



**Kirenia  
Rodríguez Puerto**  
*Universidad de La Habana  
Cuba*

# La fotografía en un contexto de cambio para el Caribe hispano insular

## Photography in a context of change for the insular Hispanic Caribbean

### RESUMEN

Las trayectorias del arte caribeño, luego de la Segunda Guerra Mundial, experimentan profundas transformaciones en sus prácticas creativas y modos de comprensión cultural. Las complejas realidades sociales y políticas en las islas del Caribe hispano condujeron a un punto de giro en los procesos regionales, una transformación del campo del arte y replanteamientos de los discursos periféricos desde las manifestaciones, los temas de interés y el rol del artista en la sociedad.

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 expresan 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 la inmediatez y la pregnancia de la imagen, o la inherente reproductibilidad que propicia una función comunicativa más efectiva.

**Palabras clave:** fotografía, Caribe hispano, sujeto creador, experimentación, arte



## ABSTRACT

After the Second World War, the Caribbean art experienced profound transformations in their creative practices and modes of cultural understanding. The complex social and political realities in the islands of the Hispanic Caribbean led to a turning point in regional processes, a transformation of the art field, and rethinking of peripheral discourses. from the demonstrations, the topics of interest and the role of the artist in society.

Photography, and especially that coming from peripheral spaces in the international logic of art, contributed the most rebellious icons of the moment. The cultural symbols of a new voice, which responds to an emancipatory and decolonizing thought, is expressed in the construction of a visual discourse of ethical and libertarian paradigms. The most innovative languages of the time appealed to a background photographic base due to the relationship between immediacy and pregnancy of the image, or the inherent reproducibility that fosters a more effective communicative function.

**Keywords:** Photography, Hispanic Caribbean, creative subject, experimentation, art

## La fotografía en un contexto de cambio en el Caribe hispano insular

Para la segunda mitad del siglo XX, las trayectorias del arte se transformaban como expresión de una nueva geopolítica global. Los cambios de enclaves, estrategias institucionales, conceptos artísticos y recursos creativos en los entonces centros de referencia hegemónicos impactaron sensiblemente en las realidades periféricas de las islas. La Segunda Guerra Mundial para la región supuso momentos de auge económico asociados a profundas crisis, el incremento de la dependencia industrial y comercial de los Estados Unidos como nueva metrópolis, conflictos políticos y sociales que reforzaban las posturas nacionalistas y buscaban en 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, pues como sentencia Graziella Pogolotti, “en los intersticios de ese conflicto dominante se producía también un acelerado proceso descolonizador”<sup>1</sup>. La resistencia de signo contrario a la dominación entronizada como concepto creativo y expresión de

1 Graziella Pogolotti, *Polémicas culturales de los 60* (La Habana: Letras Cubanas, 2006), VI.

libertad artística impactó en los discursos contemporáneos, en sintonía con el pensamiento liberador y emancipatorio resultante desde las periferias, al cual 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).

En este contexto, se detecta en las trayectorias artísticas de la región un nudo cronológico y cultural que, al calor de estos debates, rompe con la tradición secular del discurso figurativo mediante los recursos del lenguaje abstracto, dialoga críticamente con la realidad circundante y favorece la emergencia de discursos y recursos creativos considerados artes menores como la gráfica y la fotografía. Esta última transitó desde los predios de la prensa y la publicidad hasta la autonomía del lenguaje fotográfico y el reconocimiento de su condición de artísticidad a partir de los años ochenta, desde la subjetividad creadora y la proyección institucional.

La capacidad de recrear la realidad favoreció entonces una nueva forma de conexión con el entorno circundante. El desenfoque gradual en las artes repercutió favorablemente en la apertura del discurso crítico y los códigos de artísticidad, y condujo al reconocimiento de los valores testimoniales de la imagen, a la vez que liberaban a la fotografía de la noción de documento para convertirse también en signo creativo. Las ampliaciones de los márgenes conceptuales de la creación estuvieron condicionadas por transformaciones en la percepción de la realidad que, en el plano artístico, se expresó mediante la ruptura que supusieron los nuevos lenguajes. En palabras de la Dra. Yolanda Wood:

La abstracción ofreció nuevas alternativas al pensamiento visual caribeño, mientras que otras disciplinas artísticas exploraban también nuevos caminos. (...) Se trató de un momento de gran significación en las perspectivas de un cambio de paradigma artístico en los territorios del Caribe a partir de los años sesenta, un momento inaugural para la trayectoria del arte contemporáneo que le dará un sello de autenticidad a las vibraciones, compromisos y proyecciones de las artes plásticas caribeñas desde entonces hasta nuestros días.<sup>2</sup>

Los años sesenta del pasado siglo XX significaron un punto de giro en la conciencia social y artística del Caribe hispano: un contexto de cambio en los procesos creativos que emergió del compromiso intelectual con

2 Yolanda Wood, “Caribe hispano en los sesenta: compromisos y proyecciones de las artes plásticas” en *Caribe: universo visual*, ed. Yolanda Wood (La Habana: Editorial Félix Varela, 2018), 135.



un proyecto descolonizador y especialmente de la vanguardia artística del Caribe durante el siglo XX, la reivindicación de la tradición popular, la conciencia cívica y social del artista ante las urgencias históricas de las islas en un contexto de posguerra y profundas tensiones e inestabilidades políticas<sup>3</sup>. Todo lo cual significó la recolocación de los espacios periféricos ante los discursos hegemónicos desde el contexto de la cultura, en el que las artes, y especialmente la fotografía, desempeñaron un rol protagónico.

En este periodo, emergió una generación formada fundamentalmente en los años cincuenta en los Estados Unidos, que se iniciaba en la fotografía por estudios universitarios o por carreras artísticas y defendían el lenguaje fotográfico desde sus propias lógicas y los campos cruzados con otras manifestaciones creativas. Se trata de un periodo de extraordinaria riqueza donde confluyeron voces líderes con reconocimiento nacional como Wifredo García y Ramón Aboy; agrupaciones fotográficas con carácter comunitario y sociocultural como Jueves 68, Taller Alacrán o Fotogrupo; se gestaron los primeros espacios de exhibición especializados en fotografía entre los que destaca la Galería PL900; predominaron las búsquedas expresivas en vínculo con intereses antropológicos y sociológicos; mientras fraguó progresivamente un proceso de legitimación de las experimentaciones con la imagen fotográfica que entronca con la gráfica, el cartel y las prácticas postmodernas del arte contemporáneo. Desde la proyección de estas generaciones creativas, donde convergieron además los cubanos Raúl Martínez y María Eugenia Haya, los puertorriqueños Joaquín Mercado y Carlos Irizarry, o los dominicanos Ada Balcácer, Fernando Peña Defilló y Alberto Bass, entre otros, se transfiguraron los prejuicios en torno al medio y se adquirió una nueva conciencia acerca de sus códigos de artisticidad. La dimensión documental de la fotografía asumió una agudeza crítica en los temas y formas de decir, mientras las corrientes más creativas se esforzaban por construir un universo de significados que revelara una idiosincrasia y un color propios en consonancia con las búsquedas del arte del periodo.

