

Lente boricua: arte y fotografía del siglo xx

Por Kirenia RODRÍGUEZ PUERTO*

*Caminos de la fotografía artística en Puerto Rico:
figuras, instituciones y convergencias creativas*

LA FOTOGRAFÍA EN PUERTO RICO posee una larga trayectoria que data del año 1844, cuando se reconoce la primera aparición del daguerrotipo en la Isla. Entre los significativos volúmenes e investigaciones que confirman y sistematizan la evolución de la técnica valdría citar *Our people and their islands* (1898) de José de Olivares o más recientemente *Fotografías para la historia de Puerto Rico* (1989) de Osvaldo García. Ambas publicaciones revelan el valor de la fotografía como documento histórico y testimonio del desarrollo agrícola, industrial, social y político del Puerto Rico decimonónico, así como el valor de la imagen fotográfica para acompañar e ilustrar los sucesos históricos más relevantes de la primera mitad del siglo xx. En cualquier caso, la manifestación se caracteriza por la función de documento y el valor visual del testimonio como principales fines atribuidos a la fotografía hasta el momento.

En diálogo con estas visiones debe resaltarse un fenómeno incipiente, con escasos epígonos y sin estudios integradores, que consiste en los préstamos técnicos que se dan entre los universos pictórico, publicitario e informativo como la prensa. En este elemento reside el germen de un camino hacia la autonomía del lenguaje fotográfico contemporáneo que condujo a la democratización y diversificación del uso de la imagen, protagonismo de los lenguajes fotográficos en la construcción de imaginarios culturales en el siglo xx, aparición de creadores locales formados en los intereses del fotoperiodismo y con una alta conciencia política y social, así como la búsqueda y experimentación de recursos expresivos de la fotografía que condujeron hacia una autonomía del medio, o lo que se ha dado en llamar “fotografía artística”.

* Profesora de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, Cuba; miembro del Comité Académico de la Maestría en Historia del Arte en la misma institución; e-mail: <kirenia@fayl.uh.cu>.

Profundizar en la zona de los desplazamientos creativos como un entorno permeable de recursos, lenguajes y significados requiere, en el caso de Puerto Rico, considerar los aportes del arquitecto, pintor y fotógrafo Ramón Frade. En el texto introductorio de la exposición *Fotos de Frade*, única muestra dedicada íntegramente a esta labor, se declara que “en Puerto Rico [Frade] será pionero de la fotografía del espacio rural, y heredero de la tradición fotográfica de documentación social”.¹

En el Museo de Arte Dr. Pío López, del Recinto Universitario de Cayey, se conservan piezas y objetos patrimoniales de la casa de Frade, entre los que destacan su primera cajita de témperas dedicada por el maestro Luis Desangles Sibillys, obras emblemáticas como *El pan nuestro* (1905) y *La planchadora* (1948), y una colección de casi once mil registros fotográficos que le pertenecieron. Frade tuvo una vida singular, marcada por sensibles pérdidas familiares: él contaba apenas dos años de edad cuando su padre murió, su adolescencia y juventud transcurrieron con una familia adoptiva y tuvo que trasladarse hacia otras islas vecinas como República Dominicana, Haití y Cuba.

Frade realizó estudios académicos en arquitectura y complementó su trabajo con múltiples intereses relacionados con la pintura, la escenografía y la fotografía. En esta última se inició desde sus años de juventud en Santo Domingo. Bajo la tutela de Julio Pou se instruyó en los procedimientos técnicos mientras trabajaba como su asistente de revelado. Fue, además, contemporáneo y amigo de Abelardo Rodríguez Urdaneta, quien se identificaría con posterioridad como una figura imprescindible en las artes plásticas dominicanas.

Si bien la obra pictórica de Frade ha sido difundida y estudiada, su producción fotográfica todavía requiere de muchos esfuerzos e investigaciones. En su caso, la técnica sirvió de referente visual de lejanos paisajes venecianos, de estudio de modelos, ángulos y locaciones para sus pinturas, así como de superficie sensible de ser iluminada, pintada o trucada a partir del montaje fotográfico. En sus archivos se localiza un amplio conjunto de imágenes en cianotipos —rarezas técnicas para el siglo xx— y cientos de daguerrotipos que constituyen verdaderas joyas posmodernas si tal

¹ Mariel Quiñones Vélez, “La fotografía documental, una mirada honesta al entorno”, en el catálogo *Fotos de Frade*, Cayey, Museo de Arte Dr. Pío López Martínez, 13 de diciembre de 2009-15 de septiembre de 2010.

término pudiera aplicarse. La producción artística de Frade se traduce en diversos lenguajes como pintura, fotografía y dibujo en los que las imágenes cambian de formato y de técnica con la libertad creativa de intervenirlas o apropiarse de ellas. La foto de su padre biológico, único recuerdo afectivo y visual de la familia natural, se usa a modo de *collage* en los montajes fotográficos donde las imágenes empalmadas del rostro paterno reconstruyen una memoria entrañable e individual. De tal referente también se apropia Frade al iluminar la figura y elaborar con ello lo que considera “retratos fotográficos”. Su obra constituye un referente caribeño imprescindible para comprender la importancia de la fotografía en la región y sus puntos de contacto con las artes plásticas durante el siglo xx.

Otros importantes caminos de la fotografía boricua descubrieron a través de la prensa y la documentación de los múltiples proyectos de modernización realizados en la Isla como parte de la “buena política neocolonial”. Nombres imprescindibles como Atilio Moscioni o Luis Casenave, entre otros, fomentaron un escenario favorable para la proliferación de la técnica, que condujo a la formación de la Asociación de Fotógrafos de Puerto Rico en fecha tan temprana como 1929.

A través de las vías convencionales, la fotografía existía y circulaba reflejando desde los temas de sociedad hasta los asentamientos insalubres y marginales del viejo San Juan. Si bien la prensa y la publicidad de la época se interesaban por presentar una ciudad limpia y adecuada para el turismo, otras imágenes escarbaban en las antítesis culturales y sociales de los estereotipos. La fotografía participó de ese espíritu de rebeldía y reflexión encabezado por la gráfica boricua, y a través de la lente de Jack Delano compiló un amplio mosaico de la sociedad puertorriqueña de los años cuarenta. Ampliamente debatida y criticada por la historiografía local, en tanto su autor era partidario de un proyecto cultural asociado a las formas de la neocolonia, la obra de Delano en su momento logró indagar con mayor sutileza en el sentir de un pueblo, en sus conflictos, esperanzas y limitaciones. Él legó imágenes comprometidas con el jíbaro de su época, que ensalzaban la laboriosidad y el esfuerzo del campesinado, con un discurso optimista y esperanzador, en contraste con los conflictos de un estatus político indefinido, el desmontaje de todo el sistema económico y agrícola heredado y los desplazamientos forzados en busca de trabajo.

