

Nadie cree básicamente en lo real, ni en la evidencia de su vida real. Sería demasiado triste.

Baudrillard¹

Acostumbramos a dudar de nuestra sombra, incluso. Cómo no dudar de aquéllo que se refleja en el espejo de la experiencia si la hemos cimentado sobre conjeturas hechas explícitas por medio de la percepción y en torno a ésta no terminan de ponerse de acuerdo quienes se entregan a teorizarla e investigarla. Nos movemos por las apariencias, atravesamos el umbral de lo real y decidimos representar el mundo con el auxilio de las ideas. Sin embargo, lo que acontece no necesita de nuestra atención para otorgarse credibilidad, sucede sin más. Es la proyección de este repertorio de hechos naturales en el ámbito de la cultura la que crea el desasosiego y la extrañeza. La disociación entre animismo y ciencia es una de las causas del talante depresivo del hombre moderno, que se niega a oscurecer la razón palmaria en beneficio de la lumbré intuitiva del espíritu. Pero aún más grave que la carencia de voluntad para sobreponerse a la indigestión del logocentrismo es la renuncia a ejercer la objeción, declinando conscientemente todo análisis que suponga cuestionar el sentido del espectáculo que simulamos vivir a diario.

La denuncia de esta sintomatología la realiza Guy Debord² a finales de los años 60 cuando profetiza la conversión de los medios productivos en pura imagen y pronostica que incluso la cultura no será otra cosa que la manifestación última de los intereses económicos del sistema capitalista. La descripción de la sociedad del espectáculo está en la base de los análisis de quienes posteriormente - entre otros Jean Baudrillard³ y Fredric Jameson⁴ - se encargarán de profundizar en las causas y efectos de la simulación, como uno de los síntomas y paradigmas de la condición postmoderna⁵. Esta viene a designar la situación que vive la sociedad actual, caracterizada por el control de los procesos de formación y distribución de la opinión, ya sea desde las esferas del saber científico, desde las ideologías instaladas en el poder económico, como desde los mass media.

¹ El crimen perfecto. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 131.

² La sociedad del espectáculo. 1967. Existen numerosas ediciones posteriores, algunas en castellano. Incluso unos Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.

³ Cultura y simulacro. Editorial Kairós, Barcelona, 1993. Otro texto que abunda en esta línea es Las estrategias fatales. Editorial Anagrama, Barcelona, 1984.

⁴ Teoría de la postmodernidad. Editorial Trotta, Madrid, 1996.

⁵ LYOTARD, Jean Francois: La condición postmoderna. Editorial Cátedra, Madrid, 1989.

Una sociedad en la que han irrumpido nuevos lenguajes y nuevos juegos de lenguajes, una sociedad en la que no es posible mantener el eje jerárquico que sancionaba con insana competencia el sentido del mundo y de la vida. Los relatos que hablaban de la primacía del sujeto y que confirmaban la competencia de verdad de la ciencia ya no son válidos, pues tanto el sujeto como la performatividad que para sí querían dichos relatos se han desmoronado, siguiendo la misma suerte que en su momento tuvo el ideal ilustrado de la razón. Las categorías históricas dejan de tener sentido, conceptos como el de emancipación social, asociado a una idea de progreso histórico por la que las clases sociales podían acceder a una liberación de su condición material, están descartados. Tampoco se admite la validez de la hermenéutica como estrategia para dilucidar el sentido del ser y de su logos, ni mucho menos la utopía.

En este contexto Baudrillard nos advierte de la insensatez de pensar aún el futuro como una entidad de progreso, ni siquiera como una etapa de la historia que nos pueda hacer albergar cambios radicales, porque la promesa mesiánica de la utopía se ha materializado ya en la vertiginosa sociedad actual. Vivimos en una aldea global, fragmentaria y discontinua, en la que, no obstante, la comunicación en tiempo real y a nivel planetario es efectiva y real. Una sociedad en la que existe tal diversidad y versatilidad de puntos de fuga y de focos de atención que atomiza e imposibilita cualquier intento de consenso social, cualquier intento de proyecto de futuro que pase por su homologación universal. Michel Foucault y Gianni Vattimo, entre otros, denominan como heterotopía esta estructura de inconmesurabilidad radical y al hacerlo proponen un nombre para todo ese universo descentralizado de la postmodernidad. En esta sociedad global los medios de comunicación son un instrumento fundamental para articular el discurso político y cultural de los ciudadanos, que reaccionan ante la información que aquéllos le suministran con similar autonomía a la derivada de un reflejo condicionado, es decir, muy poca o ninguna.