La fotografía entronca así con las experimentaciones del arte contemporáneo en la aspiración de renovación de sus discursos creativos con una fuerte vocación social, capacidad polisémica y fuerza icónica. La ampliación de los márgenes artísticos y las búsquedas estéticas desde los discursos fotográficos,

3 Se debe recordar que 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) en República Dominicana y la naciente Revolución Cubana con sus nuevos paradigmas éticos.

en vínculo con las prácticas legitimadas, el cine o la gráfica, alcanzan una etapa de emulsión y convergencia a través de figuras con la capacidad movilizadora y organizativa necesarias para encauzar las renovaciones del medio en un escenario de conflicto sobre su condición de artísticidad.

La coordenada arte-antropología, en esta línea de continuidad temporal, se resignifica durante los años sesenta cuando pensar la condición del ser resultó una motivación imprescindible para crear, pero también cuando la defensa de una identidad propia debía ser defendida en un plano de confrontación y de definiciones culturales. Desde las reflexiones teóricas de Hans Belting se comparte que “la experiencia de la imagen está ligada a una experiencia medial”<sup>4</sup>. Es decir, está condicionada por los soportes de existencia o circulación como el caso de la fotografía y mediada por los enfoques predominantes: etnológicos, antropológicos, sociológicos, documental o artísticos.

Como nos advierte Hommi Bhabha, se requiere un acercamiento a la cultura desde su lugar en el mapa cultural hegemónico, donde:

(...) la obra fronteriza exige un encuentro con “lo nuevo” que no es parte del continuum de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El “pasado-presente” se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir.<sup>5</sup>

Las indagaciones recurrentes de la fotografía en el hombre y sus prácticas culturales fertilizan un camino de búsquedas antropológicas que transformó sustancialmente los códigos del arte contemporáneo. En los cuestionamientos sobre los sujetos se interceptan coordenadas imprescindibles de memoria e identidad como valores consustanciales a la construcción de un sujeto caribeño. La identidad como búsqueda filosófica principal del arte durante todo el siglo XX alcanzó en este momento de cambio una mayor significación, pues devino un principio esencial para aglutinar y comprender de manera colectiva el nuevo contexto. El artista como sujeto creador se esforzaba por encontrar las distinciones y los rasgos culturales que le permitían acercarse a su entorno de forma desprejuiciada, atravesar el velo de la colonialidad.

4 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Buenos Aires: Katz Editores, 2007), 35.

5 Homi Bhabha, *El lugar de la cultura*. (Buenos Aires: Manantial, 2002), 23.



De tal suerte, la fotografía, y especialmente aquella procedente de espacios periféricos en las lógicas internacionales del arte, aportaron los iconos más contestatarios del momento con conciencia crítica de los debates de su tiempo. Los símbolos culturales de una *nueva voz*, que responde a un pensamiento emancipatorio y descolonizador, se expresan 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<sup>6</sup>, la foto del Guerrillero Heroico tomada por el cubano Alberto Díaz (Korda); la cual ha devenido icono visual de una época y símbolo de resistencia y rebeldía. Operaba así un giro en la mirada que consolidaba el posicionamiento de la imagen en las sociedades insulares y la ampliación de las funciones y usos de la fotografía, donde las exploraciones antropológicas de compromiso social y cultural con sus realidades, la impronta de fotógrafos y creadores representativos, la aparición de tempranas iniciativas institucionales visibiliza el papel de la imagen fotográfica en los discursos creativos contemporáneos.

### **Cimientos del cambio desde la fotografía en el Caribe hispano**

El artista se proyecta como un observador participante capaz de generar discursos críticos desde la imagen y sus significados: Domingo Batista (República Dominicana) revisita el paisaje en su cartografía cultural, como imagen poética, escenario de tiempos históricos y diferencias territoriales; Wifredo García (República Dominicana) se centra en las prácticas populares y cotidianas en sintonía con las motivaciones creativas de los cubanos Raúl Martínez o María Eugenia Haya y Enrique de la Uz (entre otros); Fernando Peña Defilló (República Dominicana) indaga en la condición matérica y espiritual del dominicano a nivel de esencias culturales; Héctor Méndez Caratini (Puerto Rico) profundiza en la pervivencia del pasado para la construcción de “lo boricua” o Frida Medin (Puerto Rico) se enfoca en las rupturas del sistema patriarcal, entre otros posibles ejemplos que cimentan un contexto de cambio en las trayectorias de la fotografía en el Caribe hispano insular y su comprensión como práctica artística.

6 Ileana Cepero Amador, “Mitologías y realidades: los años 1960 y 1970 en la fotografía cubana” en *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*. (La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Montreal Museum of Fine Arts, 2010), 234.

En el caso dominicano, los artistas y por supuesto también los fotógrafos se nutrieron de la observación y la reflexión en torno a las claves iconográficas asentadas en los imaginarios para cuestionarlos. Este cambio de sensibilidad operado en el campo del arte es el resultado de una nueva era postdictadura, para la cual los límites estáticos de la política trujillista se cuestionaban desde el reencuentro con la diversidad cultural, el mestizaje racial y la reinversión de los cánones artísticos. Una de las figuras paradigmáticas del cambio de rol como creador, en el tránsito de una posición pasiva y contemplativa a una postura activa y provocadora resulta Fernando Peña Defilló (República Dominicana, 1926-2016)<sup>7</sup>, quien, tras su retorno a República Dominicana en 1963, luego de un largo periplo europeo, “emprende un regreso simbólico que durará muchos años”<sup>8</sup>.

