



YUCUNET

Colección de guías docentes

Fotografía y decolonialidad: trayectorias sinuosas en el arte del Caribe

Kirenia Rodríguez Puerto

Universidad de La Habana

kirenia@fayl.uh.cu



Resumen

La fotografía en el Caribe insular ha descrito trayectorias sinuosas desde el siglo XIX hasta la actualidad, con un carácter multidimensional que recorre desde lo documental hasta lo estético. La técnica desde sus orígenes mantuvo estrechos vínculos con las imágenes científicas y de prensa que condujeron al afianzamiento de su carácter documental. El impacto de las corrientes descolonizadoras en el pensamiento insular, en paralelo a profundas transformaciones epocales en lo histórico y lo político, favoreció la emergencia de prácticas transdisciplinarias y estrechas conexiones de la fotografía con otros saberes como la antropología y la sociología, desde la cual se transforma el rol del sujeto creador, el papel del artista en sus sociedades y las motivaciones creativas. La fotografía se inserta en un contexto polisémico, multidimensional y extendido, donde la dimensión artística adquiere el signo de la contemporaneidad y se define el universo de lo fotográfico en sus prácticas y claves estéticas.

Abstract

Photography in the insular Caribbean has described sinuous trajectories from the 19th century to the present, with a multidimensional nature that ranges from the documentary to the aesthetic. From its origins, the technique maintained close links with scientific and press images that led to the consolidation of its documentary nature. The impact of the decolonizing currents in the insular thought, in parallel to deep epochal transformations in history and politics, favored the emergence of transdisciplinary practices and close connections of photography with other knowledge such as anthropology and sociology, from which it transforms the role of the creative subject, the role of the artist in their societies and creative motivations. Photography is inserted in a polysemic, multidimensional and extended context, where the artistic dimension acquires the sign of contemporaneity, and the universe of photography is defined in its practices and aesthetic keys.

La fotografía entre centurias: paradojas visuales de la modernidad-colonialidad desde lecturas descolonizadoras.

La Modernidad en América Latina y el Caribe fue un proceso esencialmente contradictorio y patético;¹ pues según nos advierte Roberto Fernández Retamar, convirtió a nuestras tierras en un laboratorio social de convivencia entre capitalismo y esclavitud, modernidad y colonialidad. Dichas contradicciones alcanzaron su máxima expresión en el siglo XIX, cuando los anhelos de independencia de un continente se transformaron en nuevas formas de dependencia epistémica, y las prácticas culturales se debatían entre autenticidad y copia.

La emergencia de la fotografía estuvo asociada a esos engañosos conceptos de progreso y desarrollo que, desde una visión eurocéntrica, se impusieron en las complejas realidades latinoamericanas y caribeñas. Para América Latina los replanteamientos del “sistema-Mundo” durante el siglo XIX se expresaban en la vocación independentista y el carácter anticolonial que socavaba el poder de los imperios, especialmente del español. Se iniciaba así el camino de la emancipación continental que tuvo su epicentro en la voluntad antiesclavista de la Revolución haitiana de 1804 e hizo de las islas centros de abrigo y conspiración para los principales próceres latinoamericanos.

Las islas, objeto de largas disputas coloniales, se definieron por la marca cultural de lo metropolitano, la fragmentación y su condición multiétnica expuesta a complejos procesos de síntesis cultural, donde la convergencia de lenguas, religiones y tradiciones se manifestaron

¹Definición ofrecida por Roberto Fernández Retamar en el libro *Todo Caliban*, (La Habana: Fondo Cultural del ALBA, 2006) para designar un proceso cultural de carácter paradójico en Nuestra América. La génesis data del siglo XV, como parte de los modos de pensamiento y el desarrollo tecnológico europeos. Al respecto, Immanuel Wallerstein lo define en tres puntos de inflexión importantes del sistema-mundo moderno: 1) el largo siglo XVI, durante el cual nuestro sistema-mundo moderno vio la luz como economía-mundo capitalista; 2) la Revolución francesa de 1789, como acontecimiento mundial que dio lugar a la dominación subsiguiente, durante dos siglos, de una geocultura para este sistema-mundo, cultura que fue dominada por un liberalismo centrista, y 3) la revolución mundial de 1968, que presagió la larga fase terminal del sistema-mundo moderno en que nos encontramos y que socavó la geocultura liberal centrista que mantenía al sistema-mundo unificado. La Modernidad, entonces, sus doctrinas y códigos se manifestaron de forma contradictoria, fracturada e inconclusa en los territorios americanos, donde se puso en práctica el carácter hegemónico y violento de la Modernidad, implícito en sus aspiraciones ilustradas y de progreso. Durante el siglo XIX emergieron las tensiones irreconciliables en relación con el sistema de pensamiento moderno expresadas en una voluntad anticolonial que no necesariamente fue anticlasista ni antirracista.

en permanentes “confluencias, cruzamientos y confrontaciones.”² Esta base conceptual esencialmente contradictoria ha sido permeada por desarrollos histórico-sociales desiguales expresados -en palabras de Alejo Carpentier- de manera asimétrica en nuestros escenarios insulares.³ La plantación de base común, mas no idéntica en todos los territorios, estableció el modelo de control imperial y al calor de las tensiones de poder emergieron nuevos modelos, pues “frente a la cultura dominante hay una cultura de resistencia”⁴ que también se expresa en el universo visual de las islas.

