de internet en el siglo XXI.

El universo de lo popular constituye una fuente nutricia para las búsquedas visuales de la fotografía caribeña a modo de clave temática, que permite articular una continuidad historiográfica en la evolución de la fotografía regional. La mirada hacia la cotidianidad, las escenas callejeras o de mercadeo, los sujetos populares, las poblaciones migrantes o las prácticas de laboreo devienen referentes visuales y zonas de búsquedas conceptuales que motivan a la fotografía caribeña desde su génesis. Desde mediados del siglo XIX, con el

impulso del pensamiento científicista de la época, proliferan las investigaciones e imágenes sobre los esclavos, las poblaciones de origen africano y sus descendientes en el Caribe. La representación frecuente del negro en la literatura, el dibujo, el grabado o las cartas de viajeros denotan un gran interés por parte de la sociedad europea de la época en conocer y clasificar las características y costumbres de las migraciones forzadas africanas, portadoras de complejos procesos de transculturación y sincretismo religioso y popular.

La fotografía decimonónica indaga en las poblaciones negras y construye un amplio repertorio visual de procesos como la esclavitud y la posesclavitud. El archivo fotográfico supone también un universo desde el cual reconstruir, a través del filtro de los enfoques positivistas y sus recursos simbólicos, un elemento de memoria y tradición. Si bien la reconstrucción del pasado esclavista no ha estado exenta de conflictos por las estrategias contemporáneas para perpetuar la memoria histórica, el alcance de la fotografía permite identificar nuevas fuentes para la comprensión y reinterpretación del proceso histórico desde las obras patrimoniales y los lenguajes del arte contemporáneo.

La obra fotográfica de Harry Hamilton Johnston¹, resultado del recorrido por las islas entre 1908 y 1909, ejemplifica la ambivalencia de sentidos que experimenta la fotografía entre el discurso colonial y las aperturas descoloniales, así como la capacidad de representación de un tiempo histórico desde el cual reconstruir, dialogar y reflexionar en los estudios contemporáneos. La motivación de Johnston para realizar el recorrido insular respondió a los debates posabolucionistas y a la hipótesis relacionada con la incapacidad de autogobierno de

1 Harry Hamilton Johnston (Gran Bretaña, 1858-1927) fue un representante de la corona inglesa en África a finales del siglo XIX. Johnston realizó una investigación itinerante de diferentes regiones del Caribe, con motivaciones etnológicas, botánicas y zoológicas. Entre 1908 y 1909 realizó un viaje por seis islas del Caribe, del que resultaron aproximadamente 250 fotos en vidrio que se conservan en los archivos de la Royal Geographical Society en Londres.

los negros en las sociedades insulares; sin embargo, algunas de sus obras visibilizan las resistencias culturales e históricas del Caribe.

Figura 1. Harry Hamilton Johnston. Entrada de un santuario vudú. Haití. 1908-1909.



Fuente: *Fotos y fantasmas. Fotografías caribeñas de Harry Johnston.* Catálogo. The British Council, Royal Geographical Society. 1998.

Figura 2. Harry Hamilton Johnston. Tambores vudú. Haití. 1908-1909.



Fuente: *Fotos y fantasmas. Fotografías caribeñas de Harry Johnston.* Catálogo. The British Council, Royal Geographical Society. 1998.

Entrada de un santuario vudú y Tambores vudú, tomadas en Haití, expresan la cualificación de la escena desde la consideración personal del autor. Los tres tambores vinculados con funciones rituales por las misas religiosas, la iconografía y la escenografía del altar que abarca la totalidad de la vivienda hacen explícito un pensamiento religioso consolidado en prácticas ancestrales, que no habían sido develadas por las imágenes del poder colonial. El silenciamiento de las prácticas de origen africano, el sincretismo iconográfico como mecanismo de supervivencia y conservación del patrimonio inmaterial y las tradiciones orales de origen africano, componente vital de estos altares dentro de las prácticas religiosas, habían permanecido ocultos en la tradición mítico-visual del Caribe.

Un tema central de su estancia en Jamaica fueron los pueblos cimarrones. De estas comunidades de resistencia, alternativas al poder colonial establecido, dejó un amplio registro fotográfico que recorre la apropiación espacial del entorno y las viviendas, las prácticas culturales (vestimentas y estilos de vida, entre otras) y el comercio. En los enfoques coloniales, los espacios de mercado, la producción de alimentos y las estrategias comerciales representaban uno de los factores esenciales para la modernización de las sociedades y los progresos civilizatorios, según las nociones de desarrollo. Destacar estas prácticas en los pueblos cimarrones, que tras más de un siglo de poblamiento lograron articular una comunidad sustentable y en diálogo con el sistema colonial de producción, constituye un aporte sustancial de las fotografías de Harry Hamilton Johnston.