Trae consigo lenguajes y recursos estéticos experimentales y novedosos para el panorama artístico de Santo Domingo, sin embargo, declara que: “dejó pasar ocho años sin hacer manifestación pública de (su) arte. Esos ocho años los pasé metiéndome en todas partes, conociendo el país de cabo a rabo, yendo a los barrios, conociendo lo que yo no conocía”<sup>9</sup>. No solo se trataba de filiaciones estilísticas ni de recursos contemporáneos, sino de la necesidad de decir en correspondencia con las urgencias y el contexto socio-cultural. Y el propio creador nos ilustra: “por eso, el proceso que comencé al volver fue, primero que nada, conocer mi ambiente, conocer a fondo la realidad social, anímica y popular”<sup>10</sup>. El artista construye su poética desde una búsqueda *física y espiritual* que lo acerca al antropólogo, al etnólogo, al científico. El principio fotográfico deviene solo motivación creativa, reelaboradas formas en etapas sucesivas desde los códigos de la Abstracción, la Nueva Figuración o el Hiperrealismo. En su poética, “al utilizar la cámara nos hace próximo, cotidiano, lo real, pero al utilizar su propia paleta de colores, que dista mucho de ser la fotográfica y el uso especial de la luz, hace que su obra realista nos produzca un efecto de extrañeza, de aproximación y de distancia a la vez”<sup>11</sup>.

7 Pintor y crítico de arte dominicano.

8 Jeanette Miller, *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad* (República Dominicana: Galería del Arte Moderno, 2000), 38.

9 Miller, *Fernando...*, 68.

10 Miller, *Fernando...*, 75.

11 Jane, *Fernando...*, 62.





**Figura 1.** *Amapola*, 1970.



Fernando Peña Defilló. República Dominicana.  
Óleo sobre lienzo

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

jo ya tendía hacia los espacios de reconocimiento del entorno y la pasión por su propia gente y por el paisaje. En esta etapa modela un discurso iconográfico que continuará adquiriendo matices antropológicos, a medida que cada personaje retratado deviene representativo de un modo de vida y una forma de interrelacionarse con el entorno<sup>13</sup>.

Entre 1957 y 1968 fraguaron las bases de los procedimientos pedagógicos y reflexiones teóricas sobre la fotografía, que devendría años después, la creación de grupos fotográficos como Jueves 68 y Fotogrupo. Como un investigador que emplea la técnica de la “observación participante”, el lente del fotógrafo se transformó en su “diario de campo”<sup>14</sup>. Desde los recursos fotográficos transitó de la reflexión individual hacia la colectiva que, en palabras de la investigadora dominicana Sara Hermann:

12 Maestro de la fotografía dominicana.

13 Sara Hermann, Karenia Guillarón, *Wifredo García, peculiares obsesiones* (República Dominicana: Fundación León Jimenes, 2009), 21.

14 Hermann, Guillarón, *Wifredo García...*, 35.

Semejante proceso de indagación epistemológica se manifiesta en la reflexión de múltiples artistas dominicanos para los cuales la revisión cultural de “lo dominicano” deviene un paradigma del cambio de sensibilidad artística. Un nombre imprescindible en este escenario será el fotógrafo reconocido como dominicano Wifredo García (España, 1935-República Dominicana, 1988)<sup>12</sup>, quien,

desde finales de la década de los años cincuenta, su trabajo



Esta tendencia fue la que proclamó la necesidad de vernos realmente como somos, la aceptación del pluralismo y la búsqueda de una nueva dominicanidad basada en la democracia y la institucionalidad.<sup>15</sup>

**Figura 2.** *Las huellas del trabajo en las manos de un campesino de El Rubio (s. f.)*



La huella del trabajo en las manos de un campesino de El Rubio.  
Mamiya RB67 250mm F: 4.5 Sekor y Kodak Tri X.

Wifredo García. República Dominicana. Gelatina sobre papel.

Fuente: <https://wifredogarcia.com/assets/images/obras/galeria/bn7.jpg>

El periodo postrujillista favoreció la emergencia de la manifestación a partir de un replanteamiento del pensamiento y la identidad dominicanas donde la cultura, y especialmente las artes, experimentaron profundas

15 Sara Hermann, *Reinvenciones. Fotografía dominicana post-dictadura* (República Dominicana: Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2005), 11.



renovaciones formales y conceptuales. La capacidad movilizadora del arte, el predominio de los grupos creativos y el compromiso social de estos propiciaron un desarrollo fotográfico sin precedentes en el que se destacaron relevantes figuras como Domingo Batista, Vitico Cabrera, entre otros muchos. El centro gravitacional de este incipiente grupo se estableció alrededor de Wifredo García y con posterioridad se dieron en llamar Jueves 68. El nombre respondía a las dinámicas habituales de reunión, combinaba la formación en la técnica, la reflexión teórica y el debate colectivo al estilo de taller. El grupo fijó reuniones semanales como espacios de encuentro y análisis –que ocurrieron los jueves, de ahí el nombre–, realizaron excursiones colectivas e impulsó la práctica del concurso fotográfico nacional para todos aquellos interesados en el arte del lente.

Según nos comenta Danilo de los Santos, el compromiso por trabajar las características del entorno geográfico y social condujo a “un encuentro con la realidad a la que pertenecía, a un retener los objetos, la vida y el paisaje... (así) el movimiento caminó al encuentro de nuestra realidad y redescubrió lo dominicano en su belleza real, cruda, objetiva y encubridora”<sup>16</sup>. El grupo estuvo compuesto por una nómina de fundadores entre los que se cuentan a Wifredo García, Julio González, Nidio Fermín, Pierino Riggio, Pedro José Borrell, Santiago Morel y Jorge Morel Abdala (hijo), a la que, posteriormente, se sumaron Marcel Morell Grullón, Pedro Nicasio, Domingo Batista y José Antonio Ramírez.

Como parte de las actividades impulsadas por Jueves 68 para el fomento de la fotografía en República Dominicana cuenta la realización del Concurso Nacional de Fotografía Artística, ideado por Nidio Fermín y continuado por la Casa Fotográfica de Wifredo García<sup>17</sup>, el cual fue convocado para obras inéditas, con temáticas y técnicas libres tomadas en “territorio nacional”. Las bases del concurso permiten identificar una preocupación permanente por el contexto dominicano, la conciencia de la construcción visual de un nuevo imaginario nacional y la apertura de procedimientos técnicos y resultados formales que colocan las inquietudes fotográficas en el camino de búsqueda y actualización de los discursos artísticos contemporáneos en el Caribe.

16 *X Exposición Colectiva Jueves 68* (República Dominicana: Galería Altos de Chavón, La Romana, 1981).