El fomento de campos como la medicina y el interés colonial por las razas condujo al entronizamiento de la etnología bajo paradigmas positivistas, que incorporaron en sus lógicas y postulados la también naciente fotografía como herramienta de comprobación y evidencia visual del racismo positivista. La esclavitud se convirtió en conflicto central de la relación modernidad-colonialidad en el Caribe y en tema relevante para la iconografía de la época en correspondencia con el pensamiento positivista y el desarrollo de campos del saber como la antropometría, la antropología y la etnología. El estudio de las razas, especialmente la de origen africano y sus descendientes esclavos, adquirió centralidad en las investigaciones científicas de la época y en el repertorio de imágenes fotográficas que, en las postrimerías del siglo XIX, tenían sus mayores laboratorios en las Antillas hispanas.⁵ Solo los reinos de España y Portugal y sus respectivas colonias se mantuvieron como plazas activas de la trata esclava, por ende, centros imprescindibles para los estudios etnográficos sobre comunidades africanas y sus descendientes. En el caso de las Antillas, Cuba devino el último bastión de la esclavitud y, por tanto, zona de confluencias de las miradas etnográficas.

En paralelo, al interior de la región se desarrolló una conciencia crítica que, desde estos mismos lenguajes y recursos de enunciación, se planteaba la reinención de tales postula-

²Yolanda Wood Pujols, *Islas del Caribe. Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos*, (La Habana: Félix Varela, 2000)

³Como afirmaron los intelectuales Juan Bosch y Eric Williams, la colonización convirtió al Caribe en una histórica frontera imperial, escenario de disputas y reformulaciones de las estrategias hegemónicas de poder, en cuyos tipos de colonización radican las explicaciones esenciales de sus asimetrías o desfasajes internos.

⁴Manuel Moreno Fraguas. “La plantación, crisol de la sociedad antillana.” En *Correo de la UNESCO*, no. 12: 11

⁵Los procesos abolicionistas tuvieron diferentes épocas según la voluntad metropolitana: colonias inglesas 1844, colonias francesas 1848, colonias holandesas 1863, Estados Unidos 1865, Puerto Rico 1873, Cuba 1886 y Brasil 1888. En el caso de República Dominicana se reconocía la libertad de los hombres negros desde 1822, luego del control de La Hispaniola por la República de Haití. Para ampliar estos temas se puede consultar Milton Zambrano Pérez. “La esclavitud en Puerto Rico: de la abolición gradual a la eliminación definitiva” en <http://dx.doi.org/10.15648/am.27.2016.4>

dos y observaba su entorno como parte de la existencia cultural; se trataba del desmontaje crítico de las sensibilidades e intersubjetividades -según las definiciones de Aníbal Quijano- que devienen una alternativa decolonial de construcción de nuevos saberes. El signo visual se diversificó progresivamente en temas y enfoques que propiciaron la convivencia de la fotografía científica, etnológica, de viajeros con aquella de orientación documental, reporteril y de aspiración artística. Los temas se multiplicaron en las escenas urbanas y rurales, los tipos populares, los héroes antillanos o las gestas de independencia; las imágenes insulares traspasaron los límites cartográficos y la metáfora de la naturaleza para adentrarse tempranamente, a través del lente, en la realidad del sujeto antillano.

Este amplio catálogo visual colocó a las islas en las cartografías históricas de Nuestra América, reveló tópicos para la historiografía regional como el universo de la esclavitud y sus contradicciones en la construcción de las ciudadanías; explotó la fotografía como documento de guerra desde los recursos del periodismo moderno; y ofreció un vasto repertorio iconográfico de los próceres para la construcción de los relatos históricos y el carácter anticolonial de nuestras independencias.

La Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana,⁶ además, resultó ser la primera contienda con acciones intervencionistas de una potencia extranjera en Nuestra América documentada acorde a los principios de un periodismo moderno, es decir, a tiempo real, narrada textual y visualmente como hecho noticioso. El conjunto más destacado en Cuba de fotografías sobre la independencia perteneció al español José Gómez de la Carrera, aunque tratándose de un motivo de amplia repercusión para la prensa “otros fotógrafos que cubrieron esa contienda para El Fígaro fueron: Desquirón, Gregorio Casañas, Mestre, Elías Ibáñez, Ramón Carreras, Juan Pérez Argení, Miguel Reyna, Luis V. López, Trelles y el estudio de Otero y Colominas.”⁷

El anverso de la moneda de este universo fotográfico asociado a las guerras se revela en el extraordinario y poco estudiado registro de la iconografía de los próceres, figuras militares y políticas de esas tropas irredentas. Tomemos como ejemplo la imagen de Quintín Banderas, también conocido a través de la prensa europea como el “General Negro,” representado descalzo -acorde a los códigos de incivilización- y con la siguiente nota explicativa: eso que

⁶El término recogido por la historia desconoce el papel de otros territorios que sufrieron la condición de botín de guerra como parte del Tratado de París, de 1898, firmado entre España y los Estados Unidos. Otros territorios insulares como Puerto Rico, Filipinas y Hawái fueron canjeados a modo de botín de guerra, con historias de confrontaciones desiguales contra su nueva metrópolis.