El fotoperiodismo cumplió la función de escuela para la formación de una sensibilidad creativa a través de los recursos

fotográficos y la aceptación masiva del público. A modo de complemento visual de la palabra, la imagen se comprometía con la noticia cotidiana, los sucesos políticos, sociales y culturales más relevantes de su momento, así como con la vocación informativa subordinada a los códigos de la realidad. Los archivos fotográficos de importantes diarios como *El Mundo* constituyen una compilación gráfica de valor patrimonial en la primera mitad del siglo xx puertorriqueño. En esta escuela los fotógrafos se formaron en el alcance masivo y la carga cultural de la imagen, en su capacidad de conexión con el pueblo y en el compromiso ético con su sociedad.

Otra zona de conexiones estéticas imprescindible para el posicionamiento de la fotografía en el escenario cultural boricua lo constituye la estrecha relación con la gráfica a partir de los años cincuenta del pasado siglo. La fotografía comparte las inquietudes de esa generación, las ideas comunes en torno a problemáticas sociales y culturales, el compromiso social del sujeto creador y el interés por comunicarse con su pueblo. Pero la gráfica también se nutre de los referentes fotográficos como motivo de inspiración y recurso compositivo que por su compromiso y dimensión testimonial le confieren una noción de veracidad a la imagen resultante. De tal suerte se genera una zona de desplazamientos e intercambios creativos entre códigos artísticos, renovadores de cada manifestación. La fotoserigrafía propició los diálogos artísticos y el acercamiento de la imagen fotográfica, fundamentalmente con un perfil fotoperiodístico, a las prácticas entendidas como artísticas en la época. La gráfica devino ventana de legitimación para la fotografía al resignificar las funciones atribuidas hasta el momento —testimoniales, documentales y publicitarias; al incrementar el poder de circulación y recepción de la fotografía; y al incorporar el componente antropológico y la capacidad de diversificación de las imágenes sobre “lo puertorriqueño”.

Ambos lenguajes se valen de los aportes expresivos y visuales de cada procedimiento y de los compromisos artísticos y éticos propios. Los primeros testimonios de su uso se remontan a Félix Bonilla Norat, quien desde fecha temprana conoció el procedimiento mientras trabajaba en un laboratorio de perfumes de Schiaparelli, Bergdorf, Goodman y otros. Según declara el propio artista: “Tenía montado desde 1939 un taller usador (*sic*) de todas las técnicas serigráficas incluyendo las fotográficas y para imprimir sobre cualquier material, incluyendo grabar sobre

vidrio con serigrafía”.² En la colección del Museo de Arte de Puerto Rico, Recinto Río Piedras, se encuentra un ejemplar de Norat perteneciente a este periodo pero lamentablemente no corresponde con los procedimientos fotoserigráficos. Con posterioridad, hay otros ejemplos puntuales en la obra de Rafael Tufiño para los años cincuenta, como expresión de los desplazamientos estéticos y las adquisiciones técnicas alcanzadas por la gráfica boricua del periodo. Sin embargo, será en la obra de Carlos Irizarry y Joaquín Mercado, para los años sesenta y setenta, que el uso de la técnica fotoserigráfica alcance resultados meritorios y se convierta en lenguaje creativo de los artistas más estimulantes del periodo.

Figura 1



² Félix Bonilla Norat, “Hacia el futuro: presentación de una pandilla en busca de síntesis”, en el catálogo *Artistas puertorriqueños de la nueva generación*, San Juan, Convento Dominicano, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 13 de septiembre-9 de octubre de 1974.

Un punto de contacto imprescindible entre fotografía y gráfica en Puerto Rico lo constituye Taller Alacrán (figura 1). Concebido como taller comunitario, este proyecto colectivo fue impulsado por el artista Antonio Martorell en el año 1968, y se ubica en la calle Cerra núm. 64, en el entonces inmueble familiar que había servido de carpintería a su abuelo materno. El Taller Alacrán nació como una respuesta a la indiferencia oficial hacia los barrios marginales y la desocupación juvenil, que paulatinamente se convertía en una lacra social y abono para la delincuencia. Según sus postulados: “La labor del Taller [...] es despertar inquietudes más saludables, canalizar la agresividad de estos jóvenes en vías más productivas y darle una expresión positiva a la problemática sico-social del individuo”.³ El escenario cultural de los años sesenta revelaba las fuertes tensiones sociales de la Isla. La indeterminación del estatus político continuó bajo nomenclaturas oficializadas como la de Estado Libre Asociado, las divisiones internas en defensa de posturas políticas diversas, la fuerte represión a las expresiones independentistas, así como la crisis social al interior de los barrios, potenciaron un escenario urgido de acciones de movilización y transformación que el arte puertorriqueño asumió. En este escenario, la interacción entre instituciones culturales, proyectos artístico-comunitarios y personalidades sirvió para la difusión de la fotografía y sus diversas prácticas en Puerto Rico.

Por tanto, que los jóvenes “estén en algo”⁴ se proponía para ofrecer alternativas, intereses, expectativas culturales y, sobre todo, oficios. Desde su génesis Taller Alacrán deviene proyecto comunitario y pedagógico, catalizador del arte y la cultura, así como de su potencial de cambio. En él se privilegia la práctica colectiva de trabajo, el compromiso social de los creadores y la realización grupal de las obras, métodos de trabajo desarrollados por Irene Delano y Lorenzo Homar al interior de los talleres gráficos y aplicados también en la creación fotográfica.

Taller Alacrán se organizó mediante departamentos dedicados a la enseñanza: Dibujo y pintura, Artes gráficas, Diseño, Escultura y decoración escultórica, Serigrafía, Fotografía y Cinematografía, cada uno regulado por sus respectivos programas docentes. El interés por los procedimientos técnicos, las habilidades del revelado

³ *Propuesta preliminar y plan de trabajo: Taller Alacrán*, Archivo del ADAM, versión digital, p. 3.

⁴ *Ibid.*, p. 4.

y los encuadres, además del registro de la práctica cotidiana y del trabajo comunitario, constituían algunos de los resultados más relevantes del proyecto.