17 La Casa Fotográfica de Wifredo García se fundó en el año 1986, como continuidad de las labores de difusión del artista en el panorama cultural dominicano. Una de las acciones sistematizadas por la Casa Fotográfica fue la normalización del Concurso Nacional de Fotografía en República Dominicana. Tras la muerte de Wifredo García, en 1988, su viuda y los colaboradores más cercanos continuaron con el proyecto.

La creación de Fotogruppo constituyó otro momento medular en la fotografía del país. La asociación de creadores del lente en activo de más larga data en República Dominicana fue fundada en el año 1977, en Santo Domingo, y heredó los métodos ensayados por Jueves 68. Así recuerda Rafael Sánchez Cernuda la presencia de Wifredo García, en conmemoración de los treinta años de Fotogruppo:

A nuestra memoria llegan los pensamientos del Profesor Wifredo García, cuando semanalmente viajaba desde la ciudad de Santiago, hasta la de Santo Domingo, para reunirse con un pequeño grupo de adeptos de una incipiente pero decidida idea de formar a Fotogruppo, el día 17 de octubre de 1977, en la residencia de Freddy Ginebra<sup>18</sup>.

Este grupo logró formar y aglutinar una nómina relevante de fotógrafos que construyeron una visualidad *otra* de la realidad dominicana y cuyas propuestas lograron trascender en los discursos más renovadores de las propuestas contemporáneas. Entre ellos se pueden destacar a Camilo Yaryura, José Román Andujar, Manuel Pujols, Humberto Arvelo, Guarocuya Feliz, Miguel Coronado, Víctor Peralta y Mariano Hernández. Su legado durante tres décadas en activo se materializa en una nómina superior a “150 los fotógrafos y/o allegados que han pasado por nuestras reuniones, proyecciones, concursos, exposiciones, bienales y giras fotográficas”<sup>19</sup>.

En el año 1968, simultáneamente a la aparición del primer grupo fotográfico en República Dominicana, emerge en el panorama cultural puertorriqueño el Taller Alacrán. El escenario cultural de los años sesenta revelaba las fuertes tensiones sociales de la isla. La indeterminación del estatus político continuó desde nomenclaturas oficializadas como la de Estado Libre Asociado, las divisiones internas en defensa de posturas ideológicas diversas, la fuerte represión política a las posturas independentistas, la crisis social al interior de los barrios potenció un escenario urgido de acciones de movilización y transformación, papel asumido por el arte puertorriqueño. En este escenario, la interacción entre instituciones culturales, proyectos artístico-comunitarios y personalidades, articularon la relación de esfuerzos en pro de la difusión de la fotografía y sus diversas prácticas en Puerto Rico.

18 Rafael Sánchez Cernuda “Fotogruppo, Inc. 1977 - 2007”, <https://wifredogarcia.com/hechos/articulos#fotogruppo> (consultada el 1° de marzo de 2023).

19 Sánchez Cernuda, Fotogruppo...



Este proyecto colectivo, concebido como taller comunitario, fue impulsado por el artista Antonio Martorell (Puerto Rico, 1939), ubicado en la calle Cerra número 64, en el entonces inmueble familiar que había servido de carpintería a su abuelo materno. 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 psico-social del individuo<sup>20</sup>.

Desde su génesis, el *Taller* devino un proyecto comunitario y pedagógico, catalizador de las potencialidades de cambio del arte y la cultura. Al interior se privilegia la práctica de trabajo colectivo, el compromiso social de los creadores y la resolución grupal de las obras, métodos de trabajo implementados por Irene Delano y Lorenzo Homar al interior de los talleres gráficos y aplicados también en los métodos de creación fotográfica.

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, además del registro de la práctica cotidiana y del trabajo comunitario, constituían algunos de los resultados más relevantes del proyecto<sup>21</sup>.

Esta sección o Departamento fue conducido por José Rafael “Pucho” Charrón (Puerto Rico, 1936-2021), artista del lente con amplia trayectoria en el fotoperiodismo. Según el programa definido por el *Taller*, entre los deberes del maestro de Fotografía rezaba 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 u otras publicaciones<sup>22</sup>. No obstante, Pucho Charrón le imprimió una

20 “Propuesta preliminar y plan de trabajo. Taller Alacrán”. En Archivo del ADAM (Documento inédito), San Juan: Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey, 1968 (consultado el 15 de mayo de 2015).

21 Datos obtenidos de los documentos originales conservados en los fondos del Archivo Antonio Martorell (ADAM), conservado en los fondos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey. Fecha de consulta de los archivos: mayo de 2015.

22 *Propuesta...* 20.

orientación práctica motivada por la documentación del trabajo colectivo, obras, exposiciones, acciones comunitarias u otras actividades.

En el caso de la fotografía boricua, este cambio de sensibilidad también respondió a la influencia medular de la labor creativa, de enseñanza y creación realizada por Ramón Aboy (Puerto Rico, 1950-1986). “Moncho”, como también se le conocía, entendía la fotografía como una forma de hacer arte, en vínculo con su formación académica en el Maryland Institute College of Art, en Baltimore, donde obtuvo el Bachillerato en Bellas Artes con especialidad en Fotografía Artística.

Su casa en la Avenida Ponce de León se convirtió en sitio de reunión y formación para los defensores de la fotografía en Puerto Rico. La Casa Aboy, dirigida desde su aparición en el año 1975, por Ramón “Moncho” Aboy, fue un centro imprescindible como sitio de confluencias generacionales, búsquedas creativas y enfoques renovadores sobre la manifestación. La labor aglutinante y de promoción cultural de Ramón “Moncho” Aboy fue decisiva para modelar las bases de un movimiento fotográfico, de donde emergieron artistas e iniciativas definitorias para subvertir las visiones tradicionales de la manifestación y donde convergieron enfoques documentales con intereses más experimentales en los discursos fotográficos. Su casa se convirtió en sitio de exhibición a través de la galería PL900, primera galería especializada en fotografía en Puerto Rico, posteriormente devenida centro cultural para la comunidad.

Desde su fundación se proclamó su carácter de academia fotográfica y desde sus primeras exposiciones resalta el compromiso ético y cultural mediante muestras como “El Arte sano y su ambiente”, “Vieques” o “Los sueños del patriota”, entre otras. La isla y sus conflictos políticos, culturales y sociales se transformaron en tropos visuales a propósito de las indagaciones y reflexiones artísticas, antropológicas y estéticas. En palabras de Mercedes Trelles:

una forma de leer estos trabajos creados durante los primeros años de la Casa Aboy es pensarlos –primero y ante todo- como forjadores de un canon fotográfico. En ellos media la distinción entre el trabajo artístico y el trabajo fotoperiodístico y comercial, el último envuelto en los detalles escabrosos del día a día, el primero en la estetización más radical posible de nuestra experiencia<sup>23</sup>.