La fotografía encontró en su función de testimonio y complemento científico el camino de representación de la alteridad y la exclusión que caracterizan a las sociedades caribeñas. Sin proponérselo, Harry Johnston habló el idioma fotográfico más transgresor del momento, dicho “viaje provocó un cambio drástico en su evaluación de los negros” (Archer-Straw, 1998, p. 13).

Las fotografías en soporte de vidrio de Johnston han sido poco difundidas en las investigaciones y estudios sobre la cultura caribeña. Sus placas se encuentran resguardadas en las colecciones de la Royal Geographical Society y, gracias a la dedicación de la investigadora Petrine Archer Straw, fueron presentadas en la exposición *Fotos y fantasmas. Fotografías de Harry Hamilton Johnston*. Como la investigadora señala en el título de la exposición, para aquilatar el valor de estas piezas no basta con “ver” el cliché, se deben “observar” a profundidad los significados ocultos tras las imágenes del explorador, el alcance de sus limitaciones y sus aportes a la construcción visual de un periodo identificado por la historiografía desde los códigos de la opresión.

En los lenguajes contemporáneos, la recuperación de la memoria histórica dialoga con los procesos migratorios, las intenciones antropológicas y la dimensión estética. La historia se entiende no solo desde el documento histórico, sino también desde la capacidad de “portar” valores culturales heredados de la tradición oral y popular de las poblaciones caribeñas. La conexión simbólica y visual de las islas y sus diásporas constituye uno de los temas tratados por la fotógrafa trinitaria Abigail Hadeed. La serie *Trees Without Roots*, del año 2005, sobre Puerto Limón y sus gentes, penetra en la urdimbre de la memoria colectiva e individual que supone una identidad regional en conflicto: la población afrodescendiente en su mayoría de origen jamaicano en contraposición con la mayoría de herencia hispana, la prevalencia del inglés en un país de lengua castellana, la legitimación de un pasado africano en contraste con el reconocimiento colectivo de una matriz indígena y la conexión territorial con espacios insulares discontinuos en el imaginario continental. Según comenta Ivonne Muñiz:

Abigail atrapa a protagonistas de este proceso de reterritorialización-transterritorialidad (África-Caribe anglófono-Centroamérica) amparada

por su acción plástica, que nos conduce a la revisión de las nociones estáticas de frontera y nación, teniendo en cuenta los cambios demográficos que ocurrieron en la región. A Abigail Hadeed le interesa llamar la atención sobre las historias silenciadas y borradas de estas comunidades, islotes-enclaves/pueblos negados (p. 118).

Abigail capta islas culturales que portan en sus imágenes presentes las marcas de un pasado de fragmentaciones. Su obra deviene una alternativa plástica de recuperación de la memoria histórica y ofrece los puentes simbólicos que conectan tiempos divergentes mediante imágenes de reconocimiento y legitimación cultural. Su serie fotográfica traduce la síntesis y confluencia de tiempos históricos presentes en el arte caribeño, donde pasado y presente se funden en su expresión antropocéntrica y donde hombre e isla se complementan en la prevalencia de su cultura.

COMPROMISO POLÍTICO Y CULTURAL: TRANSVERSAL TEÓRICA DEL ARTE Y LA FOTOGRAFÍA DEL SIGLO XX

El siglo XX supone significativas transformaciones en el contexto político, económico y social y sus traducciones culturales en las islas caribeñas. Para esta centuria, la presencia estadounidense se manifiesta en todos los órdenes de la vida insular a través de sucesivas injerencias militares, sesiones de territorios, el incremento de las bases navales y aéreas o la entrada de capitales a las industrias locales. En este periodo, Estados Unidos se convierte en la nueva metrópolis regional con una fuerte influencia desde el universo cultural que conduce, desde un temprano momento de este siglo, al fomento de una conciencia local y al reforzamiento de los patrones culturales identitarios.

Las artes plásticas insulares fortalecen su compromiso cultural y social a partir de códigos como la validación de lo propio o autóctono, que se traducen en la inspiración del paisaje natural, las escenas urbanas y rurales, la visibilización de la historia local, la validación de las prácticas populares y religiosas locales –deslegitimadas por la tradición europea hasta el momento– y el reconocimiento de un sujeto cultural diferenciado en su comprensión de la antillanidad, la negritud, el costumbrismo, el indigenismo u otras corrientes de pensamiento de la época. Este será un momento clave para comprender las transformaciones que ocurren bajo los paradigmas de las sociedades coloniales, que inauguran un camino complejo de autorreconocimiento conducente a la construcción de naciones culturales e identidades locales fuertes. Las artes plásticas traducen visualmente una expresión de resistencia cultural como esencialidad del arte caribeño y franca expresión descolonizadora.

La fotografía participa de manera discreta de este proceso profundamente transformador durante la primera mitad del siglo XX, pues la dimensión comercial de la técnica se potenciará de forma exponencial a través de la prensa, la publicidad, los estudios fotográficos, los álbumes de viajes y las fotopostales, entre otras alternativas de difusión y mercado. A pesar de estas circunstancias, la fotografía continúa construyendo un imaginario sobre las islas que enfatiza la visión estereotipada como destino paradisíaco, mientras se desarrollan las primeras asociaciones o movimientos fotográficos que conducen a la diversificación del uso de la técnica, los conceptos creativos y sus canales de circulación locales.

