



Revista Tramas y Redes

ISSN: 2796-9096

ISSN-L: 2796-9096

revistatramasyredes@clacso.edu.ar

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Argentina

Rodríguez Puerto, Kirenia
Fotografía y decolonialidad: marginalidad y resistencia cultural en el Caribe contemporáneo
Revista Tramas y Redes, núm. 3, 2022, Diciembre, pp. 155-173
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.54871/cl4c307a>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722376205009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Fotografía y decolonialidad

Marginalidad y resistencia cultural en el Caribe contemporáneo

Kirenía Rodríguez Puerto
Universidad de La Habana, Cuba
kirenia.rodriguezpuerto@gmail.com

Fecha de recepción: 05/01/2022
Fecha de aceptación: 18/08/2022

Resumen

El ensayo analiza el papel de la fotografía en el Caribe como un ejercicio de pensamiento decolonial y emancipatorio, especialmente desde las lógicas contemporáneas de la fotografía artística. Sus formulaciones críticas, heredadas de las trayectorias documentales en las islas, se complementa con las experimentaciones estéticas y conceptuales del arte contemporáneo para construir discursos problematizadores que revelan las zonas de marginalidad, exclusiones y desigualdades sociales y culturales. En paralelo, el presente artículo se propone sistematizar las trayectorias de la fotografía en Nuestra América como un lenguaje de la alteridad y analizar la emergencia de la fotografía artística en el Caribe en los años ochenta del pasado siglo XX y sus discursos artísticos, que se nutren de lo popular y las prácticas culturales reivindicatorias de Caliban.

**Tramas
y Redes**
Dic. 2022
Nº 3
ISSN
2796-9096

Palabras clave

1| fotografía artística 2| arte contemporáneo 3| Caribe 4| marginalidad 5| exclusiones

Cita sugerida

Rodríguez Puerto, Kirenía (2022). Fotografía y decolonialidad: marginalidad y resistencia cultural en el Caribe contemporáneo. *Tramas y Redes*, (3), 155-173, 307a. DOI: 10.54871/cl4c307a



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Fotografia e descolonialidade: marginalidade e resistência cultural no Caribe contemporâneo

Resumo

O ensaio analisa o papel da fotografia no Caribe como exercício de pensamento descolonial e emancipatório, especialmente a partir da lógica contemporânea da fotografia artística. Suas formulações críticas, herdadas das trajetórias documentais nas ilhas, são complementadas pelas experimentações estéticas e conceituais da arte contemporânea para construir discursos problematizadores que revelam as áreas de marginalidade, exclusões e desigualdades sociais e culturais. Este artigo tem como objetivo sistematizar as trajetórias da fotografia em Nossa América como linguagem da alteridade e analisar o surgimento da fotografia artística no Caribe na década de oitenta do século XX e seus discursos artísticos, alimentados pelas práticas populares e as culturas que reivindicam Caliban.

Palavras-chave

1| fotografia artística 2| arte contemporânea 3| Caribe 4| marginalidade 5| exclusões

Photography and decoloniality: marginality and cultural resistance in the contemporary Caribbean

Abstract

The essay analyzes the role of photography in the Caribbean as an exercise in decolonial and emancipatory thought, especially from the contemporary logic of artistic photography. Its critical formulations, inherited from the documentary trajectories on the islands, are complemented by the aesthetic and conceptual experimentations of contemporary art to construct problematizing discourses that reveal areas of marginality, exclusions and social and cultural inequalities. This article aims to systematize the trajectories of photography in Our America as a language of otherness and analyze the emergence of artistic photography in the Caribbean in the eighties of the last 20th century and its artistic discourses, which are nourished by the popular and the vindictive cultural practices of Caliban.

Keywords

1| artistic photography 2| contemporary art 3| Caribbean 4| marginality 5| exclusions

La fotografía como manifestación revela una conexión genésica con el pensamiento científico. Sus usos en calidad de herramienta científica, con especial importancia para los estudios etnológicos del siglo XIX, contribuyeron a modelar las visiones y los imaginarios que se construyeron y circularon sobre las islas desde la mirada colonial. Las contradictorias manifestaciones de la colonialidad del ser, del pensar y del ver, en clave decolonial, expresan la continuidad de las marcas de clase, sexo y raza en traducciones actualizadas de jerarquías, homofobias y racismos, es decir, complejizadas en un universo contemporáneo con modelos sociales incompatibles con el respeto a la diversidad y las transformaciones que ello supone en todos los órdenes de ciudadanía y derechos. Asimismo, estas manifestaciones se convierten en un motivo de reflexión crítica para el arte contemporáneo y especialmente la fotografía. Esta última, heredera de un discurso crítico y documental que desde el siglo XX se expresa en el registro de las posiciones beligerantes y populares, denuncia los males sociales que aquejan nuestra contradictoria y “patética Modernidad” (Fernández, 2000, p. 9).

Como símbolo de su tiempo, la fotografía emergió en América Latina y el Caribe acorde a los patrones de la colonialidad, y en paralelo, contribuyó a modelar un universo visual de la alteridad.¹ De manera intrínseca, resultó ser el sedimento para una “doble conciencia”, manifiesta como “subjetividades formadas en la diferencia colonial” (Mignolo, 2009, p. 39) y que contenía los gérmenes de posturas emancipatorias, de resistencia y de legitimación cultural. El engranaje visual del siglo XIX se construía desde el campo del arte, lo que equivale a decir desde las manifestaciones legitimadas por las Bellas Artes; sin embargo, a modo de polaridades visuales, la fotografía también penetró los espacios de la imagen para revelar los escenarios de la esclavitud y las gestas independentistas. De tal suerte, la técnica generó la visualidad desde espacios de beligerancia que, para América Latina y el Caribe, se convirtió en registro documental y en recurso para los relatos de la Historia en un contexto de periferia cultural.

