

# CANELOBRE

61

REVISTA DEL INSTITUTO ALICANTINO DE CULTURA JUAN GIL-ALBERT / VERANO 2013 / 20 Euros

## ALICANTE, CON LENTE PROPIA







**CANELOBRE** es una publicación  
del Instituto Alicantino de Cultura  
Juan Gil-Albert, Organismo Autónomo  
de la Diputación de Alicante.

**Número 61**  
Verano 2013  
20 Euros

Depósito Legal: A-227-1984  
ISSN 0213-0467

Imprime: Such Serra



ENRIC MIRA PASTOR. Universidad de Alicante

# Una visión del desarrollo de la fotografía en el arte alicantino de los años noventa<sup>1</sup>

## Contexto creativo: la fotografía irrumpe en producción artística.

Uno de los fenómenos que caracterizaron la producción artística de la década de los noventa fue el protagonismo adquirido por la imagen fotográfica. Tanto en el panorama internacional como en el español, las prácticas artísticas vieron en la fotografía un sistema de imágenes que se podía instrumentar como recurso lingüístico de calado crítico. La condición técnica reproducible y la función social como vehículo ideológico brindaron argumentos suficientes para que una serie de artistas vieran en las imágenes fotográficas una suerte de metalenguaje por el que la obra de arte podía tomar distancia de sí misma y someter a revisión algunos de los mitos de la tradición occidental como el de la originalidad

de la visión artística. Otros, por su parte, adoptaron la fotografía para abordar nuevos planeamientos en torno a la representación del cuerpo y su relación con los roles sexuales y sus estereotipos. Mientras, como argumento de fondo, bullía un cuestionamiento global de la objetividad y transparencia atribuidas históricamente a la fotografía. Si las imágenes fotográficas iban a jugar un papel central como integrantes de las nuevas estrategias artísticas fue porque éstas se interpretaban ante todo como superficies codificadas, mediatizadas ideológicamente, cuyo carácter realista no era sino un efecto culturalmente construido. Si el conocimiento ya no negocia con la realidad misma sino con los simulacros generados por los medios de comunicación de masas, el intento por escrutar la realidad mediante la fotografía se revelaba una empresa vana. Ante ello

<sup>1</sup> El contenido de esta publicación forma parte de un trabajo de investigación más amplio, respaldado por el proyecto de I+D+i, referencia FFI2009-13976, titulado “Comportamientos artísticos fin de siglo en el contexto valenciano. Precedentes de las poéticas de la globalización” del Ministerio de Ciencia e Innovación.

*Mira Bernabéu. En círculo I, Serie Mise en scène I, 1996, Díptico, 120x189cm. cada una. Fotografías color, siliconado sobre metacrilato mate, marco de madera lacado*

el artista optó por deconstruir esos simulacros, bien mediante procedimientos como la fragmentación, la cita y la apropiación de imágenes fotográficas –que reforzaban el carácter alegórico de las imágenes antes que su cohesión semántica como símbolos–, bien a través de una fotografía escenificada o construida –que contestaba a la fotografía directa o documental vertebradora de la historia del medio fotográfico–. Durante estos años, siguiendo con planteamientos que arrancaron en la anterior década de los ochenta, la incorporación de la fotografía vino a cuestionar la especificidad y autonomía de los medios artísticos, exigidas por la modernidad estética<sup>2</sup>, en favor de procesos de mestizaje o hibridación propios de la posmodernidad. Situadas entre o fuera de los límites disciplinares tradicionales, las nuevas obras de arte no eran en sentido estricto ni pintura ni escultura ni fotografía. Se podría decir, así, que el arte híbrido fomentó una verdadera experiencia de los límites de lo artístico<sup>3</sup>.