Algunas tempranas y honrosas excepciones se encuentran en artistas locales como Ramón Frade (Puerto Rico) y Abelardo Rodríguez Urdaneta (República Dominicana), quienes emplearon la fotografía motivados por las experimentaciones técnicas más que como soporte expresivo. A pesar de ello, podemos identificar en sus obras el interés

por perpetuar imágenes para el estudio pormenorizado de paisajes o tipos populares, como es el caso de Frade, o la exploración de los límites creativos entre pintura y fotografía, como ocurre en la obra de Rodríguez Urdaneta. En ambos casos, constituyen ejemplos excepcionales por representar miradas locales, entendidas desde la visión propia del entorno y la realidad, desde los cuales podemos complementar la vasta producción de fotógrafos foráneos que trabajaron y ampliaron el uso de la fotografía durante la primera mitad del siglo XX.

En esta lectura a saltos, los años sesenta devienen un momento clave en la reafirmación del compromiso político y cultural del arte caribeño. Las islas se encontraban inmersas en un proceso de cambio –sobre todo las mayores– y en coyunturas internacionales donde la fotografía desempeñó un rol activo de testimonio y beligerancia, ya sea de las transformaciones sociopolíticas en Cuba, el fin de la dictadura trujillista y la resistencia dominicana ante la invasión estadounidense (1963-1965) o el estatus independiente otorgado a algunas de las colonias del Caribe anglófono como Jamaica y Barbados.

En este momento se consolidaron las condicionantes histórico-culturales que propiciaron la emergencia de creadores locales motivados por los valores documentales y expresivos de la fotografía. Según Yolanda Wood (2006), “Desde el arte se ha producido una acción legitimadora de esas zonas inexploradas de la religiosidad popular, que dinamizaron el estatus de sus ‘textos’ como parte de una identidad no excluyente” (pp. 74-75). La fotografía contribuye a la experimentación y ampliación del repertorio temático de las artes visuales. Los cuestionamientos identitarios y culturales de la década incorporan el universo antropológico para reconstruir las esencias culturales. Cabe mencionar la anécdota del artista dominicano Fernando Peña Defilló que, al regresar a la isla en 1963 después de una larga estancia formativa en

Europa, salió a recorrer República Dominicana con cámara en mano, como un proceso de familiarización y reconciliación con su entorno insular.

Simultáneamente, los artistas y hombres con cámara también recorrían la ciudad de Santo Domingo en franca movilización y activismo político encauzado hacia la recuperación de los derechos constitucionales. El Golpe de Estado asestado al gobierno de Juan Bosch, en 1963, condujo a un proceso de división interna y fuertes conflictos e inconformidades en la sociedad dominicana, que derivaron en la reacción popular y armada del 24 de abril de 1965 y en la abierta injerencia estadounidense en el conflicto. El activismo político de esos intensos años tuvo como protagonistas a los artistas y grupos creativos dominicanos de la época, entre los que se encuentran fotógrafos renombrados como Milvio Pérez y Thimo Pimentel.

Pasaron casi cuarenta años para que la obra fotográfica de Pimentel sobre los sucesos de 1965 se expusiera en la muestra titulada *Identify, Identify!!!*² Según el propio artista declara, estas imágenes resistieron el tiempo y los cambios tecnológicos. La reacción armada y de movilización de los dominicanos, liderada por Alberto Caamaño, fue ampliamente documentada por el joven médico complementando el repertorio visual de las imágenes de resistencia dominicanas a través de hombres comunes, miembros del Comando Constitucionalista, calles, barricadas, dispositivos militares y tropas estadounidenses, entre otros. El ambiente de tensión se respira en los encuadres de la ciudad, en las huellas de la guerra, mas no desde la violencia explícita. El fotógrafo apela al signo en su capacidad de evocación, momento en que se distancia de la documentación para traducir la intencionalidad estética de la obra.

En palabras del artista, “es un importante precedente para la valoración de la fotografía. Un aporte serio a la narrativa gráfico-histórica dominicana” (Pimentel, 2011). Muchos otros fotorreporteros documentaron el proceso de hechos y acciones honrosas a modo de testimonio; en el caso de Pimentel, su trabajo traduce la poesía de la tragedia y la temeridad a modo de documentación, pero también de ensayo creativo sobre la dignidad del hombre dominicano de ayer y hoy, basándose en la condensación de tiempos que implica la fotografía.

Figura 3. Taller Alacrán.



Fuente: Fondos del Archivo Antonio Martorell. Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey.