1 “El Caribe es el espacio-tiempo donde la colonialidad comienza a desplegarse por primera vez en lo que vino a llamarse luego el Nuevo Mundo. El Caribe fue parte crucial de la formación de la colonialidad y del mundo moderno occidental (...). Para Quijano, colonialidad se refiere fundamentalmente al patrón de poder mundial que se va instalando globalmente a partir del ‘descubrimiento’ y conquista de las Américas. Dos piezas fundamentales de este patrón son el capitalismo como ‘nueva estructura de control de trabajo’ y la distribución racial de las gentes en el planeta (Quijano, 2000a, pp. 201-203). Aunque la categoría de ‘raza’ no se usaba en el momento como tal, es claro que para los colonizadores y conquistadores había una diferencia abismal entre ellos y los habitantes que encontraron (Hanke, 1974; Quijano, 1993; 2000b; Santos, 2007; Seed, 1993; Wynter, 1995). Dentro de ese mismo contexto se dio el secuestro masivo y trasplante sumamente violenta de gentes de otro continente, llamadas ‘negras’ y ‘negros’, quienes fueron concebidos como seres inferiores y esclavas y esclavos naturales” (Maldonado Torres, 2020, p. 561).

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 manifestó en permanentes “confluencias, cruzamientos y confrontaciones” (Wood, 2000, p. 54). 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.² 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” (Moreno, 1981, p. 12) que también se expresa en el universo visual de las islas. La fotografía revela las “subjektividades formadas en la diferencia colonial” (Mignolo, 2009, p. 39) y “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observar y su objeto (o sujeto) observado” (Barriandos, 2011, p. 15). De tal suerte, el giro decolonial se expresa también en coordenadas de alteridad y marginalidad a través de su condición cultural y visual.

La fotografía participa de la descolonización del pensamiento y contribuye a perfilar un universo visual *otro*, representativo de la diferencia, la alteridad y las zonas invisibilizadas de los discursos oficiales. Su proyección artística se expresa en ese camino de desplazamientos y conexiones estéticas que conduce a la ampliación de los márgenes de lo artístico para definir un nuevo campo del arte.

Para los años ochenta del pasado siglo, 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” (Krauss, 2002, p. 16). Dicha definición argumenta las expansiones y desplazamientos que en el campo artístico se verifican entre manifestaciones y recursos expresivos; de manera que la fotografía se imbrica con las prácticas contemporáneas como el *happening*, el *body art*, el *land art*, el *arte povera*, las tendencias hiperrealistas, conceptuales, el *performance* o la instalación. Todas resultan transversalmente impactadas por el uso tecnológico, por la impronta de la imagen fotográfica, ya sea como fuente de registro o como recurso expresivo en la construcción de las poéticas más novedosas.

2 Como 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 desfases internos. Estas ideas pueden ampliarse a través de la lectura del texto de Alejo Carpentier “Lo que el Caribe ha dado al mundo” (1981).

En paralelo, la fotografía artística convive con las trayectorias de la fotografía documental y social, a la par que ambas comparten las búsquedas con la antropología visual, la sociología y la historia cultural en las indagaciones recurrentes en torno a la marginalidad y la resistencia cultural. Por un lado, la marginalidad se vincula a la doble periferia que suponen el Caribe y la fotografía y como espacio histórico-cultural, donde la marca de la colonialidad supone zonas de exclusiones y alteridades con el signo de clase, raza y género. Mientras la resistencia cultural deviene expresión del revertimiento desde los cuales se reelaboran los discursos sobre lo popular, las tradiciones festividades y religiones del Caribe.

La técnica en su dimensión estética manifiesta “dos actitudes”, tal como nos advierte Yolanda Wood: la primera, relacionada con la cualidad de la reproductibilidad técnica, la manipulación fotográfica y la experimentación visual; la segunda, con una postura crítica heredada de la fotografía documental y de prensa. En relación con la primera trayectoria, podemos ilustrar esos postulados con la obra de Jorge Severino.³ Este artista dominicano fue uno de los pioneros en la experimentación con las posibilidades de reproducción de la imagen, no solo la fotográfica sino sus múltiples transferencias, e incorporarlas al campo de lo artístico. “Altar vodúista” se presentó en la Bienal de São Paulo en 1978, e

Incorpora en el altar vodú una serie de fotocopias de figuras de muñecas (...). La inserción de la fotocopia en esta instalación revela una manipulación en el uso de la fotografía que resultó novedosa en su contexto al desplazar la fotografía a ese nuevo soporte. Construía un sentido de serialidad y reiteración simbólica que le aportaba nuevos significados al empleo del referente (Wood, 2018, p. 152).

La actitud crítica en la fotografía artística encuentra un ejemplo paradigmático en la obra “White Christmas,” del maestro boricua Antonio Martorell.⁴ La exposición-instalación-*performance* presentada por primera

3 Jorge Severino (República Dominicana, 1935-2020). Destacado pintor dominicano con amplio reconocimiento internacional. Su obra ha sido expuesta en numerosos países de América y Europa, y se encuentran en colecciones en España, Cuba, República Dominicana o Moscú. Se interesa por representar a la mujer dominicana como sujeto de memoria e identidad cultural. Se puede acceder a sus obras recientes en los sitios <https://galeriabodden.net/jorge-severino> y <https://www.galeriadeartedominicana.com/cat.php?id=31352>

4 Antonio Martorell (Puerto Rico, 1939). Pintor y escritor boricua con una obra polifacética que incluye gráfica, pintura, murales, ilustraciones de libros, escenografía, diseño de vestuario, radio y televisión. Entre los libros más destacados se cuentan *La piel de la memoria* (1991) y *El libro dibujado* (1995). En el año 2008 fue reconocido como miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. El vasto archivo personal se localiza en la Universidad de Puerto Rico, Recinto Cayey. Sus obras integran colecciones en Chile,

vez en el año 1980 en la Liga de Arte de San Juan y revisitada en el año 2015, combinó la manipulación fotográfica con el gesto crítico y mordaz hacia las expresiones de la colonialidad del saber y del pensar (según definiciones de Nelson Maldonado) vigentes en la sociedad boricua. Se hacía referencia a la anécdota del traslado de nieve por la Alcaldesa de San Juan, en los años cincuenta, Doña Fela, para que los niños puertorriqueños experimentaran la Navidad, o más bien, el estereotipo navideño vendido por la industria publicitaria; para que los puertorriqueños “no fueran menos que sus ciudadanos del norte” (Díaz-Royo, 2007, p. 219).

