
Representaciones y manipulación fotográfica en la obra de Victoria Cabezas Green

Representations and Photographic Manipulation in the Work of Victoria Cabezas Green

ROBERTO GUERRERO MIRANDA

Universidad Veritas, Costa Rica
roguerrero@veritas.cr

Resumen: El presente artículo analiza la obra fotográfica de Victoria Cabezas y su trabajo de manipulación fotográfica. El abordaje de las representaciones fotográficas integra la referencia a datos históricos para contextualizar la producción artística y la interpretación de significado de las imágenes. Se segmenta la obra de la artista en tres corpus: el primero corresponde a fotografías de los años 70, en las cuales se ve un pronunciamiento crítico sobre procesos de colonialidad y la visión del cuerpo masculino desde la mirada femenina de la artista. Estos trabajos constituyen la aparición de fotografía conceptual en Costa Rica. El segundo corpus observa fotografías de los años 80, las cuales se centran en la representación del cuerpo femenino, la afectividad y la autorrepresentación como formas de celebración de la identidad personal. El tercero se integra principalmente de fotografías de los años 90, las cuales, temáticamente, revisan manifestaciones de la cultura popular costarricense. En esta década la artista descubre y patenta la técnica del plateado selectivo que constituye una innovación en la ciencia fotográfica. Finalmente, en el texto se reflexiona sobre la manipulación fotográfica, como un posicionamiento estético de la artista, que ha confrontado la tradición dominante del purismo fotográfico en el contexto costarricense.

Palabras clave: Victoria Cabezas Green, arte contemporáneo, fotografía artística, manipulación fotográfica, fotografía costarricense

Abstract: This article analyzes the photographic work of Victoria Cabezas and her photographic manipulation. The approach to photographic representations integrates the reference to historical data to contextualize the artistic production and the interpretation of the meaning of the images. The artist's work is divided into three corpuses: the first corresponds to photographs from the 70s, in which a critical statement about coloniality processes and the vision of the male body from the female gaze of the artist is seen. These works constitute the appearance of conceptual photography in Costa Rica. The second corpus observes photographs from the 80s, which focus on the representation of the female body, affectivity and self-representation, as forms of celebration of personal identity. The third consists mainly of photographs from the 90s, which thematically review manifestations of Costa Rican popular culture. In this decade, the artist discovered and patented the selective silvering technique that constitutes an innovation in photographic science. Finally, the text reflects on photographic manipulation as an aesthetic positioning of the artist, which has confronted the dominant tradition of photographic purism in the Costa Rican context.

Keywords: Victoria Cabezas Green, Contemporary Art, Artistic Photography, Photo Manipulation, Costa Rican Photography

Recibido: octubre de 2021; **aceptado:** noviembre de 2021.

Cómo citar: Guerrero Miranda, Roberto. "Representaciones y manipulación fotográfica en la obra de Victoria Cabezas Green". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 43 (2021): 96-117. Web.

Victoria Cabezas Green¹ es una de las artistas más importantes de Costa Rica. Desde inicios de la segunda década del siglo XXI, su obra artística ha adquirido un reconocimiento progresivo a nivel nacional e internacional; en contraste con décadas anteriores, en las que el contexto costarricense vio su trabajo con gran indiferencia. La obra fotográfica de Cabezas permite reflexionar sobre la contribución de la artista al campo de la fotografía costarricense y latinoamericana, dado el gran valor histórico, ideológico, estético y técnico de su trabajo.

En el presente artículo observaré, de manera panorámica, las representaciones de las fotografías de Victoria Cabezas en series o corpus de imágenes, procurando historizar su trabajo técnico y estético de manipulación fotográfica. Introduciré diversas lecturas de contenidos relacionados a las fotografías, con la finalidad de ampliar las interpretaciones de la obra de la artista y de contribuir a llenar vacíos en la historiografía de la fotografía costarricense.²

En primer lugar, observaré la dimensión temático-narrativa de los contenidos de las representaciones de Cabezas y sus implicaciones discursivas. Segmentaré la obra de Cabezas en tres corpus: 1) Fotografías de los años 70, miradas subversivas a la colonialidad y al cuerpo masculino, aparición de fotografía conceptual en Costa Rica. 2) Fotografías de los años 80, autobiografía, afectividad e intimidad. 3) Fotografías de los años 90, innovación técnica del plateado selectivo y (re)visiones de la cultura popular costarricense.

El abordaje de las representaciones de la obra de Victoria Cabezas integra la referencia a datos históricos con la interpretación de significado de las imágenes. Contempla la visión del cuerpo masculino desde la mirada de la artista y la conexión entre su autorrepresentación y afectividad, como instrumentos de subversión de ideales regulatorios de la sociedad patriarcal. También, conecta el acercamiento de la artista a imaginarios de la cultura popular costarricense con ideas vinculadas a lo carnavalesco.

En segundo lugar, en este artículo, presentaré a la manipulación fotográfica como un posicionamiento estético transversal en la obra de la artista. En cuanto a la observación de la estética de la obra de Cabezas, haré referencia principal-

¹ Victoria Cabezas Green (Estados Unidos-Costa Rica, 1950). Artista visual. Creció en Costa Rica y realizó sus estudios universitarios de bachillerato en el Florida Southern College, una maestría en artes con especialidad en grabado en el Florida State University y otra maestría en artes con especialidad en fotografía en el Pratt Institute de Nueva York. Profesionalmente, se desarrolló como profesora catedrática de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica. Durante décadas se enfocó, principalmente, en la enseñanza de la fotografía y a la difusión de las prácticas fotográficas. Fue decana de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica entre 1991 y 1995. Su obra artística se ha mostrado de manera individual y colectiva en Costa Rica e internacionalmente y forma parte de las colecciones estatales del Museo de Arte Costarricense, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y Museos del Banco Central de Costa Rica y, también, de las colecciones del Museo de Arte de Las Américas (AMA) de la OEA y, recientemente, del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

² Este artículo constituye solo un acercamiento global a la obra fotográfica de Victoria Cabezas. Esta visión panorámica pretende funcionar como un punto de partida o introducción a estudios posteriores; en los cuales se desarrolle más profundamente los aspectos de contenido, forma y técnica de las series e imágenes y/o específicas producidas por la artista. Las imágenes que acompañan este texto no son objeto de análisis crítico en el artículo, sino que utilizadas solo para hacer referencia a los corpus de obra y a las etapas de creación de la artista.

mente, a la manipulación versus el purismo, y a la postvisualización versus la previsualización fotográfica. Estos conceptos, provenientes de la historia de la fotografía, permiten contextualizar las decisiones estéticas de Victoria Cabezas y, también, entender por qué su trabajo de los años 70 pasó inadvertido y su propuesta de manipulación fotográfica no fue aceptada en el contexto fotográfico costarricense de los años 80 y 90.

Contextualización breve de la obra artística

Con la finalidad de realizar una contextualización introductoria, es fundamental mencionar que el 9 de marzo de 2012, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), en Costa Rica, inauguró la exposición monográfica *Propio y Ajeno* de la artista Victoria Cabezas en su sala principal. Si bien su obra artística ya era conocida en el país, la mencionada exposición constituyó la primera gran revisión de alrededor de 40 años de una producción pionera del arte contemporáneo de la región, la cual se integra, principalmente, de fotografías, arte-objetos e instalaciones que tratan, narrativa y discursivamente, temas vinculados con lo personal, lo social y lo ideológico.³

A partir de *Propio y Ajeno*, se inició un reconocimiento del aporte a nivel nacional del trabajo artístico de Victoria Cabezas que, progresivamente, devino en una difusión y legitimación internacional en escenarios globales del arte. Las historiadoras y curadoras Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill revisaron los archivos de la investigación curatorial del MADC y conocieron la obra conceptual que Cabezas hizo a principios de los años 70. Dado que este trabajo constituye una visión femenina y subversiva de tecnologías patriarcales y explotación geopolítica, Giunta y Fajardo-Hill incluyeron fotografías de Cabezas en la exhibición *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, realizada en el Hammer Museum de la ciudad de Los Ángeles, en el año 2017.