⁷Rufino del Valle. “Cuba, sus inicios fotográficos” en *Opus Habana*, no. 3 (2004). Recuperado en <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/469-cuba-sus-inicios-fotograficos.html>

está al lado de la mula es una persona.⁸ La irrespetuosa proyección de los líderes de la independencia contrasta con la amplia galería de retratos y fotografías, en calidad de registro de memoria colectiva, que ha perdurado para reconstruir los discursos de la historia desde el universo de la alteridad y complementar los relatos de las independencias latinoamericanas desde sus lógicas historiográficas y desde la confrontación con visiones foráneas.

En torno al poder de la imagen se construyó una plataforma moderna de circulación mediante soportes diversos como la prensa, la gráfica y la publicidad. La proliferación de periódicos y revistas empleaban la fotografía como un componente textual, hasta convertirlo en recurso principal de veracidad y registro de hechos, noticias e ideologías dominantes. En paralelo, se implementaron transferencias de procedimientos técnicos entre la fotografía y la gráfica, mientras se potenciaba un protagonismo progresivo de la publicidad con el uso intencional de la imagen como herramienta de persuasión y poder. De tal suerte, la fotografía como lenguaje esencialmente moderno y de circulación amplia, fundamentalmente a través de la prensa, contribuyó a modelar visualmente el espíritu de modernidad en el panorama cultural de las islas hispanas.

La multiplicación de soportes informativos trajo consigo el nacimiento de numerosas revistas de carácter ilustrado, que dieron lugar a nuevos motivos y usos de la fotografía en la región y al afianzamiento de géneros como el fotoperiodismo. El alcance de la imagen se combinó con intereses de muy diverso tipo entre las que se fueron entronizando la mirada en torno a lo social, las comunidades y sus gentes para delimitar un enfoque predominantemente antropológico, de esencia crítica que hurgaba en los matices de las realidades contradictorias al interior de la vida político y social de las islas.⁹

Un segmento de la fotografía orientaba su mirada hacia las clases populares, los males sociales, la pobreza y los mecanismos de dominación a través de la contingencia, el testimonio veraz y el documento histórico. Se refuerza la idea de la imagen como reproducción de una realidad compleja, signada por las dictaduras o los gobiernos engañosos plegados a los intereses políticos y económicos de la nueva potencia imperial del Caribe. Las imágenes

⁸Carmen Adams Fernández: "Memoria gráfica de la Guerra de Cuba. la historia visual y la revista "La Ilustración Española y Americana." Norba. Revista de arte, nº 31, 2011, págs. 67-88.

⁹Las revistas ilustradas durante las primeras décadas del siglo XX fomentaron un espíritu de "búsqueda," según afirma la investigadora María Eugenia Haya, encauzado a través de las prácticas de vanguardia o a la vocación documental de la época. Algunos títulos como Bohemia y Social fundamentan esta aseveración en el caso cubano, el escenario insular más comprometido del momento por las revueltas sociales y públicas acontecidas para los años treinta.

adquieren un carácter crítico y de denuncia social, en correspondencia con la “conciencia crítica colectiva y el espíritu de reivindicación nacional.”¹⁰

A través de un segmento de la prensa de la época se documentan con especial sensibilidad sucesos históricos como los movimientos nacionalistas y las huelgas estudiantiles y obreras boricuas acontecidas en la primera mitad del siglo XX, a través de los cuales podemos visitar la huelga general que condujo a la caída de Gerardo Machado en Cuba, la masacre de Ponce en 1937 (Carlos Torre, fotorreportero de El Mundo, 21 de marzo de 1937), los discursos del líder nacionalista Pedro Albizu Campos o el establecimiento del Estado Libre Asociado en Puerto Rico (1952). En esta escuela, los fotógrafos se formaron en el alcance masivo y el impacto cultural de la imagen, su capacidad de conexión con el pueblo y el compromiso ético con la sociedad.