De tal suerte, utiliza las tarjetas postales y turísticas de ciudades emblemáticas como San Juan y Ponce, a la vez que se apropia de las fotografías de Milton Ramírez Malavé de sitios, avenidas o lugares de interés cultural para cubrirlos de una fuerte nevada. La crítica mordaz se conjuga con la ironía y el sarcasmo de las contradicciones superpuestas a nivel visual: la calidez tropical y la nevada metropolitana, la imagen exótica en su rareza y dimensión turística y el simulacro conceptual de capas superpuestas de resistencia y cimarronaje, en cuyo trasfondo se revela y caricaturiza las deformaciones del sujeto colonial y las marcas de la colonialidad en el pensamiento cultural.

Veamos la descripción de la muestra en palabras de uno de los presentes, el crítico Nelson Rivera Rosario:

Los que tuvimos la oportunidad de asistir a la apertura de *White Christmas* en diciembre de 1980 sabemos que la exposición no consistió únicamente de la parte gráfica; además de las tarjetas postales, mapas y carteles de Puerto Rico (nevados), los “copitos de nieve” con los retratos de doña Fela y Carlos Romero fotocopados y pegados por las azules paredes, techo y piso, y la serie de grabados basados en el texto de la canción “*White Christmas*” de Irving Berlin, Martorell nos ofreció una experiencia que incluía también el elemento sonoro (escuchábamos a Bing Crosby cantando la mencionada canción), térmico (el público apareció vestido con ropa de invierno), gustativo (nos obsequiaron piraguas a la entrada en vez de los tradicionales vinos y quesos), y la incesante “nieve” de *styrofoam* que caía sobre el nevado patio de la Liga de Arte (...). Martorell no le comunica directamente al espectador su condición de colonizado, espera que éste lo descubra por sí solo, iniciándose así, con su propio esfuerzo, su eventual descolonización (1985, p. 7).

Venezuela, Puerto Rico, Estados Unidos, México, El Salvador y Cuba. Se puede ampliar información sobre el artista y su obra en el sitio <https://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/martorell-antonio>

Lo popular deviene una clave interpretativa y conceptual para el arte contemporáneo. La religiosidad, las tradiciones y festividades o la cultura popular, (expresadas a nivel individual o en el tejido urbano y social) revelan el sincretismo y la resistencia cultural expresados en la conjunción de íconos y escenas de herencia ancestral africana y cristiana. Para la escritora guadalupeña Maryse Condé, el canibalismo se revierte como una forma de reinención de esos espacios coloniales que supone su comprensión de la diferencia (Wood, 2018).

El cuerpo funciona como clave interpretativa, como territorio y posesión de los desposeídos y, por tanto, motivo de reinención conceptual. Su iconografía se multiplica, se fragmenta, se redimensiona simbólica y “sígnicamente”, se trasmuta en el tejido vivo de la ciudad, ya sea como huella o protagonista. La ciudad se convierte en un tejido de relaciones sociales en conflicto.

La dialéctica arte-antropología (Caballero, 1990), aplicable a las esenciales motivaciones del arte caribeño contemporáneo como parte de sus más delineadas búsquedas temáticas, también se manifestaba en las experimentaciones fotográficas. El carnaval deviene hecho cultural y motivo creativo, eje temático de artistas como Mariano Hernández. Su poética sintetiza la mirada antropológica y culturológica del autor. La dimensión de cronista adquiere un pleno sentido en este modo de proceder que tiene también matices muy delicados por la inmediatez de la relación entre el fotógrafo y lo fotografiado, al instalarse entre ellos la voluntad de lo artístico, con predominio de primeros planos y una fuerte estridencia cromática.

Semejantes búsquedas dictan los intereses de otros jóvenes creadores para la época como Polibio Díaz,⁵ 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

5 Polibio Díaz (República Dominicana, 1952). Maestro de la fotografía dominicana que inició sus estudios como parte de la carrera de Ingeniería Civil. Sus obras han participado en las Bienales de la Habana, Venecia y del Caribe, con un amplio reconocimiento internacional. Ha colaborado con artistas y escritores dominicanos como Junot Díaz, Manuel Rueda, Julia Álvarez y Chiqui Vicioso. Una parte de su obra se localiza en los catálogos “Interiores” (2006), “Una isla, un paisaje” (1998), “Imágenes del Carnaval” (1993) y “Espantapájaros del Sur” (1984). Se puede ampliar la información sobre su obra en la página oficial <http://www.polibiodiaz.com.do/>

formatos a través de los cuales el artista contribuiría al ensanchamiento de los márgenes de la fotografía caribeña. Estos códigos, también se encuentran presentes en las indagaciones en el carnaval dominicano, que dará lugar a la serie *Imágenes del carnaval* (1994-1995). “En el plano cultural la nueva sensibilidad artística adoptó reformulaciones críticas, de valor ético y estético en relación con su contexto” (Wood, 2012, p. 134). 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 desconocidos del hacer y del pensar las artes plásticas (Wood, 2012).

Las fuertes tensiones en torno a la expresión cambiante y compleja de la identidad boricua y su esencial diálogo con la tradición, convirtieron este tema en eje conceptual y temático de la intelectualidad del momento. Héctor Méndez Caratini,⁶ maestro de la fotografía boricua, aborda la tradición desde una visión poliédrica donde confluyen las tradiciones populares, el pasado colonial, los escenarios de la esclavitud y el legado negro como interrogantes sociológicas que lo acompañan en sus búsquedas creativas.