² El catálogo de la exposición *Identify, Identify!!!* se puede consultar en la página web <http://www.centrodelaimagenrd.org/centro-de-la-imagen/identify-identify-thimo-pimentel/>

Otro ejemplo de activismo y compromiso político del arte caribeño en esta década neurálgica lo constituye el Taller Alacrán, en Puerto Rico, país donde la resistencia a la injerencia cultural estadounidense se ha expresado fundamentalmente desde los lenguajes artísticos. Este proyecto colectivo, concebido como un taller comunitario, fue impulsado por el artista Antonio Martorell en 1968, ubicado en la calle Cerra número 64, en el entonces inmueble familiar donde su abuelo materno había tenido una carpintería. El Taller nació como una respuesta a la despreocupación oficial por el estado de los barrios marginales y la desocupación juvenil, que paulatinamente se convertía en una lacra social y abono para la delincuencia. Según sus postulados: “La labor del Taller [...] es despertar inquietudes más saludables, canalizar la agresividad de estos jóvenes en vías más productivas y darle una expresión positiva a la problemática sico-social del individuo” (Propuesta, s. f., p. 2).

Por tanto, se proponía que los jóvenes “estén en algo” (Propuesta, s. f., p. 4) como parte de las acciones para ofrecer alternativas, intereses, expectativas culturales y, sobre todo, oficios. Desde su génesis deviene un proyecto comunitario y pedagógico, catalizador de las potencialidades de cambio del arte y la cultura. El Taller se organizó mediante departamentos dedicados a la enseñanza de dibujo y pintura, artes gráficas, diseño, escultura y decoración escultórica, serigrafía, fotografía y cinematografía, cada uno regulado por sus respectivos programas docentes. El interés por los procedimientos técnicos, las habilidades del revelado y los encuadres, el registro de la práctica cotidiana y el trabajo comunitario constituían algunos de los resultados más relevantes del proyecto.

Esta sección o departamento fue conducido por José “Pucho” Charrón, artista del lente con amplia trayectoria en el fotoperiodismo. Según el programa definido por el Taller, entre los deberes del maestro de fotografía estaban la historia y desarrollo de la técnica en Puerto Rico, el estudio

de los elementos compositivos y las técnicas del revelado fotográfico, así como las aplicaciones al universo del cartel, el libro y otras publicaciones (Propuesta, s. f. p. 20). No obstante, Pucho le imprimió una orientación práctica motivada por la documentación del trabajo colectivo, obras, exposiciones, acciones comunitarias y otras actividades realizadas en el Taller. La amplia trayectoria del fotógrafo en el periódico Claridad y otras publicaciones puertorriqueñas, así como el compromiso del artista con la realidad circundante, subyacían como resultado del trabajo en el Taller.

No podemos dejar de mencionar otra expresión sublimada de la fotografía como partícipe de procesos políticos con repercusión cultural en el Caribe, como es el amplio movimiento del lente producido en Cuba a propósito del triunfo de la Revolución. Contrario al caso dominicano, la fotografía se concentra en registrar y documentar las principales transformaciones sociales, políticas y económicas acontecidas en la isla. El universo visual de los líderes, el pueblo, las actividades productivas y las medidas revolucionarias de los primeros años se construyen desde los lentes de Alberto Korda, Osvaldo Salas y Raúl Corrales, entre otros. Según la investigadora María Eugenia Haya, se trata de una fotografía “épica”, entendida desde el aliento renovador y los códigos de cambio inferidos en sus constructos visuales con una alta calidad estética.

Para la década de los ochenta, los compromisos del arte se diversifican y amplían en correspondencia con las preocupaciones del sujeto creador; la contemporaneidad supone nuevos retos: el ambiente, el respeto a la diversidad, los derechos ciudadanos y cívicos como expresión de conflictos coloniales, entre otros. La fotografía continúa su misión de revelar, construir y visibilizar las imágenes de un Caribe plural, que atraviesa los matices subjetivos de cada creador, pero ahora desde la dimensión autorreflexiva y estética.

Figura 4. Polibio Díaz. La isla del tesoro. 2009. Video-performance.



Fuente: Patricia Pou.

Figura 5. Polibio Díaz. La isla del tesoro. 2009. Video-performance.



Fuente: Patricia Pou.

La isla del tesoro del artista dominicano Polibio Díaz representa un ejemplo emblemático de articulación científica, cívica, política y artística. La obra nació como parte de la indignación del artista ante el anuncio en la prensa de la construcción de una isla artificial frente al malecón dominicano, con la finalidad de potenciar el turismo y el sector empresarial. La indignación condujo a la inmediata movilización de amistades, investigadores, científicos, intelectuales, escritores y un amplio sector de la comunidad intelectual dominicana para reaccionar conjuntamente a esta propuesta descabellada. Se realizaron estudios profundos acerca del impacto ambiental, urbanístico y marino de la construcción de una isla artificial, se implementó una amplia campaña de difusión y sensibilización del tema y se promovieron acciones en los más altos niveles políticos, donde se presentó la moción a la construcción de la isla. Simultáneamente, se tradujo al universo plástico como parte de las acciones de sensibilización y reflexión sobre el ambiente, un tema fundamental en la consagrada carrera del fotógrafo Polibio Díaz.