A menudo, este uso deconstructivo del medio fotográfico hizo que en la década de los noventa se diferenciara entre una fotografía realizada de acuerdo a las cualidades de su lenguaje visual –la fotografía como arte– y aquella imagen fotográfica que, exonerada de su especificidad estética, era adoptaba como elemento al servicio de un programa estético y conceptual –el arte como fotografía–. Aunque fue habitual que ciertos artistas acogidos a este último planteamiento recurrieran a la fotografía sin reconocerse como fotógrafos, este hecho no impidió que el mundo del arte acabara siendo permeable al reconocimiento de la estética fotográfica y su historia; de la misma manera que tampoco la fotografía quedó indemne a las transformaciones acontecidas en las

prácticas artísticas a las que ella misma había contribuido. De este modo, el recurso a la escenificación, la adopción de los grandes formatos, la experimentación con nuevos tipos de soportes para la imagen o la relectura del fotomontaje y la objetividad fotográfica fueron estrategias centrales en la fotografía de los años noventa, poniendo de manifiesto la intensa permeabilidad entre dos esferas durante tanto tiempo en desencuentro. Si tradicionalmente la dimensión epistemológica –reproductibilidad, pérdida del aura, multiplicidad, ausencia de original, etc. – había supuesto un obstáculo para la aceptación de la fotografía en el sistema de las bellas artes, a partir de los años noventa esta fricción quedó relativizada en términos estéticos y artísticos. Aunque habría que reconocer que en este proceso de reelaboración de los límites disciplinares e intercambio de influencias, el arte, y con él la fotografía, desembocó en una situación de pluralismo estético sin unos principios cohesionadores ni un planteamiento estilístico dominante<sup>4</sup>. Este contexto es el que, por otra parte, propició la creciente presencia de la fotografía en el mercado del arte y el consiguiente aumento del número de exposiciones de fotografía tanto en el espacio de las galerías como en el de museos y centros de arte.

Todas estas cuestiones fueron patentes en el marco del arte y la fotografía alicantinas de la década de los noventa. De manifestación esporádica, la fotografía pasó, paulatina pero eficazmente, a su reconocimiento como medio artístico gracias sobre todo a su incorporación en los planteamientos de jóvenes artistas de la provincia y al apoyo que éstos recibieron por parte de algunas iniciativas privadas y sobre todo institucionales a través de una emergente actividad expositiva.

---

<sup>2</sup> GREENBERG, Clement: “La pintura moderna” [1960] en *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Siruela, 2006, pp. 111-122. En el ámbito de la fotografía representó esta posición teórica, el crítico y director del Departamento de Fotografía del MoMA John Szarkowski quien, a través de la emblemática exposición colectiva *The Photographer's Eye* en 1964, se propuso definir la especificidad estética de la fotografía.

<sup>3</sup> CRIMP, Douglas: “Imágenes” [1979] en Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 175-187. Esta tendencia a la hibridación de medios arranca unas décadas atrás con el pop art, el arte conceptual y el minimal art cuyas poéticas comenzaron a incorporar la imagen fotográfica. En realidad, la fotografía no interesaba por sus cualidades estéticas, como forma artística específica, sino por su significación cultural dentro de la sociedad de los medios de comunicación de masas y como procedimiento de registro directo de la realidad.

<sup>4</sup> DE LA CALLE, Román: “Entre los ochenta y los noventa” en AA.VV.: *Entre los ochenta y los noventa*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, pp. 5-13.





*Fausto Olzina*



## Hitos expositivos de la fotografía

A finales de 1991 el Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía en Madrid albergó la exposición *Cuatro Direcciones. Fotografía española contemporánea, 1970-1990*. Fue el primer proyecto expositivo que planteó una visión de conjunto de la fotografía española contemporánea, tomando como punto de inflexión la aparición de la revista *Nueva Lente* y la transformación que supuso para la fotografía española en los últimos años de la dictadura franquista y la transición democrática. El catálogo de autores fue amplio y se realizó sin discriminación de ámbitos —el artístico, el de los foto-clubs o el del fotoperiodismo— ni criterio generacional, incluyendo desde los que habían iniciado su carrera en la década de los años cincuenta hasta aquellos autores más jóvenes cuya obra surgió en la segunda mitad de los años ochenta. El proyecto también contenía un apéndice informativo sobre galerías e instituciones dedicadas a la fotografía, centros de enseñanza, colecciones, revistas y publicaciones periódicas, agencias de fotografía y críticos especializados en el medio. Los fotógrafos alicantinos catalogados fueron Carlos Canet, Fausto Olzina, José Miguel Oriola y Ana Teresa Ortega. Corta lista de nombres que recogía a los autores que desde distintas preocupaciones estéticas representaron el tímido impulso de la fotografía creativa en la provincia de Alicante durante los años setenta y ochenta.