Mientras, en Cuba la prensa impactaba en las conciencias populares a través de descarnadas y veraces imágenes de huelgas y muertos en las calles como parte de la represión dictatorial de Gerardo Machado entre las que destacan las imágenes del fotógrafo Constantino Arias.¹¹ Su trabajo dio testimonio de las luchas estudiantiles y obreras desde los años treinta del siglo XX en contraposición a una sociedad clasista y estratificada. “Su vasto archivo exploró las numerosas capas de una sociedad resquebrajada e hirviente. Una sociedad donde lo carnal cohabitaba con la locura, la miseria más abyecta con el glamour más delicioso y donde las sagradas ceremonias familiares y oficiales transcurrían a la par de disturbios callejeros.”¹²

En paralelo, los influjos de las vanguardias artísticas europeas y las transgresiones acerca de los límites del arte impactaron en el quehacer de escasos artistas antillanos entre los que se destaca el cubano José Manuel Acosta (1895-1973). Para aquilatar los aportes de este creador debemos partir de la opinión de uno de sus contemporáneos, el prestigioso intelectual Alejo Carpentier, quien lo describe como “talento precursor, adivinatorio, increíblemente alerta (...) en el desarrollo de las artes contemporáneas en Cuba, y uno de los más extraordinarios fotógrafos.” La formación autodidacta de Acosta se complementó con la experiencia práctica en el fotorreportaje, la ilustración de revistas y periódicos, las estancias de formación y

¹⁰Yolanda Wood Pujols, *Islas del Caribe. Arte-naturaleza-sociedad* (La Habana: Editorial UH-CLACSO, 2012), 79.

¹¹Iliana Cepero Amador. “Constantino Arias: el lambiero infatigable” *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Fine Arts Museum of Montreal, 2008), 168-175.

¹²Ídem., p. 171.

trabajo en los Estados Unidos¹³ y la pertenencia al gremio de artistas más renovadores del momento.¹⁴ La ilustración de obras literarias data desde las colaboraciones tempranas con sus contemporáneos Juan Marinello, José Zacarías Tallet y el citado Alejo Carpentier, cuyos valores esenciales estriban en la “síntesis y modernidad de sus figuras.”¹⁵ Dichos rasgos, que desde la ilustración y el diseño configuran el camino de los códigos de artísticidad en la vanguardia artística cubana,¹⁶ se transfirieron hacia el quehacer fotográfico de Acosta, en el que desarrolló una obra vasta y de amplio reconocimiento internacional como artista y miembro del Club Fotográfico de Cuba.

Las corrientes estéticas del cubismo, el futurismo o la abstracción estrechamente asociadas con los enfoques de la Nueva Objetividad imperante desde los lenguajes fotográficos, devienen influencias que, especialmente en la obra de José Manuel adquieren una dimensión estética. Los motivos industriales y fabriles, la proximidad inusitada de los ángulos, el ritmo visual y las ingeniosas composiciones son algunos rasgos esenciales de una poética fotográfica cuyo aporte fundamental consiste en la dimensión sígnica de la imagen.

“Las fotografías de Acosta (...) invitan a imaginar y significar. Como toda buena poesía, son más sugerentes que definitivas.”¹⁷ La belleza cotidiana destaca a través de objetos como fósforos, latones, la arquitectura industrial o los cigarrillos. Los referentes figurativos anclan la obra en sus contextos culturales y cognoscitivos, mientras la disposición geométrica, los juegos de áreas y volúmenes denotan un interés abstractizante asociado a la desfiguración gradual de la realidad. El encuadre fotográfico delinea el universo visual que corresponde, en palabras de Rosalind Krauss, a “la escritura paradójica de la imagen fotográfica.”¹⁸

De tal suerte, la fotografía lograda con la mano y el cigarrillo deviene una síntesis de los aportes de José Manuel Acosta al panorama insular: la alternancia de lenguajes figurativos

¹³ Durante el periodo en Nueva York colaboró con la sección fija de Theatre Magazine, en la cual realizó ilustraciones para el escritor inglés Leáís Waller.

¹⁴ Fue miembro fundador de la Asociación de Pintores y Escultores de La Habana (1923), formó parte del Grupo Minorista que protagonizó la histórica y cívica Protesta de los Trece en 1923 e ingresó al Club Fotográfico de Cuba en el año 1940.

¹⁵ Laura Alejo, “El Club Fotográfico de Cuba,” Tesis de licenciatura en Historia del Arte (Inédito), Universidad de La Habana, Tutor: Ramón Cabrales, 2014, p. 58.

¹⁶ Luz Merino Acosta. La pintura y la ilustración. Dos vías del Arte Moderno en Cuba. (La Habana: Editorial Unidad Administrativa, 1998).

¹⁷ María Eugenia Haya: “El talento precursor de José Manuel Acosta,” en El talento precursor de José Manuel Acosta (Catálogo) Fototeca de Cuba, 1988.

¹⁸ Rosalind Krauss, Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 128.

y abstractos, la capacidad significativa de la fotografía, la incorporación de objetos extra artísticos a la composición y la apropiación de los códigos del glamour y de la publicidad de la época con una finalidad estética. La obra destaca por la síntesis formal y la capacidad evocativa de autodestrucción asociada al hábito de fumar, que el fragmento corporal en sí mismo enfatiza.

