

HERMUS

HERITAGE & MUSEOGRAPHY

NÚMERO 23 · AÑO 2022 · EDICIONES TREA · ISSN 2462-6457

TREA



Al rescate de los grupos minoritarios.

Género, migración y racismo en el ámbito patrimonial y museístico

MONOGRAFÍAS

IRENE MARTÍN PUERTA: «Mi país/Our country»: Discursos expositivos en torno a la afrolatinidad en Estados Unidos (2019-2021) • **EMILIE BLANC | CHRISTELLE GOMIS:** Vers un musée non-neutre ? Mobilisations des Black Arts Council et Los Angeles Council of Women Artists au Los Angeles County Museum of Art (années 1960-1970) • **ANTONIO J. CANELA-RUANO:** Género, Migración y Raza en el Arte Dominicano: los caminos en el arte de Iris Pérez Romero • **MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ:** Mujeres artistas en las colecciones de los museos gallegos. Un análisis desde el presente • **CLARA LÓPEZ-BASANTA:** «Perfect car for a woman (and her family, too!)». La presencia de la mujer en la museografía del automóvil • **JUAN CARLOS ROMERO-VILLADÓNIGA:** Una experiencia didáctica de Educación Patrimonial en un contexto de vulnerabilidad social

ARTÍCULOS DE TEMÁTICA LIBRE

VICTORIA FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ | MIGUEL ÁNGEL SUÁREZ SUÁREZ | ROSER CALAF MASACHS: Museos y Redes Sociales: análisis de publicaciones dirigidas al público infantil durante la pandemia y la nueva normalidad • **NÚRIA GIL DURAN | MANUEL ZARZA GONZÁLEZ:** La Realidad Aumentada de un bien patrimonial como recurso para la Enseñanza y Aprendizaje de las Ciencias Sociales en la formación inicial de maestros. Un estudio basado en el modelo TPACK

MISCELÁNEA



Universitat de Lleida
Departament de Didàctiques
Específiques

23



NÚMERO 23, AÑO 2022

Al rescate de los grupos minoritarios.

Género, migración y racismo en el ámbito patrimonial y museístico



Universitat de Lleida
Departament de Didàctiques
Específiques

■ TREA ■

Dirección	Universitat de Barcelona Universitat de Lleida	Imagen de cubierta <i>Viaje de vuelta</i> de la serie <i>Transhumante</i> , de Iris Pérez Romero
Joan Santacana Mestre Nayra Llonch Molina		
Secretaria científica Verónica Parisi Moreno	Universitat de Lleida	
Coordinación del número Inmaculada Real López	Universidad Complutense de Madrid	
Consejo de redacción		
Beatrice Borghi Roser Calaf Masachs Laia Coma Quintana José María Cuenca López Antonio Espinosa Ruiz Enric Falguera Olaia Fontal Merillas Carolina Martín Piñol Joaquim Prats Cuevas Pilar Rivero García Gonzalo Ruiz Zapatero Moises Selfa Sastre	Università di Bologna Universidad de Oviedo Universitat de Barcelona Universidad de Huelva Vila Museu. Museo de La Vila Joyosa Universitat de Lleida Universidad de Valladolid Universitat de Barcelona Universitat de Barcelona Universidad de Zaragoza Universidad Complutense de Madrid Universitat de Lleida	
Consejo asesor		
Leonor Adán Alfaro Silvia Alderoqui Konstantinos Arvanitis Mikel Asensio Brouard Darko Babic José María Bello Diéguez John Carman Glòria Jové Monclús Javier Martí Oltra Clara Masriera Esquerda Ivo Mattozzi Maria Glòria Parra Santos Solé Rene Sivan Pepe Serra Jorge A. Soler Díaz Sebastián Molina Puche	Dirección Museológica de la Universidad Austral (Chile) Museo de las Escuelas de Buenos Aires (Argentina) University of Manchester (Reino Unido) Universidad Autónoma de Madrid Universidad de Zagreb (Croacia) Museo Arqueológico e Histórico da Coruña Birmingham University (Reino Unido) Universitat de Lleida Museo de Historia de Valencia Universitat Autònoma de Barcelona Libera Università di Bolzano (Italia) Universidade do Minho (Portugal) The Tower of David Museum of the History of Jerusalem (Israel) Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) Marq-Museo Arqueológico de Alicante Universidad de Murcia	
Envío de originales	http://raco.cat/index.php/Hermus/index	
Dirección editorial Compaginación	Álvaro Díaz Huici Alberto Gombáu [Proyecto Gráfico]	

Presentación

- 4-7 Al rescate de los grupos minoritarios. Género, migración y racismo en el ámbito patrimonial y museístico
To the rescue of minority groups. Gender, migration and racism in heritage and museums

INMACULADA REAL LÓPEZ

Monografías

- 9-26 «Mi país/Our country»: Discursos expositivos en torno a la afrolatinidad en Estados Unidos (2019-2021)
«Mi país/Our country»: Exhibition Discourses Addressing AfroLatinidad in United States (2019-2021)
IRENE MARTÍN PUERTA
- 27-43 Vers un musée non-neutre ? Mobilisations des Black Arts Council et Los Angeles Council of Women Artists au Los Angeles County Museum of Art (années 1960-1970)
Towards a Non-Neutral Museum? Black Arts Council and Los Angeles Council of Women Artists Protest at the Los Angeles County Museum of Art (1960s-70s)
EMILIE BLANC | CHRISTELLE GOMIS
- 44-66 Género, Migración y Raza en el Arte Dominicano: los caminos en el arte de Iris Pérez Romero
Gender, Migration and Race in the Dominican Art: Paths in the art of Iris Pérez Romero
ANTONIO J. CANELA-RUANO
- 67-88 Mujeres artistas en las colecciones de los museos gallegos. Un análisis desde el presente
Women artists in the collections of the galician museums. An analysis from the present time
MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ
- 89-106 «Perfect car for a woman (and her family, too!)». La presencia de la mujer en la museografía del automóvil
«Perfect car for a woman (and her family, too!)». The presence of women in automobile museography
CLARA LÓPEZ-BASANTA
- 107-127 Una experiencia didáctica de Educación Patrimonial en un contexto de vulnerabilidad social
A Didactic Experience of Patrimonial Education in a Context of Social Vulnerability
JUAN CARLOS ROMERO-VILLADÓNIGA

Artículos de temática libre

- 129-149 Museos y Redes Sociales: análisis de publicaciones dirigidas al público infantil durante la pandemia y la nueva normalidad
Museums and Social Media: analysis of publications aimed at children public during the pandemic and the new normal
VICTORIA FERNÁNDEZ-FERNÁNDEZ | MIGUEL ÁNGEL SUÁREZ SUÁREZ | ROSER CALAF MASACHS
- 150-169 La Realidad Aumentada de un bien patrimonial como recurso para la Enseñanza y Aprendizaje de las Ciencias Sociales en la formación inicial de maestros. Un estudio basado en el modelo TPACK
The Augmented Reality of a heritage asset as a resource for the Teaching and Learning of the Social Sciences in the initial training of teachers. A study based on the TPACK model
NÚRIA GIL DURAN | MANUEL ZARZA GONZÁLEZ

Miscelánea

- 171-173 Zurita, R. (dir.) (2022). La Guerra de la Independencia Española. Comares Historia
MARIO RAMÍREZ GALÁN
- 174-177 Laxeiro desconocido I. Obras inéditas de primera época. Fundación Laxeiro
JAVIER PÉREZ BUJÁN
- 178-181 Grau, M. L. y Real, I. (2022). Autores y textos museológicos en español y portugués. IHA/NOVA FCSH y Universidad de Zaragoza
LUIS WALIAS RIVERA
- 182-186 «Julio González, Pablo Picasso, and the Dematerialization of Sculpture»: a multi-layered commemoration beyond mere dematerialization Fundación MAPFRE, Madrid
AMANDA HEROLD-MARME
- 187-190 González Vázquez, D. (2022). La didáctica de la memòria històrica a través del patrimoni: el cas de les rutes del Museu Memorial de l'Exili (2008-2022) [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]
JORDI FONT AGULLÓ

MONOGRAFÍAS

Género, Migración y Raza en el Arte Dominicano: los caminos en el arte de Iris Pérez Romero

**Gender, Migration and Race in the Dominican Art: Paths in the
art of Iris Pérez Romero**

ANTONIO J. CANELA-RUANO

Antonio J. Canela-Ruano

Universidad UTE, Ecuador

canelaruano@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-2460-8745>

Recepción del artículo: 03-05-2022. Aceptación de su publicación: 22-11-2022

RESUMEN

El presente trabajo pretende mostrar una historia del arte dominicano desde una perspectiva de género, con un énfasis especial en la producción artística femenina y en sus luchas o caminos particulares en el arte. Haremos un recorrido por los principales hitos y procesos del arte dominicano, así como las principales instituciones artísticas y el papel femenino dentro de ellas, tanto en la función docente como entre el alumnado. Además, pretendemos mostrar a través del arte dominicano cuestiones de análisis y reflexión fundamentales en torno al género, la migración y la raza, a partir de la obra de Iris Pérez Romero. La selección de la artista no es casual, pues su investigación en el arte ha centrado y focalizado estos temas de manera excepcional. En el arte de Iris Pérez encontramos las problemáticas, que son señaladas y denunciadas, pero también nos muestra vías o posibilidades de transformación que permiten un análisis y una reflexión beneficiosa en la resolución de las temáticas que se plantean.