Esta sección o departamento fue conducido por José *Pucho* Charrón, artista de la lente con amplia trayectoria en el fotoperiodismo. En el programa de Taller Alacrán figuraba la historia y desarrollo de la fotografía en Puerto Rico, el estudio de los elementos compositivos y las técnicas del revelado fotográfico así como las aplicaciones al universo del cartel, el libro u otras publicaciones.⁵ Además, Pucho le imprimió una orientación práctica con la documentación del trabajo colectivo, obras, exposiciones, acciones comunitarias y otras actividades realizadas en el Taller. La amplia trayectoria del fotógrafo en el periódico *Claridad* y otras publicaciones puertorriqueñas y su compromiso con la realidad circundante subyacían como resultantes del trabajo de Taller Alacrán.

Arte contemporáneo y fotografía boricua: definiciones y cambios

A partir de los años sesenta el arte del Caribe

experimenta un cambio de sensibilidad y paradigmas estéticos, de marcadas confluencias en el campo de lo artístico y permanente experimentación, renovación y distensión de las fronteras del arte. Para este momento, la nueva sensibilidad está marcada por los aportes de la abstracción, el *pop* y la nueva figuración, con el relevante saldo de poner en valor la fotografía y el diseño gráfico como recursos artísticos de novedad. En este escenario se genera una zona de entrecruzamientos y confluencias artísticas que oxigenan la creación contemporánea, diversifican las temáticas y los lenguajes creativos al penetrar en zonas de lo popular invisibilizadas por los códigos artísticos precedentes, mientras se renuevan también los procedimientos técnicos.⁶

Para el repertorio expresivo en las artes plásticas del Caribe, la abstracción significó la comprensión de una realidad distanciada de los códigos figurativos y miméticos, a la vez que legitimó la interpretación de esa realidad recreada y construida visualmente. De tal forma, la fotografía enriqueció su universo de posibilidades expresivas al combinar la dimensión documental o testimonial con

⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶ Cf. Yolanda Wood, “Operatoria discursiva y legitimación”, en *id.*, *Las artes plásticas en el Caribe: praxis y contextos*, La Habana, Félix Varela, 2006, pp. 100-106.

la vocación artística y experimental del medio; paulatinamente se libera de su misión referencial para fomentar su capacidad de significar.

En el caso de la fotografía boricua, este cambio de sensibilidad responde a la influencia medular de la labor creativa, de enseñanza y creación realizada por Ramón *Moncho* Aboy. Moncho entendía la fotografía como una forma de hacer arte desde su formación académica en el Maryland Institute College of Art, en Baltimore, donde obtuvo el bachillerato en Bellas Artes con especialidad en fotografía artística.⁷ Fue, además, una figura de intensas conexiones regionales, como el paradigmático fotógrafo dominicano Wifredo García, con las que compartía reflexiones y motivaciones creativas. Su casa en la Avenida Ponce de León se convirtió en sitio de reunión y formación para los defensores de la fotografía en Puerto Rico.

Desde su aparición en el año 1975 la Casa Aboy representó un centro imprescindible para poner en práctica tales motivaciones creativas y experimentales, a modo de sitio de confluencias generacionales, así como de búsqueda y enfoques renovadores sobre la fotografía. La labor aglutinante y de promoción cultural de Moncho Aboy fue decisiva para modelar las bases de un movimiento fotográfico del que emergieron artistas e iniciativas definitorias para subvertir las visiones tradicionales de la fotografía. Su casa se convirtió en sitio de exhibición a través de la Galería PL900, la primera especializada en fotografía en Puerto Rico, posteriormente devenida centro cultural para la comunidad. Desde su fundación se proclamó su carácter de academia fotográfica y desde sus primeras exposiciones resalta el compromiso ético y cultural mediante muestras como *El Artesano y su Ambiente*, *Vieques* o *Los Sueños del Patriota*, entre otras.

La compleja situación política del momento devino motivación imprescindible para los fotógrafos: los enfrentamientos con la metrópoli, las confrontaciones y persecución experimentada por los principales líderes independentistas, la revisión de los valores identitarios o los conflictos sociales del Puerto Rico de su tiempo devinieron temas e imágenes modeladoras del carácter y esencia del emergente movimiento fotográfico boricua. La Isla y sus conflictos políticos, culturales y sociales se transformaron en tropos visuales de las indagaciones y reflexiones artísticas, antropológicas y estéticas. En palabras de Mercedes Trelles Hernández

⁷ Citado en DE: <www.casaaboy.org>. Consultada el 1-x-2015.

una forma de leer estos trabajos creados durante los primeros años de la Casa Aboy es pensarlos —y ante todo— como forjadores de un canon fotográfico. En ellos media la distinción entre el trabajo artístico y el trabajo fotoperiodístico y comercial, el último envuelto en los detalles escabrosos del día a día, el primero en la estetización más radical posible de nuestra experiencia.⁸

La docencia representó un escenario de transformación en los paradigmas artísticos de la época a partir de la difusión de los valores fotográficos. A la labor pionera de Taller Alacrán y Pucho Charrón se incorpora el trabajo sistemático de Moncho Aboy en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, donde impartió clases desde 1971⁹ y el Salón de Fotografía en la Liga de Arte de San Juan, en el año 1980.¹⁰ En simultaneidad, concurren exposiciones y motivaciones donde los fotógrafos boricuas radicados en Nueva York y San Juan complementan el panorama de cambio. Según nos comenta Trelles Hernández,

las primeras exhibiciones fotográficas de los setenta se llevaron a cabo en el Museo de Bellas Artes o en el Museo del Grabado Latinoamericano: como demuestran la exhibición del portafolio titulado *Dos Mundos*, editado por En Foco, una agrupación de fotógrafos de origen puertorriqueño en Nueva York y exhibido en San Juan en 1974, o la muestra de cuatro fotógrafos puertorriqueños: Eduardo Firpi, John Viso, Héctor Méndez Caratini y Ramón Aboy, ese mismo año.¹¹

Las renovaciones al interior del universo fotográfico boricua corresponden a transformaciones internacionales. Según declara el propio Héctor Méndez Caratini,

⁸ Mercedes Trelles Hernández, “Arte en el medio: 35 años de fotografía en Puerto Rico”, en el catálogo *Muestra Nacional de Arte 2011*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 15 de septiembre-12 de noviembre de 2011, p. 7.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Myrna Rodríguez, “Liga de Estudiantes de Arte”, *Plástica* (San Juan), año x, vol.1, núm. 18 (marzo de 1988), p. 10.