El artista convocó a reposteros dominicanos para la materialización de la isla artificial, en correspondencia con los planos divulgados y en diálogo con la franja terrestre del malecón. La maqueta se realizó con los tentadores componentes de biscochos y dulces, tan apreciados por los gustos y paladares de las islas del azúcar, como analogía del atractivo proyecto y manipulación sensorial de deseos y necesidades. La maqueta, realizada a escala y colocada en una mesa a modo de pastel festivo en cualquier hogar dominicano, se acompañaba de una performance donde los intelectuales comprometidos con la causa rondaban el pastel portando velas en las manos, cual ceremonia ritual de enterramiento. Una vez concluida la marcha, el pastel fue seccionado y distribuido entre todos los comensales del

lugar: la isla desaparecía y liberaba al malecón dominicano de sus hoteles y oficinas monumentales a través de la acción participante del público.

Las grabaciones de este proceso, presentado en la IX Bienal de La Habana en el año 2009, fueron transformadas en una pieza de videoarte, en un continuo desplazamiento de recursos visuales y soluciones estéticas distintivas del artista³. Esta vez, la imagen en movimiento se inspira en fragmentos de la película *El Padrino*, especialmente en los momentos en que se celebra el cumpleaños del capo Corleone, en los altos del Hotel Nacional de Cuba. En la secuencia fílmica se ofrece un pastel con la forma de la isla, que se reparte entre todos los presentes como festejo y distribución simbólica del país entre los principales jefes de la mafia estadounidense. Polibio utiliza intencionalmente momentos que exponen, a modo de metáfora entre pasado y presente, las verdades intrínsecas del proyecto de isla artificial y, a modo de asociación de tiempos, procesos históricos y conexiones regionales. Se trata de la distribución imperial del Caribe como proceso ontológico de dominación, a la vez que apela a códigos autorreferenciales, tan importantes en su obra, ya que participó como extra en la filmación de esa película.

CUERPO Y SUBALTERNIDADES EN LA FOTOGRAFÍA CARIBEÑA: GÉNERO, SEXUALIDAD Y RAZA

Los discursos contemporáneos del arte caribeño, especialmente desde los recursos de la fotografía, construyen sus discursos creativos desde el compromiso con lo subalterno. La fotografía deviene un discurso posmoderno por excelencia al multiplicar la aparición de “voces” y de puntos de enunciación sobre problemáticas de género, raza o sexualidad

3 Para ampliar la información sobre Polibio Díaz, se puede consultar la página web: <http://www.polibiodiaz.com>

en el Caribe. Esta condición, si bien coincide con las preocupaciones del arte contemporáneo, en el caso de la manifestación se convierte en una coherente articulación estética sustentada en los valores de visibilización de las minorías presentes desde el siglo XIX.

A partir de los años ochenta, la presencia de mujeres artistas comienza a destacarse como un síntoma de renovación de las artes plásticas caribeñas, con una marcada manifestación del lente. Según comenta Yolanda Wood, “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, p. 112). Asimismo, los aspectos técnicos convergen con búsquedas temáticas como la representación de la diversidad sexual, las reinventiones del cuerpo y de las masculinidades y los estereotipos sociales, estrechamente vinculados con la racialidad.

La inserción de los discursos femeninos en el arte responde a complejos procesos sociales, políticos y culturales experimentados por las sociedades insulares. La organización y el paulatino reconocimiento público de los derechos de las mujeres constituyeron una intensa lucha latinoamericana en la que las mujeres cubanas contribuyeron sustancialmente a la consolidación del movimiento regional. En las últimas décadas, un mayor número de jóvenes se incorporaron a la vida laboral o a la formación profesional. En palabras de Adelaida de Juan, “la mujer representada” se transforma en “la mujer creadora”. Aunque se identifican pocos nombres femeninos entre las décadas de los sesenta y ochenta cubanos, donde se debe destacar la meritoria labor fundacional de María Eugenia Haya en la investigación, creación e institucionalidad de la fotografía en la isla, la labor de las mujeres hacia finales del siglo XX resulta determinante en la plástica nacional.