PALABRAS CLAVE

artes visuales, República Dominicana, feminismo, violencia de género, discriminación étnica, migración

ABSTRACT

This work aims to show the history of Dominican art from a gender perspective, with particular emphasis on female artistic production and their struggles or particular paths in art. We will take a tour of the main milestones and processes of Dominican art, as well as the leading art institutions and the female role within them, both in the teaching role and among the students. In addition, we intend to show through Dominican art fundamental issues of analysis and reflection on gender, migration and race, from the work of Iris Pérez Romero. The selection of the artist is not accidental since her research in her art has centered and focused on these issues in a unique way. In the art of Iris Pérez we find the problems which are pointed out and denounced. Still, it also shows us ways or possibilities of transformation that allow analysis and beneficial reflection in solving the theatics that arise.

KEYWORDS

visual arts, Dominican Republic, feminism, gender-based violence, ethnic discrimination, migration

INTRODUCCIÓN

Iris Pérez Romero es una artista visual actual que a través de su obra nos muestra un ejemplo excepcional del genio creativo y artístico del arte dominicano contemporáneo. En el presente artículo iremos analizando los procesos de transformación artística en la República Dominicana durante los siglos XX y XXI a partir del desarrollo formativo y artístico de Iris Pérez Romero. Trataremos los precursores del arte dominicano, la influencia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), la inclusión de la vanguardia en la isla visualizada desde los conceptos de género, migración y raza, así como la relación estrecha de todo ello con la obra de Iris.

Iris Pérez Romero se formó en la Escuela Nacional de Artes Visuales de Santo Domingo, denominación que se había actualizado en 1989 (Fals-Fors, 2021), siendo la heredera de la ENBA. La ENBA fue inaugurada en 1942 en la misma ciudad, que por aquel entonces recibía el nombre de Ciudad Trujillo. Con las siguientes líneas queremos sintetizar lo turbulento del siglo XX dominicano, partiendo de la debilidad institucional de las primeras décadas del siglo, que dio paso a la dictadura sangrienta de Trujillo entre 1930 y 1961, con el cruento asesinato de las hermanas Mirabal en la etapa final, y la posterior guerra civil e intervención estadounidense frente al presidente constitucionalmente electo Juan Bosch. A partir de ahí, la República Dominicana ha podido a duras penas ir consolidándose y democratizándose en los últimos decenios. Sin embargo, es de reseñar que, en el campo del arte, el desarrollo del siglo XX dominicano fue realmente excepcional.

En ese sentido, consideramos el inicio de la edad de oro de la cultura dominicana en la década de los 40, por más que a nivel político se viviese en una cruenta tiranía. Podríamos hacer una analogía con el Siglo de Oro español, que abarcaría hasta finales del siglo XVII, a pesar de la evidente decadencia de la monarquía hispánica en ese contexto. En nuestro artículo vamos a analizar las enormes paradojas surgidas de ese gran conflicto entre los avances culturales y la represión estatal, entre una intelectualidad floreciente y una realidad social patriarcal, que encierra importantes problemáticas de género, con rasgos racistas, con especial rechazo al pueblo migrante haitiano, y profundamente desigual. En ese contexto introduciremos obras de diferentes artistas dominicanas, y ejemplificaremos en la obra de Iris Pérez, que a través de sus procesos creativos han logrado situar y generar debates que pueden fomentar cambios desde la perspectiva feminista y la búsqueda de la equidad entre géneros, personas con diferente pig-

mentación de piel o países de procedencia. Metodológicamente, vamos a trabajar desde concepciones de la historia social, la historia cultural, historia del arte y también desde la crítica de arte. Ello implicará un estudio a partir de fuentes primarias y secundarias, un ordenamiento artístico a través de coordenadas espacio-temporales y también las premisas básicas de la crítica a través de los discursos descriptivo, interpretativo y evaluador (Guasch, 2003, pp. 211-213).

La elección preponderante de mujeres artistas se debe a varias razones. En primer lugar, porque consideramos que ejemplifican con su arte las principales tendencias plásticas del siglo xx dominicano y, desde sus prismas, nos muestran el entorno social y nos hablan del contexto existente. No buscamos descubrir mujeres artistas valiosas o rehabilitar carreras modestas, en la línea que criticaba Nochlin (2015), sino visibilizar con obras de artistas mujeres el arte contemporáneo dominicano, en el que, por más que fuesen infravaloradas, las mujeres han ocupado un lugar preponderante a nivel cuantitativo y cualitativo. Todo ello a pesar de que ese hecho no haya sido refrendado equitativamente en los puestos docentes o directivos de las bellas artes dominicanas.

LOS PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN ARTÍSTICA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA

La República Dominicana es un país que ocupa la parte central y oriental de la isla *La Española*, cuyo tercio occidental corresponde a Haití. De la época prehispánica, a nivel artístico destacan las producciones de los taínos, que a su vez suponen una síntesis de los grupos humanos que anteriormente habitaron la isla. La cultura material prehispánica es numerosa y variada, e incluye instrumentos líticos, un importante desarrollo de la alfarería y piezas artísticas cerámicas y una enorme capacidad escultórica (García-Arévalo, 2019). También destacan las primeras pinturas rupestres en diferentes cavernas de la isla, como la cueva de las Maravillas, las cuevas José María del Parque Nacional del Este y petroglifos en la cueva de Yuboa (De los Santos, 2003a).

El desarrollo de las bellas artes, como concepción occidental, llegó a la isla a través de la conquista y colonización, que arrancando en 1492 supuso un proceso atroz para la población taína. Estimada al momento del contacto en un número de entre 400.000 y 600.000 personas, declinó abruptamente por la acción bélica, el choque epidemiológico y el trato espantoso en las minas y las encomiendas. Para 1508 se estimaba la población en 60.000 individuos,

en 1510 33.523, en 1517 descendió a 11.000, de los cuales tras una epidemia de viruela sólo sobrevivieron 2.500. En 1519 se contabilizaban 500, que en las décadas siguientes terminarían por desaparecer (Moya-Pons, 2010).

El proceso de entrada de personas esclavizadas de origen africano fue temprano, y se aceleró a raíz del desastre demográfico señalado anteriormente. En 1501, el designado gobernador de la isla Española, Indias y Tierra Firme Nicolás de Ovando recibía las siguientes instrucciones: «se le mandó que no consintiese [...] judíos ni moros, ni nuevos convertidos: pero que dejase introducir en ellas negros esclavos» (Franco-Pichardo, 2003, p. 14). El aumento del número de negros esclavizados fue constante, y también las revueltas y el cimarronaje en la isla (Saco, 1938, pp. 4-5), que fue conformando de manera temprana en lo que sería posteriormente la República Dominicana el carácter de la *transculturación*, definida por Ortiz (2002, p. 260).

El periodo colonial supuso para Santo Domingo la consecución de algunos hitos culturales importantes, como la construcción de la catedral primada de Santo Domingo y la primera universidad en territorio americano. A nivel artístico predominaron los estilos artísticos europeos, especialmente el barroco colonial. Tras la independencia frente a Haití, en 1844, observamos una línea de continuidad con las líneas importadas del naturalismo, neoclasicismo y romanticismo, con un importante espíritu nacionalista ligado a temas históricos y al paisaje (Miller, 2006), que ahondaba en el espíritu hispano frente al vecino Haití.

LOS PRECURSORES DEL ARTE DOMINICANO

En la segunda mitad del siglo XIX surgieron los primeros pintores dominicanos, entre los que ya destacó una mujer, Adriana Billini.¹ Otro de los maestros fue Abelardo Rodríguez Urdaneta, el más reconocido por la crítica con respecto a la calidad pictórica de su obra. También debemos citar, al menos, a Alejandro Bonilla, Luis Desangles, Leopoldo Navarro y Arturo Grullón, todos ellos con una importante tendencia hacia el romanticismo decimonónico. En esos años se fundaron academias privadas, como la de Rodríguez Urdaneta, la Escuela de Pintura y Dibujo de Juan Fernando Corredor, la Academia de Dibujo y Pintura de Leopoldo Navarro, la Academia Municipal de Dibujo de Luis Desangles, la Academia de Yoryi Morel en Santiago de los Caballeros y la Academia de Celeste Woss y Gil.² Alumna de Woss y Gil fue Delia Weber,³ artista que ha inspirado la obra de Iris Pérez.