23 Mercedes Trelles Hernández, “Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico” en *Muestra Nacional de Arte 2011*. (Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2011), 7.



La docencia representó un escenario de transformación en los paradigmas artísticos de la época a partir de la difusión de los valores fotográficos. A la labor pionera del Taller Alacrán y José Charrón, se incorporó el trabajo sistemático de Ramón “Moncho” Aboy en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde impartió clases desde 1971<sup>24</sup> y el Salón de Fotografía en la Liga de Arte de San Juan, en el año 1980<sup>25</sup>. En simultaneidad, concurrieron exposiciones y motivaciones donde los fotógrafos boricuas radicados en Nueva York y San Juan complementaron el panorama de cambio. Según nos comenta Mercedes Trelles:

las primeras exhibiciones fotográficas de los setenta se llevaron a cabo en el Museo de Bellas Artes o en el Museo del Grabado Latinoamericano: como demuestran la exhibición del portafolio titulado *Dos Mundos*, editado por *En Foco*,<sup>26</sup> una agrupación de fotógrafos de origen puertorriqueño en Nueva York y exhibido en San Juan en 1974, o la muestra de cuatro fotógrafos puertorriqueños: Eduardo Firpi, John Viso, Héctor Méndez Caratini y Ramón Aboy, ese mismo año.<sup>27</sup>

En el caso de Cuba, y en paralelo a una fotografía de corte épico a través de los temas y lenguajes predominantes en el contexto cubano, se desarrolla una vertiente que indaga en la cotidianidad y los espacios populares como reservorios temáticos y creativos de la sociedad cubana. Los grandes relatos de los sesenta se diversificaron en décadas posteriores con la épica del acontecer diario, ejemplificados magistralmente por los fotógrafos Enrique de la Uz (1944-2018)<sup>28</sup>, Mario García Joya (1938-2023)<sup>29</sup> o María Eugenia Haya (1944-1991)<sup>30</sup>, con interesantes vínculos con el cine, el universo del libro y el circuito institucional del arte en Cuba. En el caso del primero, la zafra azucarera de 1970 –conocida popularmente por la meta inconclusa de los diez millones– fue motivo de inspiración para captar esos héroes que, bajo el sol, se esforzaban por lograr la meta

24 (Trelles Hernández, 2011, 7).

25 Myrna Rodríguez, << Liga de Estudiantes de Arte >>, en *Plástica*, (1988), p. 10.

26 Agrupación fotográfica conformada por los artistas boricuas radicados en Nueva York, Charles Biasiny-Rivera, Roger Caban, George Malave, Phil Dante y Néstor Cortijo. Según el investigador Edwin Fernández, la aparición de *En Foco* corresponde con los inicios del movimiento fotográfico en Puerto Rico. Ampliar en Edwin Velázquez, “Fotografía contemporánea en Puerto Rico: apuntes para su historia”, en [www.artecoa.com](http://www.artecoa.com) (consultado 2 de agosto de 2015).

27 (Trelles Hernández, 2011, 7).

28 Fotógrafo, cineasta y crítico de cine cubano.

29 Fotógrafo y cineasta cubano.

30 Fotógrafa e investigadora de la historia de la fotografía cubana y latinoamericana. Fundadora de la Fototeca de Cuba en 1986.



productiva más ambiciosa del momento y que le permitió al fotógrafo experimentar con el formato del ensayo a modo de serie fotográfica. La luz y el movimiento constituyen dos componentes esenciales del relato donde la secuencialidad y la continuidad óptica apelan a los códigos del *op art* y a los recursos cinematográficos.

**Figura 3.** *No hay otro modo de hacer la zafra*, 1970



Enrique de la Uz. Cuba. Plata sobre gelatina.

**Fuente:** Colección Lan Humg. <https://www.galeriavillamanuela.com/es/artistas/enrique-de-la-uz/>

Mientras, para María Eugenia Haya la fotografía constituía un mecanismo de acercamiento al espacio interior, ya fuera de los hogares o a la psicología del pueblo reflejado a través de los individuos y sus tradiciones. La fotógrafa prefiere el acercamiento al sujeto y su individualidad más que a los conjuntos colectivos pues:

intenta completar la visión existente hasta entonces de la realidad y rescatar del olvido diversas prácticas culturales como las tradiciones musicales, el baile, la moda, el acervo religioso de raíz africana, entre otros motivos.<sup>31</sup>

31 Claudia Montero, *La obra de María Eugenia Haya* (Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2016), 13.



**Figura 4.** Serie *Lyceum*, 1979



María Eugenia Haya. Cuba

Fuente: Colección Fototeca de Cuba

La mirada de los fotógrafos se diversifica y explora territorios no convencionales para la fotografía insular; el lente se adentra en las zonas populares, colocando el ángulo de observación en y desde el sujeto cultural porque las aspiraciones de perpetuar una realidad se enriquecen en la posibilidad de mostrarla y problematizarla.

La traducción visual de los recursos, soportes y símbolos de la época propició una zona enriquecida de confluencias creativas, fundamentalmente entre la fotografía, la gráfica y el cine. Al respecto de estos diálogos, la profesora María de los Ángeles Pereira sugiere la hipótesis de que,

la inmediatez del hecho fotográfico y la sensibilidad del artista devenido reportero, que aprieta el obturador para captar no solo el dato, sino el estremecedor espíritu del diario acontecer, debe haber animado a los pintores a reinterpretar ellos también lo histórico cotidiano, tan ampliamente extendido como tema en la pintura cubana de aquellos años<sup>32</sup>.

De manera que la fotografía (de conjunto con otros soportes emergentes) se posiciona en el entramado de las artes de época desde los aportes de un repertorio visual relevante, pero también desde las influencias en el modo de hacer y la actitud del creador.

32 María de los Ángeles Pereira, <<Alberto Korda>>, en Korda: conocido-desconocido, ed. Cristina Vives (Madrid: La Fábrica Ed., 2015), 3.