La fotografía participó de manera protagónica en la transformación socio-política experimentada en las islas que impactó de manera radical en el campo de lo cultural pues, como nos advierte la investigadora dominicana Jeanette Miller el concepto de arte cambió pues el concepto de la realidad había cambiado.¹⁹ En convivencia con las tendencias de moda, la manifestación pudo hacer uso de los recursos formales y técnicos de cada una de ellas con libertad compositiva y expresiva, como herramientas creativas en sentido general. Finalmente, se liberó de su secular tradición documental para apelar a una realidad recreada e indagar en el campo de la producción de significados y aportar al discurso visual de la nación. La postura participante del fotógrafo como sujeto creador abrió el camino de la subjetividad en la composición de una imagen fotográfica, con voluntad comunicativa y finalidad estética que, progresivamente, condujo hacia el replanteamiento del papel del fotógrafo en los contextos artísticos insulares.

Lo fotográfico en un contexto de cambio para el Caribe hispano insular

Las trayectorias del arte, luego de la Segunda Guerra Mundial, se transformaban como expresión de una nueva geopolítica global. Los cambios de estrategias institucionales, conceptos artísticos y recursos creativos en los entonces centros de referencia para el arte, entendidos como mundiales, impactaron sensiblemente en las realidades periféricas de las islas, mientras los Estados Unidos afianzaban su posicionamiento como centro cultural, todo lo cual generó un nuevo circuito artístico institucional y del mercado del arte.²⁰ La guerra para las mayores islas supuso momentos de auge económico asociados a profundas crisis, mayor dependencia industrial y comercial de la nueva metrópolis, conflictos sociales analizados desde un pensamiento crítico que reforzaba las posturas nacionalistas y buscaba en

¹⁹Jeanette Miller, *Arte dominicano: artistas españolas y modernidad. 1920-1961* (Santo Domingo: Editorial Fundación León Jimenes, 2010), 32.

²⁰En este periodo se funda el Museo de las Américas, adscrito a la Organización de Estados Americanos, desde el cual se impulsó una estrategia institucional de promoción y difusión del arte abstracto. El papel de José Gómez Sicre al frente de la Sección de Artes Visuales fue determinante para el impulso de la misma, con una proyección latinoamericanista. La abstracción se entendía como la forma artística más libre de aspiración universal despojada de localismos nacionales, lo cual fraguó un escenario convulso en las islas para la comprensión y legitimación de los discursos abstractos.

la identidad las claves de legitimación de lo propio. De las realidades insulares emergían profundas reacciones de resistencia en todos los ámbitos de la vida insular, pues como sentencia Graziella Pogolotti “en los intersticios de ese conflicto dominante se producía también un acelerado proceso descolonizador. (...) Descolonización y Guerra Fría situaban el debate por primera vez, en una dimensión planetaria” y se manifestó en una confrontación que “tuvo su expresión ideológica en el terreno de la cultura.”²¹ El Caribe aportó figuras y hechos épicos como Aimé Césaire, Franz Fanon, Juan Bosch, Fidel Castro o las revoluciones en Cuba (1959) y la de Abril en República Dominicana (1964).

El impacto de la contienda bélica dejó las islas a merced de crisis económicas y mayor subordinación política a los Estados Unidos mediante gobiernos dictatoriales y otras formas de injerencias directas y solapadas. La resistencia de signo contrario a la dominación entronizada como concepto creativo y expresión de libertad artística impactó en los discursos contemporáneos, en sintonía con el pensamiento liberador y emancipatorio resultante desde las periferias.

La fotografía y la gráfica, con largas tradiciones en el panorama visual de las islas pero consideradas entre las Artes Menores por su predominante condición utilitaria desde el siglo XIX, ganan en autonomía y legitimación en los circuitos artísticos insulares. La capacidad comunicativa y la reproductibilidad de los soportes se convirtieron en cualidades necesarias para las nuevas urgencias del arte: el valor didáctico y reflexivo de la imagen, el alcance masivo inherente a la copia, la permeabilidad de los recursos expresivos, así como el ensanchamiento de los géneros artísticos y la consecuente transformación del rol del artista en sujeto social activo desde las prácticas del arte.

La fotografía, y especialmente aquella procedente de espacios periféricos en las lógicas internacionales del arte, aportaron los iconos más contestatarios del momento. Los símbolos culturales de una nueva voz, que responde a un pensamiento emancipatorio y descolonizador, se expresa en la construcción de un discurso visual de paradigmas éticos y libertarios. Los lenguajes más renovadores de la época apelan a una base fotográfica de trasfondo por la relación entre inmediatez y pregnancia de la imagen, o la inherente reproductibilidad que propicia una función comunicativa más efectiva. Las islas aportaron la imagen más reproducida de la historia de la fotografía,²² la foto del Guerrillero Heroico tomada por Alberto Díaz (Korda); la cual ha devenido icono visual de una época y símbolo de resistencia y rebeldía.