¹ Adriana Billini nació en Santo Domingo, pero desde muy temprano se desplazó a Cuba, donde realizó estudios de pintura. Es una de las artistas más destacadas de inicios del siglo XX, y sus temáticas estaban enfocadas en naturalezas muertas, paisajes, retratos y escenas costumbristas. En 1907 recibió el primer premio de pintura en la Exposición Nacional auspiciada por el Casino de la Juventud (De los Santos, 2003a, pp. 297-298).

² Celeste Woss y Gil nació en Santo Domingo en 1890. Su familia tuvo que exiliarse a Francia y posteriormente a Cuba, donde Celeste se formó en la Academia Nacional de Bellas Artes San Alejandro, en Santiago de Cuba. Posteriormente se mudó a Nueva York, donde continuó sus estudios en The Art Students League of New York. Celeste siguió formándose en arte, tanto en la academia de Rodríguez Urdaneta como en una nueva estancia neoyorkina. Fundó su propia academia y en 1942 formó parte como docente desde la fundación de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Santo Domingo (De los Santos, 2004a, pp. 57-71).

³ Delia Weber nació en 1920. Fue una poeta y pintora fundamental para entender el siglo XX dominicano. Estuvo también ligada al movimiento feminista y cultural en la República Dominicana junto a su maestra Celeste Woss y Gil y Abigail Mejía. Entre su producción literaria destaca *Ascuas vivas*, *Encuentro*, *Los viajeros*, *Los bellos designios* y *Dora y otros cuentos*. Participó en la Exposición Nacional de 1941 en el Ateneo Dominicano, con dos naturalezas muertas y una obra titulada *El estudiante*. También formó parte de la VIII Bienal de Artes Plásticas. Su primera exposición individual de pintura fue realizada en 1969 (De los Santos, 2004a, pp. 387-397).

En la exposición antológica *Anatomía del Ser*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Santo Domingo, Iris Pérez le rindió un homenaje a Delia Weber a través de un conjunto de dibujos y una instalación. Entre Iris y Delia se produjo una enorme conexión artística y espiritual, que se tradujo en unos dibujos que muestran un excelsa ritmo gestual. Esas obras estaban acompañadas de un fragmento de Mateo Morrison:

Caminas al lado de Delia Weber en un mundo de letras y colores, acrílicos que despiertan en la isla del sol. Primor de rostros y contornos multicolores. Escultura del aire que se disipa por vidrieras marinas. Rasgos que reviven en tus ojos, dibujando la esencia de las cosas. Ahí están los canes amorosos y llameantes. El trazado es perfecto, la línea decidió no ser recta. Hay una curvatura que sostiene la estética, estallando en un lienzo de energías circulares (2017, párr. 1).

Las 36 cajas que componían la instalación se inspiraron en la obra poética de Delia Weber, junto a un cuaderno manuscrito con anotaciones personales y el texto de *Los Viajeros* (1944). Las imágenes que acompañaban las cajas se relacionan con el misticismo de la obra de Weber, y se complementaban con símbolos que unen a ambas artistas: rosas, perlas, agua, tierra, el cosmos y el hermano fallecido (Pérez-Romero, comunicación personal, 12 de octubre de 2022).

Entre 1939 y 1940 llegó una nueva oleada artística a la República Dominicana, que se sumó a la intelectualidad dominicana y favoreció un proceso de *transculturación* recíproco, motivado por la llegada de numerosos exiliados españoles y europeos, los cuales huían de los efectos de la Guerra Civil y la II Guerra Mundial. La confluencia de éstos, junto con el retorno de un nutrido grupo de dominicanos y dominicanas formados en el exterior, posibilitó una transformación artística de gran calado. Muchos de ellos coincidieron en la Exposición Nacional de Bellas Artes organizada para el año 1941, que finalmente se celebró en enero de 1942, por la Secretaría de Estado de Educación Pública y Bellas Artes en las instalaciones del Ateneo Dominicano. Esa magna exposición estuvo compuesta por 300 obras de 28 artistas, 23 hombres y 5 mujeres, que eran Ninón Lapeiretta,⁴ Carmencita Hernández,⁵ Rosalydía Ureña,⁶ Celeste Woss y Gil y Delia Weber. La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1942 se convirtió en el inicio de las bienales dominicanas de arte. En 1944 se denominó «Segunda Expo-

⁴ Ninón Lapeiretta nació en Santo Domingo en 1907. Inicialmente centrada en la música, también cultivó la poesía y la pintura. En la Exposición Nacional presentó seis acuarelas pintadas con las manos. Fundó la Sociedad Pro Arte en 1953 (De los Santos, 2004a, p. 387).

⁵ Carmencita Hernández fue pintora y docente, especializada en la enseñanza plástica de niñas y niños. Como artista destacó en la pintura de paisaje, aunque cultivó también otros géneros. Participó en varias exposiciones colectivas e individuales antes de marcharse a Nueva York (De los Santos, 2004a, pp. 381-383).

⁶ Rosalydía Ureña fue una artista de San Pedro de Macorís, donde desarrolló una obra centrada en la docencia y en el bodegón, el retrato y el paisaje (De los Santos, 2004a, pp. 397-400).

sición Nacional de Artes Plásticas» y a partir de 1946 se introdujo el término bienal en su título: III Exposición Bienal de Artes Plásticas. A pesar de que ha habido períodos en los que no se ha organizado la muestra, hay una línea de continuidad hasta el presente. En 2021 se celebró la XXIX Bienal Nacional de Artes Visuales en la República Dominicana (Casasnovas, s.f.).

De la participación de Celeste Woss y Gil en la Exposición Nacional de Bellas Artes podemos destacar la enorme capacidad técnica, la precisión del dibujo y la fidelidad de la representación anatómica de mujeres desnudas, pero no sexualizadas, en una belleza que es la propia del cuerpo humano representado con honestidad y monumentalidad. Además, es importante señalar también el componente racial, pues Celeste Woss y Gil fue pionera en la representación de mujeres mulatas desnudas en la República Dominicana.

La obra de Delia Weber en los años 40 era la de una artista joven que se encontraba en la búsqueda de su propio lenguaje pictórico, pero con un gran desarrollo de la técnica. A partir de los años 50 primó en su arte la abstracción y la experimentación, que complementaría con sus indagaciones poéticas durante toda su vida.

LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES

El 19 de agosto de 1942 se fundó la ENBA, cuyo primer director fue el escultor nacido en Bilbao Manolo Pascual, y que era dependiente de la Dirección Nacional de Bellas Artes, a cargo de Rafael Díaz Niese, dominicano que acababa de retornar de París. Entre el cuerpo docente inicial destacaron, además del director, el exiliado alemán George Hausdorf, el catalán Josep Gausachs y la artista dominicana Celeste Woss y Gil (Dirección General de Bellas Artes, 2001, p. 173). Es importante señalar que ese año es el que más cerca de la paridad de género se estuvo en la ENBA, pues a pesar de lo reducido del cuerpo docente, el 25% del mismo estaba compuesto por una mujer. En los años siguientes el porcentaje se fue reduciendo, pues los nuevos puestos fueron mayoritariamente ocupados por hombres, hasta llegar a la actualidad, en la que a pesar de que Iris Pérez es la directora, la mayoría del cuerpo docente está conformada por varones. En la Figura 1 podemos observar la clase de pintura de ropajes de Celeste Woss y Gil, en la que predominan las alumnas sobre los alumnos. Desde la primera exposición de la Escuela celebrada en 1943 participaron tan sólo 12 hombres por 34 mujeres, y haciendo una revisión sistemática del número de egresados y egresadas, es evidente el sesgo de género y cómo las posibilidades de las artistas han sido más reducidas en el contexto

dominiciano que las de sus colegas varones. Entre las primeras generaciones formadas en la ENBA destacaron artistas de la talla de Clara Ledesma,⁷ junto a Marianela Jiménez,⁸ profesora de Iris Pérez en la ENBA, Nidia Serra,⁹ Elsa Di Vanna¹⁰ y Noemí Mella¹¹.

El impulso de Celeste Woss y Gil en esos años fue fundamental, pues anteriormente ya mostró su valentía artística al realizar obras como su *Autorretrato con cigarrillo*, hacia 1940, un retrato psicológico en el que muestra su ruptura con la sociedad tradicional de su época y su potencial transformador a través de la docencia artística. Es importante reseñar que Celeste Woss y Gil pertenecía a una familia acomodada, posición económica que le posibilitó un grado de libertad negado para la mayoría social dominicana durante la dictadura de Trujillo. También participó en grupos sufragistas femeninos, aunque esos movimientos democratizadores fueron utilizados por el régimen dictatorial en su política propagandística de legitimación democrática hacia el exterior. Durante muchos años fue no sólo pionera, sino modelo para el gran número de alumnas que iniciaban sus estudios y egresaban de la ENBA como artistas. La mayor parte de los exiliados europeos salieron del país a partir de 1945, por lo que, con el paso de los años, un número importante de egresados de la ENBA fueron ocupando los puestos docentes y de dirección de la institución. Sin embargo, como hemos evidenciado, han primado históricamente los nombramientos de varones.