En la serie *Álbum de la puertorriqueñidad*, se exhiben a modo de recuerdos fotográficos de un pasado –no tan lejano– un conjunto de elementos domésticos, de trabajo rural, personajes trabajadores, fotografías familiares, entre otros muchos motivos que apelan a experiencias languidecidas o en proceso de extinción. La serie *Religiosidad popular* articula la memoria individual y colectiva de un pueblo, como símbolos de resistencia cultural ante la impronta de la colonialidad. La fotografía le ofrece la pervivencia, en clave visual, de rituales, tradiciones, devociones de profunda fe católica y herencia hispana para un país en defensa permanente de su identidad, afianzadas desde una profunda vocación sociológica y los contrastes del blanco y negro en la fotografía analógica.

En este conjunto de inquietudes creativas la presencia social y cultural del sujeto negro en Puerto Rico deviene una preocupación latente en las indagaciones culturoológicas del fotógrafo. La dimensión humana de la arquitectura en ruinas activó las dudas acerca de quiénes habían construido, poblado e impulsado los sistemas plantadores en las haciendas

6 Héctor Méndez Caratini (San Juan, 1949). Maestro de la fotografía puertorriqueña, ha sido profesor, curador y director del Consejo Puertorriqueño de Fotografía. Cursó estudios en literatura, antropología, sociología y ciencias políticas y estudió fotografía formalmente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Trabaja fundamentalmente el formato de ensayo fotográfico. Entre sus principales series se encuentran *Raíces ancestrales del Nuevo Mundo* (2019), *Vieques: crónicas del calvario* (2000), *Haciendas cafetaleras de Puerto Rico* (1988), *Los sueños del patriota* (1979), *Loíza: herencia negra* (1975). Se puede ampliar información sobre el artista y su obra en la página oficial <https://hectormendezcaratini.com/>

cafetaleras y cañeras que, para los años setenta, mostraban los resultados de un patrimonio y un paisaje desarticulados, como desmontaje paisajístico y simbólico del sistema económico y social predominante durante siglos en la isla. Las reubicaciones de amplios conjuntos de poblaciones rurales hacia asentamientos urbanos, y las consabidas formas de exclusión y violencia resultantes, llevaron al progresivo desvanecimiento de la figura del jíbaro, al despoblamiento de numerosas colinas apoderadas antiguamente por las pequeñas plantaciones y la aparición de entornos desolados y fantasmagóricos que quedaban como únicos restos de un pasado insepulto.

De estas indagaciones deriva la serie *Raíces ancestrales del Nuevo Mundo* (1994-2018). La religiosidad popular y las diferentes formas de expresión pública, las reconfiguraciones en otros contextos y las formas de representación social motivan al artista para construir monumentos anónimos a la herencia cultural negra en las islas del Caribe, en sus múltiples desplazamientos y conexiones con el continente. La imagen de la “isla que se repite” en sus límites geográficos y culturales extiende sus fronteras entre islas y tierra firme a través del universo popular y abarca países como Brasil, República Dominicana, Martinica, Guadalupe, Venezuela y Cuba. Ese Nuevo Mundo se fraguó al calor de las decisiones coloniales, con nudos históricos comunes en la impronta de la plantación, las sucesivas oleadas migratorias, la importancia del legado africano y la dimensión geocultural en su configuración identitaria.

El itinerario fotográfico de este último ensayo se inició en Venezuela, en el año 1994, con la documentación de los rituales dedicados a María Lionza. Las procesiones, las ceremonias, los altares, los sanamientos, los actos de fe u otras prácticas religiosas se documentan en los intrínsecos diálogos entre el hombre y la naturaleza. Los *orixas* de Brasil o el *gagá* en República Dominicana, las ceremonias a la diosa Kali en Martinica o la santería en Cuba son otras importantes etapas de la serie concluida en el año 2018. El legado cultural y religioso de herencia africana, así como sus diversas expresiones resulta una clave cultural recurrente en los debates decoloniales. La opresión de ese pasado desde posiciones de poder y la reafirmación legítima de sus expresiones en la configuración del sujeto caribeño y las identidades culturales, ya sea en las comunidades insulares o diaspóricas, atraviesan las problemáticas artísticas en torno a la identidad, la memoria o las migraciones.

El artista jamaicano Albert Chong⁷ trabaja profusamente en torno a la religiosidad popular, con base en la santería y el rastafarismo,

7 Albert Chong (Jamaica, 1958). Artista jamaicano de ascendencias china y africana, desde los 19 años reside en Brooklyn. Cursó estudios en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York (1981). Su obra ha contribuido a los discursos sobre raza e identidad y se presenta

como epicentro reflexivo de las esencias identitarias individuales y colectivas y como fundamento de la diferencia reafirmado en sus tronos para las deidades sincréticas. Con una esmerada composición fotográfica, que se instaló en el espacio en obras posteriores, reconstruye, legitima y mitifica el legado africano. El trono-la silla se representa al centro de las composiciones, a modo de eje visual, receptáculo de las esencias simbólicas, a modo de ofrendas, referente dignificado con dinastías pasadas o simplemente la fuerza centrípeta alrededor de la cual gravita el pensamiento. La ruptura del silencio, la voz o también diríamos la imagen de prácticas silenciadas e invisibilizadas ahora emergen como recursos visuales y motivos reflexivos del arte contemporáneo.

Otra zona de marginalidad y exclusiones se refuerza en la tríada género, raza y sexualidad como resultados de una cultura patriarcal, heteronormativa y clasista. Sucesivas capas de exclusiones se resumen en los estereotipos y roles de género, asociado con la figura femenina en primera instancia por la carga simbólica acumulada. Los procesos de descolonización y reivindicación de los derechos de las minorías culturales, las teorías poscoloniales y los estudios de género en activo para la segunda mitad del siglo XX impactan en las sociedades insulares, profundamente conservadoras, y permiten identificar síntomas de transformación del rol de la mujer y su impacto en la producción artística para la década del ochenta.