Esta amplia investigación y exhibición fue la primera genealogía de prácticas artísticas feministas en Latinoamérica y ha sido trascendental para colocar, en el campo epistémico del arte contemporáneo, el trabajo de Victoria Cabezas y una vasta producción artística realizada por otras artistas mujeres de origen latinoamericano. Las lecturas críticas de las curadoras contemplaron el pensamiento de las artistas, sus procesos y obras en relación con sus contextos sociales, culturales y políticos específicos,⁴ posibilitando la inteligibilidad, visibilidad y difusión internacional del trabajo producido por mujeres, en una escena del arte preeminentemente masculina y blanca.

³ La curadora María José Chavarría estructuró la curaduría de la muestra alrededor del registro de imaginarios y espacios de lo popular y lo cotidiano; los significados socioculturales y económicos de la iconografía del banano en la historia centroamericana y el documento como un dispositivo que vincula la memoria y la autobiografía y que también examina el rol del artista y la recepción del arte por los espectadores. Ver Chavarría et al.

⁴ *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* fue una exposición que inicialmente se presentó en el Hammer Museum y que posteriormente itineró al Museo de Brooklyn en Nueva York y a la Pinacoteca de São Paulo en Brasil. Esta exposición constituye un hito que aborda un vacío en la historia del arte: las prácticas artísticas de 116 artistas mujeres, de 15 países latinoamericanos, chicanas y/o de origen latino nacidas en los Estados Unidos.



FIGURAS 1 Y 2: VICTORIA CABEZAS. SIN TÍTULO. 1982-83. FOTOGRAFÍAS QUÍMICAS EN COLOR SOLARIZADAS. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (MoMA). FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE FUNDACIÓN ARS TEOR/ÉTICA.

Posteriormente, el curador Miguel A. López, también desde una perspectiva feminista, profundizó su análisis de la obra de Victoria Cabezas en conjunto con la de la artista Priscilla Monge y realizó la curaduría de la exposición *Ejercicios de Autonomía*, presentada en la fundación Ars TEOR/ÉTica en Costa Rica en 2018. Luego, López curó una nueva muestra llamada *Give Me What You Ask For*, en la galería de la Americas Society en Nueva York en 2019. A partir de estas exhibiciones y de gestiones realizadas desde TEOR/ÉTica, el 10 de diciembre de 2020, esta fundación dio a conocer que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) adquirió una serie de obras de Victoria Cabezas para su colección de fotografía. En el texto del comunicado de prensa Miguel A. López afirma:

La incorporación de la obra de Victoria Cabezas al MoMA es un reconocimiento merecido para una artista valiente y rabiosamente experimental que introdujo reflexiones visionarias sobre el cuerpo, el género y la política desde los años setenta. Una producción creativa que, sin embargo, muy pocos apreciaron en su momento; lo cual se revela en las feroces críticas en prensa que recibió, en donde incluso ridiculizaron su trabajo de manipulación fotográfica llamándolo, en 1986, como un ejemplo perfecto del ‘empobrecimiento del medio fotográfico’ en Costa Rica. Felizmente los criterios patriarcales de valorización han sido impugnados en las últimas décadas, y finalmente podemos ver con ojos renovados la osadía y la fuerza de una obra fotográfica indomesticada, que se atrevió a ir más allá de los parámetros convencionales del arte. (López, *Ejercicios de autonomía* párr. 4)⁵

⁵ En el comunicado de prensa también se detalla lo siguiente: “Las obras adquiridas por el MoMA fueron realizadas entre 1982-1983, durante el tiempo en que Cabezas estudiaba una maestría en el Pratt Institute en Nueva York. La serie es un conjunto de fotografías manipuladas con la técnica del solarizado, en donde Cabezas se autorretrata desnuda en el pequeño apartamento donde vivía. La mayoría de estas imágenes fueron exhibidas por primera vez en TEOR/ÉTica. [...] Inés Katzenstein, curadora de arte latinoamericano y directora del Instituto para la Investigación del arte de América Latina Patricia Phelps de Cisneros del MoMA, fue invitada a Costa Rica por TEOR/ÉTica, en

Las declaraciones de López son reveladoras, ya que, en primer lugar, ponen de manifiesto la importancia temático-discursiva del contenido de la obra de Victoria Cabezas en la actualidad, desde un pensamiento feminista que entiende las representaciones artísticas como formas de resistencia simbólica a las relaciones de poder y colonialidad patriarcal. En segundo lugar, destacan la indiferencia del medio artístico costarricense ante la obra de Cabezas de los años 70 y la desestimación de su propuesta estética de manipulación fotográfica en años posteriores. Principalmente, motivan a continuar profundizando en el análisis de la obra fotográfica de Victoria Cabezas, y a destacar y difundir su importancia para el desarrollo de la fotografía y del arte contemporáneo en Costa Rica y Centroamérica.

Fotografías de los años 70: miradas subversivas a la colonialidad y al cuerpo masculino, aparición de fotografía conceptual en Costa Rica

En el periódico *La Prensa Libre* del 31 de agosto de 1974, se anunció la primera exposición de Victoria Cabezas en la Galería del Centro Cultural Costarricense Norteamericano. La artista regresó a Costa Rica, tras haber estudiado una maestría en Fine Arts con especialidad en grabado en la Florida State University y exhibió los resultados de su trabajo final de graduación. Cabezas, toda una artista multidisciplinaria y conceptual, presentó la obra de la serie *Banana Thesis*, compuesta por fotografías en blanco y negro con intervenciones y en color, fotograbados y objetos escultóricos.

La serie se constituyó de representaciones que examinaron estereotipos exotizantes a partir de los cuales muchos estadounidenses imaginaban a los países centroamericanos y a sus habitantes, por medio de la iconografía del banano, el territorio y el cuerpo masculino. La artista ha comentado que cuando era estudiante “lo que más le intrigaba era que cuando mencionaba Costa Rica a la gente de Florida, se referían a ella como una *Banana Republic*” (Pelizzari 31). Así que leyó el libro *The Rainbow Republics* (1947) de Ralph Hancock y quedó impactada por la manera como se construyó y difundió un imaginario que calificó como “ofensivo, ridículo y equivocado” (31). Explicó que “los trópicos no son lugares donde el nativo indolente, reclinado cómodamente en su hamaca, solo tiene que extender su mano y coger su cena de un árbol de banano” (Cazali 248), tal y como el libro de Hancock refería.

Así que, a partir de sus lecturas y maquinaciones críticas, Cabezas decidió apropiarse paródicamente de la narrativa presente en la mirada de la colonialidad y en sus implicaciones de explotación geopolítica, económica y cultural para generar escenificaciones que dan cuenta de su propia mitología, tan irónica y absurda como los estereotipos que le dieron origen. En estas construcciones realizadas con fotografía vernácula en blanco y negro intervenida manualmente

noviembre de 2018, para visitar la exposición “Ejercicios de autonomía” y dar una conferencia en ese contexto. Ese encuentro fue el punto de partida de este proceso” [de adquisición] (López, *Ejercicios* párr. 2-3). El conjunto completo de obras de Victoria Cabezas adquiridas por el MoMA puede ser consultado en <<https://www.moma.org/artists/132160>>.

con color, imágenes en color e impresas por medio de grabado –inclusive en soportes no convencionales– se representa el crecimiento de los bananos en lugares insólitos como el pasto. Principalmente, en las puestas en escena, destacan las representaciones del cuerpo masculino que desbordan en erotismo y crean imaginarios desestabilizadores.