El 15 de agosto de 1943 se inauguró la Galería Nacional de Bellas Artes, y en la sala permanente de precursores del arte nacional dominicano se seleccionaron obras de Jesusa Alfau,¹² Desangles, Navarro y Rodríguez Urdaneta. Ese mismo día también se inauguró la Primera Exposición de Autorretratos, en la que expusieron los principales artistas del país (Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, 1943, pp. 53-54). Entre las artistas participaron Celeste Woss y Gil, Pura Barón y Aida Roques, aunque la presencia fue eminentemente masculina, con una proporción de siete a uno, veintiún hombres por tres mujeres (De los Santos, 2003b, pp. 113).

Con respecto a las Bienales de Artes Plásticas, hemos ido introduciendo los principales premios obtenidos por las artistas en sus biografías sintéticas, que suponen una amplia minoría con respecto a los totales. En los años 70 destacan los logros de Soucy de Pellerano,¹³ pero observamos cómo la asimetría de género se ha seguido incrementando desde entonces, con un desequilibrio absoluto frente a los varones. Soucy de Pellerano fue maestra de Iris Pérez en la ENBA, que reconoce el inmenso valor de las enseñanzas de sus maestras, entre las que también destacan Rosa Tavárez¹⁴ y la ya citada Marianela Jiménez.

⁷ Clara Ledesma nació en Santiago de los Caballeros en 1924. Se formó en la Academia Yoryi y en la ENBA. Posteriormente completó su formación en Europa. Clara Ledesma fue una artista creadora de mundos, a pesar de sus notables y diversas influencias fue capaz de construir un lenguaje propio con una gran carga simbólica, lleno de lirismo y de fantasía. Clara Ledesma fue nombrada subdirectora de la ENBA en 1955. Con respecto a sus premios en las Bienales de Artes Plásticas dominicanas, recibió uno de los segundos premios de pintura por su óleo *Elisa* en la V Bienal de 1950, el primer premio de dibujo por *Retrato*, en la VII Bienal de 1954, y el primer premio de pintura por el óleo *Ozama*, en la VIII Bienal de 1956 (De los Santos, 2004a, pp. 97-113 y 2004b).

⁸ Marianela Jiménez nació en 1925 en Mao, y enseguida se trasladó a la capital dominicana. Estudió pintura con Carmencita Hernández y Hausdorf antes de ingresar en la recién creada ENBA. Estuvo influenciada por el postimpresionismo y fascinada por la luz tropical. Su obra *Gouache* fue recomendada para su adquisición por el jurado tras su participación en la VI Bienal de 1952 (De los Santos, 2004a, pp. 89-97).

⁹ Nidia Serra nació en Santo Domingo en 1928. Tuvo una predilección por el dibujo, con un gran dominio técnico de la línea y el color. Nidia Serra recibió el tercer premio de pintura, *ex aequo* junto a Eligio Pichardo y Félix Disla Guillén, por su óleo *Paisaje*, en la V Bienal de 1950, y el premio de dibujo por *Mulata*, en la X Bienal de 1960. En total realizó 26 exposiciones individuales durante su carrera artística (De los Santos, 2004a, pp. 79-85).



ARTE Y VANGUARDIA EN LA REPÚBLICA DOMINICANA

Los años 40 supusieron la entrada definitiva del arte de vanguardia en la República Dominicana. El proceso de *transculturación* señalado posibilitó la entrada tardía pero arrolladora de tendencias herederas del cubismo, de la mano de Jaime Colson, del muralismo, potenciado por el exiliado español José Vela Zanetti, pionero y baluarte del muralismo dominicano (Canela-Ruano 2017 y 2018b; Pérez-Pérez, 2017), del surrealismo, iniciado por Eugenio Fernández Granell y la visita de André Bretón a la isla (Canela-Ruano 2018a), y diferentes tendencias abstractas, cuya primera exposición vino de la mano de Joseph Fulop en 1952 (Renart, 2020, pp. 493-494). Esas tendencias venían a complementar las ya existentes, que entendían el arte desde una perspectiva fundamentalmente naturalista y figurativa y donde destacaba la categoría estética de lo pintoresco. En pocos años el público dominicano se expuso a una amplia variedad de visiones artísticas, lo que fomentó el juicio y

Figura 1. Clase de Celeste Woss y Gil (Clara Ledesma en la esquina inferior izquierda). Fotografía de Kurt Schnitzer «Conrado». Fondo Conrado 2438.10 (3798), AGN. Santo Domingo.

¹⁰ Elsa Di Vanna nació en Italia, pero se integró con un año en el contexto dominicano. Estudió en la academia de Hausdorf y luego en la ENBA. Resultó premiada en pintura por su óleo *Troncos* en la IV Bienal de 1948 (De los Santos, 2004a, pp. 85-89).

la crítica en el país. El alumnado egresado de esos años fue parte de ese proceso, y si bien en los inicios la ENBA estuvo copada por exiliados, rápidamente el cuerpo docente incluiría a egresados en la principal institución artística del país.

El desarrollo artístico de los años 40 y 50 estuvo relacionado con la confluencia entre la llegada o el regreso de intelectuales y las necesidades de la dictadura de mostrarse como una democracia aparente. Las instituciones creadas fomentaban la imagen de legitimidad de un régimen de terror, pero también supusieron unas enormes posibilidades para la expresión artística y cultural en el país. Las expresiones artísticas contestatarias o contrarias al régimen adoptaron diferentes posturas en esos años, siendo quizás una de las primeras la incorporación de la temática de la negritud en el arte, a pesar del absoluto antagonismo que desde la dictadura se mostraba hacia el pueblo haitiano. El rechazo a Haití no fue sólo verbal, sino que se materializó en la cruenta matanza de haitianos de 1937 (Vega, 2010, pp. 453-455).

Sin embargo, la representación de la negritud se introdujo con fuerza en los años 40 dominicanos. Como ya hemos visto, Celeste Woss y Gil fue pionera en la representación de mulatas desnudas, con una enorme belleza y dignidad, y le siguieron prácticamente el resto de los artistas dominicanos y los procedentes del exilio. La temática invitaba a la introducción de la vanguardia, pues movimientos artísticos como el cubismo habían bebido de la influencia africana y en la República Dominicana resultaba cotidiano lo que para Europa suponía un exotismo. En los 40, por tanto, se incorporó y valoró artísticamente la denominada «negritud», que se convirtió en un aspecto fundamental de la cultura dominicana (Miller, 2006, p. 240).

De cualquier manera, no podemos obviar en numerosas obras del momento un importante componente *kitsch*, entendido como la búsqueda de un efecto sentimental en el espectador a través de un valor emocional y que no busca el fin o significado. Hay características como la redundancia, la supresión de la labor interpretativa del espectador y la mezcla de lo agradable y lo pretencioso, fomentando el efectismo por encima del rigor (Eco, 1984, pp. 82-128). El *kitsch* estuvo implicado directamente en muchas obras, o al menos en la utilización política de las exposiciones de muchos artistas dominicanos y exiliados durante la Era de Trujillo. Es importante señalar que fueron mayoritariamente artistas varones los que realizaron esas obras ligadas a la dictadura. Podríamos señalar a modo de ejemplo los numerosos retratos, murales, esculturas y bustos cuyo protagonista fue Trujillo o los considerados «avances de la Era», con fines propagandísticos. Hubo varios ejemplos

¹¹ Noemí Mella fue galardonada con el segundo premio de pintura, *ex aequo* junto a Joseph Fulop y Clara Ledesma, por el óleo *Composición*, en la V Bienal de 1950. Su óleo, *Interior con Cabeza de Caballo*, fue recomendado para su adquisición por el jurado tras su participación en la VI Bienal de 1952 (De los Santos, 2004a, pp. 71-77).

¹² Jesusa Alfau fue una precoz pintora y escritora dominicana, por su ascendencia española pudo ampliar su formación en España y llegó a exponer en Barcelona. Posteriormente residió en EEUU y falleció en México en 1943. (De los Santos, 2003a, pp. 353-355).

¹³ Soucy de Pellerano nació en 1928 en Santo Domingo. Estudió Farmacia en la Universidad, pero su pasión siempre fue la pintura, que fue aprendiendo junto a diversos maestros. Después de un largo recorrido terminó graduándose en la ENBA. En Soucy de Pellerano destaca el uso del color con gran libertad cromática y la fuerza y violencia de su pincelada, que se muestra en una línea expresionista. Además, incorporó una gran diversidad de técnicas y destacó en la pintura y escultura (De los Santos, 2004b). Soucy de Pellerano logró el segundo premio de pintura por el acrílico *Figura Especial* y el segundo premio de dibujo por el collage *Amante Negativo Uno* en la XII Bienal de 1972. Posteriormente logró el tercer premio de escultura por *Máquina del pasado y del presente*, en la XVIII Bienal de 1984 (Dirección General de Bellas Artes, 2001, p. 212).

de exposiciones realizadas en honor del tirano, por ejemplo, en 1945 se celebró la exposición *Las artes visuales en la Era de Trujillo* (Báez, 1947), mientras en 1950 se organizó una exposición pro-homenaje a Trujillo (Woss y Gil, 1950). También es evidente la utilización masiva por parte del régimen de todas las exposiciones individuales y colectivas realizadas en la isla durante la dictadura, en una apropiación que no sólo se refería al arte, sino sobre cualquier logro o avance alcanzado en la República Dominicana. El lema de la época «Dios y Trujillo» sintetiza el proceso de apropiación y megalomanía alcanzado por el dictador.