¹¹ Trelles Hernández, “Arte en el medio” [n. 8]. La agrupación fotográfica En Foco estaba conformada por artistas boricuas radicados en Nueva York: Charles Biasiny-Rivera, Roger Caban, George Malave, Phil Dante y Néstor Cortijo. La aparición de dicha agrupación corresponde a los inicios del movimiento fotográfico en Puerto Rico, cf. Edwin Velázquez Collazo, “Fotografía contemporánea en Puerto Rico: apuntes para su historia”, en DE: <www.artcoa.org>. Publicado el 6 de febrero de 2011. Consultada el 1-vi-2014.

es durante la época de los sesenta que surge la comercialización de la fotografía como un arte [...] Importantes instituciones como el J. Paul Getty Museum y el International Museum of Photography, coleccionistas e individuos que poseían una visión histórica, empezaron a adquirir y coleccionar la fotografía.¹²

La impronta de estas iniciativas se asume por el autor como un indicador de cambio en el contexto insular, a la cual debemos sumar la muestra expositiva Espejos y Ventanas, organizada por John Szarkowski en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en el año 1978, que “permitió el reconocimiento del postmodernismo en fotografía”¹³ y de seguro fue también conocida por los artistas de la lente en Puerto Rico.

El grupo En Foco constituye, en este contexto, un puente imprescindible de comunicación entre las ideas renovadoras de la percepción institucional de la fotografía en Estados Unidos y la repercusión de estas propuestas entre los creadores boricuas radicados en Nueva York. Mientras, en Puerto Rico convivía el fotoperiodismo con los nuevos caminos que aspiraban a sensibilizar sobre el valor y los aportes de la fotografía en su dimensión estética. La confluencia de acciones en favor de la fotografía como expresión artística fuera y dentro de la Isla permitió fertilizar el camino de la autonomía del lenguaje fotográfico en Puerto Rico.

Como parte de los diálogos transnacionales y definitorios de las dinámicas culturales en el arte contemporáneo caribeño, las generaciones de artistas boricuas en Nueva York contribuyen a modelar una sensibilidad fotográfica con un marcado impacto cultural. Los complejos procesos identitarios ocurridos entre las dos orillas, el flujo en dos direcciones de familias, tradiciones y códigos culturales condiciona la emergencia de una creación autodenominada puertorriqueña, a partir de la primera o segunda generación de migrantes. En igual medida, la influencia tecnológica y la estética que nutrieron estas sensibilidades colocaban a la fotografía en el centro de los debates sobre los códigos artísticos aceptados por el grupo En Foco y sus miembros.

¹² Héctor Méndez Caratini, “Mucho sol, la fotografía contemporánea en Puerto Rico”, en Adlín Ríos Rigau, ed., *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

¹³ Adelaida de Juan, *Abriendo ventanas: textos críticos*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, p. 334.

Las inquietudes y paulatina organización del movimiento fotográfico en Puerto Rico se insertan en el complejo panorama cultural de los años ochenta. En palabras de Haydee Venegas:

Desde principios de la década se venían gestando grandes cambios. Uno de los más visibles fue la creciente inestabilidad administrativa del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Al perder el respaldo oficial se crearon y fortalecieron agrupaciones que sirvieron de apoyo a la clase artística y fomentaron el intercambio de ideas. Entre ellos se encuentra la Hermandad de Artistas Gráficos (1981), el Congreso de Artistas Abstractos de Puerto Rico (1981-1982), la Asociación de Escultores de Puerto Rico (1981) y la Asociación de Mujeres Artistas de Puerto Rico (1982).¹⁴

La vocación culturológica del arte puertorriqueño —en diálogo con las experimentaciones y búsquedas expresivas nutridas desde los desplazamientos y las diásporas artísticas— condicionó una peculiar manera de comprender la función del arte en contextos coloniales y la dimensión del sujeto creador inmerso en dichos conflictos. La búsqueda de la memoria y la identidad, la revisión de cada palmo de un escenario natural, paisajístico y urbano cambiante, las posturas políticas comprometidas y beligerantes en pro de la recuperación de las islas Vieques y Culebra, la lucha por la liberación de los presos políticos y la vocación experimental del arte devienen motivaciones y cualificaciones esenciales de un quehacer contemporáneo en Puerto Rico, a modo de síntesis de una herencia histórica y de un lenguaje fotográfico que destaca sustancialmente en medio de este panorama. En palabras de la especialista Trelles Hernández, se trata del “giro experimental”.¹⁵

En este contexto se destacan importantes figuras de la lente, fundadoras de un lenguaje fotográfico con autonomía expresiva, como Héctor Méndez Caratini y John Betancourt. El primero con un marcado interés por la actualización de las formas de identidad boricua en diálogo con las imágenes de la tradición, motivaciones nacidas de su formación como sociólogo y la vocación investigadora de su fotografía. Así aparecen, durante los años setenta e inicios de los ochenta, las series *Tradiciones: Álbum de la Puertorrique-*

¹⁴ Haydee Venegas, “El arte portorriqueño de cara al milenio: de la búsqueda de la identidad al travestismo”, en el catálogo *Caribe insular: exclusión, fragmentación y paraíso*, Badajoz/Madrid, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo/Casa de América, 19 de junio-8 de noviembre de 1998, p. 272.

¹⁵ Trelles Hernández, “Arte en el medio” [n. 8].

ñidad (1974-1989), *Haciendas cafetaleras de Puerto Rico* (1987-1989) y *Los Sueños del Patriota* (1977-1979). El componente antropológico y la indagación en los valores culturales a modo de preservación de sus formas, coloca esta obra temprana e intensa de Méndez Caratini como una transición entre el fotoperiodismo y las nuevas sensibilidades fotográficas (figura 2).

Mención especial requiere la obra de John Betancourt, la cual fragua de forma autodidacta desde su etapa neoyorkina. A partir de 1965 se establece en Puerto Rico, y allí realiza el “descubrimiento” de la vida rural, lo que motivó —en sus inicios— preocupaciones identitarias y culturales. Su obra de este periodo se comprende como un deslumbramiento provocado por su encuentro con los valores tradicionales de lo rural, en contraposición a la agitada y urbana vida neoyorkina. Desde los propios inicios de la Casa Aboy se vinculó al trabajo colectivo, en el cual incidió positivamente a favor de la renovación de los recursos y lenguajes fotográficos. El empleo del *collage*, la manipulación tecnológica ejemplificada en su exposición *Cadáveres Exquisitos* y las motivaciones conceptuales en sus series o montajes fotográficos impulsan caminos innovadores en los procedimientos y resultados visuales del arte boricua. De este periodo datan obras emblemáticas como *PR calor*, *dirección equivocada* (1980) o *Carne al pincho* (1980-2010), en las cuales se manifiestan los cuestionamientos sobre los estereotipos culturales y sexuales en la Isla. Su labor como gestor y promotor ha sido definitoria en proyectos clave de la fotografía boricua como las bienales de fotografía y los eventos Foto 90, Foto 92 y Foto 94.