Por ejemplo, en una imagen, un hombre tiene una mano de bananos sobre su zona púbica y duerme plácidamente a la sombra de un árbol del que cuelgan los mismos frutos. Mientras que, en otra, parece alcanzar la fruta del árbol con la intención de comerla. Además, en imágenes en color, un hombre aparece vestido de traje formal, pasea solo por el bosque y abraza a un banano gigante de tela. También, en otras fotografías, el mismo sujeto, erguido, sostiene con solemnidad y fija su mirada en un banano de terciopelo brillante y se sienta en una mesa con bananos en medio del bosque, generando una contundente sensación de incertidumbre. En otras imágenes, la artista crea representaciones teriomórficas: de los pies y manos del hombre surgen bananos como si fueran garras, también, de sus rodillas y boca, como si fueran cuernos. Principalmente, los frutos aparecen multiplicados en el pubis del hombre o sobre todo su cuerpo mientras está acostado en el pasto, sugiriendo una especie de hipersexualización.



FIGURA 3: VICTORIA CABEZAS. SIN TÍTULO. 1973. FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO CON INTERVENCIÓN MANUAL DE COLOR / FIGURA 4: VICTORIA CABEZAS. SIN TÍTULO. 1973. FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO / FIGURA 5: VICTORIA CABEZAS. SIN TÍTULO. 1973. FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO CON INTERVENCIÓN MANUAL DE COLOR / FIGURA 6: VICTORIA CABEZAS. SIN TÍTULO. 1973. FOTOGRAFÍA EN BLANCO Y NEGRO CON INTERVENCIÓN MANUAL DE COLOR.

FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE FUNDACIÓN ARS TEOR/ÉTICA.⁶

⁶ Esta selección de 4 fotografías constituyó la obra fotográfica expuesta en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*.

En estas fotografías, la mirada de la artista es pregnante y, de manera muy subversiva, el cuerpo masculino parece ser el nuevo *Almuerzo sobre la hierba*.⁷ Conviene recordar que Juan David Nasio explica que la pregnancia en psicoanálisis se presenta cuando una forma imaginaria produce placer, porque hay un reconocimiento y ajuste mutuo, de doble vía, entre imagen y sujeto. Nasio establece que las imágenes o formas pregnantes son aquellas que tienen un sentido sexual para el Yo (ver 32). Desde esa perspectiva, importa cómo opera la mirada de la artista en el acto de fotografiar. Al respecto, sobre fotografías de la serie *Banana Thesis* de Victoria Cabezas, presentadas en el Museo de Arte Costarricense, en el catálogo de la exhibición *Detrás del Portón Rojo. Una visión de la erótica en el arte costarricense*, se afirma:

En una fotografía, la mirada se posa sobre el cuerpo de un hombre acostado sobre el pasto y cuyo cuerpo está cubierto de bananos. Esa imagen propicia la fantasía de ver al cuerpo como fruto que está a la espera de ser degustado [...]. Esta idea se vuelve más clara cuando se considera el políptico fotográfico al que la artista se refiere lúdicamente como los *bananos espermatozoides* [...]. Con estas imágenes se genera toda una serie de connotaciones y fascinación erótica entre los bananos, la masculinidad, la sexualidad y el acto sexual. Si bien está claro que la obra comenta los conflictos geopolíticos implícitos en la irrupción de las transnacionales bananeras en Latinoamérica, también posibilita establecer una inversión discursiva en la histórica metáfora de la explotación de la tierra: el dominio de una mirada femenina, altamente erotizada, sobre una masculinidad que se presenta como territorio de conquista. (Guerrero, “El portón” 56)

Ese subversivo modo de mirar de Victoria Cabezas de los años 70 sintoniza con una nueva concepción emancipada del cuerpo y de las subjetividades que se genera a partir de los años 60, cuyos efectos se extienden hasta la actualidad y se mantienen en constante expansión. Al respecto, Andrea Giunta en *Feminismo y arte latinoamericano: historia de artistas que emanciparon el cuerpo*, plantea que en las conceptualizaciones que definieron el arte producido entre los años 60 y 80 y en sus representaciones se dio “una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados”. Esta historiadora explica que se “interrogaron las claves del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento del cuerpo masculino” y que, finalmente, como resultado “irrupen imágenes que interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino” (13). Además, para Giunta, en *Contra el canon. El arte contemporáneo de un mundo sin centro*, esos procesos de pensamiento y de creación se entrelazaron con formas de participación so-

⁷ Se plantea aquí una asociación con la pintura *Le Déjeuner sur l'Herbe* (*Almuerzo sobre la hierba*, la cual es comúnmente conocida bajo el título *Desayuno sobre la hierba*) de Édouard Manet. Esta controversial pintura de 1863 generó mucha polémica cuando se presentó en el “Salón de los Rechazados”, ya que aparece una mujer completamente desnuda junto a un par de hombres vestidos que disfrutaban una merienda en el bosque. En la pintura se atiende a la práctica patriarcal normalizada del arte occidental de ofrecer el cuerpo femenino como objeto de disfrute de la mirada masculina; en cambio, en algunas obras de Victoria Cabezas se da una inversión simbólica de ese tipo de representación, en tanto que el cuerpo del hombre es objeto de contemplación de la mirada de la artista y lo presenta así a los espectadores.

cial y política más activas y, en el campo estético, se imbricaron con la ruptura de la noción de autonomía de los lenguajes artísticos modernos, dando como resultado “el momento en el que la contemporaneidad se inscribe en el campo del arte” (36).

Teniendo en cuenta la anterior perspectiva y, sobre todo, las motivaciones de la artista, la carga discursiva y disrupción estética de su obra, se puede afirmar que la exhibición presentada por Victoria Cabezas, en la Costa Rica de 1974, significó la aparición de la fotografía conceptual en el país. Principalmente, implicó un hito para la historia del arte y de la fotografía, ya que la artista se convirtió en pionera del arte contemporáneo del país y de la región. Las imágenes de Cabezas contrastaron con la fotografía costarricense de la época. Alvarado y Hernández, en el libro *La Mirada del Tiempo: Historia de la Fotografía en Costa Rica 1848-2003*, exponen que la fotografía producida en el país durante los años 70, fundamentalmente, se abocaba a líneas documentales como el registro de realidades externas –tales como temas de la calle– o en la captura de escenas del teatro; y estéticamente, estaba afincada en la tradición purista y en la ortodoxia de la fotografía en blanco y negro (ver 76-80). En una línea muy diferente, las fotografías de Cabezas construyeron contenido discursivo de crítica ideológica y confrontaron el paradigma moderno de la especificidad mediática en los espacios del campo fotográfico y del arte costarricense en general.⁸

Esta primera exposición de Victoria Cabezas quedó fuera de la inteligibilidad del contexto costarricense y pasó completamente desapercibida.⁹ Está claro que el motivo de esa invisibilidad fue la “transgresión estética y semántica” de la obra de Cabezas. Principalmente, su “aproximación a la desnudez masculina” y al “juego con las connotaciones sexuales del fruto tropical” (Monge 122) desde una mirada femenina. Sin embargo, el trabajo de Cabezas correspondía con tendencias artísticas e investigaciones que se estaban realizando desde el MoMA. Aunque John Szarkowski, director del Departamento de Fotografía, privilegió la fotografía purista, permitió que el curador de fotografía Peter Bunnell realizara dos muestras emblemáticas que subvirtieron la idea de autonomía mediática de la fotografía. En 1968, la exposición *Photography as Print Making*, planteó la continuidad histórica de la manipulación fotográfica desde el siglo XIX hasta 1968. Luego en 1970, la

⁸ La obra de Victoria Cabezas de los años 70, no aparece en ninguna fuente previa al catálogo de la exposición *Propio y Ajeno*, del año 2012. Vargas Alvarado, Alvarado Venegas y Hernández Villalobos, en su libro *La Mirada del Tiempo: Historia de la Fotografía en Costa Rica 1848-2003*, solo hacen referencia a su fotografía, a partir de los 80 y al trabajo desde la academia. La obra de los años 70, luego es retomada en *Radical Women*, las exposiciones de TEOR/ÉTica y posteriormente, en el marco del *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*.