Apenas un año después, dentro de los eventos del Pabellón de la Comunidad Valenciana en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, se presentaba la exposición *Entre los ochenta y los noventa*, comisariada por un comité asesor formado por Román de la Calle, M<sup>a</sup> Vicenta Pastor, Juan A. Blasco Carrascosa, Rosalía Torrent, Enric Mira y Pep Benlloch. Pintura, escultura y fotografía se sometieron a una revisión crítica para apuntar los lenguajes que en los inicios de la década, soltando lastre de tradiciones artísticas muy presentes a nivel nacional, ya se mostraban como líneas de innovación estética en sintonía con lo que ocurría en el panorama internacio-



Tano Ferrández

nal<sup>5</sup>. Dentro de la diversidad de actitudes frente al medio fotográfica que convivían en la Comunidad Valenciana, esta exposición mostró, junto a trabajos fotográficos inspirados por la estética documental, los procedimientos experimentales sobre el medio de Carlos Canet y la incipiente intersección de la imagen fotográfica con elementos de carácter escultórico en la obra de Ana Teresa Ortega.

Como ya se ha señalado, uno de los aspectos más relevantes de esta década fue la consolidación del proceso de creación de infraestructuras expositivas, sobre todo por parte de las instituciones públicas, autonómicas y locales, con el consiguiente aumento de exposiciones y de la presencia en ellas de artistas y fotógrafos alicantinos. Este hecho resultó especialmente notable en la ciudad y provincia de Alicante, a diferencia de Valencia que en la década anterior ya había consolidado una red de salas y galerías. Así surgen en Alicante la iniciativa expositiva independiente *Modos de ver en la fotografía alicantina*, promovida por Pepe Calvo en 1993 no tanto como una selección de fotógrafos, según un definido ideario crítico, sino como un fiel reflejo del plural quehacer fotográfico alicantino de aquel momento. Modos de ver que aglutinaban a fotógrafos vinculados a la Asociación Fotográfica de Alicante además de destacados nombres dedicados profesionalmente al medio fotográfico y a una incipiente fotografía creativa. Aunque, a nuestro juicio, el hecho más relevante habría que encontrarlo en la organización, a partir de la segunda mitad de los noventa, de exposiciones individuales de fotografía por parte de galerías privadas como la de Rosa Hernández. En conjunto, esta serie de cambios representaron un paso adelante en la integración de la fotografía en el seno de las prácticas artísticas y, de alguna manera, un alejamiento del restringido círculo de las asociaciones fotográficas, cada vez más a trasmano de las nuevas pautas estéticas que se imponían con fuerza en la fotografía de esta década.

En la ciudad de Alicante, por iniciativa de su ayuntamiento, abrió las puertas en 1995 el Centro Municipal de Recursos para la Juventud conocido como Centro 14, un espacio ubicado en un palacete del siglo XVIII rehabilitado y concebido para la oferta de actividades dirigidas a un público joven, incluidas las exposiciones de fotografía como las que realizaron jóvenes promesas como Justo Gil, Araceli Santos o Juan González. En este contexto, no hay que olvidar la labor pionera de Espiral Centro de Arte y Fotografía que bajo la dirección de Begoña Martínez Deltell mantuvo un serio y continuado compromiso con la promoción del arte alicantino durante casi toda la década de los noventa, desde sus modestos inicios en 1991 hasta su clausura en 1999. Mientras, en el ámbito de la provincia merece ser destacada la Sala André Lambert, dependiente del Ayuntamiento de Xàbia, que desde 1993 mostró un certero criterio en la programación de sus actividades expositivas contando con el respaldo y asesoramiento de diferentes miembros del grupo *De reüll*. Poco después, si la ciudad de Valencia vio nacer en los ochenta las *Jornades fotogràfiques* siguiendo el modelo que la *Primavera fotogràfica* de Barcelona había establecido para este tipo de eventos a nivel nacional, en Guardamar del Segura se organizaron desde 1996 hasta 2007 las *Jornadas Fotogràfiques de Guardamar* bajo la inicial dirección de Feliciano Pastor, un acontecimiento que significó una importante dinamización de la actividad fotográfica alicantina.