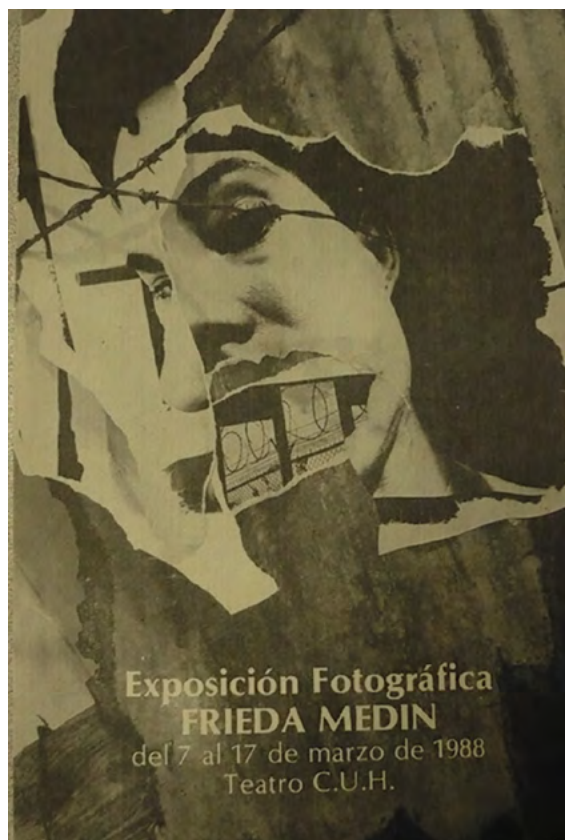
Cabe resaltar la obra fotográfica de Marta María Pérez Bravo, articulada en torno a la religiosidad popular en Cuba —especialmente la Santería y el Palo Monte— y la dimensión autorreflexiva sobre la condición de ser mujer, mediante momentos importantes como la maternidad. Su trabajo supone la apertura de caminos en las trayectorias de la fotografía cubana y un punto de conexión con las preocupaciones antropológicas y estéticas del arte del lente en el Caribe. La beligerancia y creatividad del arte cubano de los ochenta se sintetiza en su obra mediante la incorporación del universo religioso cubano como esencia conceptual, la autorreferencialidad como posicionamiento individual para enunciar el discurso poético y el cuestionamiento de estereotipos femeninos como la maternidad, los roles de género y el desnudo. En sus fotografías, los escenarios, objetos y rituales religiosos adquieren una recreación plástica y una dimensión estética, demostrando los desplazamientos entre los universos populares y artísticos en la fotografía. La metáfora se convierte en el recurso principal para recrear espacios o resaltar elementos rituales con un marcado valor iconográfico.

En su serie *Para concebir* (1986), retoma el antológico tema de la maternidad sin las edulcoraciones e idealizaciones que lo caracterizan. Sus obras sugieren una reflexión intimista, de fuertes contrastes psicosociales a partir de acercamientos abruptos al tema logrados a través del uso de primeros planos y fragmentos corporales. Los miedos y las dudas relacionados con la concepción se vinculan con los mitos populares y las claves religiosas para comprender el universo de referencias culturales de la artista. Esto se manifiesta en piezas como *Te nace ahogado con el cordón* y *Estos me los dio la Ceiba*.

Otro movimiento de significativo impacto e incidencia en la producción artística caribeña fue la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico, fundada en los años ochenta. El colectivo promovía la reflexión acerca de las formas de construcción visual de las diferencias de género y la búsqueda

de alternativas renovadoras desde el campo del arte. Durante casi una década, el grupo reunió a un conjunto representativo de artistas boricuas sin distinción de manifestaciones ni generaciones. La exposición *Nuestro autorretrato* (1993) significó un momento de madurez especial dentro del grupo, al suscribir a través de su selección curatorial los discursos más transgresores de la representación femenina. Como parte de este movimiento se destaca la labor de la fotógrafa Frida Medin, quien desde los años ochenta transgredía los cánones de representación de la mujer, su corporeidad y significados.

Figura 6. Frida Medin. Imágenes arrancadas.
Portada de catálogo. 1985.