⁹ En “De Bananos, Conceptualismo y una Foto-histórico-sensibilidad: Sobre Victoria Cabezas y la aparición de la fotografía conceptual en el arte costarricense en 1974” (2019), se hace referencia al testimonio del artista costarricense Luis Chacón, “quien visitó y disfrutó la muestra, la recuerda como una *exposición de ruptura* que lamentablemente *no fue entendida* en nuestro contexto, precisamente por ser un arte conceptual que no se relacionaba en nada con la producción local. Además, se le restó importancia porque Victoria fue vista como *una estudiante recién graduada y que venía de fuera* y, dada la moral costarricense, porque las representaciones que asociaban los bananos al cuerpo masculino y a la mirada de una mujer, de cierta manera se consideraron impropias. Para Luis Chacón, Victoria Cabezas estaba alineada con *lo que pasaba en el mundo y, más bien, los atrasados éramos nosotros*” (Guerrero, “De Bananos” 149).

muestra *Photography into Sculpture*, sobre obra conceptual, integró fotografía con materiales y soportes alternativos y, sobre todo, con lo tridimensional (Guerrero, “De bananos” 150). Dentro de ese contexto, las obras de Victoria Cabezas, como afirma Antonella Pelizzari siguiendo a Mary Louise Pratt, operan como contundentes “zonas de contacto” (29), donde una subjetividad femenina y la funcionalidad de la fotografía –como instrumento para estudiar y categorizar al otro– se encontraron con los símbolos y tecnologías del patriarcado colonial; y fundamentalmente, donde la modernidad del medio artístico costarricense de los años 70 se vio confrontada a un arte conceptual que, hasta los años noventa, se reconocería como contemporaneidad.

Fotografías de inicios de los años 80: autobiografía, afectividad e intimidad

El 17 de marzo de 1983, Victoria Cabezas presentó una nueva exposición individual en el Centro Cultural Costarricense Norteamericano, llamada *Fotografías de Victoria Cabezas*. Esta muestra integró obra fotográfica manipulada: imágenes en blanco y negro coloreadas, en color tratadas con el proceso de solarización y una amplia experimentación con el proceso pictorialista de la goma bicromatada. Las obras fueron creadas a principios de los años 80, cuando la artista cursaba una maestría en *Fine Arts* con especialidad en fotografía, en el Pratt Institute de New York. La exposición también itineró a la galería de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Costa Rica y luego, al Museo de Arte Costarricense, siendo la primera exhibición individual de fotografía artística en el espacio oficial del arte en Costa Rica.

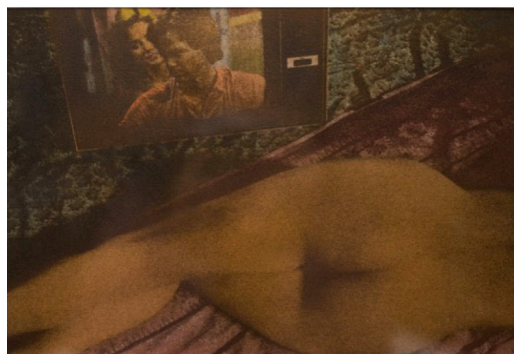
Entre las obras producidas en esa época, destaca la serie titulada *Mujeres, gatos y televisores*, que se compone de autorrepresentaciones de la artista en el espacio doméstico e íntimo de su apartamento neoyorkino. Cabezas, por medio de sus imágenes, realiza una re-escritura del Yo y sus memorias, la cual funciona como una autobiografía –una narración en primera persona que, desde un tiempo presente, reconstruye aspectos de una realidad personal en relación con los contextos históricos, sociales y culturales particulares– que se despliega desde el interior de una subjetividad femenina. En las fotografías se observa el cuerpo de la artista, autónomo, en plena libertad y desbordante erotismo, junto a su gato en múltiples formas de interacción y, finalmente, un televisor que transmite principalmente imágenes de telenovelas.

Estas representaciones artísticas poseen muchas capas de significado. La primera y más evidente es la desestabilizadora corporalidad de la artista, porque se activa como fetiche para un observador –primordialmente masculino–, que se enfrenta con la puesta en escena de un cuerpo femenino que determina las condiciones de su visualización. La artista se deleita en enfatizar el recurso de las ausencias. En algunas imágenes se observan solo fragmentos de su cuerpo desnudo o vestido; y en otras, la artista evita mostrar el rostro porque lo suprime del encuadre o deliberadamente intenta ocultarlo, mediante el registro de sus movimientos con bajas velocidades de obturación. Aquí cabe recordar a Christian Metz (1985), quien afirmó que

la fotografía funciona como un fetiche. Metz ve a la foto como objeto que detona el deseo. Habla de ella como “el proceso de encuadrar y sacar del cuadro, las piezas de ropa, los objetos y los cuerpos”, en donde la noción de fragmento y de la falta son esenciales para la restauración del poder sexual (254).

Otra capa de significado está en la negociación constante de las cargas afectivas de la artista, su cuerpo, el gato, el televisor y el espacio del apartamento. Para Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, el afecto está en el flujo de “intensidades” y “resonancias” entre cuerpos (humanos o no) y que se mueven en múltiples vías, conectando al sujeto con su mundo (1). Para estos autores, el afecto es “encuentro de fuerzas”, móvil, tensional, que desdibuja la sujeto y lo recompone; no se puede separar de la cognición, sino que se encarna en ella (2-3). Esa relación entre afecto y cognición es evidente cuando Victoria Cabezas habla de la toma de esas fotografías:

Durante los últimos dos años he fotografiado, casi exclusivamente, dentro de las dos pequeñas habitaciones que constituyen mi apartamento. En la vida cotidiana, estas habitaciones me parecen aburridas y siento que no queda nada por descubrir en ellas. Pero durante una sesión fotográfica, las habitaciones de alguna manera se transforman e, incluso después de dos años de búsqueda, soy capaz de hacer nuevos descubrimientos; el sentimiento es de excitación, y mientras dura, comparto, de hecho, una especie de “unidad” espiritual con mis descubrimientos. (Cabezas, *Photography* 17)



FIGURAS 7 Y 8: VICTORIA CABEZAS. FOTOGRAFÍAS DE LA SERIE MUJERES, GATOS Y TELEVISORES. 1983. GOMAS BICROMATADAS AL ÓLEO.
FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE FUNDACIÓN ARS TEOR/ÉTICA.