Por otra parte, no está de más recordar el incremento de la programación de exposiciones surgida desde instancias públicas y entidades corporativas alicantinas en relación con el medio fotográfico. En 1992, el Institut Valencià de la Dona organizó la exposición colectiva *En mig de les terres* sobre la mujer como tema, con la participación de los autores alicantinos Ana Teresa Ortega, Pepe Calvo y Cayetano Ferrández. Por estas mismas fechas, la Obra Cultural de la

<sup>5</sup> Junto a nombres con una trayectoria que venía de años atrás se incluyeron los de artistas emergentes. Los autores seleccionados fueron: La Agencia (Javier Parra y Maite Tortajada), Carlos Canet, Luis Contreras, Javier Esteban, Alfonso Herráiz, Eduard Ibáñez, Ana Teresa Ortega, Paco Martí, Miguel Molina, Josep Vicent Monzó, Pedro Ortuño, Concha Prada, Manuel Rodríguez y Francesc Vera.

Como certeramente señaló el profesor Román de la Calle en el catálogo de la exposición, resultaba patente la aparición de actitudes de “emulación y apertura hacia objetivos que paulatinamente han ido perfilándose en el horizonte internacional. Pocas veces como ahora se han seguido con mayor puntualidad las oscilaciones de las opciones artísticas apuntadas desde los principales centros de decisión y consagración internacionales”, DE LA CALLE, Román: “Entre los ochenta y los noventa” en AA. VV.: *Entre los ochenta y los noventa*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, p. 9.



CAM patrocinaba un proyecto expositivo, comisariado por el crítico madrileño Alejandro Castellette bajo el título de *Alicante: un poema visual contemporáneo*, en el que una serie de fotógrafos del nuevo documentalismo español ofrecieron su personal visión de Alicante y su provincia<sup>6</sup>. Esta misma institución presentó en 1994 algunas exposiciones de envergadura como la realizada sobre la figura histórica del peruano Martín Chambi, la antológica de Sebastiao Salgado y una selección de fotografías maestras de la Colección Cualladó depositada en el IVAM. En 1993, la Sala de exposiciones Juana Francés, dependiente de la Generalitat Valenciana, acogió la obra de la fotógrafa catalana Marta Sentís.

Pero sin duda, la institución pública más comprometida con la actividad artística en Alicante fue el Centro de Arte y Comunicación Audiovisual Eusebio Sempere, dependiente del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. En 1991 Isabel Tejeda asumía la dirección de este Centro aportando una amplitud de miras en sintonía con el pluralismo estilístico y la multidisciplinareidad reinantes en la práctica del arte. El programa de exposiciones hasta 1995 fue muy intenso, donde la presencia de la fotografía así como de planteamientos artísticos que hacían uso del medio fotográfico dejó de ser algo excepcional. Ana Teresa Ortega y Carlos Canet contaron con sendas exposiciones individuales en la sala del Palacio Gravina, y en la corta vida de la Sala Jove (1994-95) entre otros artistas mostraron sus trabajos dos jóvenes alicantinos implicados en el uso de la imagen fotográfica, Daniel García An-

dújar y Carmen Gandía. En 1995, bajo la dirección de Dionisio Gázquez, el Centro de Arte y Comunicación Audiovisual Eusebio Sempere replanteó su orientación creando los *Encuentros de Arte Contemporáneo* como un intento de recoger la diversidad del arte contemporáneo producido en Alicante y a la vez brindar una oportunidad para la difusión de los artistas más jóvenes. Una empresa que, con el paso del tiempo, ha venido a marcar una seña de identidad en la promoción del arte contemporáneo por parte de esta institución alicantina. En el marco de estos encuentros se organizó en 1997 una edición dedicada a la fotografía, coordinada por Enric Mira, en la que se presentó la obra de Pepe Calvo, Cayetano Ferrández, Carlos Canet, Miguel Catalá, Miguel Ángel Valero y Mira Bernabéu. Esta fue la primera muestra que reunía de manera conjunta a los fotógrafos alicantinos más destacados del momento. La intención del proyecto fue dar a conocer las nuevas y diversas formas de producción fotográfica y, con ello, tomar el pulso a la renovación de la fotografía en el contexto del arte alicantino<sup>7</sup>.