A partir de estos años, la presencia de mujeres artistas comienza a destacarse como un síntoma de renovación de las artes plásticas caribeñas, con una marcada presencia en el arte del lente. Según comenta Yolanda Wood,

su más amplia representatividad ha coincidido con los años en que el movimiento plástico antillano ha adquirido más solidez y organización, 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 (2000, p. 112).

Asimismo, los aspectos técnicos convergen con búsquedas temáticas como la representación de la diversidad sexual, las reinventiones del cuerpo y de las masculinidades y los estereotipos sociales, estrechamente vinculados con la racialidad.

en muy diversos soportes como fotomosaicos, instalaciones, fotografías y esculturas. Ha expuesto en numerosos eventos en Jamaica, en las Bienales de São Paulo (1998), La Habana (2000) o Venecia (2001). Se puede ampliar acerca de la vida y obra del artista en la página oficial <https://www.albertchong.com/>

La inserción de los discursos femeninos en el arte responde a complejos procesos sociales, políticos y culturales experimentados por las sociedades insulares. En palabras de la crítica de arte y profesora Adelaida de Juan (1983), “la mujer representada” se transforma en “la mujer creadora.” Sin embargo, se trató de un proceso inconcluso, con profundas contradicciones. Porque

sobre la mujer recayó con especial protagonismo la violencia estructural implícita en las sociedades antillanas por la estigmatización de su rol en la sociedad patriarcal, su uso como figura biológica en el plano de la sexualidad, y la discriminación también por su condición étnica y social. Las marcas persistentes de esas ataduras llegan hasta la actualidad, con semejante y diferente carácter (Wood, 2018, p. 276).

La obra de Frieda Medín⁸ supone la doble transgresión del signo femenino en su época, como sujeto creador y objeto representado. Sus piezas captan el momento de anagnórisis individual, de profundo debate acerca de los roles sociales y la vocación personal, expresado a través del recurso de la autorrepresentación. El cuerpo se convierte en motivo central como huella y signo; en simultaneidad, la desnudez física revela las pasiones interiores, reprimidas o liberadas. Según reza en el catálogo de la muestra *Imágenes arrancadas*:

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

Los espacios ruinosos, los juegos con la sombra proyectada por su propio cuerpo, los límites de la libertad individual conciliados con las paredes derruidas y los sitios vacíos, cual eufemismo de una existencia en recombinación de valores y objetivos, se muestran como imágenes resultantes de dicha serie fotográfica. Al término de un año de búsquedas existenciales y como cierre visual de la serie, la artista abandona los muros y traspasa las

8 Frieda Medín (San Juan, 1949). Fotógrafa de formación autodidacta en Puerto Rico, pionera de las trayectorias femeninas en el arte del lente en Puerto Rico. En su obra aborda las problemáticas de la mujer desde los recursos del cuerpo y la autorreferencialidad. Entre sus primeras e influyentes series se recuerdan *Imágenes arrancadas* (1984) y *Everything's Fine in Puerto Rico ASS It Is* (1985).

puertas con los brazos en alto, cual portazo de Nora en pleno siglo XX. Sobre qué significó quebrantar los códigos de representación femeninos en los años ochenta, la propia artista nos comenta:

En Puerto Rico, y en general, el cuerpo de mujer es retratado básicamente por los hombres, es el cuerpo que más se ve, de manera que una mujer retratándose ella misma, desnuda, sin estar buscando los ángulos favorables –yo no disimulé chichos, ni marcas de trajes de baño, ni nada– eso de por sí era una bofetada, no solamente a la sociedad, sino a la clase burguesa de la que yo provengo (en Rivera Rosario, 2009, p. 199).

Cabe resaltar en este contexto de transgresiones desde el lente femenino la obra fotográfica de Marta María Pérez Bravo,⁹ articulada en torno a la religiosidad popular en Cuba –especialmente la Santería y el Palo Monte– y la dimensión autorreflexiva sobre la condición de mujer, mediante momentos importantes como la maternidad. Su trabajo supone la apertura de caminos en las trayectorias de la fotografía cubana y un punto de conexión con las preocupaciones antropológicas y estéticas del arte del lente en el Caribe. La beligerancia y creatividad del arte cubano de los ochenta se sintetiza en su obra mediante la incorporación del universo religioso cubano como esencia conceptual, la autorreferencialidad como posicionamiento individual para enunciar el discurso poético y el cuestionamiento de estereotipos femeninos como la maternidad, los roles de género y el desnudo. En sus fotografías, los escenarios, objetos y rituales religiosos adquieren una recreación plástica y una dimensión estética, demostrando los desplazamientos entre los universos populares y artísticos en la fotografía. La metáfora se convierte en el recurso principal para recrear espacios o resaltar elementos rituales con un marcado valor iconográfico.

En su serie *Para concebir* (1986), retoma el antológico tema de la maternidad sin las edulcoraciones e idealizaciones que lo caracterizan. Sus obras sugieren una reflexión intimista, de fuertes contrastes psicosociales a partir de acercamientos abruptos al tema logrados a través del uso de primeros planos y fragmentos corporales. Los miedos y las dudas relacionados con la concepción se vinculan con los mitos populares y las claves religiosas

9 Marta María Pérez Bravo (Cuba, 1959). Graduada del Instituto Superior de Arte en el año 1985. Reside y trabaja en México desde 1995. Su obra fotográfica ha sido reconocida nacional e internacionalmente con el Primer Premio de Fotografía “Nudi’96”, Fototeca de Cuba, La Habana, Cuba (1996) y el Premio Artista Revelación de ARCO’97, Feria de Arte Contemporáneo, Madrid, España (1997). Utiliza su cuerpo como recurso expresivo fundamental para abordar temas vinculados con la religiosidad, los estereotipos de género o los roles patriarcales. Se puede ampliar la información en <https://martamariaperezbravo.com/>

para comprender el universo de referencias culturales de la artista. Esto se manifiesta en piezas como “Te nace ahogado con el cordón” y “Estos me los dio la Ceiba”.