Victoria Cabezas en sus fotografías (re)conoció, desde sus afectos, una transfiguración del espacio y de ella misma, por medio del proceso creativo. El resultado es que el cuerpo, el gato, el televisor y el apartamento y todo lo que la artista incluye en sus imágenes, se conecta en una intrincada red energética de sentimientos, deseos, demandas, celebración y reclamos que, por ejemplo, se manifiesta elocuentemente en las expresiones de los rostros de mujeres y hombres de las telenovelas que aparecen en la pantalla de la televisión fotografiada. Las intensidades y resonancias de los afectos producen que la serie *Mujeres, gatos y televisores* funcione como una foto-novela, en la cual la artista cifra sus emociones para sí misma y, a la vez, permite pensar formas de violencia estructural que actúan sobre la subjetividad femenina.

Una de las capas de significado más importantes de la serie *Mujeres, gatos y televisores* y de muchas otras imágenes, realizadas a principios de los años 80, proviene de la materialidad de las fotografías. Cabezas, en sus íntimas y afectivas imágenes, exhaustivamente exploró su gusto por la fotografía escenificada, a color y modificada mediante procesos de manipulación, tales como la solarización en color y la goma bicromatada al óleo; en contraste con la academia costarricense y el medio fotográfico de ese tiempo, los cuales permanecían alineados, primordialmente, al paradigma estético del purismo en blanco y negro y del género de la fotografía urbana. La manipulación fotográfica es fundamental porque, en sus fotografías de los años 80, funciona como un recurso de la artista para jugar con el espectador y el campo visual.

Sobre el tema de la visión en fotografía y la inseparable relación del concepto de enfoque y de perspectiva, Lindsay Smith en su texto *Las políticas del enfoque: feminismo y teoría fotográfica* (1992), certeramente plantea que el enfoque significa inteligibilidad en el campo de la fotografía (ver 359). Poner en foco es centrar, ubicar y delimitar lo real. Observa, en la gran profundidad de campo, el enfoque absoluto como reconocimiento de la soberanía de la perspectiva geométrica y la naturalización de un modo de ver implantado desde el Renacimiento, desde el patriarcado (ver 359-364).¹⁰ A partir de las ideas de Smith es posible interpretar que la manipulación fotográfica funciona como un velo que interfiere con la inteligibilidad nítida que tiene la visión patriarcal. La goma bicromatada al óleo, más que un recurso estético para lograr un efecto pictorialista, puede interpretarse como un juego de texturas que funcionan como un velo. Del mismo modo, en la solarización, la magnitud cromática del efecto fotoquímico opera como filtro que dificulta observar con detalle los fragmentos del cuerpo desnudo de la artista. Con ambos procedimientos, parece que la intención de Victoria Cabezas, al colocar una cortina entre la mirada buscadora

¹⁰ Lindsay Smith, por ejemplo, desde esa relación entre visión, nitidez y dominio masculino en la disciplina fotográfica, permite entender las duras críticas y exclusión que recibió Julia Margaret Cameron en el siglo XIX, por sus imágenes deliberadamente difusas. Se juzgó duramente la supuesta “visión inadecuada” de una mujer, en una actividad de visión del mundo que consideraba como un espacio enteramente masculino.

del hombre cazador y su presa, es cazar la intelección patriarcal y hacerla estallar en deseo.¹¹

Finalmente, conviene recordar que estas fotografías de los años 80, que interrumpen a la mirada masculina, contrastan con las imágenes de Victoria Cabezas de los años 70, las cuales enfocan con detalle al cuerpo del hombre. En esas fotografías, la visión de la artista no permite interrupciones, ya que centra su mirada clínica en las contradicciones de la masculinidad. Está claro que cuando Cabezas oscila entre colocar o retirar el velo a la visión, la encarnación entre afectividad y cognición se manifiesta en el control de la forma y el contenido, como un acto de conciencia.

Fotografías de los años 90, la innovación técnica del plateado selectivo y (re)visión de la cultura popular costarricense

En julio de 1997, Victoria Cabezas presentó una serie 12 de fotografías en la galería José Luis López Escarré del Teatro Nacional de Costa Rica. Las imágenes presentaban la innovación del plateado selectivo. Esta técnica consiste en alterar, mediante baños químicos, la apariencia de la plata negra en las emulsiones del papel fotoquímico de color para generar una superficie plateada muy brillante. La artista controla de manera selectiva la aplicación de la capa plateada en la fotografía, de modo que puede crear un contraste entre áreas platinadas y aquellas que mantienen el color fotoquímico original de la imagen. El desarrollo de esta técnica constituyó una innovación en los procesos de impresión fotográfica cromógena, el cual amplió el campo de la ciencia y técnica fotográfica.¹²

En 1997, Cabezas presentó imágenes con plateado selectivo al concurso Bienarte 97 –bienal local de pintura–, y ganó la selección para representar a Costa Rica en la Bienal Centroamericana. Que la artista ganara con fotografías manipuladas en un evento pictórico es un hecho relevante. Eso dio cuenta de cómo, en el medio artístico costarricense de los años 90, se trabajaba en una contemporaneidad que desdibujaba barreras mediáticas que ya la artista había explorado desde los años 70. Luego, en 1998, Cabezas presentó la exposición *No todo lo que brilla es oro* en el David Rockefeller Center for Latin American Studies, de la Universidad de Harvard en Estados Unidos. En la inauguración, la artista impartió una charla sobre sus fotografías de representaciones de la cultura popular costarricense tratadas con plateado selectivo (ver Parra 8).

¹¹ Estallar en deseo remite, desde una perspectiva psicoanalítica, a la idea de que el pensamiento y la pulsión están imbricados en el sujeto. De manera que la actividad pulsional y la acción de la sexualidad determinan las formas en las que el sujeto entiende y actúa en el mundo. Concretamente, Guy Le Gaufey explica que la sexualidad, por “su actividad [...] hace estallar al yo”, que “según los momentos y las ocasiones, *quebranta, trastoca, rompe, hace estallar, aniquila incluso*” (Le Gaufey 63 y 65). Este autor cuando refiere al verbo *to shatter*, en inglés, aprovecha la amplitud semántica del término, la cual incluye conceptos relacionados a destruir, tales como estallar, hacer añicos o despedazar.

¹² Victoria Cabezas inscribió el proceso del plateado selectivo primero en la Unidad de Transferencia de Tecnología de la Universidad de Costa Rica y luego, en octubre de 1999, logró el registro en la Oficina de Patentes y Marcas de Estados Unidos.



FIGURA 9: VICTORIA CABEZAS. FAMILIA AGUILAR LEITÓN, DE LA SERIE PORTALES DE LLANO GRANDE. 1997. FOTOGRAFÍA EN COLOR INTERVENIDA CON PLATEADO SELECTIVO. FUENTE: IMAGEN CORTESÍA DE LA ARTISTA.

La exploración fotográfica de la cultura popular comenzó aproximadamente a mediados de los años 80, cuando Cabezas regresó a Costa Rica tras haber terminado sus estudios en Nueva York y se desarrolló hasta los primeros años de la década del 2000, alcanzado un punto clímax, en cuanto a experimentación estética con las fotografías con plateado selectivo, a finales de los años 90. En ese proceso, la artista renunció inicialmente a la manipulación y luego la retomó con la excitación inherente al descubrimiento de su nueva técnica fotográfica.