Otro aspecto a considerar es el hecho de que una de las condiciones que caracterizó la práctica fotográfica a partir de la década de los noventa fue que gran parte de los nuevos artistas y fotógrafos recibieron una formación académica en Facultades de Bellas Artes o en Escuelas de Artes y Oficios — las actuales Escuelas Superiores de Arte y Superior de Diseño —, a pesar de que en estos años todavía no existían en el ámbito universitario español, salvo algunos programas académicos puntuales, unos

---

<sup>6</sup> Los fotógrafos participantes fueron Clemente Bernard, Koldo Chamorro, Pepe Franco, Gloria Rodríguez y Manuel Sonseca.

<sup>7</sup> En 2003 se presentó la exposición *Arte del siglo XX en Alicante*, organizado por el Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert con el apoyo de la Obra Social de la CAM. La exposición estuvo complementada con la edición de un catálogo concebido como un completo estudio histórico del desarrollo de la cultura y de las diferentes disciplinas artísticas en la provincia de Alicante a lo largo del siglo XX. El análisis de la fotografía del periodo 1960-2000 fue realizado por Enric Mira en torno a cuatro ejes: la década de los sesenta como un época de tránsito, la renovación que puntualmente aportaron algunos autores en los setenta, los años ochenta como momento central de transformación de la cultura alicantina y la década de los noventa en la que la fotografía adquiere su verdadero protagonismo. Cf. MIRA, Enric: "Panorama de las tendencias fotográficas en Alicante (1960-2000)" en AA. VV.: *Arte del siglo XX en Alicante (vol. II)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert/CAM, 2003, pp. 301-320 y 409-420.

<sup>8</sup> Los artistas seleccionados para la exposición fueron Daniel García Andújar, Alex Francés, Carmen Gandía, Chema de Luelmo, Mira Bernabéu, Ana Moner/Sebastià Carratalà y Pedro Ortuño. Otros fotógrafos alicantinos no incluidos en esta exposición pero que están referidos en el presente texto y que también fueron titulados por la Facultad de Bellas de Artes de Valencia son Ana Teresa Ortega y Jesús Tarruella.



*Pepe Calvo, Agujero, 2013*

*Miguel Catalá. La memoria consumida*

estudios reglados específicos sobre fotografía. Sin menoscabo de las formas de aprendizaje fotográfico características de décadas anteriores que fueron mayormente autodidactas o a lo sumo gestionadas por asociaciones fotográficas amateurs. Esta dimensión formativa de los nuevos fotógrafos constituía un signo más del proceso de legitimación de la fotografía como forma de expresión integrada en el mundo artístico y sus instituciones. En este sentido cabe mencionar la exposición Desde la imagen que se realizó en 1997 en la Sala Parpalló del Centre Cultural de la Beneficència de Valencia en la que se planteaba un recorrido por la obra de una serie de jóvenes artistas vinculados en su etapa de formación a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos cuyo trabajo giraba en torno al procesamiento de la imagen fotográfica y videográfica según diferentes posiciones formales y conceptuales. Esta iniciativa expositiva fue también un modo de abordar las vías de experimentación artísticas más frecuentadas en aquellos años y que además ponían de manifiesto algunas de las preocupaciones más inquietantes a finales del siglo XX. Las imágenes seleccionadas destilaban reflexiones en torno a la sexualidad, la ecología, los medios de comunicación, la tecnología, el cuerpo y la propia práctica artística. El engaño, el documento y la simulación eran parte de las estrategias en las que se fundamentaba buena parte de estas propuestas de creación con la imagen. Entre los trabajos presentados se encontraban los de los autores alicantinos Daniel García Andújar, Carmen Gandía y Mira Bernabéu<sup>8</sup>.