Desde los años ochenta, se identifican otras voces y obras muy tempranas que colocan la fotografía entre las preocupaciones creativas de mayor actualidad, como la diversificación de los sujetos representados y las preocupaciones sobre la diversidad sexual. La obra temprana de Víctor Vázquez¹⁰ indaga en el cuerpo y los sujetos a partir de la experiencia de su amigo Rock Hudson, quien se contagió de VIH. En ese momento se conocía muy poco sobre la enfermedad, apenas se detectaban los primeros casos en la región y, por supuesto, no había opciones de cura o tratamiento. La profunda esencia trágica del suceso motivó la documentación secuencial de las etapas de depauperación física hasta la muerte de Hudson. Según declara el artista, *El reino de la espera* (1981) representa la génesis de su poética, en la cual se resumen las temáticas, formatos y procedimientos desarrollados con posterioridad y en sucesivas presentaciones de las obras. La pieza no apeló al registro documental y cronológico de los sucesos narrados, sino a la interpretación liberada de ataduras convencionales, como el tema en sí mismo. El torso humano fragmentado, enfáticamente repetido en disposición de cruz latina durante la Sexta Bienal de La Habana (1997), se instalaba con el volumen de la madera. El color fue intervenido para insistir en la expresividad de los amarillos y la vocación pictórica de sus imágenes tempranas. Este resultado condujo a la mezcla de registros creativos, la diversificación de los formatos fotográficos y la vocación instalativa que se desarrollaría como tendencia artística en la recién iniciada década de los noventa.

Tal como hemos podido constatar en tempranas y transgresoras poéticas del arte contemporáneo, el cuerpo deviene una clave interpretativa para comprender la cultura, el sujeto y la identidad, activar las relaciones entre las historias individuales y colectivas, o penetrar las zonas no reconocidas, pero intrínsecamente asumidas en el ADN biológico y cultural. El cuerpo deviene texto cultural, ya sea como ícono, fragmento, soporte u objeto, en cualquier caso, referente imprescindible en la articulación de sentidos desde el arte contemporáneo desde lo individual o desde la relación con un territorio comprendido como tejido de conexiones y contradicciones sociales.

10 Víctor Vázquez (Puerto Rico, 1950). Artista contemporáneo puertorriqueño con una vasta y versátil trayectoria. Cuenta con estudios en Psicología y Sociología por la Universidad de Puerto Rico y estudios doctorales en educación y religión comparada en la Universidad de Nueva York (1983). Sus obras se interesan por temas como lo ritual, la memoria, la sexualidad, entre otros. Se puede ampliar la información del artista en la página oficial http://www.victorvazquezpr.com/VICTOR_VAZQUEZ/

La obra de Abey Charrón¹¹ apela a estos recuerdos y memorias desde sujetos comunes y prácticas olvidadas que activan la memoria local de una comunidad o un barrio. Las escenas populares y cotidianas de las personas habitando la ciudad, montando bicicletas o asomadas a la ventana, remeda las prácticas culturales extirpadas por la violencia. La calle Cerra históricamente fue un enclave emblemático de los barrios de San Juan que ha quedado en las zonas de silencio, desvinculados y a merced de la desidia social producto de la especulación inmobiliaria, el desdoblamiento y la violencia urbana. En el afán de reactivar estos enclaves y revitalizar –desde los códigos artísticos– estos espacios como un derecho público, nace el proyecto *Murales de la Calle Cerra*, evento realizado cada dos años que convoca a artistas a transformar la ciudad de manera creativa.

Semejante motivación asiste al artista haitiano Roberto Stephenson. La construcción del espacio con el énfasis en la legitimación cultural de sus habitantes toma como referente la ciudad de Port-au-Prince, escenario de confluencia religiosa, comercial, existencial; de resistencia y cimarronaje urbano. Sus ciudades constituyen escenarios vitales que se construyen con la presencia de sus habitantes, la relación entre el mundo objetivo y el espiritual, y con la polifocalidad de ángulos y encuadres que suponen el lente abierto para una visión panorámica. El hombre dialoga con sus loas y leyendas para ofrecer una superposición de realidades y tiempos históricos. El espacio físico se cualifica con la dimensión humana de añoranzas y espiritualidades, de contrastes entre mitos populares e imágenes publicitarias, de una sociedad de resistencia en su dignificación, sus prácticas de mercado ambulante o la profusa cualificación visual de sus componentes cotidianos. Y nos advierte Yolanda Wood:

Es que la cultura de Haití, más allá de las grandes dificultades de su economía y su sociedad, o quizás por ellas, posee una fuerte identidad en la región y más allá del Caribe. Su capacidad de revertimiento es parte de la cultura de resistencia de ese pueblo al interior del deterioro socio-económico-ambiental. Hacer arte con material recuperado y poner la imaginación en función de crear nuevos valores artísticos constituyen toda una estética dentro de las zonas de marginalidad y exclusión de los centros urbanos impactados fuertemente por esas circunstancias (2012, p. 71)

11 Abey Charrón (Puerto Rico, 1973). Artista puertorriqueño con una obra de base fotográfica y proyección pública, utiliza formatos como el mural. En su obra aborda figuras, hechos y elementos de memoria colectiva boricua, lo cual se activa también por la recuperación de materiales constructivos reelaborados como artísticos procedentes de barrios marginales o sitios en derrumbe. Se puede ampliar información sobre su obra en <http://petrusgallery.com/portfolio/abey-charron/>

La ciudad, además, deviene territorio de nuevas otredades, construidas con la marca de la colonialidad en el devenir histórico cultural de las islas. Es así que se convierte en escenario de pervivencia de las huellas de la racialidad a través de sus efectos históricos de marginación y discriminación. La obra de Fausto Ortiz¹² se inserta en la franja de marginalidad de las poblaciones negras, en zonas fronterizas donde las barreras se complejizan con el estatus migratorio de las culturas subalternas. Sus inquietudes revelan la impronta urbana de una emigración silenciada como expresión de los sujetos en condiciones de márgenes y fronteras culturales, en diálogo directo con el impacto psico-social del conflicto fronterizo dominico-haitiano.