## **Ecos de un contexto de cambio: nuevos discursos del arte contemporáneo con base fotográfica**

Ese camino de desplazamientos y conexiones estéticas condujo a la ampliación de los márgenes de lo artístico para definir un nuevo campo del arte que cobija las prácticas contemporáneas. Para este momento, el arte del lente desbordaba los límites convencionales de la imagen fotográfica y definía una nueva zona creativa contenida en la noción de “lo fotográfico”. Dicho concepto, defendido en extenso por Rosalind Krauss, comprende el cambio de signo que la fotografía supuso para las prácticas contemporáneas mientras “supo “revelar” esta influencia hasta conferirle valor de síntoma o de índice, (...) en el sentido del filósofo americano Charles S. Peirce, un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de derivación, de causalidad”<sup>33</sup>. Si bien profundas transformaciones están ocurriendo en el campo del arte a escala internacional, en las trayectorias insulares, especialmente las hispanas, se manifiesta una voluntad de renovación y experimentación de los lenguajes estéticos en consonancia con las urgencias de su tiempo, para reafirmar el criterio de que “la fotografía es un objeto teórico que reacciona de forma reflexiva sobre el proyecto crítico y sobre el proyecto histórico que lo tratan”<sup>34</sup>.

Acorde a las exigencias del arte contemporáneo y al desdibujamiento de los géneros convencionales, la técnica oscila entre la dimensión creativa y la función documental de acciones efímeras como *happenings*, *performances*, *land art* o *body art*. 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 pues, “en esa posibilidad de usar los textos visuales de los denominados centros emisores, el arte del Caribe se define y enriquece por su operatoria discursiva ante esa diversidad de posibilidades electivas”<sup>35</sup>.

La identidad como concepto unitario definido por la construcción de nación se atomiza en las prácticas contemporáneas, se convierte en una categoría con la cual problematizar dichas nociones establecidas, estereotipos e intrínsecos ejercicios de poder. La identidad se deconstruye desde sus marcas de colonialidad. Serán los artistas del decenio de los

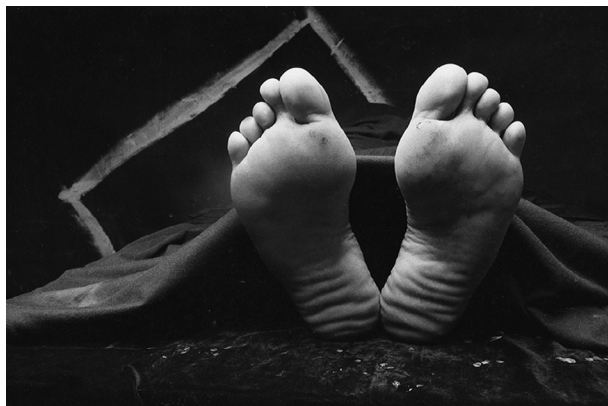
33 Hubert Damisch, “Prólogo”, en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 9.

34 Rosalind Krauss, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos* (España: Editorial Gustavo Gili, 2002), 16-17.

35 Yolanda Wood, *Las Artes Plásticas en el Caribe. Praxis y contextos* (La Habana: Ed. Félix Varela, 2006), 100.



**Figura 5.** Serie *El Reino de la Espera*, 1989



Víctor Vázquez. Puerto Rico.  
Fuente: Colección del artista

López Marín (Gory), José Manuel Fors, Ramón Martínez Grandall y Marta María Pérez Bravo, los boricuas Adál Maldonado, Víctor Vázquez, Néstor Millán, y los dominicanos Martín López, Camilo Yaryura, Polibio Díaz, entre otras posibles firmas. El artista opera como un antropólogo visual de su cotidianidad, con la capacidad de indagar, cuestionar y problematizar su entorno. Las prácticas contemporáneas se nutren dialécticamente de la antropología y la asumen como ese “campo en constante tráfico y diálogo con disciplinas como la historia, el arte, los estudios culturales y los estudios del performance”<sup>36</sup>.

De esta pléyade de nombres solo tomaré algunas firmas como ejemplos para evitar una relatoría interminable. En la obra temprana del cubano Rogelio López Marín, conocido como “Gory”, se vislumbra un particular interés por escudriñar la cotidianidad, desmontar los relatos épicos de la fotografía precedente para multiplicar el heroísmo en una coordenada histórica y también contemporánea. A propósito de la exposición “Rogelio López Marín, “Gory”: notes for a retrospective”, se declara que “sus fotomontajes de los ochenta evidencian tempranamente, una sensibilidad alternativa y una amplitud de fuentes y procedimientos con muy escasos antecedentes en la tradición cubana”<sup>37</sup>. Asimismo, Marta María penetra

ochenta quienes aporten una visión poliédrica de su existencia cultural, en cuya síntesis formativa como generación se identifica una base filosófica que complejiza los discursos artísticos y los recursos creativos. Por solo citar algunos ejemplos debemos destacar la obra de los cubanos Rogelio

36 Xavier Andrade y Gabriela Zamorano. <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, (2012): 12. [https://www.researchgate.net/publication/276309384\\_Antropologia\\_visual\\_en\\_Latinoamerica\\_Dossier](https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier) (consultado el 18 de enero de 2021).

37 Ampliar en <http://www.alunartfoundation.com/rogelio-lopez-marin-gory-notes-for-a-retrospective-1975-2015/>

el universo mítico de la religiosidad afrocubana desde la doble clave de mujer y artista. La presencia de la mujer creadora, ya una práctica más regular para los años ochenta, todavía se enfrentaba a poderosas estructuras patriarcales y de discriminación por género. De tal suerte, su acercamiento desde la fotografía a este universo visual desde la afirmación cultural y la práctica religiosa,

se trató de una reinterpretación de testimonios que tenían como trasfondo un contenido de praxis ritual transmitida por medio de la oralidad. (...) Posteriormente, la intertextualidad de su obra se articuló desde lecturas aportadas por otras referencias literarias sobre etnología y religiones afrocubanas como *El monte de Lydia Cabrera* y *Los negros brujos de Fernando Ortiz*.<sup>38</sup>

La obra de los boricuas Víctor Vázquez (Puerto Rico, 1950)<sup>39</sup> y Néstor Millán (Puerto Rico, 1960)<sup>40</sup> presentan varios puntos de contacto. La diversificación de los sujetos en el arte y las preocupaciones sobre la diversidad sexual constituyen un elemento en común, representado desde diferentes estéticas. Para Néstor Millán, la fotografía se convierte en evocación autorreferencial e introduce la iconografía homoerótica en el escenario artístico boricua. Según Mercedes Trelles, “hacerlas visibles mediante la fotografía hacía sentido: la fotografía, al documentar el mundo externo y al convertirse el álbum familiar en narrativa personal, le aporta a la imagen una lectura confesional<sup>41</sup>. La serie *Darkroom* (1986) expone los traumas y conflictos existenciales del sujeto homosexual a través de la autorreferencialidad y el cuerpo como recurso expresivo fundamental.