Esa relación estrecha entre cultura y dictadura puede analizarse desde una perspectiva de mera supervivencia, especialmente en los exiliados europeos que habían sobrevivido a alguna o algunas de las siguientes catástrofes: Guerra Civil, campos de concentración, persecución nazi o franquista o la II Guerra Mundial. Por otro lado, el terror también era justificable en el caso de los dominicanos, pues la represión fue sistemática a través de diferentes instituciones de vigilancia y coerción que abarcaban todo el Estado (Cordero-Michel, 2020, pp. 58-59). Toda resistencia u oposición era sistemáticamente eliminada, por lo que cualquier tipo de organización debía ser clandestina y, la crítica artística al régimen, únicamente a través de representaciones simbólicas muy sutiles.

Los años 50 supusieron un debilitamiento progresivo del poder del dictador Trujillo, cuya respuesta fue un aumento de la represión y también de la propaganda política, con expresiones extraordinarias y costosísimas de megalomanía como la denominada «Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre», nombre rim-bombante y vacío de un evento que no podía ocultar la realidad cruenta de la dictadura. Al igual que sucedió en el entorno de la dictadura franquista con el impulso del informalismo, los artistas dominicanos pasaron del arte figurativo a la abstracción, en una búsqueda activa de respuestas estéticas al régimen represor. La mayor parte de los artistas de los 50 adoptaron el arte abstracto en algún momento de su carrera, destacando entre los artistas Ada Balcácer¹⁵ (Miller, 2001, pp. 139-140), además de Delia Weber, algunas obras de Clara Ledesma y Milagros Jiménez.

GÉNERO, MIGRACIÓN Y RAZA EN LA OBRA DE IRIS PÉREZ

Los elementos fundamentales sobre género, migración y raza han sido introducidos previamente en un contexto general de construcción del arte dominicano. La conceptualización de los mismos

¹⁴ Rosa Tavárez nació en Santiago de los Caballeros en 1939. Estudió en la ENBA y participó de la fundación de la primera asociación de estudiantes del centro. Formó el Grupo Reflejos en 1971 y amplió estudios en Nueva York, Puerto Rico y Colombia. Indagó en las técnicas pictóricas y del dibujo, así como en el grabado (De los Santos, 2005, p. 278).

¹⁵ Ada Balcácer nació en Santo Domingo en 1930. En su juventud señaló el impacto que tuvieron en ella dos educadoras, Matilde García de Ricart, a la que consideraba una feminista radical, y Celeste Woss y Gil, sobre la que dijo que «su ejercicio pictórico puede considerarse más recio y libre que en hombres de su tiempo y quizás su modelo inspiró la tendencia de pintura fuerte y amplia de mujeres contra la tradición pictórica de bodegones, maternidades, descriptiva, dulce y bucólica de la corriente universal». Como Iris Pérez, su relación con la ENBA fue más allá de los tres años de currículo oficial y también se formó en Puerto Rico. En su arte hay notables influencias del surrealismo. Posteriormente decidió regresar al país tras una estancia en Nueva York, donde desarrollaría lo más fecundo de su arte de madurez (De los Santos, 2004a, pp. 426-435). Ada Balcácer fue una de las grandes inspiradoras de Iris Pérez, aunque nunca llegó a ser su maestra.

no es el objeto de nuestro estudio, pues han sido trabajados ampliamente desde diferentes disciplinas de las ciencias sociales. Sin embargo, hay elementos fundamentales que debemos introducir para contextualizar el trabajo artístico de Iris Pérez Romero. Por un lado, Iris es una artista que crea obra comprometida, un arte que nos lleva a la autorreflexión, que nos interroga, que nos cuestiona nuestra posición en la realidad circundante. Su obra se aleja de cualquier postura doctrinaria, pero evidencia realidades palpables, demostrables cuantitativamente, desde una experiencia estética muy personal. En este apartado pretendemos mostrar facetas de los grandes temas señalados: género, migración y raza, a partir de la producción artística de Iris Pérez. A su vez, mostraremos cómo su arte polifacético y actual es heredero y parte fundamental de la historia del arte dominicano, pero con un componente crítico y transformador absolutamente protagónico. En ese sentido, podríamos ligarlo a la visión de Suzanne Lazy en torno a la construcción de una estética feminista que busca, a través del arte, la desarticulación del poder dominante y un reto a la autoridad hegemónica patriarcal (García- Oliveros & Durán, 2016, p. 125).

Iris Pérez nació en Santo Domingo en 1967, tras las turbulencias provocadas por la caída de Trujillo, el golpe de estado contra el presidente Juan Bosch, y la guerra civil, en un periodo que podemos considerar de relativa estabilidad en la República Dominicana. Sin embargo, en la isla seguía la represión y los desaparecidos con el gobierno de Balaguer, que había sido uno de los principales colaboradores de Trujillo durante su dictadura (Moya-Pons, 2010, pp. 594-595). Desde joven, Iris tuvo una predilección especial por el arte, que se consolidó en la formación que recibió en la ENBA y posteriormente en sus estudios en la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Como ya hemos analizado, entre sus maestras de la escuela destacaron Soucy de Pellerano, Rosa Tavárez y Marianela Jiménez y no podemos obviar la influencia posterior de Domingo Liz, uno de sus referentes fundamentales en el arte.

A partir de la formación técnica y académica, Iris Pérez ha logrado crear un lenguaje artístico propio, personal y absolutamente identificable, un arte que desde diferentes técnicas como el dibujo, la pintura acrílica, el óleo, la escultura, la cerámica, la instalación y la *performance* estimula nuestros sentidos, nos despierta emociones estéticas, y nos hace reflexionar sobre temáticas diversas. Entre sus indagaciones artísticas destacan las obras centradas en las migraciones, el género, la raza, y también las problemáticas sociales pasadas y presentes. Lo fundamental en los procesos de Iris es la relación estrechísima entre la creación artística y la investigación rigurosa y profunda, que posibilita que su arte posea una inmensa

capacidad de mostrar de manera compleja y reflexiva las temáticas planteadas para el juicio y análisis del espectador. Como señaló Foster, el «modo horizontal de trabajar demanda que artistas y críticos conozcan no sólo la estructura de cada cultura lo bastante bien como para mapearla, sino también su historia como para narrarla» (2001, p. 206). No basta con entender o tener el «aliento discursivo», sino también conocer la «profundidad histórica» de las representaciones que se realizan, y por ello en el arte de Iris es fundamental la investigación previa.

Iris Pérez ha construido con su arte un «lenguaje-objeto», que huye del metalenguaje creador de mitos. La obra de Iris «habla para transformar lo real y no para conservar lo real como imagen» (Barthes, 1999, p. 131). La imagen o el objeto, en muchas de sus manifestaciones artísticas no perdura más allá de la fotografía, porque el objetivo fundamental es promover la reflexión y la catarsis, busca la transformación como esencia de su particular lenguaje artístico. Desde una posición de artista-etnógrafo, Iris observa, critica y representa su entorno inmediato (Foster, 2001, p. 177), contribuyendo a mostrarnos desde dentro una visión compleja de la dominicanidad actual. Ese actuar se centra en la peculiar visión de la artista y su relación directa con la realidad y su interpretación, que se alinearía con los anhelos que tenía sobre el arte Lucy Lippard: «Yo buscaba un arte [...] que pusiese el énfasis en el significado y el contenido, que abriese los ojos de quienes lo contemplasen, y que permitiese a los mismos artistas tomar el control de su trabajo» (2004, p. 6). Un arte, en palabras de uno de los críticos fundamentales del exilio español en la República Dominicana, que solo puede categorizarse como «sustantivo», un arte que es conjunción de espíritu y técnica y que a través de la técnica construye seres y entes imaginados que aparecen como naturales a través de la fantasía, es decir, de la memoria asociativa del artista (Valldperes, 1957, p. 51).

Las grandes temáticas de Iris se han abordado desde diversas técnicas artísticas, como ya hemos señalado. *Fosa Comuna* (Figura 2), por ejemplo, nos golpea con una dureza similar a la que ejerció el inicio de la pandemia por la COVID-19 y la acción dubitativa e ineficiente de los gobiernos mundiales, que primero privilegiaron la economía sobre la vida y posteriormente han obviado algunas de las causas fundamentales de la aparición de pandemias: la eliminación de la biodiversidad y los efectos globales del sistema económico mundial imperantes. Los rostros anónimos, olvidados, colaterales, se agolpan en la fosa, pero también nos señalan e invitan a reflexionar. En la obra podemos apreciar su trazo enérgico, pincelada gruesa, gestual e impulsiva, medio de ejecución de una



Figura 2. Iris Pérez (2020). De la serie Fosa Común. Óleo sobre lienzo. Fotografía de Iris Pérez.

temática cruenta y que se acompaña de colores telúricos, predominantemente fríos, y salpicados de sangre.