Como afirma la curadora María José Chavarría, la artista se abocó a la “recuperación de distintas expresiones asociadas al culto religioso [que] evidencian el vínculo estrecho entre la religiosidad costarricense y las diversas realidades cotidianas” (7)¹³; por ejemplo, fotografió efigies en los múltiples espacios de las casas y negocios, en la calle, en actividades tradicionales de algunos pueblos costarricenses y en las múltiples manifestaciones de la práctica devocional de los portales navideños. Cabezas ha explicado que, al regresar a Costa Rica, sintió la necesidad de recuperar la cultura de su país “que ya sentía ajena” (Cabezas, “Imágenes” 3). Encontró que alrededor de las imágenes religiosas se condensaba mucha de la esencia del ser

¹³ María José Chavarría, a partir de su investigación curatorial para la exposición *Propio y Ajeno*, también explica: “Estas fotografías de recintos privados y rincones comunes permiten la confrontación con espacios (re)cargados de significación; dejan ver elementos que muestran entramados sociales, económicos, culturales, temporales y simbólicos. Estos registros permiten la descontextualización de imágenes que, a pesar de su cotidianidad, generan asombro, identificación o extrañamiento” (7).

costarricense. Concretamente, se refiere a sistemas de creencias, a interacciones cotidianas con los espacios privados y públicos y a la estética de lo popular. Además, decidió, en un inicio, que su acercamiento estético debía hacerlo prescindiendo de la manipulación fotográfica, porque “había encontrado algo evidentemente importante en la cultura popular costarricense que merecía ser examinado con otros ojos”. La artista explica que sus imágenes “son auténticas; pero no son documentos”, ya que son producto de la interpretación y la metáfora y no de un simple registro; establece también que la fotografía, en concordancia con Lászlo Moholy-Nagy, “más que un extraordinario instrumento de reproducción, debe ser un instrumento de visión” (4).



FIGURA 10: VICTORIA CABEZAS. RINCÓN EN DORMITORIO. 1985. FOTOGRAFÍA EN COLOR.

FIGURA 11: VICTORIA CABEZAS. RINCÓN EN COCINA. 1985. FOTOGRAFÍA EN COLOR.

FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE MUSEO ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO [MADC].

Entre los ejemplos más claros de cómo Victoria Cabezas enfocó su visión al entendimiento de lo popular están sus imágenes de portales navideños. El portal, más allá de su contenido devocional, como objeto en sí, es la construcción de un espacio artificial y simbólico que trasluce la sensibilidad y creencias de las personas. En las fotografías, la artista captura un portal con muñecas *Barbie* y un maniquí de tienda, otros enquistados en los espacios más insólitos de un tramo de un mercado o de una carnicería y, uno en particular, que se desplaza en el techo de un taxi, entre una vastedad de ejemplos.

En todas esas imágenes, se observa una heterogeneidad de espacios y objetos (de sus relaciones y funciones habituales), un sentimiento barroco y un flujo

afectivo alegre, festivo y sarcástico, que es posible relacionar con la cosmovisión carnavalesca. Según Mijaíl Bajtín, el carnaval “en realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (12), con humor, en un espacio de abolición de jerarquías, desdoblamiento, liberación y de relación colectiva. En el desarrollo social, lo carnavalesco es inseparable de cualquier cultura popular y de sus múltiples expresiones. Por tanto, los portales navideños fotografiados por Cabezas son representaciones de cómo la sensibilidad popular crea espacios que fusionan las creencias con la fantasía. Entre los espacios de la cultura popular costarricense, Victoria Cabezas y su fotografía –como instrumento de visión– se da una transferencia de afectos en un marco de *risa festiva*.¹⁴

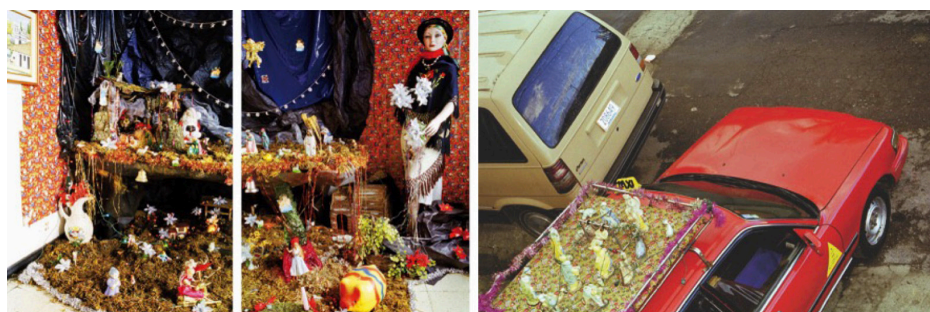


FIGURA 12: VICTORIA CABEZAS. PORTAL DE JUAN DIEGO ROLDÁN. 2001. AMPLIACIÓN DIGITAL DE NEGATIVO EN COLOR / FIGURA 13: VICTORIA CABEZAS. EL TAXI DE DON JORGE LEITÓN. 2000. AMPLIACIÓN DIGITAL DE NEGATIVO EN COLOR.

FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE MUSEO ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO [MADC].

En cuanto a la dimensión estética de estos trabajos de Victoria Cabezas, es necesario referirse a la manera mediante la cual la artista ha usado la fotografía, primero como instrumento de visión y luego como reescritura de su modo de ver. Sus primeras imágenes atienden a su idea de visión subjetiva donde la imagen mental de la artista sobre el contexto a fotografiar determinó las relaciones de forma y contenido propios de las imágenes. Estas creaciones visuales, primariamente, son índices que remiten al universo de la cultura popular, los cuales la artista activa desde la metáfora y no desde el valor informativo del registro fotográfico. Aunado a lo anterior, Cabezas, en algunas de estas imágenes, explora la estética del detalle. Según Omar Calabrese, en la *Era Neobarroca*, detallar significa cortar y volver autónoma a una parte de un sistema más com-

¹⁴ Sobre el humor carnavalesco, la risa y la colectividad, Mijail Bajtín afirma: “La risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); todos ríen, la risa es general; en segundo lugar, es universal, contiene todas las cosas y la gente..., el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es ambivalente: alegre llena de alegría y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita” (17).

plejo. Un sujeto, desde su punto de vista, detalla y fija la mirada para crear una enunciación (ver 86-87) cuyo objetivo es “una especie de ‘mirar más’ dentro del ‘todo’ analizado” (88). Siguiendo las ideas de Calabrese, la visión de la artista responde a una “poética de producción de detalles” (98) que destaca aquello que a su juicio es singular y excepcional.

Posteriormente, en su vuelta a los procesos de manipulación, Cabezas reescribió su visión sobre lo fotografiado; en otras palabras, construyó una segunda visión sobre aquella creada en su imagen mental y su seguida captura. En esta (re)visión, la pulsión creativa de la artista la llevó a transfigurar sus imágenes fotografiadas con la alteración de la materialidad fotográfica del plateado selectivo. Sobre sus decisiones creativas, en el marco de la exposición de Bienarte de 1997, la artista afirmó:

cuando llegué a enfrentar con mi cámara lo que ha ocupado mi atención durante los últimos años –las imágenes religiosas en la cultura popular costarricense– me alejé de los procesos técnicos y experimentaciones usuales, por considerar que había encontrado algo que merecía ser examinado con otros ojos: imágenes que conviven con un pueblo y que, en esa convivencia, asumen y expresan su identidad. En las obras que presenté en Bienarte 97 finalmente me permití la libertad de enfrentar este tema desde otra perspectiva: la resultante de haber llegado a la fotografía desde el grabado y a la pintura desde la fotografía, y de haber perdido el temor a abordar el tema desde un punto de vista más personal. Llegar, desde la fotografía, a otras formas de expresión que me permitan explorar y madurar los temas que me interesan, es el reto que espero aceptar. (Dobles 2)

A partir de las palabras de la artista, se puede interpretar que ese reto la condujo en la (re)visión de su acto fotográfico. Como resultado, el efecto pictórico regresó mediante el trazo gestual y la mancha plateada, en un acto que pone en evidencia que la estética de la manipulación opera desde el encuentro de fuerzas, resonancias e intensidades de los afectos de la artista por su identidad costarricense y por la fruición de reconstruir la forma de las imágenes.