Para Víctor Vázquez, las indagaciones en el cuerpo y los sujetos parten de la experiencia de VIH adquirido por un amigo, Rock Hudson. Para ese momento era muy poco lo que se conocía 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 el artista declara, la exposición

38 Greisa Gutiérrez, <<Nacidos de una tradición oral: la obra de Marta María Pérez Bravo>>, en *Memorias del Congreso Negritudes Latinoamericanas* (México, 2020), 257-265.

39 Fotógrafo y artista conceptual contemporáneo de Puerto Rico.

40 Pintor, artista gráfico y fotógrafo puertorriqueño.

41 Trelles Hernández, 2011, 10.



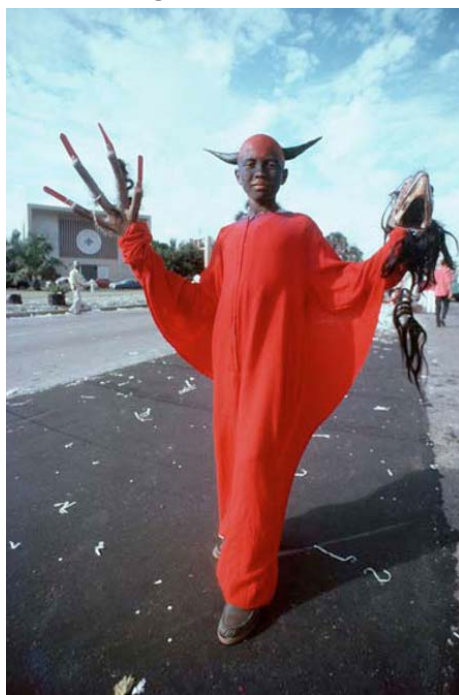


*El Reino de la Espera* (1989)<sup>42</sup> representa la génesis del cambio en su poética, en la cual se resumen las temáticas, formatos y procedimientos desarrollados con posterioridad. La pieza no apeló al registro documental y cronológico de los sucesos narrados, sino a la interpretación liberada de ataduras convencionales, como el tema en sí mismo. El cuerpo humano fragmentado, enfáticamente repetido, se instalaba o manipulaba para favorecer la reflexión en torno al sujeto, los conflictos sociales y existenciales. El color fue intervenido para insistir en la expresividad de los amarillos y la vocación pictórica de sus imágenes tempranas. El resultado condujo a la mezcla de registros creativos, la diversificación de los formatos fotográficos convencionales y la impronta del instalacionismo que se desarrollaría como tendencia artística en la recién iniciada década de los noventa.

Para el artista dominicano Polibio Díaz (Barahona, 1952) las claves estéticas de ese complejo reconocimiento individual y colectivo se nutre del acervo cultural de las tradiciones populares dominicanas: su religiosidad, sus mitos y leyendas, su oralidad. En esta secuencia reflexiva se encuentran series fotográficas de alto valor estético, asociadas con sus inicios como creador, tituladas *Espantapájaros del Sur* (1986) o *Imágenes del carnaval* (1984-1990).

En ambas series la capacidad sinestésica de las imágenes imbuje al espectador de un tiempo mágico, de vientos y alegorías preñados de mitos rurales o tradiciones populares asociadas al éxtasis y a la liberación del carnaval dominicano.

**Figura 6.** *Diablito*



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

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

42 La obra fue expuesta por primera vez en la Sexta Bienal de La Habana (1997), motivada por el tema *El individuo y su memoria*.



Desde estas primeras fotografías vibra el interés por la idiosincrasia dominicana asociada a la reafirmación de los valores, las zonas de exclusiones y marginalidades, pues desde edad temprana descubrió que en Nueva York “no era tan “blanco” como en (su) país, y comenzó a observar detenidamente, cual antropólogo social, los componentes étnicos y culturales que los definen como “el producto de una mezcla racial”<sup>43</sup>.

Luego de analizar a algunos artistas y obras a modo de ejemplos, podemos aseverar que la dialéctica arte-antropología, declarada como una clave para comprender el arte contemporáneo en el Caribe, y con una larga tradición en las prácticas fotográficas insulares, resulta un instrumental imprescindible para diversificar la noción de lo caribeño, penetrar en la subjetividad de los sujetos, multiplicar el repertorio temático y referencial del sistema de representaciones vigente y desde los enfoques de la antropología visual latinoamericana: “el avance en agendas relacionadas con la representación del Otro”<sup>44</sup>.

Por tanto, el proyecto descolonizador de fuerte impacto en las islas y motivado por un pensamiento emancipador nacido de su propia conciencia histórico-cultural, se expresó en una multiplicación de imágenes fotográficas que propiciaron los imaginarios de *la existencia*<sup>45</sup> de ese *otro* periférico, para abrir ventanas a un universo de significados y visualidad que transformó las áreas del saber de su tiempo y expandió las coordenadas temáticas, iconográficas y de significados del campo del arte. En las imágenes de la alteridad se concentraba el principal signo de resistencia y la emergencia de la *otredad* como discurso visual. De tal suerte, el universo de lo popular, la religiosidad, las prácticas culturales rurales y urbanas, la música, las lenguas criollas, la visualidad y policromía, devinieron motivos de observación y reflexión acerca del papel desempeñado en la cultura de cada país, en este caso, en las islas de tradición hispana.

## Ideas de cierre para un debate abierto

La fotografía en el Caribe se coloca, desde esta lógica, en una posición de doble periferia: la relación subalterna regional en relación con los principales

43 Polibio Díaz. “Declaración del artista”, <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/declaracion-de-artista> (consultado el 1° de marzo de 2023).

44 Xavier Andrade y Gabriela Zamorano <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>, *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (2012): 11. [https://www.researchgate.net/publication/276309384\\_Antropologia\\_visual\\_en\\_Latinoamerica\\_Dossier](https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier) (consultado el 18 de enero de 2021).

45 Roberto Fernández Retamar, *Todo Calibán*. (La Habana: Ciencias Sociales, 2000), 9.



centros de poder cultural y la subestimación de la técnica dentro del contexto de las prácticas artísticas legitimadas. De tal suerte que la técnica, en tanto síntesis de un pensamiento insular, traduce visualmente los *signos* y códigos de una cultura devenida sistema de representación alternativo; mientras que la gradual conciencia de su autonomía en el lenguaje visual y la progresiva inserción en el campo del arte conducen a la liberación de las ataduras convencionales y a la legitimación desde el campo intelectual de su tiempo.