Pausa y Tono (1993). Videoinstalación



Entre los media quizá sea la televisión la plataforma que mejor representa esa vampirización del individuo que se opera en la sociedad del espectáculo. La televisión ha revolucionado el concepto de familia, ha sustituido el fuego del hogar en torno al que se reunían los miembros de la familia para comunicarse y acceder a la transmisión oral de los valores de su comunidad por la ilusión electrónica de la realidad. La televisión sanciona lo que es o no es real, su representación de la realidad es de hecho mucho más real que la propia realidad, pero lo más importante es que ha supuesto un revulsivo para el sujeto, para el individuo que somete su experiencia cotidiana al esquema de valores del espectáculo mediático. Una persona ante la televisión, es en opinión de Eduardo Subirats⁶ una mónada sitiada, una unidad mínima de existencia individual cognitivamente predefinida y lingüísticamente programada junto con la propia performatización del espectáculo electrónico en cuestión. Esta tecnificación de los mass media, esta globalización del discurso y la negación consecuente de la autonomía del sujeto reflexivo es la causa del rechazo de la historia como soporte colectivo de la memoria de la comunidad, que de esta suerte se ve desligada de la tradición humanista e ilustrada.

Tete Álvarez tiene razones suficientes para abordar estos temas en su obra. Su trabajo como cámara de televisión le reporta la necesaria experiencia para calibrar en propia piel si los discursos sobre el medio electrónico tienen su correlato en la escena cotidiana. Como respuesta inmediata podemos recordar lo que nos transmitía en «Pausa y Tono» (1993), una exposición que reunió varias series fotográficas y una instalación. Las primeras venían a representar un ojo en gran formato flanqueado por los órganos fonéticos y auditivos, paradigmas respectivos de la emisión y la recepción en el proceso comunicativo. El aumento de escala del ojo -una metáfora simbólica del poder de la televisión- se contrastaba con las imágenes fragmentadas y tachadas de bocas y orejas, en alusión al espectador colectivo, al receptor anónimo imposibilitado para acceder al protagonismo de la comunicación. La instalación se componía de un monitor de televisión frente a unas sillas vacías. Emisor frente a receptor. Pero los roles que se asignan a ambos estaban alterados: el receptor -la ausencia del público- se convertía en mensaje del emisor. El monitor de televisión reproducía imágenes pregrabadas de la sala y las sillas vacías en un bucle sin fin.

⁶ Linterna mágica. Vanguardia, media y cultura tardomoderna. Ediciones Siruela, Madrid, 1997. Pág. 223.

⁷ PÉREZ VILLÉN, Angel Luis: «El tercer ojo», en Pausa y Tono, Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1993.



La negativa a admitir al público en el proceso de lectura y proyección de las imágenes emitidas por el monitor simbolizan la condena al ostracismo, en el simulacro que se escenifica en la sala. Este exilio impuesto al público, que rechaza su protagonismo en la escena virtual y que le motiva una doble frustración, pues cercena su mirada y su proyección, se refuerza al impedirle el acceso al patio de butacas (las sillas estaban unidas y encadenadas haciendo imposible su uso). La comunicación versus incomunicación se hace explícita mediante una metáfora sonora: audio de una línea telefónica con el tono de ocupado. La pausa y el tono son el sonido de la comunicación que no se hace acto, sino sólo deseo reprimido⁷. En la misma senda podemos situar «Nadie llama a tu puerta» (1996), si bien aquí se trataba de un videoportero que reproducía la imagen de uno de los accesos a la sala de exposición (y que se mantenía cerrado al público), a la vez que se emitía el sonido característico de su uso.