FIGURA 14: VICTORIA CABEZAS. *PORTAL DEL PURISCAL*. 1999. TRÍPTICO. FOTOGRAFÍAS EN COLOR INTERVENIDAS CON PLATEADO SELECTIVO.

FUENTE: IMÁGENES CORTESÍA DE LA ARTISTA.

La manipulación fotográfica

El 3 de enero de 1986, el periódico La Nación, publicó su crítica de artes plásticas. El encabezado de la nota titulada *Celo y Oficio* introduce a “El Resumen anual: escultura, cerámica y fotografía ... Autores nacionales y extranjeros que confrontaron su obra durante 1985, en galerías locales y fueron objeto de crítica” (Flores 2B). Cuando habla de fotografía, el crítico afirma categóricamente que ha habido “un empobrecimiento del medio, caracterizado por experimentaciones gratuitas que se testimonian públicamente como en el caso de Victoria Cabezas, cuya búsqueda oscila entre lo existencial y lo onírico, sobre piernas e iconos [sic] televisivos femeninos, que acentúa sin fuerza” (2B). Luego, en octubre del 2000, en el mismo periódico, se publicó la crítica a la exposición del certamen de fotografía *El trajín diario del centroamericano*. En ese concurso, Victoria Cabezas obtuvo el primer lugar con una fotografía de un boyero, manipulada con la técnica del plateado selectivo. Sobre esta imagen, el crítico dice: “exhibe un efecto especial que convierte el fondo en plata metálica y la vuelve interesante (en el sentido de una tarjeta navideña de Hallmark)” (Albán 4). En la nota, queda claro que el autor no admite que la fotografía documental sea manipulada. De hecho, comenta que en la exhibición abunda “fotografía tramada, solarizada y pintada” y considera que esos tratamientos plásticos son “con demasiada frecuencia, formas de manipular una fotografía ordinaria para hacerla llamativa” (4).

Las críticas al trabajo de Victoria Cabezas surgieron de pensamientos que comparten una base común: la fusión del paradigma estético de la fotografía directa con los plurales enfoques de la tradición documental. En ese sentido, es importante considerar que gran parte de la producción fotográfica del siglo XX, ha respondido al relato construido de la fotografía moderna: analítica, que funciona como una ventana abierta para transparentar lo que acontece en lo real, cuya captura responde a una previsualización que se transcribe materialmente en una imagen nítida en términos de las posibilidades, herramientas, materiales y procesos estrictamente fotográficos. Se hace necesario, en este contexto, reiterar que el marco de entendimiento de la fotografía en la Costa Rica de los años 70 y 80 correspondía con el pensamiento moderno, por lo tanto, solo era aceptable una fotografía en blanco y negro enfocada en lo exterior y sin manipulación alguna. En años posteriores, si bien el marco expresivo de lo fotográfico se amplió, cierta ortodoxia en cuanto a la imagen con una función documental tampoco admitía intervenciones en las fotografías.

En contraste con las ortodoxias modernas en cuanto qué es, cómo debe ser o verse y qué debe hacer la fotografía, está claro que Victoria Cabezas defendió la intervención y manipulación de las imágenes y, sobre todo, la reinterpretación subjetiva de lo mirado, independientemente de las críticas en el contexto costarricense. Al respecto la artista afirma:

El hecho de haber llegado a la fotografía desde el grabado me alejó de la fotografía pura y me llevó, desde hace muchos años, a aplicar y defender la fotografía manipulada. He defendido que raciocinio, intuición, forma y contenido, converjan después de

procesos creativos muy lejanos al grabado de la imagen fotográfica, convencida de que descubrimiento y creación van mano a mano. (Dobles 2)

Las palabras de la artista son muy importantes, ya que reivindican, en y para el contexto costarricense, el valor de abordaje de una fotografía: *sintética*, la cual reafirma la creación y la construcción; *de imagen espejo*, porque evidencia que la sensibilidad de la fotografía se proyecta afectivamente en las cosas y las vistas de los mundos –propios y ajenos– que reinterpreta, transcribe o reescribe; y principalmente, *trascendente*, en tanto que las imágenes mismas se enuncian como arte, ya que integran las funciones connotativas de *fotogenia* y *esteticismo* mediante la manipulación.¹⁵ Aquí conviene recordar a Robert Demachy –maestro pictorialista de la goma bicromatada–, quien desde 1907, en defensa de la manipulación y contra la fotografía directa, afirmó que “una obra de arte debe ser transcripción, no una copia, de la naturaleza”. Para Demachy, la belleza de las formas naturales no determina a una obra de arte, sino “la forma de expresarse del artista” (115).

La forma de expresión de Victoria Cabezas –manipulación mediante coloreado manual de las fotografías en blanco y negro de los años 70, gomas bicromatadas al óleo en los 80 y con plateado selectivo en los años 90– corresponde con el discurso del fotógrafo y académico Jerry Uelsmann, quien en 1967 escribió un artículo llamado *Post-Visualización*, en el que expresa:

Por post-visualización me refiero a la voluntad del fotógrafo de revisar la imagen final en cualquier punto de todo el proceso fotográfico. No nos engañemos por la naturaleza aparentemente científica del ritual del cuarto oscuro; ha sido y siempre será una forma de alquimia. (234)

Además, dice:

Me gustaría animar a más fotógrafos jóvenes a que salgan de las calles y vuelvan al cuarto oscuro. Estoy convencido de que el cuarto oscuro es capaz de ser, en el verdadero sentido, un laboratorio de investigación visual; un lugar para el descubrimiento, la observación y la meditación. (234)

Este manifiesto sobre las características de la fotografía artística se opone a la previsualización de Edward Weston y se establece como una postura legítima para la creación fotográfica, centrada en la experimentación, frente a la tradición predominante del purismo.

Ese mismo posicionamiento estético y personal caracteriza a Victoria Cabezas y se evidenció desde 1983, en el brochure de su exposición, cuando planteó las interrogantes: “¿Es que el hecho de depender de las cualidades plásticas de mis fotografías para la determinación de contenido me hace inferior a quienes practican la fotografía pura? ¿Es que los fotógrafos manipuladores

¹⁵ Para profundizar sobre la capacidad de las imágenes fotográficas de construir significados, se considera necesario referir a los procedimientos de connotación mencionados: fotogenia y esteticismo. Roland Barthes en *El mensaje fotográfico* (1961) propuso que en “la fotogenia, el mensaje connotado está en la imagen misma, ‘embellecida’ (es decir en general sublimada), por técnicas de iluminación, de impresión y de revelado”, y que el esteticismo consiste “cuando la fotografía se hace pintura, es decir composición o sustancia visual deliberadamente tratado como ‘empaste’, ya sea para significarse a sí misma como ‘arte’” (Barthes 20-21).

no tenemos qué decir, por lo que usamos trucos de cuarto oscuro para tratar de hacer algo de lo que de otra manera habría sido una mala fotografía?” (Cabezas, *Fotografías* 1). La artista respondió enfáticamente “que no” (1) y, al igual que Uelsmann, se manifestó en defensa de la estrecha vinculación entre descubrimiento y creación. Además, su visión de la fotografía artística y de la manipulación como una estética legítima para la expresión fue el motor para que Cabezas, durante casi treinta años, realizara un comprometido trabajo de investigación, enseñanza y difusión de las prácticas fotográficas, en la Universidad de Costa Rica. Como resultado, en el país se desarrolló toda una escuela de manipulación fotográfica que ha perdurado hasta la actualidad, aun en medio del paradigma digital.