Iris Pérez ha realizado diferentes *performances* artísticas en su dilatada trayectoria, a través de las cuales ha indagado problemáticas o temáticas que también había planteado desde otras expresiones plásticas. Uno de los elementos extremos de la violencia de género se muestra a través del femicidio y también del feminicidio (Russel & Radford, 2006), que, sistematizado por Marcela Lagarde, implica el desbordamiento de las instituciones y la ruptura del Estado de derecho, que conlleva la impunidad de los delitos. *Luto* (Figura 3) fue una *performance* e instalación que se desarrolló en el taller Boricua Galleries, dentro de la Trienal de Arte Latinoamericano de Nueva York, en 2019. La artista se situó en un lugar central de la estancia cubierta completamente con tela negra. De su cuerpo sobresalían rosas, rodeadas por óvalos de papel, que representaban historias de mujeres víctimas de feminicidio, y que los participantes iban retirando.

A su alrededor se encontraban los custodios de nuestras hermanas, corazones de arcilla sin bizcochar, frágiles, que contenían datos de las mujeres asesinadas. La *performance* consistió en un acto mediante el cual cada participante leía, conocía, re-



Figura 3. Iris Pérez (2019). *Luto*.
Performance e instalación.
Fotografía de Iris Pérez.

cordaba en el papel la historia de una mujer anónima asesinada, para posteriormente adoptar uno de los custodios y adquirir un compromiso de cuidado y conservación. El custodio, frágil, quebradizo, adquiría de esa manera una personificación que se conectaba con la mujer asesinada, en una relación tan íntima que el público reaccionó de manera diversa, bien comprometiéndose a cuidarlo, e incluso rechazando el símbolo por no poder asumir el dolor que contenía.

Los custodios de nuestras hermanas han participado también de otras *performances*, como *Urdimbre*, que se ha desarrollado en diferentes ocasiones (Figura 4). De manera más introspectiva en el taller público Silvano Lora, o en un espacio abierto durante la marcha de las mariposas, en su edición del 24 de noviembre de 2019. Posteriormente fue replicado en los 16 días de activismo por

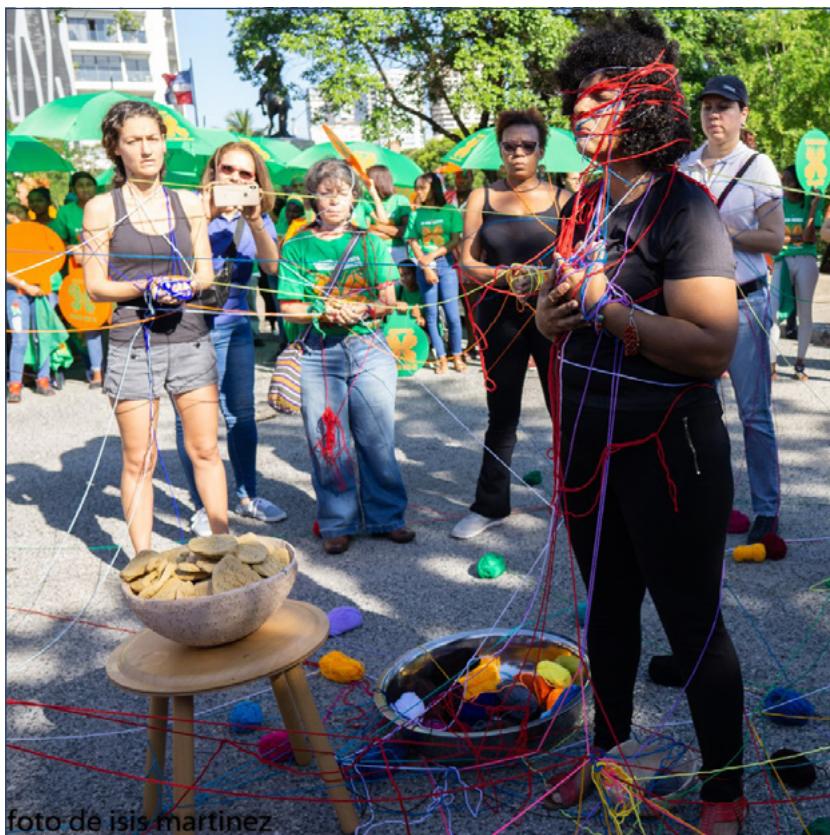


Figura 4. Iris Pérez (2019).
Urdimbre. Performance.
Fotografía de Isis Martínez.

los derechos de las mujeres del año siguiente. *Urdimbre* tiene que ver con el concepto de *sororidad*, es decir, solidaridad entre mujeres en todos los sentidos, pero especialmente en cuestiones de discriminación sexual y frente al machismo. En la *performance*, las participantes se conectan literalmente a partir de hilos, que simbolizan las redes de protección y cuidado que se deben crear en el camino de la eliminación de cualquier tipo de violencia o desigualdad entre géneros. Los custodios de nuestras hermanas fueron parte fundamental en el acto, pues las participantes debían asumir el cuidado y protección simbólica de las mujeres que ya no están, así como de alimentar, concienciar y fortalecer las conexiones con las otras mujeres.

Morada (Figura 5) es un proceso performático diferente, que arrancó en 2021 y continua en la actualidad. En *Morada* Iris renuncia a la participación de público y se ha centrado en una relación de homenaje entre la artista y diferentes víctimas de feminicidio. Como en el resto de sus procesos artísticos, Iris Pérez partió de una investigación profunda sobre las mujeres asesinadas. Le interesaba conocerlas, cómo era su vida cotidiana, sus rasgos biográficos, qué les gustaba, dónde se habían fotografiado, y qué habían decidido compartir y hacer público esas mujeres a través de la red



Figura 5. Iris Pérez (2021). Retrato de vida en *Morada*. Instalación. Fotografía de Iris Pérez.

social *Facebook*. El medio tecnológico fue usado por Iris como canal para conocer a mujeres que habían vivido y habían sido asesinadas en el anonimato, y que precisaban una ofrenda y una limpia.

A partir de ahí surgieron los retratos de vida, cajas que atesoran instantes cotidianos, momentos de felicidad, de vitalidad cerceñada. Posteriormente se inicia el siguiente acto, que busca para las mujeres, en palabras de Iris Pérez, disponer una morada para las que ya no están, embellecerla y dejarla al viento, para que los pájaros hagan nido. En la propia esencia de la *performance* (Figura 6) prevalece la memoria, el ritual y el proceso de sanación sobre otros elementos. *Morada* se ha desarrollado en diferentes espacios, pero vamos a referirnos al acto realizado en el Parque Mirador Sur, en torno a las cuevas que la artista conecta con el pasado prehispánico taíno de la isla. También se relaciona con el asesinato masivo por parte de los castellanos en la conquista, incluyendo a la cacica Anacaona: «Fueron grandes los estragos y cruelezas que en hombres, viejos y niños inocentes hicieron, y el número de gentes que mataron; [...] á la reina y señora Anacaona, por hacelle honra, la ahorcaron» (De las Casas, 2016, p. 52). Ese espacio singular del parque representa a Anacaona, y funge ahora como altar de la memoria de las mujeres asesinadas. La instalación consistió en la construcción de montículos realizados por una sucesión de piedra, tierra, flores y fotografías, que se superponen en altura para constituir estructuras totémicas. El ritual supuso un ejercicio introspectivo de memoria, meditación y homenaje, que se completó tras la incorporación del elemento simbólico del agua.



Los procesos artísticos de Iris son difíciles de ubicar dentro de alguna de las categorías estéticas tradicionales. Muchas de sus etapas artísticas nos muestran aspectos que navegarían entre las categorías de lo siniestro -un elemento cotidiano pero que a su vez es amenazador y confuso- y lo patético -relacionado con el extremo dolor-, al mostrarnos elementos relacionados con problemáticas sociales como el *grooming*, *sexting*, la violación y múltiples formas de violencia, especialmente contra las mujeres, y a su vez nos abre caminos esperanzadores y procesos de sanación frente a la destrucción, como en el caso de *Siembra* o *Tiempos de floración*.