*Ampliaciones de los márgenes fotográficos:
otros temas y puntos de enunciación*

COMO resultado de la efervescencia creativa contemporánea de la Casa Aboy, con los ya mencionados fotógrafos, se destaca la obra de Frieda Medín. Sus imágenes devienen síntesis de una personalidad apasionante y temperamental, comprendida como una expresión autobiográfica y reflejo de sus desgarramientos, rupturas y recomposiciones. La propia artista comenta: “no tengo una formación académica, yo era ama de casa. Estaba estudiando en la Universidad del Sagrado Corazón y cogí una clase de fotografía solamente para conocer mi cámara, y realmente encontré

una herramienta bien poderosa que me permitía poder expresar las interpretaciones que tenía del mundo y de las cosas”.¹⁶

Figura 2



La obra de Frieda Medín supone la doble transgresión del signo femenino en su época, como sujeto creador y objeto repre-

¹⁶ Nelson Rivera, “‘En los tiempos del objeto desechado’: falsa entrevista a Frieda Medín”, en *id.*, *Con urgencia: escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 2009, p. 198.

sentado. Sus piezas captan el momento de anagnórisis individual, de profundo debate acerca de los roles sociales y la vocación personal, expresado a través del recurso de la autorrepresentación. Como huella y signo el cuerpo se convierte en motivo central; en simultaneidad, la desnudez física revela las pasiones interiores, reprimidas o liberadas. Según reza en el catálogo de la muestra *Imágenes arrancadas*:

Esa casa fue por un tiempo un espacio que sentí totalmente mío. No en sentido de propiedad, sino que todo allí hablaba mi lenguaje síquico, espiritual y psicológico. Cada vez que abandonaba mi carro para caminar hasta ella, sentía que dejaba atrás todas mis circunstancias externas para entrar en un mundo mucho más abstracto, que era mi mundo interno.¹⁷

Los espacios ruinosos, los juegos con la sombra proyectada por su propio cuerpo, los límites de la libertad individual conciliados con las paredes derruidas y los sitios vacíos, cual eufemismo de una existencia en recombinación de valores y objetivos, se muestran como imágenes resultantes de dicha serie fotográfica. Al término de un año de búsquedas existenciales y como cierre visual de la serie, la artista abandona los muros y traspasa las puertas con los brazos en alto, cual portazo de Nora en pleno siglo xx. Con respecto a lo que significó quebrantar los códigos de representación femeninos en los años ochenta, la propia artista nos comenta:

En Puerto Rico, y en general, el cuerpo de mujer es retratado básicamente por los hombres, es el cuerpo que más se ve, de manera que una mujer retratándose ella misma, desnuda, sin estar buscando los ángulos favorables —yo no disimulé chichos, ni marcas de trajes de baño, ni nada— eso de por sí era una bofetada, no solamente a la sociedad, sino a la clase burguesa de la que yo provengo.¹⁸

Un segundo elemento renovador del discurso fotográfico boricua lo constituyó la instalación de sus piezas, en la cual las fotografías se mostraban como elementos constitutivos de ensamblajes y altares en homenaje a la casa abandonada. La fuerza material y objetual aportada por los componentes reciclados y refuncionalizados; la huella como síntesis del tiempo y uso pasado; la recombinación de negativos rotos y quemados; la exploración de la imagen a

¹⁷ Frieda Medín, en el catálogo *Imágenes arrancadas*, San Juan, Liga de Arte, 1984.

¹⁸ Rivera, ““En los tiempos del objeto desechado”” [n. 16], p. 199.

través de otros medios de reproducción como las fotocopadoras conforman una obra signada por la experimentación y de la cual dimana, cual exorcismo, una historia de vida. Por tales motivos, la obra de Frieda Medín adquiere una especial singularidad en la tradición fotográfica de Puerto Rico.

Paulatinamente, el arte de la lente complejiza sus discursos y gana numerosos adeptos, lo que supone una renovación generacional. Las indagaciones en torno a la sexualidad, los discursos de género, los cuestionamientos acerca de las construcciones identitarias, la propia tradición de la técnica, entre otras preocupaciones, conformaron un amplio espectro de motivaciones y propuestas artísticas. Las nuevas miradas fotográficas de los años ochenta diversifican los lenguajes y los recursos expresivos, herederos de inquietudes y procedimientos técnicos. Los debates sobre los límites de lo artístico se diluyen al convertirse la fotografía en medio para expresar preocupaciones creativas. En este contexto conviven las poéticas de Víctor Vázquez, Nitza Luna, Adal Maldonado y Néstor Millán.

Desde diferentes estéticas la obra de Víctor Vázquez y la de Néstor Millán presentan varios puntos de contacto en la diversificación de los sujetos en el arte y la preocupación por la diversidad sexual. Para Néstor Millán la fotografía se convierte en evocación autorreferencial que le permite introducir la iconografía homoerótica en el escenario artístico boricua. Según Trelles Hernández “hacerlas visibles mediante la fotografía hacía sentido: la fotografía, al documentar el mundo externo y al convertirse el álbum familiar en narrativa personal, le aporta a la imagen una lectura confesional”.¹⁹ La serie *Darkroom* (1986), expone los traumas y conflictos existenciales del sujeto homosexual a través de la autorreferencialidad y el cuerpo como recurso expresivo fundamental.

Para Víctor Vázquez las indagaciones en el cuerpo y en los sujetos parten de la experiencia del Virus de Inmunodeficiencia Humana (VIH), padecido por su amigo Rock Hudson. Para ese momento era muy poco lo que se conocía sobre la enfermedad, apenas se detectaban los primeros casos en la región y, por supuesto, no había opciones de cura o tratamiento. La esencia profundamente trágica del suceso motivó la documentación secuencial del deterioro físico de Hudson hasta su muerte. Según declara el artista, la exposición *El Reino de*

¹⁹ Trelles Hernández, “Arte en el medio” [n. 8], p. 10.

la Espera (1989)²⁰ representa la génesis del cambio en su poética, en la cual se resumen las temáticas, formatos y procedimientos desarrollados con posterioridad (figura 3). La pieza no apeló al registro documental y cronológico de los sucesos narrados, sino a la interpretación liberada de ataduras convencionales, como el tema en sí mismo. El resultado condujo a la mezcla de registros creativos, la diversificación de los formatos fotográficos convencionales y la vocación instalativa que se desarrollaría como tendencia artística en la recién iniciada década de los noventa.