FIGURA 15: VICTORIA CABEZAS. DETALLE DEL PORTAL DE DOÑA ANTONIA MORA. 1998. FOTOGRAFÍA EN COLOR INTERVENIDA CON PLATEADO SELECTIVO. COLECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO [MADC]. FUENTE: IMAGEN CORTESÍA DEL MADC.

Conclusión

Conceptual, técnica y estéticamente, la obra artística de Victoria Cabezas es vasta y compleja. Si bien aquí solo se observaron algunos aspectos generales de su obra fotográfica, queda mucho por analizar en sus imágenes. También, a futuro, se considera necesario estudiar a profundidad sus objetos e instalaciones de las primeras dos décadas del siglo XXI, los cuales enlazan con su trabajo conceptual de los años 70. Como se explicó anteriormente, Cabezas es pionera del arte contemporáneo en Costa Rica por su interés en la construcción de sentido y las implicaciones críticas de su trabajo. Sus imágenes de la década del setenta constituyen

los primeros ejemplos conocidos de fotografía inscrita en un orden de lo conceptual en el país.

Los marcos epistémicos actuales permiten reconocer el valor discursivo de la obra fotográfica de la artista, quien se pronunció sobre la colonización y la masculinidad y, además, reivindicó la subjetividad femenina, los universos personales y el despliegue sin reservas de la afectividad y el erotismo. Ahora, se pueden leer todos esos elementos narrativos como potentes instrumentos políticos contra las polimorfías manifestaciones de la normatividad. Acertadamente, apunta Miguel A. López, que la obra artística de Cabezas, revela la importancia de las mujeres como agentes catalizadores en el desarrollo del arte contemporáneo de la región centroamericana (ver López, “Victoria Cabezas” 12).

Es muy importante reiterar que Victoria Cabezas se apartó de los principios rígidos de la autonomía mediática de la fotografía moderna y, más bien, se ocupó de su propia forma de mirar lo interno y lo externo –como es el caso de su visión subjetiva de la cultura popular–, y abrazar el potencial transformador de la manipulación. En ese proceso, la artista innovó en los campos de la ciencia y el arte fotográficos y contribuyó a la disolución de los esencialismos estéticos y a una contemporánea confusión de los géneros en la fotografía costarricense.

Es un hecho de que la obra fotográfica de Victoria Cabezas no estuvo en sintonía con los contextos históricos de décadas anteriores y que una especie de penumbra epistemológica, en el ámbito fotográfico costarricense, impidió la inteligibilidad de la visión de la artista, su producción y su estética. Sin embargo, el tiempo pasó y, en su devenir, recargó y reconstituyó el *aura* de las fotografías de Cabezas. La reciente adquisición que hizo el MoMA de sus fotografías en color manipuladas, evidencia la nueva conciencia epistémica del presente y, sobre todo, la importancia de la obra de la artista para la historia de la fotografía costarricense y latinoamericana.

Obras citadas

- “Adquisición de obra de Victoria Cabezas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York”. Comunicado de prensa. *Teoretica.org* 10 de diciembre 2020: s.p. Web.
- Albán, Jorge. “Postales de un país sin memoria”. *Áncora. Suplemento cultural de La Nación* 15 de octubre 2000: 4. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Impreso.
- Cabezas, Victoria. *Fotografías de Victoria Cabezas. Exposición*. San José, Costa Rica: Centro Cultural Costarricense Norteamericano, 1983. Impreso.
- Cabezas, Victoria. “Imágenes religiosas en la cultura popular costarricense”. *Revista Herencia* 3.1-2 (1991): 3-16. Impreso.
- Cabezas, Victoria. *Photography: Art? Science? Neither? Both?* Ensayo sin publicar. Sin fecha. Impreso.
- Calabrese, Omar. *La Era Neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1999. Impreso.
- Cazali, Rosina. “One Hundred Times One”. *Radical Women: Latin American art, 1960-1985*. Ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Angeles: Hammer Museum, 2017. 245-49. Impreso.

- “El Centro Cultural Costarricense Norteamericano presenta arte de F. Meza y V. Cabezas”. Anuncio de exposición. *La Prensa Libre* 31 de agosto 1974: 18. Impreso.
- Chavarría, María José, et al. *Propio y ajeno: Victoria Cabezas*. San José, Costa Rica: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo [MADC], 2012. Impreso.
- Demachy, Robert. “On the Straight Print (1907)”. *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Ed. Andrew E. Hershberger. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. 114-117. Impreso.
- Dobles, Aurelia. “Bienar termómetro”. *Áncora. Suplemento cultural de La Nación* 17 de agosto 1997: 1-2. Impreso.
- Fajardo-Hill, Cecilia, y Andrea Giunta, eds. *Radical Women: Latin American art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum, 2017. Impreso.
- Flores, Juan Carlos. “Celo y Oficio”. *La Nación, Crítica de las artes plásticas* 3 de enero 1986: 2B. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Contra el canon: El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020. Impreso.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2020. Impreso.
- Gregg, Melissa, y Gregory Seigworth, eds. *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010. Impreso.
- Guerrero, Roberto. “De Bananos, Conceptualismo y una Foto-histórico-sensibilidad: Sobre Victoria Cabezas y la aparición de la fotografía conceptual en el arte costarricense en 1974”. *Congreso sobre creación artística en la década de 1970*. Coord. María José Monge Picado. San José, Costa Rica: Fundación Museos Banco Central de Costa Rica, 2019. 147-52. Web.
- Guerrero, Roberto. “El portón quedó abierto y Eros salió a jugar”. *Detrás del Portón Rojo: Una visión de la erótica en el arte costarricense*. Coord. María José Chavarría. San José, Costa Rica: Museo de Arte Costarricense, 2019. 147-52. Impreso.
- Le Gaufey, Guy. “Matizando/Shattering”. *Me cayó el veinte* 13 (2006): 57-65. Impreso.
- López, Miguel A. *Ejercicios de Autonomía. Victoria Cabezas y Priscilla Monge*. San José, Costa Rica: TEOR/ÉTICA, 2018. Impreso.
- López, Miguel A. “Victoria Cabezas and Priscilla Monge: Our Bodies Ourselves”. *Victoria Cabezas and Priscilla Monge: Give Me What You Ask For*. Eds. Karen Marta y Gabriela Rangel. New-York: Americas Society, 2019. 10-24. Impreso.
- Metz, Christian. “Photography and Fetish (1985)”. *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Ed. Andrew E. Hershberger. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. 251-255. Impreso.
- Monge Picado, María José. *Artes Visuales en los setenta = Visual Arts in the Seventies*. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2019. Impreso.
- Nasio, Juan David. *La mirada en psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2001. Impreso.
- Parra, Ana María. “Mujer de pupila osada”. *La Nación* 27 de febrero 1999: 8. Impreso.
- Pelizzari, Antonella. “Victoria Cabezas: Slipping on the Banana Peel of Life”. *Victoria Cabezas and Priscilla Monge: Give Me What You Ask For*. Eds. Karen Marta y Gabriela Rangel. New-York: Americas Society, 2019. 27-38. Impreso.
- Smith, Lindsay. “The Politics of Focus: Feminism and Photographic Theory (1992)”. *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Ed. Andrew E. Hershberger. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. 359-64. Impreso.
- Uelsmann, Jerry. “Post-Visualization (1967)”. *Photographic Theory. An Historical Anthology*. Ed. Andrew E. Hershberger. Oxford: Wiley Blackwell, 2014. 232-34. Impreso.

Vargas Alvarado, Sussy, Ileana Alvarado Venegas y Efraín Hernández Villalobos. *La Mirada del Tiempo: Historia de la Fotografía en Costa Rica 1848-2003*. San José, Costa Rica: Fundación Museos del Banco Central, 2004. Impreso.