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

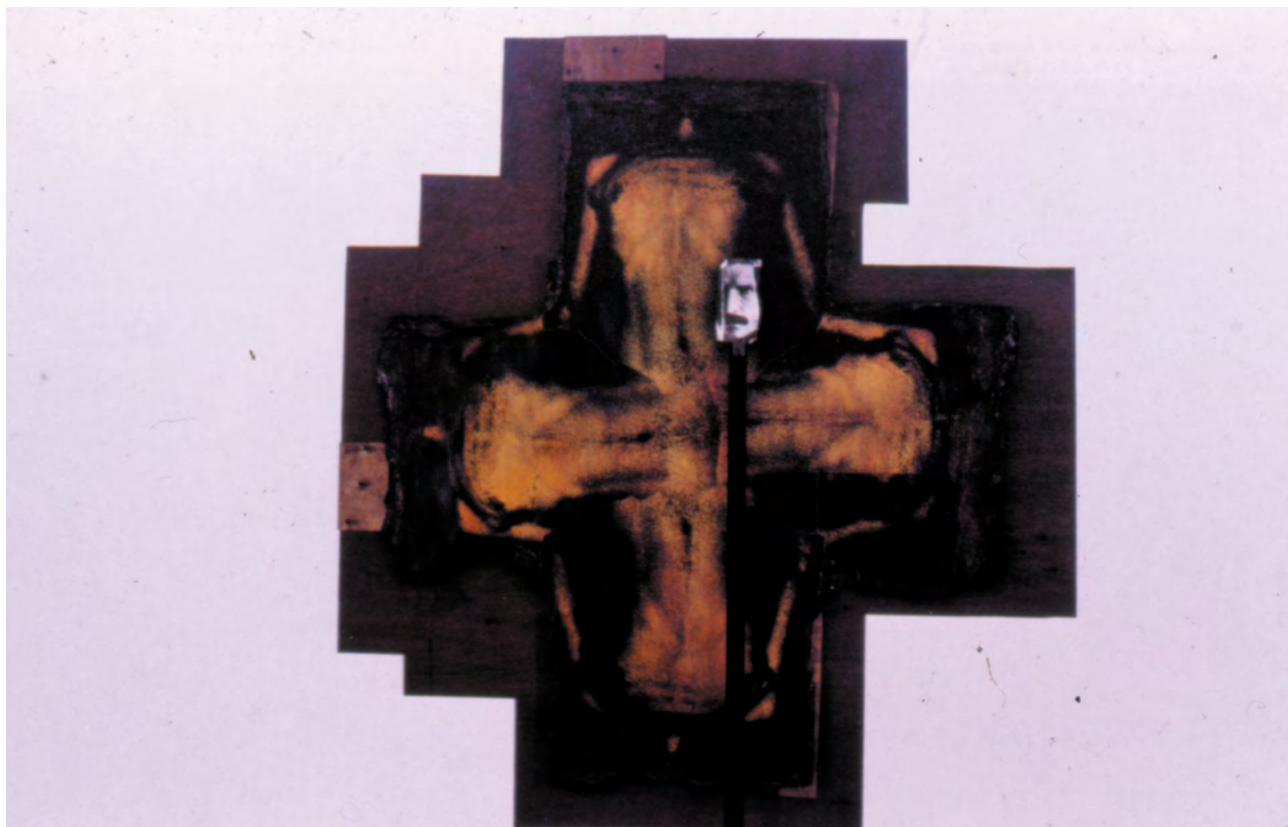
La obra de Frida supone la doble transgresión del signo femenino en su época, como sujeto creador y objeto representado. Sus piezas captan el momento

de anagnórisis individual, de profundo debate acerca de los roles sociales y la vocación personal. El cuerpo se convierte en motivo central como huella y signo; simultáneamente, la desnudez física revela las pasiones interiores, reprimidas o liberadas. Según 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 recombinación de valores y objetivos, se muestran como imágenes resultantes de dicha serie fotográfica. A cerca de qué significó quebrantar los códigos de representación femeninos en los años ochenta, la propia artista 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 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, p. 199).

Otros artistas y obras resultan imprescindibles para comprender las transgresiones visuales, temáticas y conceptuales del arte contemporáneo en el Caribe, con un especial protagonismo de la fotografía y el universo de la imagen en esas aperturas sígnico-visuales del arte contemporáneo. Desde los años ochenta, se identifican otras voces y obras muy tempranas que colocan la fotografía entre las preocupaciones creativas de mayor actualidad, como la diversificación de los sujetos representados y las preocupaciones sobre la diversidad sexual.

Figura 7. Víctor Vázquez. El reino de la espera. 1991.



Fuente: Archivos del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. Sexta Bienal.

La obra temprana de Víctor Vázquez indaga en el cuerpo y los sujetos a partir de la experiencia de su amigo Rock Hudson, quien se contagió de VIH. En ese momento se conocía muy poco sobre la enfermedad, apenas se detectaban los primeros casos en la región y, por supuesto, no había opciones de cura o tratamiento. La profunda esencia trágica del suceso motivó la documentación secuencial de las etapas de depauperación física hasta la muerte de Hudson. Según declara el artista, *El reino de la espera* (1981) representa la génesis de su poética, en la cual se resumen las temáticas, formatos y procedimientos desarrollados con posterioridad y en sucesivas presentaciones de las obras. La pieza

no apeló al registro documental y cronológico de los sucesos narrados, sino a la interpretación liberada de ataduras convencionales, como el tema en sí mismo. El torso humano fragmentado, enfáticamente repetido en disposición de cruz latina durante la Sexta Bienal de La Habana (1997), se instalaba con el volumen de la madera. El color fue intervenido para insistir en la expresividad de los amarillos y la vocación pictórica de sus imágenes tempranas. Este resultado condujo a la mezcla de registros creativos, la diversificación de los formatos fotográficos y la vocación instalativa que se desarrollaría como tendencia artística en la recién iniciada década de los noventa.

En esta preocupación por los roles subalternos y los estereotipos culturales se inserta la obra del fotógrafo cubano René Peña⁴, quien centra su producción en los conflictos sociales y culturales de la racialidad, cuestiona los históricos mitos sexuales y de belleza desde la individualidad del sujeto que los experimenta y aborda los códigos culturales construidos históricamente a través de la mirada colonial. Su lente explora las zonas de marginalidad y discriminación, donde el cuestionamiento no es la raza en sí misma, sino las lecturas y conceptos construidos en torno a ella.