### **Nuevas poéticas fotográficas de los noventa**

Ciertamente lo que ocurría con la fotografía en la década de los noventa en Alicante no resultaba muy diferente de lo que estaba sucediendo dentro de la Comunidad Valenciana ni del resto de territorios del estado español. Dentro de la heterogeneidad de lenguajes y poéticas que emergieron entre los fotógrafos alicantinos a la largo de estos años podemos identificar diferentes planteamientos estético-fotográficos. Así, el reportaje fotográfico y el documentalismo siguieron siendo formas fotográficas practicadas por una serie de autores, siempre buscando nuevos temas o la revisión de los temas tradicionales como el paisaje o la fotografía de viaje. La objetividad de la fotografía quedaba transformada por la impronta subjetiva que el fotógrafo insuflaba a sus imágenes jugando con la composición de la luz y las formas, tal como hacía Miguel Ángel Valero<sup>9</sup> en sus fotografías de arquitectura. No hay registro de la realidad sin vivencia, no hay mirada sin una sensibilidad conscientemente asumida para ofrecer otra forma de contar fotográfica que rompa con la ilusoria neutralidad documental. El documento fotográfico se convertía en una visión subjetiva de la realidad. Sin embargo, también es verdad que en otras ocasiones ciertos autores instrumentaron conceptualmente la objetividad fotográfica para examinar las ideas de testimonio y de memoria, asumiendo que no son neutrales sino que están dotadas de un peso crítico que les permitía reflexionar sobre la construcción de la vida privada, como en el caso de las series fotográficas de Juan González<sup>10</sup>, o considerar la dimensión melancólica del tiempo, tal como fue plasmada en el ejercicio de arqueología social llevado a cabo por Jesús Tarruella<sup>11</sup> a través de sus fotografías de arquitecturas industriales abandonadas.

Sin embargo, cuando se llega a la convicción de que la realidad es pura representación, cuando se ha perdido la fe en las apariencias fugaces de lo real,

*Ana Teresa Ortega. Los Almendros (Alicante),  
De la serie "Cartografías silenciadas"*

no queda más remedio que construir otra realidad. Mira Bernabéu<sup>12</sup> fue pionero en concebir la fotografía como una acción performativa y entender el espacio de representación en clave escenográfica. Ya fuese con los espectadores de sus exposiciones, los miembros de su familia o sus amigos, el artista preparaba una escena para la pose o para el disfraz, cuestionando la línea que separa lo privado de lo público y los tabúes sociales que la envuelven. Como singular dramaturgo, Mira Bernabéu dio cauce a la necesidad de expresarse por medio de otros cuerpos y de sus máscaras<sup>13</sup>.

Pero construir es también dar a la realidad la plasticidad de la expresión, construir es articular fragmentos de imágenes a través del montaje, es crear mundos imaginarios preñados de símbolos e intuiciones como los fotocollages de Pepe Calvo<sup>14</sup>. Lo real parecía diluirse como aquel inexcusable referente ontológico que Roland Barthes reclamara como norma de toda imagen fotográfica. Ante la mirada del espectador, la fotografía fue dejando de ser un instante detenido, una huella fija, para convertirse

en una articulación lingüística de fragmentos y en imagen dotada de densidad narrativa.

El cuerpo fue uno de los temas centrales del arte de estos años. La subjetividad etérea quedaba materializada en el cuerpo, lugar de construcción de la identidad y de exploración de sus conflictos. Las imágenes de Pepe Calvo y Mira Bernabéu ya serían una prueba de ello pero fue Cayetano Ferrández quien hizo de esta estrategia de representación el argumento central de su obra fotográfica con un tratamiento entre escultórico y escenográfico. El cuerpo para este fotógrafo funcionaba a modo de repertorio de signos de un lenguaje poético cuyos gestos, cuyas palabras hechas de brazos y piernas y cabezas, nos hablan del dolor y la muerte, de la transitoriedad del tiempo y de la soledad<sup>15</sup>.

Como decíamos al comienzo de este texto, la década de los noventa alumbra la coyuntura artística en la que la imagen fotográfica, ya sea como testimonio, como símbolo o fragmento alegórico, hibrida con la pintura, la escultura y la instalación. Fue

<sup>9</sup> Miguel Ángel Valero, serie "Colonia/París" (1995).

<sup>10</sup> Juan González, series "La vida de mi hermana" (1999) y "Habitaciones" (1999).

<sup>11</sup> Jesús Tarruella, serie "Arquitecturas perdidas" (1995/96).

<sup>12</sup> Mira Bernabéu, series "Mise en scène" (1996), "Perdidos en el espacio" (1997) y "Dulces sueños" (1997).

<sup>13</sup> Aunque las imágenes fotográficas ha sido el modo habitual con el que el autor ha expuesto su obra, la fotografía siempre ha estado combinada con el uso del vídeo y la instalación en una concepción multimedia de la obra.

<sup>14</sup> Pepe Calvo, series "Suite" (1993/94), "Colección Scoperte" (1995), "Colección con figura" (1996/97), "Huellas Openheim" (1996/97) y "Terror Fantastic" (1998/2000).