²¹ Graziella Pogolotti, *El camino de los maestros* (La Habana, Arte y Literatura, 2000), XXI.

²² Iliana Cepero Amador. *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Fine Arts Museum of Montreal, 2008), 234.

Este periodo fue, además, escenario de múltiples tensiones en los terrenos políticos y sociales de las islas, el cual contribuyó a delinear el carácter y el compromiso cívico de los fotógrafos desde una vocación descolonizadora y culturológica, motivada por penetrar el pensamiento y las prácticas populares como una clave de reconocimiento identitario, en la cual se solapaban los terrenos resbaladizos entre el artista y el antropólogo. Al iniciar los años sesenta, en las Mayores Antillas confluían las variantes neocoloniales a través del Estado Libre Asociado de Puerto Rico y las revueltas asociadas a los mandatos de Luis Muñoz Marín (1944-1968) y Luis Alberto Ferré (1969-1973), el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo (1930-1961) seguido del interrumpido gobierno de Juan Bosch en República Dominicana y la naciente Revolución Cubana con sus nuevos paradigmas éticos. Los signos opuestos de las realidades insulares convergían en la efervescente reacción popular, ya fuera en busca de transformaciones sociales o en apoyo a ellas respectivamente, que radicalizaban el papel del arte y del artista en su contexto.

“Se trata de una reelaboración fecunda de la relación entre arte, cultura y sociedad, y de una capacidad operacional para superar los localismos, las versiones de superficie y penetrar en las más diversas zonas culturales sin prejuicios. En ese sentido se revaloriza la artesanidad, la manualidad, el anonimato, lo popular, la religiosidad extendida, la recuperación y las auténticas tradiciones”.²³

Durante los años sesenta, al calor de los reajustes acontecidos en la cartografía global del arte, las consecuentes transformaciones en el sistema institucional y su sistema de valores, así como las convulsas realidades insulares, emergieron nuevas visiones sobre el arte y el papel del artista en el Caribe. El compromiso social del sujeto creador es atravesado por el necesario redescubrimiento de sus gentes y parajes, una indagación en el hombre como portador de saberes, tradiciones y tiempos histórico-culturales en sedimentación.²⁴

La fotografía del Caribe entronca con las experimentaciones del arte contemporáneo en la aspiración de renovación de sus discursos creativos con una fuerte vocación culturológica, capacidad polisémica y fuerza icónica. La ampliación de los márgenes artísticos y las búsquedas estéticas desde los discursos fotográficos alcanzan una etapa de emulsión y convergencia a través de figuras con la capacidad movilizativa y organizativa necesarias para

²³Yolanda Wood. *Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos* (La Habana: Ed. Félix Varela, 2006), 101-102.

²⁴Según el antropólogo dominicano Marcio Veloz Maggiolo, el tiempo en el Caribe se manifiesta como los procesos geológicos de sedimentación, a modo de capas superpuestas que conducen a un nuevo producto en su única combinación.

encauzar las renovaciones del medio en un escenario conflictual sobre su condición de artisticidad.

En paralelo, el rol observante del fotógrafo se dinamita: la voluntad indagatoria en los procesos psico-sociales propicia una postura participante y comprometida con su tiempo histórico y cultural. El fotógrafo se convierte, además, en un ente con capacidad de “representar” la realidad, en cuyas narraciones se desbordan los códigos precedentes para prestar atención a nuevos sujetos y temas en convergencia con las inquietudes del arte contemporáneo. Todavía serán indagaciones pioneras, nombres y visiones cuyo empuje conducen a un movimiento y a la reconsideración colectiva de la manifestación en las cartografías artísticas.

La gráfica y la fotografía revelaron su contemporaneidad y contribuyeron a construir los discursos y códigos visuales de la época desde las lógicas de cada una de las manifestaciones o los préstamos expresivos entre sí. La esencia reproductiva de ambas favoreció permeabilidades entre los campos y tradiciones creativas, multiplicó el consumo y accedió a públicos masivos mediante amplias formas de circulación. Dicha naturaleza del formato 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 converge en 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 álgidos debates sociales y culturales del momento desde los discursos del arte aprovechado por creadores como Jorge Severino (República Dominicana), Raúl Martínez (Cuba), Carlos Irizarry (Puerto Rico), Carlos Sangiovanni o Alberto Bass (ambos de República Dominicana).

La conceptualización de la realidad, la libertad creativa y la convergencia de recursos figurativos y abstractos, los préstamos expresivos y compositivos entre manifestaciones hacen de la fotografía una manifestación experimental, empleada como referente y soporte de transgresiones conceptuales y expresivas. La naturaleza reproductiva se entiende para este momento como un rasgo valioso en su capacidad de multiplicar el efecto comunicativo, en

detrimento de la perspectiva de pérdida del aura artística identificada por Walter Benjamin. Comunicarse con un público amplio y masivo constituía una urgencia de la sociedad y un imperativo para el arte más consagrado a su vocación transformadora, por tanto, la reproductibilidad de la técnica dejó de ser un tabú y devino un principio creativo de notables aportes.