En la serie *Ciudad de sombras* (2006), el fotógrafo revela el universo del sujeto caribeño, migrante, sin rostro ni derechos, a través de la huella urbana que sus sombras proyectan. La sombra deviene alegoría del sujeto migrante, rodeado de espacios de ocultamiento que hablan del anonimato y la huella, la vigencia y la laceración. El reflejo de la figura humana sobre las paredes de ciudades o territorios desdibujados se expresa como muestra de la franja de invisibilidad y discriminación a la que es sometido el migrante, a las dicotomías entre ser-no ser, aparecer-no aparecer. Según el propio artista: “Hay una ciudad organizada, que es la ciudad que conocemos, y hay otra por debajo de esa, que es la de los marginados” (en Garrido, 2011, p. 227).

La sombra deviene huella anónima de una presencia temporal o definitiva, pero en condiciones de marginalidad, ocultamiento, en ocasiones de ilegalidad; la cual deviene alegoría del *no ser*. Al decir de Sachy Labrada: “Para Fausto Ortiz, todo ser humano inmigrante se convierte en una sombra pasajera sin importar el lugar de origen. Devienen espectros humanos en un constante desandar, con identidades desdibujadas, indefinidas, víctimas del paso del tiempo y el olvido” (2012, p. 62).

Hurgar en la urdimbre social del entramado urbano se manifiesta con una vocación antropológica en la obra de Fausto Ortiz, para el cual visibilizar la acción humana de grupos sociales ocultos constituye su principal interés. Su obra se expresa desde la alegoría más que desde la crítica. El recurso metafórico de los desplazamientos humanos en las ciudades y las imágenes cotidianas, expuestas sobre cualquier muro o territorio, expone una realidad, más que cuestionarla.

12 Fausto Ortiz (República Dominicana, 1970). Arquitecto y fotógrafo dominicano con amplia trayectoria internacional. En su obra se identifican intereses por lo ambiental y las problemáticas del sujeto dominicano contemporáneo. Ha participado de eventos internacionales como la X Bial de La Habana y la Primera Trienal del Caribe (2010). Se puede ampliar esta información y conocer la obra del artista a través de la página oficial <http://faustoortiz.blogspot.com/>

El artista cubano Roberto Diago¹³ revela la pobreza en los espacios de marginalidad, simbolizada en espacios y sujetos complementarios entre sí, no desde la extrañeza y la otredad sino desde una dimensión crítica y simbólica, participante y dignificada. El artista, desde su propia historia de vida, encuentra en los barrios marginales habaneros innegables riquezas que dan motivo a obras como *Nosotros*, *Amigos*, *Alegría de vivir* o *Mi Señora*. La ciudad, o sus fragmentos de maderas lacerados por el tiempo, deviene lienzo o empalizada para enmarcar las fotografías de personajes populares, cotidianos, desacralizadores.

Mi Señora representa a una anciana advertida de la cámara, en gesto dignificado de mirada frontal y cómplice, pero dura en su representación. La imagen en blanco y negro refuerza los históricos contrastes de la colonialidad, encuadrados en el sujeto y su gesto: buscar en una bolsa vacía, como acto de incertidumbre y atributo de la pobreza. “Todo el ambiente ofrece indicios de precariedad económica y social, bien que la figura está trata por el artista con toda dignidad, como lo confirma el título” (Wood, 2018, p. 279). El título y la mirada, reveladora en esencias y voluntades.

En esta preocupación por los roles subalternos y los estereotipos culturales se inserta la obra del fotógrafo cubano René Peña,¹⁴ quien centra su producción en los conflictos sociales y culturales de la racialidad, cuestiona los históricos mitos sexuales y de belleza desde la individualidad del sujeto que los experimenta y aborda los códigos culturales construidos históricamente a través de la mirada colonial. Su lente explora las zonas de marginalidad y discriminación, donde el cuestionamiento no es la raza en sí misma, sino las lecturas y conceptos construidos en torno a ella, a modo de “poética desacralizadora de cuestiones asociadas al género y la sexualidad” (Wood, 2018, p. 161). Las pulidas escenas magnifican los fuertes contrastes visuales entre áreas blancas y negras, el individuo y los accesorios, las texturas carnales y plásticas, lo esencial y lo impuesto, para connotar intensas lecturas culturales a modo de deconstrucción visual de textos capitales

13 Juan Roberto Diago Durruthy (Cuba, 1971). Artista graduado de la Academia de Artes Plásticas San Alejandro. Vive y trabaja en La Habana. Su obra denota un fuerte compromiso con el legado africano y su diáspora y los vínculos esenciales entre el esclavo y el hombre negro contemporáneo. Sus piezas han sido expuestas en más de 25 países e integra una veintena de colecciones de relevancia nacional e internacional. Se puede ampliar la información sobre el artista y su obra en <http://diagoart.com/>

14 René de Jesús Peña González (Cuba, 1957). Fotógrafo autodidacta. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y del Consejo Asesor de la Fototeca de Cuba. Su poética fotográfica se basa en las huellas de la colonialidad en el hombre negro contemporáneo. Ha participado en importantes ferias de Arte Contemporáneo como ARCO (Madrid), Art Basel (Miami), Berliner Liste (Berlín), Art Chicago, Art Off the Main (Nueva York), Scope (Miami) y la Bienal de La Habana. Se puede ampliar la información sobre el artista y la obra en <https://www.galeriavillamanuela.com/es/artistas/rene-pena/>

como *Piel negra, máscaras blancas*, de Frantz Fanon (2012). En el quehacer fotográfico de René Peña se advierte la sentencia lapidaria del intelectual cuando concluye:

En algunos momentos el negro está encerrado en su cuerpo. Ahora bien, para un ser que ha adquirido la conciencia de sí y de su cuerpo, que ha llegado a la dialéctica del sujeto y el objeto, el cuerpo ya no es la causa de la estructura de la conciencia, sino que se ha convertido en objeto de conciencia (Fanon, 2012, p. 51).