Otra de las problemáticas sociales planteadas está relacionada con los movimientos migratorios y las causas que los producen. Ejemplo de ello son las numerosas mariquitas que serpenteaban por el exterior de la exposición antológica *Anatomía del Ser*, una migración masiva que seguía un camino largo y doloroso en su búsqueda particular del Sol. La migración dominicana a otras tierras es un proceso de largo recorrido. Según datos de la Oficina

Figura 6. Iris Pérez (2021). *Morada*.
Performance e instalación.
Fotografía de Iris Pérez.



del Censo de los EEUU (2015), un número estimado de 906.007 personas dominicanas residía en el último censo en el país, a los que habría que sumar los más de dos millones de estadounidenses con ascendencia dominicana. Además, como hemos analizado, los procesos migratorios han sido constantes en la isla, por los diferentes pueblos nativos que las habitaron y por la llegada de los conquistadores castellanos, que hicieron desaparecer prácticamente a la población nativa y promovieron la llegada de personas esclavizadas. Posteriormente se produjeron otros movimientos migratorios, como los de los *cocolos* a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que supusieron el establecimiento de mano de obra para la pujante industria azucarera (Jarvis-Luis, 2019).

En la obra *Viaje de Vuelta* (Figura 7), Iris enfrentó de manera directa la problemática migratoria, en una obra cargada de sufrimiento, dolor y angustia. Las condiciones del tránsito, el rechazo y la deshumanización del migrante, la aporofobia, el racismo, la xenofobia, hacen que muchos de los intentos migratorios concluyan con la muerte de los migrantes. Es evidente la crudeza de las fronteras terrestres, pero Iris nos muestra su contexto isleño, el incierto espacio marítimo que separa las islas caribeñas del territorio estadounidense. Esas costas, así como las del Mediterráneo, en

Figura 7. Iris Pérez (2021). *Viaje de vuelta*. De la serie *Trashumante*. Técnica mixta sobre tela. Fotografía de Iris Pérez.



Figura 8. Iris Pérez (2017). *La noche y los cocuyos*. De la serie Anatomía del Ser. Pintura acrílica sobre tela. Fotografía de Antonio Canela.

lugar de unir territorios se han convertido en espacios de muerte y dolor. Los rostros de Iris, hacinados, apelmazados, desolados, que navegan sobre un oleaje amenazante, nos invitan a reflexionar sobre los procesos migratorios, sus causas y sus consecuencias.

En *La noche y los cocuyos* (Figura 8) Iris muestra la soledad y la tristeza de la niña, rodeada de una oscuridad apenas matizada por las luciérnagas. El espacio es confuso, y a pesar de la función protectora de los insectos, nuestra percepción como espectadores es de temor por los potenciales peligros que rodean a la protagonista. La composición de la obra, que presenta en primer plano a la joven, parece caer sobre el espectador, de tal forma que lo introduce en el cuadro y le hace partícipe de la historia narrada.

La obra de Iris Pérez golpea al espectador de manera tan inmisericorde como las diferentes formas de violencia fomentan el secuestro, la extorsión, la violación, la tortura y el asesinato a nuestro alrededor. Están ahí, aunque en muchas ocasiones no queramos verlas, y forman parte de una problemática social que debe ser transformada. De cualquier manera, en la propuesta de Iris también existe espacio para la sanación y la esperanza. En el políptico de la serie *Cada Historia* (Figura 9), por ejemplo, aparecen los cadáveres enterrados, pero hay una delgada línea negra que conecta los cuerpos y se eleva hacia una figura de vida como el árbol que se encuentra en la parte superior. Las personas asesinadas, cada



Figura 9. Iris Pérez (2021). De la serie *Cada Historia*. Políptico. Óleo sobre formica. Fotografía de Iris Pérez.



Figura 10. Iris Pérez
(2020). *Tiempos de floración*.
Óleo sobre formica.
Fotografía de Iris Pérez.

una con su historia, están conectadas, tienen una red, y habitan en aquellos que luchan contra las injusticias.

Sin embargo, observamos en la obra de Iris Pérez una tendencia a la ausencia de comunicación entre los personajes expuestos, incluso cuando se encuentran en grupos. Generalmente no existen diálogos entre los individuos, que muestran una incapacidad para actuar de manera coordinada frente a las problemáticas que enfrentan. Podemos considerar, en ese sentido, una crítica importante a las sociedades individualistas y a un aislamiento y soledad que impiden respuestas colectivas a problemáticas generales. Ese enfoque lo vemos en las obras referidas a la violencia contra la mujer, en las dificultades de la migración, y frente al racismo pues, aunque las figuras generalmente se presentan en grupo, les faltan las conexiones y redes de defensa necesarias para su propia supervivencia. La obra *Tiempos de Floración* (Figura 10), como ya indicamos, señalaría también un camino de esperanza, de sanación, de resiliencia ante la crudeza de la muerte violenta.

La experiencia personal de Iris y su reflexión en torno a la cuestión sobre las dificultades de ser mujer artista se centra no tanto en la imposibilidad del desarrollo artístico, sino más bien en el esfuerzo extra que supone para alcanzar ciertas posibilidades expo-

sitivas y recibir reconocimiento. A finales de 2020 Iris Pérez fue designada directora de la Escuela Nacional de Artes Visuales, heredera de la ENBA, y a la que lleva ligada desde que inició sus estudios en 1986. Tras muchos procesos artísticos inició la docencia en la misma escuela en 1995 y fue designada profesora titular tres años después. Iris ha compaginado durante todos estos años la investigación artística, la producción de obras de arte, la performance y la docencia, de tal manera que las repercusiones y reflejos de su arte han sido innumerables.

En 2017 se realizó una exposición antológica de gran alcance, que supuso una recapitulación fundamental de su arte hasta ese momento. *Anatomía del Ser* fue tan poliédrica como su creadora, incorporando visiones diferentes pero enfocadas en la idea del ser y el ente. En la exposición destacaban los grandes lienzos en acrílico, que rodeaban tótems de madera y cerámica que nos conectaban no sólo con lo telúrico, sino con el pasado prehispánico muchas veces obviado.

CONCLUSIONES

A través del presente artículo hemos ido desgranando una historia del arte dominicano con una perspectiva de género necesaria, pues ayuda a complementar a la bibliografía dominante y comúnmente conocida. Más allá de incidir en la genialidad o de buscar la adulación de las mujeres artistas del pasado, hemos mostrado cómo el arte desarrollado por esas mujeres dominicanas es lo suficientemente rico como para caracterizar el pasado y presente desde una perspectiva de la historia cultural. Además, hemos visto como las principales temáticas expuestas: género, migración y racismo tienen una representación muy vívida en el arte dominicano del siglo pasado y están especialmente presentes en la obra artística de Iris Pérez Romero. Ha quedado evidenciada la relación investigativa del arte de Iris Pérez y las problemáticas propuestas, por lo que proponemos una reflexión que pueda, partiendo de las obras artísticas, hacer un análisis de la realidad social en torno al género, migración y raza que pueda posibilitar soluciones a los problemas estructurales que los fomentan, buscando acompañar, proteger y evitar la «revictimización» de esos colectivos humanos que sufren diferentes tipos de discriminación. Finalmente, a través de las diferentes técnicas artísticas, hemos podido compartir algunos aspectos del lenguaje artístico de Iris y de su creación particular de mundos, seres, entes y elementos que conforman un trabajo artístico profundo, crítico y que invita a la reflexión permanente.