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. 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,²⁵ 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 transiciones de lenguajes y tendencias devienen repertorio en simultaneidad, más que en secuencialidad, donde la fotografía se inserta libremente entre las filiaciones abstractas o figurativas. Los caminos de experimentación ofrecido por las vanguardias y de libertad expresiva aprehendidos desde las enseñanzas de la abstracción en las islas hispanas contribuyeron a crear un universo de confluencias, referentes y materias donde la gráfica y la fotografía emergieron como discursos válidos desde las problemáticas artísticas más acuciantes. En simultaneidad, las indagaciones y valores de la fotografía en las islas han contribuido a la vocación polisémica del arte contemporáneo, en la transgresión de los límites artísticos y en la renovación conceptual y temática de sus principales búsquedas filosóficas e identitarias.

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. 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.”²⁶ Asimismo, convergen los ejercicios deconstructivos y juegos lumínicos

²⁵Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 12.

²⁶Yolanda Wood. “Tres (ex)posiciones de mujeres artistas en los noventa,” en *Las Artes Plásticas en el Caribe. Praxis y contextos* (La Habana: Ed. Félix Varela, 2006), 112.

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. Cabe destacar las obras de las artistas Frieda Medin (Puerto Rico) y Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985).

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.

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.

Cuba, en ese momento, vivía un periodo de notoria intensidad creativa y generacional. La práctica artística emergente y actuante en los años ochenta pujaba por una “puesta al día de los recursos de creación, determinando una ruptura en un panorama dominado hasta entonces por el fotorrealismo, el pop, la nueva figuración y las derivaciones epigonales de las vanguardias de principios de siglo.”²⁷ Si bien la creación más contestataria y de avanzada en el caso cubano forzaba permanentemente los márgenes del arte, se constataban resistencias en torno a la incorporación de la fotografía en los predios estéticos.

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.²⁸

²⁷Gerardo Mosquera, “El conflicto de estar al día,” en *Revolución y Cultura*, La Habana, s/n: 64.

²⁸Catálogo Salón Paisaje 82; <https://stats.bellasartes.co.cu/publicacion/salon-paisaje-82>

La generación de los ochenta, -conocida por este polémico término al interior de la crítica sobre arte cubano- mostró un camino de diálogos fructíferos entre influencias internacionales y búsquedas identitarias que se replanteaba problemas filosóficos desde desde los recursos artísticos. “Luego supieron descolonizar completamente su pensamiento y adentrarse en la generación de los principios representacionales que únicamente sus propias poéticas les exigían. Me remito a artistas como Juan Francisco Elso Padilla, José Bedia, Arturo Cuenca, Alexis Somoza.”²⁹ El lenguaje fotográfico participó de este espíritu irreverente con la fuerza icónica y semiológica que aportaba su universo.

Otras firmas contribuyen a modelar el protagonismo del concepto en la construcción de una fotografía o imagen resultante. Especialmente la obra temprana de Rogelio López Marín “Gory” (1953) augura lo que posteriormente se identificaría como el concepto en la composición fotográfica o simplemente “fotografía conceptual.” La primera noticia destacada de su fotografía data del Salón Paisaje 82, en el cual obtuvo uno de los premios por la obra Viaje mágico y misterioso, con un conjunto de fotos iluminadas apoyadas por textos.³⁰

La “dialéctica arte-antropología,”³¹ 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 los 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. “Las nuevas formas expresivas del arte interesaban zonas del mundo espiritual del creador y de su relación con el uso de los medios expresivos que potenciaban aspectos

²⁹Rufo Caballero (1990): “La década prodigiosa,” en El Caimán Barbudo, La Habana, s/n: 12-15.

³⁰Ángel Tomás (1982): “Intimidades de un paisaje,” en El Caimán Barbudo, s/n, La Habana, s/n: 8-10.

³¹Rufo Caballero (1990): Ob. Cit.

desconocidos del hacer y del pensar las artes plásticas.”³²

Otros temas como la migración hacia el interior de República Dominicana y de los dominicanos hacia otros escenarios diaspóricos, el carnaval, la problemática racial y la cultura popular se convierten en motivación para posteriores exposiciones fotográficas.³³ El universo de lo fotográfico se expresa en su plenitud de formas, lenguajes, y recursos visuales en las prácticas contemporáneas; la técnica rebasa todos sus límites y a la vez, interpela los bordes de otras manifestaciones hasta alcanzar una dimensión estética. La distinción tradicional entre fotógrafos y artistas se diluye entre los desplazamientos de las claves de artisticidad, la multiplicación de los soportes de circulación, la complejización de los sentidos y los conceptos creativos. En simultaneidad, el circuito institucional especializado con sus funciones de socialización, legitimación y conservación de los paradigmas de cada época se transforma vertiginosamente en correspondencia con los enfoques predominantes del arte contemporáneo.