Figura 3



Las inquietudes a propósito de la fotografía igualmente se diversifican y se extienden hacia sus valores de historicidad y procedimientos técnicos obsoletos. La obra de Nitza Luna es clave para comprender la dimensión histórica como un valor adicional en la fotografía.

La relación entre evolución y técnicas representa un indicador imprescindible de progreso en la manifestación, por lo que la selección consciente de un procedimiento decimonónico como el platinotipo constituye una elección de autonomía del lenguaje

²⁰ La obra fue expuesta por primera vez en la Sexta Bial de La Habana (1997), con el tema El Individuo y su Memoria.

fotográfico (figura 4), basado en la “sensación de luminosidad, elegancia, rica y amplia gama tonal, alta resolución, permanencia e ilusión tridimensional”.²¹ Los atractivos de la fotografía analógica fueron cediendo paulatinamente ante el influjo del desarrollo tecnológico y las dificultades de acceso a los materiales requeridos para el revelado tradicional.

Figura 4



²¹ Nitza Luna, *El proceso del platinotipo*, inédito, cortesía de la autora, p. 1.

Pero no sólo en materia de técnicas fotográficas se percibe el cambio, sino también a través del cuestionamiento de los géneros convencionales como el retrato. La obra de Adal Maldonado pone en crisis los cánones y significados del retrato que, en la historia de la fotografía posee una dimensión esencial y es causa fundamental de su popularidad a través del tiempo (figura 5). El autorretrato deviene en un primer nivel de cuestionamiento, donde la imagen no es la de otro sino la de uno mismo, por lo que se torna compleja la relación entre pintura y fotografía. Sin embargo, en la obra de Maldonado las piezas se construyen desde los códigos surrealistas, las posturas inauditas y las atmósferas oníricas que dialogan con la búsqueda de las vanguardias artísticas europeas a una distancia temporal marcada, pero también desde contextos culturales divergentes. El montaje escenográfico como parte de sus composiciones los hizo derivar en interesantes fotonovelas, apropiaciones de las novelas radiales, donde se apela a las preferencias populares, a la difusión masiva de ambos medios y a la significación socio-cultural de la novela en el público latino para activar códigos de construcción de gustos y códigos populares anclados en el pasado y revisitados desde la contemporaneidad.

El giro tecnológico supuso un proceso de cambio sustancial en los discursos fotográficos boricuas. Según nos comenta la investigadora Trelles Hernández, “desde los ochenta habían empezado a aparecer fotografías manipuladas con xerografía [...] pero lo cierto es que durante esos años y parte de los noventa la tecnología digital era demasiado cara para el común denominador de los artistas. En la última década del pasado siglo, la tecnología se vuelve más accesible hasta llegar al momento actual”.²² Este mismo proceso Méndez Caratini lo describe mediante el vaticinio “la química será remplazada por la electrónica”.²³ El salto cualitativo hacia la fotografía digital supuso detractores y transiciones estéticas desiguales; por un lado la generación de los setenta, con un lenguaje meramente analógico, formada en la apología del cuarto oscuro, y, por otro, creadores más jóvenes, ávidos de cambios, para los cuales la cuestión técnica representaba un componente más de experimentación. La convivencia temporal de ambos caminos propició una diversificación de lenguajes y soluciones estéticas para la fotografía puertorriqueña.

²² Trelles Hernández, “Arte en el medio” [n. 8], p. 12.

²³ Méndez Caratini, “Mucho sol” [n. 12], p. 171.

Figura 5



En este contexto emergieron poéticas creativas con inquietantes propuestas conceptuales fundamentadas en la apropiación de los nuevos lenguajes, métodos y formatos. La obra *Enfrascados* (2001) de Marta Mabel Pérez resulta sintomática para comprender las relaciones entre estética e impacto tecnológico en la tradición fotográfica boricua (figura 6). La migración del cuarto oscuro a las nuevas posibilidades de la imagen digital supuso un cambio sustancial en el modo de hacer y comprender la fotografía, lo cual por sí mismo constituyó un momento imprescindible en torno al debate fotográfico; sin embargo, la capacidad de evocación y la madurez de una obra concebida desde la aplicación de los diferentes registros, cualidades expresivas y valores de los lenguajes contemporáneos y la imagen digital constituyen un valor a analizar de forma detenida en este panorama. *Enfrascados* resulta una obra temprana que resume las preocupaciones estéticas de los años noventa en el contexto

artístico boricua: indaga en los desplazamientos de los formatos fotográficos; asume coherentemente el diálogo con el espacio y la vocación instalativa; manifiesta la dimensión antropológica de los objetos cotidianos; actualiza la revisión identitaria del sujeto cultural migrante; y hereda el histórico compromiso cultural del arte boricua. La pieza surge de la indagación primaria en barrios populares sobre lo que consideran distintivo de su cultura, es decir, “lo puertorriqueño”. La artista, en condición de mediadora cultural, materializa en una obra fotográfica aquellos elementos, aspiraciones o motivaciones individuales de los puertorriqueños, a quienes les devuelve el deseo inmaterial en un objeto fotográfico comprimido en frascos.

Figura 6



La creadora defiende la doble función de artista y antropóloga, para lo cual la fotografía deviene apoyo documental y soporte artístico. Los cientos de frascos que encierran las aspiraciones y anhelos boricuas relativos a su país, cultura e identidad se colocan

en maletas de viaje, acompañadas cada una de sonido, a modo de conjuntos a instalar en la galería. El espacio de exhibición se complementa con mosaicos fotográficos del proceso artístico y del sujeto creador, en este caso de la propia Marta Mabel, como ente reflexivo de complejos procesos transmigratorios que definen los presupuestos identitarios de los puertorriqueños en el último siglo. Los componentes del espacio doméstico e íntimo como la cama y las sillas dialogan con los elementos exógenos y públicos representados por las maletas de viaje. Sobre el lecho de descanso, alegoría del sitio de llegada y partida, yacen las maletas de viaje, mientras todo el conjunto con sus significados están dispuestos sobre montículos de tierra, en franca relación entre la visión individual y la experiencia de nación cultural. El incesante ir y venir, los debates sobre lo propio y lo ajeno, la configuración de una sensibilidad cultural marcada por la indefinición del estatus político, en última instancia, los debates acerca del sujeto en el peculiar contexto colonial de Puerto Rico, devienen las reflexiones más elaboradas que nos propone la artista. Las imágenes del mar, la mirada interrogativa de la artista, la relación entre imagen fija e imagen en movimiento y el sonido complementan los estímulos de la galería donde los sueños parecen estar varados, suspendidos en un tiempo y una realidad desafiantes.