REFERENCIAS

- Báez, O. (1947, 21 de julio). [Carta a Enrique de Marchena]. Ciudad Trujillo. Fondo Secretaría de Estado de Educación. Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos. Legajo: 2214, carpeta 3. Archivo General de la Nación de Santo Domingo.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Siglo XXI Editores.
- Canela-Ruano, A. J. (2017). El proceso de transculturación en Vela Zanetti. América a través de su arte. *Revista de Museología*, (69). <https://tinyurl.com/3n9ssfdy>
- Canela-Ruano, A. J. (2018a). Eugenio Fernández Granell y el impacto del surrealismo en la República Dominicana. En A. Martín-Cabello, A. García-Manso, y J. L. Anta Félez (coords.), *Cultura e identidad en un mundo cambiante (I Congreso Internacional de Estudios Culturales Interdisciplinarios)* (pp. 212-221). Omm-press Journals. <https://tinyurl.com/5ajw7dza>
- Canela-Ruano, A. J. (2018b). The Spanish Civil War and the Dominican exile in the painting of Vela Zanetti. *Culture & History Digital Journal*, 7(1), e006. <https://doi.org/jn6d>
- Casasnovas, G. (s.f.). La 29 Bienal Nacional de Artes Visuales. *Arquitecto*. Recuperado el 20 de noviembre de 2022, de <https://tinyurl.com/bdcpj32v>
- Cordero-Michel, J. (2020). *Análisis de la Era de Trujillo. (Informe sobre la República Dominicana, 1959)*. Instituto Superior de Formación Docente Salomé Ureña.
- De las Casas, B. (2016). *Historia de las Indias* (Vol. 3). Biblioteca Digital Hispánica.
- De los Santos, D. (2003a). *Memoria de la pintura dominicana. Raíces e Impulso Nacional, 2000 a.C.-1924* (Vol. 1). Grupo León Jimenes.
- De los Santos, D. (2003b). *Memoria de la pintura dominicana. Impulso y Desarrollo Moderno, 1920-1950* (Vol. 2). Grupo León Jimenes.
- De los Santos, D. (2004a). *Memoria de la pintura dominicana. Convergencia de Generaciones, 1940-1950* (Vol. 3). Grupo León Jimenes.
- De los Santos, D. (2004b). *Memoria de la pintura dominicana. Lenguajes y Tendencias, 1950-1960* (Vol. 4). Grupo León Jimenes.
- De los Santos, D. (2005). *Memoria de la pintura dominicana. Militancias y mecenazgo, 1960-1970* (Vol. 5). Grupo León Jimenes.
- Dirección General de Bellas Artes. (2001). *El libro de las Bellas Artes*. Publicaciones de la Universidad Autónoma de Santo Domingo.
- Fals-Fors, M. (2021, 25 de abril). La Escuela Nacional de Artes Visuales; historia e importancia. *El Digital*. <https://tinyurl.com/39cu6j68>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Franco-Pichardo, F. (2003). *Los negros, los mulatos y la nación dominicana*. Sociedad Editorial Dominicana.
- García-Arévalo, M. (2019). *Taínos: arte y sociedad*. Editorial Amigo del Hogar.
- García-Oliveros, E., & Durán, G. G. D. (2016). Cambiar el arte para cambiar el mundo (Una perspectiva feminista) Diálogo abierto con Suzanne Lacy. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 10(17), 114-127. <https://doi.org/jn6f>
- Guasch, A. M. (coord.). (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Ediciones del Serbal.
- Jarvis-Luis, R.E. (2019). *Inmigrantes de las Antillas británicas en la República Dominicana. Cocolos en San Pedro de Macorís y La Romana: 1870-1950*. [Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide]. TESEO. <https://tinyurl.com/2p9y6dc9>
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Akal.
- Miller, J. (2001). *1844-2000. Arte Dominicano. Pintura, dibujo, gráfica y mural*. Codetel.
- Miller, J. (2006). Importancia del contexto histórico en el desarrollo del arte dominicano. *Clío*, (171), pp. 237-243.
- Morrison, M. (2017). *Textos para la instalación de Iris Pérez Romero. Exposición Antológica Anatomía del Ser*. Museo de Arte Moderno de Santo Domingo.
- Moya-Pons, F. (2010). Los taínos y su desaparición. En C. Naranjo Orovio (dir.), *Historia de la República Dominicana* (Vol. 2 de la *Historia de las Antillas*) (pp. 19-28). CSIC-Ediciones Doce Calles.
- Moya-Pons, F. (2010). La lucha por la democracia, 1961-2004. En C. Naranjo Orovio (dir.), *Historia de la República Dominicana* (Vol. 2 de la *Historia de las Antillas*) (pp. 587-658). CSIC-Ediciones Doce Calles.
- Nochlin, L. (2015). *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*. Thames & Hudson Ltd.
- Oficina del Censo de los EEUU. (2015). Place of birth for the foreign-born population in the United States. Survey B05006.
- Ortiz, F. (2002). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Cátedra.
- Pérez-Pérez, S. (2017). *Vela Zanetti. El muralista del exilio español en el Caribe*. CSIC.
- Renart González, D. (2020). Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952). *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, (8), 485-510. <https://doi.org/10.5944/etfviii.8.2020.27075>
- Russel, E. & Radford, H. (eds.). (2006). *Femicidio. La política del asesinato de las mujeres*. UNAM.

Saco, J.A. (1938). *Memoria de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países Américo-Hispanos* (Vol. 2). Cultural.

Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes. (1943). Síntesis de las actividades concernientes al departamento de Bellas Artes. *Revista de Educación*, (71), 53-54.

Valldperes, M. (1957). *El arte de nuestro tiempo*. Editorial Librería Dominicana.

Vega, B. (2010). La Era de Trujillo, 1930-1961. En C. Naranjo Orovio (dir.), *Historia de la República Dominicana* (Vol. 2 de la *Historia de las Antillas*) (pp. 445-506). CSIC-Editiones Doce Calles.

Woss y Gil, C. (1950, 10 de diciembre). [Carta a Darío Suro]. Ciudad Trujillo. Fondo Secretaría de Estado de Educación. Institución de procedencia: Secretaría de Estado de Educación, Bellas Artes y Cultos. Legajo: 2504, carpeta: 8. Archivo General de la Nación de Santo Domingo.



Her&Mus. Heritage and Museography es una revista de publicación anual que recoge artículos sobre patrimonio y museos, con una especial relevancia a sus aspectos didácticos, educativos y de transmisión del conocimiento. En la revista tienen cabida tanto trabajos del ámbito académico como experiencias y reflexiones del ámbito museístico y patrimonial y alcanza tanto el ámbito peninsular como el europeo y el latinoamericano. Por este motivo, se admiten artículos en diversas lenguas, como son el catalán, el español, el francés, el italiano y el inglés.

La revista nace en el año 2008 con el nombre de *Hermes. Revista de museología* (ISSN impreso 1889-5409; ISSN en línea 2462-6465) y su primer número sale a la luz en 2009. Desde el segundo número pasa a llamarse *Her&Mus. Heritage and Museography* (ISSN impreso 2171-3731; ISSN en línea 2462-6457). Inicialmente de carácter cuatrimestral, pasó en 2013 a tener una periodicidad semestral. A partir de 2015 la revista se publica anualmente. Desde sus orígenes ha sido editada por Ediciones Trea y académicamente vinculada a la Universitat de Barcelona. A partir de 2016 se edita exclusivamente en formato digital a través de RACO (<http://raco.cat/index.php/Hermus/index>) como revista científica de la Universitat de Lleida.



Her&Mus se encuentra en las siguientes bases de datos y repositorios:

Plataformas de evaluación de revistas:

- MIAR (Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes).
- Catálogo LATINDEX (Iberoamericana).
- CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas): Valor superior a D.
- CARHUS Plus+ 2018: Grupo D.
- Journal Scholar Metrics Arts, Humanities, and Social Sciences.

Bases de Datos Nacionales:

- DIALNET.
- RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas).
- DULCINEA.

Catálogos Nacionales:

- ISOC (CSIC).

Bases de Datos Internacionales:

- LATINDEX (Iberoamericana).
- Ulrichs Web Global Series Directory.
- European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences (ERIH PLUS).
- DOAJ: Directory of Open Access Journals



Normas generales para la publicación de artículos en *Her&Mus. Heritage and Museography*:

- Se pueden presentar manuscritos redactados en catalán, castellano, italiano, francés e inglés.
- En general, serán bienvenidos escritos sobre patrimonio y museos, con una especial relevancia a sus aspectos didácticos, educativos y de transmisión del conocimiento.
- Se admiten principalmente artículos de investigación, pero también se admiten reseñas, experiencias didácticas, descripción de proyectos y artículos de reflexión.
- Se considerará especialmente el rigor metodológico y el interés general del contenido, la perspectiva y el estudio realizado.
- Serán rechazados aquellos manuscritos que se encuentren en proceso de publicación o de revisión en otra revista. Todo manuscrito puede ser rechazado en cualquier momento del proceso editorial en caso de detectarse una mala práctica.
- Los autores deberán enviar sus manuscritos a través de la plataforma RACO.

Normas completas disponibles en:

<http://raco.cat/index.php/Hermus/about/submissions#author-Guidelines>



Proceso de revisión por pares:

Todos los manuscritos recibidos serán inicialmente revisados por la Secretaría Científica de la revista, que comprobará su adecuación a las normas de publicación y a la temática de la revista. Cuando el resultado de esta primera revisión sea favorable, los manuscritos serán evaluados siguiendo el sistema por pares ciegos. Cada manuscrito será evaluado por dos expertos externos al comité de redacción y a la entidad editora.

El plazo de revisión y evaluación de los manuscritos es de máximo tres meses desde su recepción. En el caso de los manuscritos recibidos con motivo de un *Call for papers*, el plazo de tres meses empezará a partir del día siguiente al cierre de la convocatoria.

En todos los casos, **el mes de agosto se considera inhábil** para el cómputo de los tres meses de plazo de revisión y evaluación.

Transcurrido dicho periodo, el autor/es será informado de la aceptación o rechazo del original. En los casos de manuscritos aceptados pero cuya publicación esté condicionada a la introducción de cambios y/o mejoras sugeridas por los revisores, sus autores deberán enviar la nueva versión del manuscrito en un plazo máximo de quince días.

Cuando no se derive unanimidad en la valoración del manuscrito, este será remitido a un tercer revisor y/o a un miembro del equipo editorial.

Asimismo, el equipo editorial y/o el profesional encargado de coordinar cada monográfico se reservan el derecho a rechazar un manuscrito en cualquier momento.



■ ■ ■
TREA ■ ■



Universitat de Lleida
Departament de Didàctiques
Específiques

Her&Mus. Heritage and Museography
Universitat de Lleida
Departament de Didàctiques Específiques
Avda. de l'Estudi General, 4
25001 Lleida
Teléfono: +34 973706541
Fax: +34 973706502
Correo-e: revistahermus@gmail.com
Web: <http://raco.cat/index.php/Hermus/index>