<sup>15</sup> Cayetano Ferrández, series "Signos de los tiempos" (1990), "Sobre la desesperación" (1994) y "La danza de los malditos" (1997).



el momento en que autores como Carlos Canet<sup>16</sup> trastocaban la pureza estética de la fotografía mediante la indagación plástica y visual. Fue cuando la imagen fotográfica se replanteó sus significados y usos convencionales y se integraba en instalaciones o proyectos multidisciplinares como el concebido por Carmen Gandía quien, ejerciendo como pintora, utilizó la fotografía como medio para una autorreflexión sobre su condición de mujer y su actividad como artista; o como en el trabajo de Daniel García Andújar<sup>17</sup> cuyas imágenes apropiadas de internet jugaban con diferentes registros semánticos –del ideológico al estético, del documental al artístico– al servicio de un planteamiento de denuncia política de los usos sociales de las nuevas tecnologías. Y fue también la ocasión para que la fotografía se entrecruzara con estructuras materiales que desbordaban su escueta bidimensionalidad, tal lo como plantearon Ana Teresa Ortega<sup>18</sup> y Miguel Catalá<sup>19</sup>. En este sentido, la evolución de la obra de Ana Teresa Ortega es especialmente reveladora de este proceso de mutación del medio fotográfico. En 1990 expone la serie *Visión/Revisión* donde interrogaba sobre los usos y funciones de la fotografía en los medios de comunicación de masas como estrategia para elaborar una toma de posición crítica como artista y como productora de imágenes. A partir de este momento toda su obra siguió una progresiva línea de consolidación escultórica mediante el uso de estructuras metálicas y la adopción del vidrio y la tela como soportes de las imágenes fotográficas. Ambos elementos, en sus cualidades materiales, servían como signos de la opacidad y la transparencia. En esta línea, la artista adoptó la forma de la caja como configuración geométrica *minimal*, perceptivamente nítida pero dotada de valor conceptual.

Estas formas cúbicas, mudas y encerradas sobre sí en un grado cero de la representación, significaban la idea de un deslizamiento fuera del campo de la visibilidad, como ortopedias que el poder impone a las imágenes, como alegorías de una memoria histórica cautiva<sup>20</sup>.

### A modo de conclusión.

La década de los noventa fue el momento de transformación de la fotografía en Alicante, dentro de un movimiento de mutación general del arte a nivel nacional e internacional. En esta década tuvo lugar una multiplicación de las exposiciones de fotografía, con la aparición de galerías, museos y fundaciones paralelamente a la hegemonía de la fotografía en el mercado del arte. Tras haber estado constreñida durante años a una imagen de carácter documental, la fotografía alicantina surgida en los años noventa logró articular toda una serie nuevas poéticas que la aproximaron a los discursos artísticos que se estructuraron alrededor de una experiencia de los límites de las prácticas artísticas tradicionales. Experiencia de los límites, de disolución de las fronteras entre los medios y pérdida de su pureza lingüística que hemos intentado resumir a través de los artistas citados en el texto. El uso artístico de la fotografía, entendido en el amplio registro de procedimientos apuntados, sirvió para explorar aspectos relacionados con la propia constitución de la obra y su lenguaje, pero también para elucidar otra manera de mirar al entorno social y humano ya fuese mediante la referencia al universo icónico de los medios de comunicación, al discurso de la historia o a las interioridades de la psique humana vista a través de la representación del cuerpo.

---

<sup>16</sup> Carlos Canet, serie de fotogramas abstractos realizados a partir de elementos naturales (1994).

<sup>17</sup> Daniel García Andújar, serie “Technologies to the people” (1997)

<sup>18</sup> Ana Teresa Ortega, series “Visión/Revisión” (1990), “Sin título” (1994/95) y “Exilios” (1998).

<sup>19</sup> Miguel Catalá, serie “La textura del tiempo” (1993).

<sup>20</sup> En 1998, la artista presentó *Exilios*, una instalación conformada por andamios sobre los que se proyectaban imágenes de anaqueles repletos de libros y de citas sobre el exilio. Su reflexión sobre la fragilidad de la memoria histórica se prolongaba de este modo a través de la figura del exilio.





*Miguel Catalá. La escalera de Alicia*