Si para finales del milenio la investigadora Adlín Ríos Rigau consideraba el panorama fotográfico en Puerto Rico como “predominantemente tradicional y conservador, con buen dominio de la técnica y gran interés por la imagen”,²⁴ para inicios del siglo XXI se percibe un verdadero movimiento fotográfico, no fraguado bajo la égida de graduaciones o instituciones, sino de preocupaciones estéticas y culturales comunes. La autonomía de la fotografía asumida como la superación de los cuestionamientos sobre lo artístico, las visiones ampliadas de la identidad y la autopercepción cultural boricua en diálogo con las inquietudes regionales y mundiales, la impronta tecnológica como lenguaje y medio artístico, los desplazamientos entre los límites de manifestaciones creativas, donde la fotografía confluye como lenguaje creativo o recurso expresivo, son rasgos definitorios del quehacer fotográfico contemporáneo en Puerto Rico.

En este contexto, marcado por el descrédito de las instituciones encargadas de los asuntos artísticos y de las pulsiones sociales del

²⁴ Ríos Rigau, ed., *Las artes visuales puertorriqueñas* [n. 12], p. 3.

arte boricua, se destacan proyectos interesantes como Santurce es Ley y Los Muros Hablan. Ambas propuestas utilizan el registro de la pintura mural, el grafiti o el arte urbano en sus múltiples convergencias estéticas con orígenes diferentes: el primero parte de las motivaciones de artistas por incidir en la morfología urbana de la emblemática calle Cerra y restaurar la centralidad de este eje urbano en las dinámicas artísticas de la ciudad; el segundo representa un proyecto institucional de alcance internacional que coloca en correlación la emergencia y el predominio del muralismo contemporáneo en Puerto Rico con lo que ocurre en otros escenarios.

Los métodos de reproducción fotográficos y el formato mural dialogan de forma coherente en la obra de Abey Charrón, difundida como parte de estos proyectos revitalizadores de la ciudad. Este joven creador utiliza las amplias posibilidades de la gran escala y la interpelación masiva de públicos a través del emplazamiento urbano. A través de los muros intenta llamar la atención sobre el barrio, las esencias de la vida en comunidad tan fragmentada en la cotidianidad por los desplazamientos, la violencia o la tecnología (figura 7).

Figura 7



Sus preocupaciones se centran en la recuperación de la historia y la memoria, desde la microunidad del barrio hasta el pasado común de la Isla, razón por la cual recupera las imágenes de las actividades cotidianas, los tipos populares o los personajes históricos, que imbrica en una vocación antropológica y artística. La imagen se amplía en pliegos fotográficos acordes a las dimensiones del muro o las ruinas arquitectónicas que servirán de soporte. Sólo algunos ejemplos permiten destacar los valores de la obra de Abey, ya sea el mural de la calle Cerra, donde cuelgan paños con impresiones fotográficas de ventanas y puertas ruinosas por el tiempo y la destrucción consciente del patrimonio local, o el pequeño daguerrotipo decimonónico de Eugenio María de Hostos reproducido y ampliado en las proximidades de la Universidad de Puerto Rico, recinto Río Piedras. La fotografía deviene registro y documento del pasado y el presente, a modo de memoria colectiva del puertorriqueño en diálogo con la historicidad de la fotografía en la Isla.

La noción de la historia constituye una inquietud esencial para Osvaldo Budet, esta vez como discurso intervenido o construido. El artista parte de la reelaboración de un pasado a través de imágenes épicas asociadas con hechos históricos o personalidades de alcance mundial, y se coloca en la escena mediante el trucaje fotográfico y la recomposición de una realidad. La noción de testimonio se quebranta en la reelaboración de un pasado. Su comprensión como sujeto histórico implica, además, la colocación de Puerto Rico en un escenario internacional del que ha estado marginado o aislado por su camuflada colonialidad. Asimismo, responde a la urgencia del artista puertorriqueño por los sucesos y figuras internacionales de relevancia como una preocupación global del sujeto boricua, que trasciende las fronteras de los nacionalismos y la identidad.

El camino inaugurado por Frieda Medín en la fotografía insular, asociado a las cuestiones de género, fragua en las preocupaciones y obras de artistas posteriores, a tono con las problemáticas esenciales del arte contemporáneo. Los conflictos culturales y existenciales de la mujer se complementan, décadas después, con las preocupaciones de Sandra Reus, otra fotógrafa. Si bien Medín aborda el tema desde la introspección y el desgarramiento que infieren los estereotipos sociales, Reus se coloca ante el problema de la exotización y fetichización de la mujer a través de la cultura de masas y la publicidad, promovida por los *shows* televisivos. La serie *Belleza en carnada*, premio del ensayo fotográfico Casa de las Américas en el año 1990, reacciona ante los estereotipos de belleza femeninos acentuados por

la cultura de los *mass media*. “Develar la falsedad de las poses y vestimentas incongruentes, así como la parafernalia que acompaña estas ceremonias no menos dramáticas en su superficialidad, nos impele a reflexionar sobre el papel de la mujer y la necesidad de una re-visión del imaginario que la sustenta”.²⁵

En esta misma dirección, se orientan las preocupaciones de la artista Rosa Irigoyen a través de obras como *Nails* (2003), *Bomba Plena* (2001) o la exposición *Mar de Papeles* (2001, figura 8). En esta muestra, la representación femenina se debate entre sus papeles sociales, prejuicios o relaciones de poder intrafamiliar. Son mujeres que apelan al papel femenino construido a través de la historia del arte, el papel secundario y ornamental de la figura femenina, convenientemente ubicada en los interiores domésticos. Las camas o muebles invitan al descanso en cada uno de los interiores representados, las habitaciones han sido meticulosamente organizadas y engalanadas; en todas ellas las mujeres permanecen de pie como espectadoras reflexivas. La dificultad de la postura correcta, de las actitudes asociadas con la femineidad, se declaran igualmente en *Bomba Plena*, en la cual los zapatos de tacón fino contrastan con la superficie arenosa y agreste de las costas donde se encuentran paradas las muchachas. Los tacones parecen suspendidos en la superficie y la actitud festiva, cuando por lógica natural, debieran tender a hundirse. La contraposición de sentidos, el desasosiego y la resistencia son lecturas imprescindibles en este mural fotográfico del año 2001.