Y esas voluntades reivindicativas, críticas, descolonizadoras del “ser” y del “pensar” se acercan con agudeza a problemáticas más abstractas como la colonialidad misma, que desmontan sus estereotipos y esencias desde el pensamiento caribeño y sus representaciones visuales. El artista martiniqués Ernest Breleur¹⁵ aborda la relación cuerpo-muerte-vida como una reflexión filosófica. La corporeidad se desintegra, se fragmenta, se reconfigura como síntesis de un pasado histórico de trata, esclavitud y muerte para el cual la dominación se expresaba desde esta corporeidad y sus estructuras de poder simbólico. Su obra, además, resignifica los materiales artísticos al nutrirse de radiografías recuperadas, reensambladas, transformadas en esencia plástica y visual de doble codificación científica y artística. ¿Pero de qué noción del “ser” estamos hablando? La obra *Mémorial monde* o *Memoorial del Mundo* dignifica la esencia humana, esa que emerge, cual revelación visual, de la superposición de placas radiográficas con imágenes derivadas de ellas a modo de figuras ovaladas cual rostros que personifican una nueva creación. Los ensamblajes de naturaleza instalativa o escultórica de la obra *Reconstitución de una tribu perdida* revela, mediante la integración de ojos, bocas u otras partes del cuerpo humano, la acción recombinatoria del tiempo y la historia. Ambas categorías expresadas y sintetizadas en los sujetos, de los cuales las nuevas reformulaciones derivan en diferentes cartografías culturales.

El universo de “lo fotográfico” se expresa en su plenitud de formas, lenguajes, y recursos visuales en las prácticas contemporáneas con una profunda voluntad descolonizadora y decolonial; la técnica rebasa todos sus límites y a la vez, interpela los bordes de otras manifestaciones hasta alcanzar una dimensión estética, inserta en las prácticas creativas contemporáneas

15 Ernest Breleur (Martinica, 1945). Pintor y artista de renombre internacional. Integró el grupo Fwomajé, que marca los inicios de la creación artística en Martinica. Su obra se basa en la conexión simbólica con África. Ha integrado la nómina de exposiciones renombradas como *Caribbean: Crossroad of the world* (Queens Museum of Art, New York, 2012-2013) y ha participado en el Festival Internacional de la Escultura Contemporánea (2011). Se puede ampliar la información en <https://africanah.org/ernest-breleur/>

desde los años ochenta del pasado siglo. Para este momento, asistimos a una etapa de convivencias armónicas entre fotografía documental y artística, las indagaciones antropológicas y artísticas, la impronta de la imagen ya sea desde los recursos analógicos, digitales o de existencia virtuales, donde la voluntad creadora selecciona libremente recursos y formatos en pos de las ideas y los conceptos a compartir. Como nos advierte Yolanda Wood, “la fotografía crea iconos por la manera siempre parcial de abarcar un fragmento de la realidad que la imagen atrapa para dotarlo de nuevas connotaciones simbólicas” (2018, p. 154). La reflexión crítica desde el arte en torno a la cultura caribeña, el papel de la imagen, especialmente la fotográfica en sus múltiples derroteros y la movilización de un pensamiento emancipatorio y descolonizador condiciona miradas agudas que colocan a la colonialidad y sus huellas, en el centro de las reformulaciones críticas y las representaciones visuales.

Referencias

- Barriendos, Joaquín (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Caballero, Rufo (1990). La década prodigiosa. *El Caimán Barbudo*, s/n, 12-15.
- Carpetier, Alejo (1981). Lo que el Caribe ha dado al mundo. *El Correo de la UNESCO: una ventana abierta sobre el mundo*, XXXIV(12), 4-9. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000047576_spa
- De Juan, Adelaida (1983). *Pintura y diseño gráfico en la Revolución*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Díaz-Royo, Antonio (2007). *Martorell: la aventura de la creación*. San Juan: Editorial Universidad de Puerto Rico.
- Fanon, Frantz (2012). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Casa de las Américas.
- Fernández Retamar, Roberto (2000). *Todo Caliban*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Garrido Castellano, Carlos (2011). Esquema para habitar Ciudades de Sombra. Entrevista a Fausto Ortiz. *Discursos Fotográficos*, 7(10), 223-241.
- Jane, Ricardo Ramón (2005). *Fernando Peña Defilló, la naturaleza mística. Colección de Monografías de Arte Dominicano. Vol. III*. Santo Domingo: Centro Cultural de España.
- Krauss, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Labrada, Sachy (2012). *La fotografía contemporánea y el sujeto antillano* [Tesis de licenciatura en Historia del Arte]. Universidad de La Habana. Inédita.

- Maldonado Torres, Nelson (2020). El Caribe, la colonialidad y el giro decolonial. *Latin American Research Review*, 55(3), 560-573. <https://doi.org/10.25222/larr.1005>
- Medín, Frida (1984). *Imágenes arrancadas*. [Catálogo]. San Juan: Liga de Arte.
- Mignolo, Walter (2009). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Lander, Edgardo (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latinoamericanas* (pp. 34-52). Buenos Aires: CLACSO.
- Miller, Jeanette (2000). *Fernando Peña Defilló. Desde el origen hacia la libertad*. [Catálogo]. Santo Domingo: Galería de Arte Moderno.
- Moreno Fragnals, Manuel (1981). La plantación, crisol de la sociedad antillana. *Correo de la UNESCO*, 12, 10-14.
- Rivera Rosario, Nelson (1985). En torno a tres trabajos de Antonio Martorell, artista puertorriqueño. *Plástica*, 13(1), 5-9.
- Rivera Rosario, Nelson (2009). *Con urgencia. Escritos sobre Arte Puertorriqueño contemporáneo*. San Juan: La Editorial. Universidad de Puerto Rico.
- 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.