Las pulidas escenas magnifican los fuertes contrastes visuales entre áreas blancas y negras, el individuo y los accesorios, las texturas carnales y plásticas, lo esencial y lo impuesto, para connotar intensas lecturas culturales a modo de deconstrucción visual de textos capitales como *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon. En el quehacer fotográfico de René Peña se advierte la sentencia lapidaria del intelectual cuando concluye: “En algunos momentos el negro está encerrado en su cuerpo. Ahora bien, para un ser que ha adquirido la conciencia de sí y de su cuerpo, que ha llegado a la dialéctica del sujeto y el objeto, el cuerpo ya no es la causa de la estructura de la conciencia, sino que se ha convertido en objeto de conciencia” (Fanon, 2012, p. 51).

ALGUNAS IDEAS DE CIERRE

La fotografía en el Caribe diversifica las formas de construcción de realidades culturales en diálogo con las preocupaciones e inquietudes sociales y temporales. Desde su aparición en el siglo XIX, la fotografía modela los espacios insulares a través de enfoques sesgados por la práctica colonial, a la vez que su interés por documentar y catalogar las islas

permite, a modo de anverso de la moneda, revelar otros significados de esos escenarios y realidades. Las estrechas relaciones entre arte y sociedad están atravesadas por el compromiso sociocultural del arte caribeño, como una marca conceptual de la fotografía contemporánea.

Las imágenes históricas del espacio caribeño se complementan con las visiones actualizadas de los artistas contemporáneos, quienes vuelven sobre los entrecruzamientos, conflictos y rasgos culturales del arte regional para revelar nociones claves como el compromiso político del arte caribeño, la construcción de subalternidades y la dimensión de resistencia desde la alteridad artística y discursiva. La fotografía se convierte en un recurso de construcción del pensamiento descolonial, que permite la emergencia de nuevas “voces” desde el arte. Como considera Ana María Ochoa, “para muchos intelectuales que viven en América Latina, el trabajo desde las intersecciones es un hecho” (Ochoa, s. f.). El arte caribeño, en particular la fotografía, ha sido un soporte para construir y reflexionar acerca de esas intersecciones o intersticios culturales desde momentos muy tempranos, en ocasiones alertando y difundiendo –con la capacidad exponencial de la imagen– los principales debates sociales y culturales de las islas caribeñas.

Descolonizar el pensamiento atraviesa no solo la acción consciente y la reflexión necesaria acerca de las matrices y referentes de las ideas, sino también la manera en que construimos los saberes y los difundimos a través de la investigación, la escritura o la docencia. Este ensayo resulta una breve y panorámica aproximación a los aportes culturales significativos de una manifestación preterida dentro de los estudios de las Bellas Artes, así como a la multiplicidad de respuestas que brinda el universo visual ante los nuevos interrogantes sociales y culturales de hoy.

⁴ Para ampliar la información acerca de René Peña, se pueden consultar las páginas web <http://artizar.es/artistas/rene-pena/> y <http://www.cubangallery.net/Rene.Pena>

REFERENCIAS

- Caratini, H. M. (1992). Mucho sol, la fotografía contemporánea en Puerto Rico. En A. Ríos, *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*, 15-27. San Juan: Universitaria.
- Casa Aboy*. (s. f.). Recuperado de <http://www.casaaboy.org>
- Fanon, F. (2012). *Pieles negras, máscaras blancas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Gautier, A. M. (2002). Políticas culturales, academia y sociedad. En Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100916024853/19ochoa.pdf>
- Hernández, M. T. (2011). *Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico. Catálogo*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Juan, A. D. (2001). *Abriendo ventanas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Manifiesto por una nueva imaginación social y política en América Latina (2014). *Cuadernos del Pensamiento Crítico*, 1-4.
- Muñiz, I. (2007). Más que pieles negras: apuntes sobre el cimarronaje cultural en el arte caribeño contemporáneo. *Anales del Caribe*, 115-124.
- Norat, F. B. (1974). Hacia el futuro. Presentación de una pandilla en busca de síntesis. *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*. San Juan, Puerto Rico: Convento Dominicano Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Pimentel, T. (2011). *Identify, Identify!!!* Santo Domingo, República Dominicana.
- Poumiró, N. H. (2011). *Sandra Reus, una mirada a(de) la mujer en la fotografía puertorriqueña*. Recuperado de <http://www.arteamerica.casa.cult.cu>
- Propuesta preliminar y plan de trabajo. Taller Alacrán*. (s. f.). Archivo del ADAM. Documento inédito.
- Pujols, Y. W. (2006). *Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos*. La Habana: Félix Varela.
- Pujols, Y. W. (2012). *Islas del Caribe. Naturaleza-arte-sociedad*. La Habana: Editorial UH-CLACSO.
- Rigau, A. R. (1992). *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*. San Juan, Puerto Rico.
- Rivera, N. (2009). *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Vélez, M. Q. (2009). *La fotografía documental, una mirada honesta al entorno. Catálogo*. Cayey, Puerto Rico.