En la significación del sujeto y sus compromisos ético-sociales pueden comprenderse las obras de otros jóvenes creadores como Miritza Castillo, Tristán Reyes o Migdalia Barens. En todos los casos, la dimensión antropocéntrica representa el eje estructurador de ideas y propuestas artísticas. Castillo propone narraciones familiares o reflexivas a partir de imágenes en secuencia que, en la alternancia entre lo fotografiado y lo sugerido, construye un universo fabulado sobre las aspiraciones y motivaciones de los individuos. Su trabajo ofrece una visión más existencial y filosófica sobre el sujeto genérico, apoyado en la capacidad expresiva del color, la elipsis exegética y la construcción escenográfica de cada escena.

²⁵ Nahela Hechavarría Poumiró, “Sandra Reus, una mirada a (de) la mujer en la fotografía puertorriqueña”, *Arteamérica* (Cuba, Casa de las Américas), núm. 26 (6 de diciembre de 2011). Consultada en DE: <www.arteamerica.casa.cult.cu>.

Figura 8



Tristán Reyes comenta sobre nuevos sujetos boricuas asociados a una clase media u otros estratos sociales. En su obra, se actualizan los tipos populares asociados con la identidad puertorriqueña, tan anclada en la imagen del jíbaro, para mostrar otros personajes contruidos desde las dinámicas contemporáneas del consumo, los ascensos sociales y los vaivenes entre orillas. En el repertorio visual de Reyes se reflejan los modelos de éxito, en la misma proporción en que se actualizan las imágenes locales del mundo nocturno asociado a la prostitución y al travestismo.

El trabajo de Migdalia Barens representa una de las propuestas actuales más intensas y atractivas. La artista utiliza la fotografía como recurso expresivo, aunque sus propuestas se deslizan también hacia la instalación, el performance, el *body art* u otras formas de expresión. Su obra, contestataria e interpelativa, se preocupa por las cuestiones de género, la violencia doméstica y pública hacia la mujer, para la cual propone obras que apelan a la sensibilización y al apoyo intelectual en favor de acciones más efectivas.

*De instituciones y eventos fotográficos
en Puerto Rico, a modo de conclusión*

EL escenario de las artes actuales en Puerto Rico se destaca por la efervescencia creativa y la colocación de la fotografía, sus recursos y valores expresivos, como parte de los lenguajes más actualizados y renovados del quehacer contemporáneo. La experimentación formal, conceptual y tecnológica ha fungido como espíritu movilizador y renovador de las prácticas fotográficas, impulsadas fundamentalmente por las iniciativas de los creadores. El camino institucional de la fotografía en Puerto Rico ha sido ascendente y habla de una legitimación progresiva de la manifestación como expresión artística autónoma, valga citar sólo los grupos Zoom Photographic (1985) y Creadores en un Mundo Digital (Undo, 2007), las exposiciones Nueva Fotografía Puertorriqueña (1985), La Fotografía como Concepto (2002) y Puerto Rico, Geografía Humana: Fotografía y Video del Siglo XXI (2009). Importantes eventos para la organización y validación de la fotografía puertorriqueña han sido promovidos, lamentablemente no con la frecuencia, el apoyo institucional o la disponibilidad de fondos económicos necesarios para su sistemática realización. Caben destacar los encuentros Foto 90, Foto 92 y Foto 94, organizados por el Museo del Grabado Latinoamericano del Instituto de Cultura Puertorriqueña; la Bienal Internacional de Fotografía de Puerto Rico, fundada en 1998 y activa hasta nuestros días; o más recientemente el concurso FOMIN Enfocando: Cambiando Perspectivas de Género, organizado por el Banco Interamericano de Desarrollo, en el 2011. Algunas experiencias de imprescindible mención resultan las bienales internacionales de fotografía o más recientemente la fundación de la Sociedad por la Fotografía Artística en Puerto Rico (2009). No obstante, permanece vigente el reclamo del profesor José Antonio Pérez Ruiz cuando declara, en el texto introductorio a la muestra Foto 90, que “es oneroso que no podamos mostrar al mundo cuánto han realizado nuestros artistas-fotógrafos. La existencia de una institución que patrocine tan importante labor, que las colecciona y provea un lugar de exposición permanente, es urgente. De otra manera estaremos condenados al anonimato”.²⁶

²⁶ José Antonio Pérez Ruiz, “La fotografía contemporánea en Puerto Rico”, en Foto 90, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 19 de enero-18 de febrero de 1990.

Desde los años sesenta del pasado siglo se ha experimentado un proceso paulatino de configuración y madurez de un movimiento fotográfico boricua, con lenguajes, motivaciones y trayectorias propias, sorteando los debates sobre los códigos artísticos y la falta de integración de la comunidad de fotógrafos boricuas. Sin embargo, sus postulados y resultados heredan el compromiso cultural, la vocación de diálogo con un público amplio y las posturas de defensa identitaria que han caracterizado al arte boricua a lo largo del siglo xx. El concepto de resistencia ha devenido un pilar angular para comprender la impronta del arte en Puerto Rico, tradición en la cual se inserta la corriente definida por la fotografía desde sus postulados periodísticos y estéticos. En momentos de fuertes conflictos políticos y económicos en la sociedad boricua, el arte continúa siendo una expresión sensible y aguda de las inquietudes y problemáticas socioculturales del Puerto Rico de hoy.

RESUMEN

Aproximación a la producción fotográfica en Puerto Rico durante el siglo xx como un proceso artístico propio en diálogo con el contexto histórico-cultural, caracterizado por la penetración estadounidense, la construcción de una identidad desde los discursos artísticos y la relación conflictual arte/fotografía. El texto analiza algunas iniciativas boricuas desde inicios de la centuria que fomentan el desarrollo y la continuidad de la manifestación en la Isla, en las cuales convergen desde los enfoques documentales hasta las inquietudes más experimentales, entendidas como artísticas.

Palabras clave: arte Puerto Rico, fotografía Puerto Rico, Puerto Rico siglo xx.

ABSTRACT

This paper reviews photographic production in Puerto Rico during the 20th century as an artistic process in constant dialogue with the historical and cultural context—characterized by U.S. penetration, the creation of an identity founded on artistic discourses and a conflictive relationship between art and photography. The article explores some of the local initiatives that have been put forward since the dawn of the century to advance both development and continuity in the expression of the island's identity, ranging from documentary approaches to artistic experimental urges.

Key words: Puerto Rico art, Puerto Rico photography, Puerto Rico 20th century.