En palabras de Ticio Escobar:

No existe una conclusión definitiva para el conflicto centro/periferia, cuyos términos fluctúan siempre empujados por litigios y conciertos diversos (...). Ahora bien, deconstruir el binomio centro/periferia no significa desechar la vigencia de sus términos ni desconocer las graves asimetrías que siguen dividiendo el mundo y aún provocan marginaciones y exclusiones. Las colocaciones centrales y las periféricas siguen sujetas a escalafones y regímenes de exclusión y continúan separadas por límites, aunque sean estos móviles, permeables o invisibles.<sup>46</sup>

Sin embargo, la fotografía deviene lenguaje rebelde e irreverente a través de la actitud contestataria y oportuna, la vocación de decir y recrear, la concepción de la historia y la memoria como constructos de identidad, que la convierten en ejemplo de iconoclasia para prácticas artísticas que, en su contemporaneidad, revertían los cánones establecidos por el campo del arte. Se trata de un contexto de extraordinaria riqueza donde confluyeron voces líderes con reconocimiento nacional, agrupaciones fotográficas con carácter comunitario y sociocultural, se gestaron los primeros espacios de exhibición especializados en fotografía y predominaron las búsquedas expresivas en vínculo con intereses antropológicos y sociológicos. En los años ochenta, la fotografía irrumpió en el campo artístico sin fricciones ni resquemores, con conciencia colectiva de sus valores estéticos, capacidad de enunciación y pertinencia de un movimiento fotográfico que participaba activamente de los lenguajes del arte y los debates culturales de su tiempo.

Por ello, nos adscribimos a los enfoques de Nelly Richard sobre el arte latinoamericano en tanto

46 Nelly Richard, <<Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte>>, en *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo*. Compilación de textos 1986-2020, ed. Nelly Richard (Argentina: CLACSO, 2021), 194. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210624100504/Zona-de-tumultos.pdf> (Consultado el 8 de febrero de 2021).

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, pues como más adelante afirma, no sólo el arte ha mutado de estado y condición sino también los saberes y las disciplinas que reflexionaban sobre sus fundamentos y presuposiciones de valor y sentido.<sup>47</sup>

## Referencias bibliográficas

- Andrade, Xavier y Zamorano, Gabriela. <<Antropología visual en Latinoamérica. Presentación del dossier>>. En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales* (2012): 11-16. [https://www.researchgate.net/publication/276309384\\_Antropologia\\_visual\\_en\\_Latinoamerica\\_Dossier](https://www.researchgate.net/publication/276309384_Antropologia_visual_en_Latinoamerica_Dossier) (consultado el 18 de enero de 2021).
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Cepero Amador, Ileana. 2010. Mitologías y realidades: los años 1960 y 1970 en la fotografía cubana. En *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*, 231-235. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes, Fototeca de Cuba, The Montreal Museum of Fine Arts.
- Díaz, Polibio. “Declaración del artista”, <http://www.polibiodiaz.com.do/index.php/declaracion-de-artista> (consultado el 1º de marzo de 2023).
- Fernández Retamar, Roberto. *Todo Calibán*. La Habana: Ciencias Sociales, 2000.
- X Exposición Colectiva Jueves 68*. República Dominicana: Galería Altos de Chavón, La Romana, 1981.
- Fox, Claire. *Making art panamerican. Cultural policy and the cold war*. London: University of Minnesota Press, 2013.
- Greisa Gutiérrez. <<Nacidos de una tradición oral: la obra de Marta María Pérez Bravo>>. En *Memorias del Congreso Negritudes Latinoamericanas*. México, 2010: 257-265.
- Hermann, Sara y Guillarón, Karenia. *Wifredo García, peculiares obsesiones*. República Dominicana: Fundación León Jimenes, 2009.

47 Richard, “Diálogos latinoamericanos...”, 190-191.



- Hermann, Sara, *Reinvenciones. Fotografía dominicana post-dictadura*. República Dominicana: Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2005.
- Jane, Ricardo Ramón. *Fernando Peña Defilló, la naturaleza mística*. República Dominicana: Colección de Monografías de Arte Dominicano del Centro Cultural de España, Vol. III, 2005.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, España: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Restrepo, Luis. *El sistema interamericano: perspectiva histórica*. [http://www.oas.org/juridico/spanish/jos%C3%A9\\_luis\\_restrepo.htm](http://www.oas.org/juridico/spanish/jos%C3%A9_luis_restrepo.htm) (consultada el 21 de agosto de 2019).
- Miller, Jeanette. *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad*. República Dominicana: Galería del Arte Moderno, 2000.
- \_\_\_\_\_. << La Nueva Figuración en la pintura dominicana >>, en *La Noticia*. (1973): 274.
- Montero, Claudia. *La obra de María Eugenia Haya*. Tesis de grado en Historia del Arte, Universidad de La Habana, 2016.
- Pereira, María de los Ángeles. <<Alberto Korda >>. En *Korda: conocido-desconocido*. Edición de Cristina Vives. Madrid: La Fábrica Ed., 2015.
- Pogolotti, Graziella. *Polémicas culturales de los 60*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- Rafael Sánchez Cernuda. *Fotogrupos, Inc. 1977-2007*. <https://wifredogarcia.com/hechos/articulos#fotogrupos> (consultada el 1° de marzo de 2023).
- Richard, Nelly. <<Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte >>. En *Zona de tumultos. Memoria, arte y feminismo. Compilación de textos 1986-2020*. Edición de Nelly Richard. Argentina: CLACSO, 2021. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210624100504/Zona-de-tumultos.pdf> (consultado el 8 de febrero de 2021).
- Rodríguez, Myrna. << Liga de Estudiantes de Arte >>. En *Plástica* (1988): 10.
- Tausk, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1984.

Trelles Hernández, Mercedes. 2011. Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico. En Muestra Nacional de Arte 2011, 6-19. Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Vásquez Escalona, Alejandro. <<El ensayo fotográfico, otra manera de narrar>>. En *Quórum Académico* (2011): 301-314.

Wood, Yolanda. *Las artes plásticas en el Caribe. Praxis y contextos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2006.

\_\_\_\_\_. <<Caribe hispano en los sesenta: compromisos y proyecciones de las artes plásticas>>. En *Caribe: universo visual*. Edición de Yolanda Wood. La Habana: Editorial Félix Varela, 2018.