Progresivamente se ampliarían los temas y las zonas de interés, las publicaciones especializadas bajo la rúbrica del arte contemporáneo, los canales de circulación con las técnicas digitales y el papel significativo de la imagen en las actuales sociedades de la información. El campo de lo fotográfico, ese entorno modelado en los años ochenta y complejo en su definición y límites, ha experimentado nuevos y progresivos ensanchamientos de sus márgenes al punto del desdibujamiento de los modos y campos de circulación a través de las redes. Otros retos se han dibujado en el mapa de la cultura caribeña que perfilan nuevas e inquietantes trayectorias desde los imperativos del arte, sin embargo, una ganancia saldada desde los años ochenta resultó la inclusión legítima de la fotografía al campo artístico y sus aportes a la identidad e imaginarios insulares.

Tal como sugiere Nelly Richard sobre el arte latinoamericano “se ha pretendido trabajar en y sobre las fronteras que separan los territorios de intervención artística (...) para armar zigzags que interrumpen los trazados regulares y las separaciones fijas,”³⁴ de forma tal que se revelen las trayectorias sinuosas y fragmentadas de la fotografía en las islas hispanas, pero con una voluntad rizomática de continuidad desde las conexiones entretejidas por sensibilidades y contextos culturales.

³²Yolanda Wood, “Abstracción y pensamiento visual caribeño” en www.uprisingart.fr

³³Los 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.

Fuentes de consulta

- Alejo, Laura, (2014): El Club Fotográfico de Cuba. (Inédito), Tesis de licenciatura en Historia del Arte, Tutor: Rufino del Valle, Universidad de La Habana.
- Caballero, Rufo (1990), "La década prodigiosa," en El Caimán Barbudo, La Habana, s/n: 12-15.
- Cepero Amador, Iliana, (2008), "Constantino Arias: el lambiero infatigable" Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Fine Arts Museum of Montreal, pp. 168-175.
- Fernández Retamar, Roberto, (2006), Todo Caliban. La Habana: Fondo Cultural del ALBA
- Haya, María Eugenia, (1988), "El talento precursor de José Manuel Acosta," en El talento precursor de José Manuel Acosta (Catálogo) Fototeca de Cuba. La Habana.
- Krauss, Rosalind, (2002), Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos, Barcelona: FotoGGrafía.
- Merino Acosta, Luz, (1990), La pintura y la ilustración. Dos vías del Arte Moderno en Cuba, La Habana: Editorial Unidad Administrativa.
- Miller, Jeannette, (2010), Arte dominicano: artistas españolas y modernidad. 1920-1961. Santo Domingo: Editorial Fundación León Jimenes
- Moreno Fraginalls, Manuel, (1981), "La plantación, crisol de la sociedad antillana." Correo de la UNESCO, 12.
- Mosquera, Gerardo, (1982), "El conflicto de estar al día," en Revolución y Cultura, La Habana, s/n: 64.
- Pogolotti, Graziella, (2000), El camino de los maestros, La Habana: Arte y Literatura.
- Tomás, Ángel, (1982), "Intimidades de un paisaje," en El Caimán Barbudo, s/n, La Habana, s/n: 8-10.
- Wood Pujols, Yolanda, (2000), Artes plásticas en el Caribe, La Habana: Editorial Félix Varela.

- Wood Pujols, Yolanda, (2012), *Islas del Caribe. Arte, naturaleza y sociedad*, La Habana: Editorial UH y CLACSO.
- Wood Pujols, Yolanda, (2018), *Caribe: universo visual*, La Habana: Editorial Félix Varela.
- Museo Nacional de Belas Artes, (1982), *Catálogo Salón Paisaje 82*; La Habana: Ministerio de Cultura, Último acceso: Junio de 2023. <https://stats.bellasartes.co.cu/publicacion/salon-paisaje-82>
- Richard, Nelly, (2014), "Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte" en *Zona de tumultos. Compilación de textos 1986-2020*. Último acceso: Junio de 2023. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210624100504/Zona-de-tumultos.pdf>
- Valle, Rufino Del, (2004), "Cuba, sus inicios fotográficos," *Opus Habana*, La Habana, No. 3. Último acceso: Junio de 2023. <http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/469-cuba-sus-inicios-fotograficos.html>.
- Wallerstein, Immanuel, (2005), *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción*. España: Siglo veintiuno editores. Último acceso: Junio de 2023. <http://www.scribd.com/In-surgencia> Consultado.



PROYECTO

ERASMUS+ KA2 CBHE. Establishment of a Yucatan-Cuba network of MA programme in Contemporary Art and Cultural Management YUCUNET-617486-EPP-1-2020-1-ES-EPPKA2-CBHE-JP

Erasmus+
Enriching lives, opening minds.

"El apoyo de la Comisión Europea para la producción de esta publicación no constituye una aprobación del contenido, el cual refleja únicamente las opiniones de los autores, y la Comisión no se hace responsable del uso que pueda hacerse de la información contenida en la misma."



Cofinanciado por
la Unión Europea