De nuevo la negación de la comunicación, la imposibilidad de arribar al proceso en marcha, entre otras cosas porque dicho proceso se ha iniciado con la absoluta desidia por la comunión entre iguales y con el objetivo de suplantarlo por su simulación. Hay un detalle más que relaciona sendas instalaciones y es el hecho de constituirse en

metáforas del control y la vigilancia. Cada uno a su manera y en sentido inverso, la televisión y el videoportero, proyectan su ojo avizor sobre el público para retroalimentar y fortalecer su penetración y endogamia doméstica. «Paisajes» (1994) denunciaba el ascendente celador de los media al hermanar en sendos monitores (en tiempo real) la programación vía satélite de las cadenas de T.V. y las imágenes obtenidas mediante cámaras de vigilancia en distintos puntos de la ciudad (Córdoba). Quizá como contrapunto a estas obras, en las que el público es rechazado de pleno, negándosele el acceso al circuito donde fluye la comunicación, prohibiéndosele su implicación física y con ello desechando su experiencia, quién sabe si como compensación a esta repulsa, Tete Álvarez haya creído oportuno otorgar al concurso del público la categoría de necesidad que creemos reconocer en «Vano» (1998-2000). El espejo propio de los camerinos

donde se acicalan las estrellas del cine, el teatro y la televisión es el soporte que viene a testimoniar la anuencia del público a inscribir su experiencia en la obra.

Nadie llama a tu puerta (1996). Videoinstalación monocal
(Página 14)

Paisajes (1994). Videoinstalación de dos canales



Pero esta experiencia es fugaz y ante todo metáfora de la que, en el mejor de los casos, acontece en los mass media y por añadidura en la, nunca mejor dicho, sociedad del espectáculo en que vivimos. Sin embargo la referencia a los quince minutos de fama que Warhol vaticinaba para todos los mortales se torna en motivo de reflexión. Así lo quiere el artista, que no ha dudado en titular esta exposición suya como Especulaciones. Su trabajo se ha prestado siempre a un consumo indiscriminado tras el que emerge, no obstante, el caldo de cultivo donde fermentan toda una panoplia de referencias que lo hacen susceptible de un análisis multidisciplinar. Gusta de jugar con el lenguaje, con los dobles sentidos de las palabras y en este sentido su obra se adhiere al sentimiento epocal que nos embarga a todos. La nuestra es época de eclecticismo, de revisión y canibalismo, de cuestionamiento perpetuo. Contra la hermenéutica que pretende interpretar el texto y hallar el sentido último que atesora, entre otros, se levanta Paul de Man⁸. El concepto de ilegibilidad del leer de de Man se relaciona con el de lo otro de Derrida⁹ y su *différance*, concepto que determina la aparición de la figura de la alegoría como emblema que preside toda operación deconstructiva.

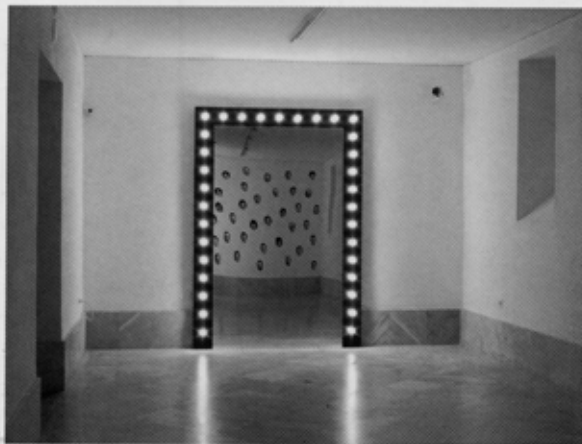
Walter Benjamin¹⁰ también ha trabajado sobre el concepto de alegoría para demostrar que en el barroco se tiende a significar mediante las divisas y los emblemas más que haciendo uso de los símbolos. Esta sustitución del símbolo por la alegoría es también una actividad contemporánea y muy propia de las estrategias de la deconstrucción, dándose la circunstancia de que si bien aquél nos remite a una serie de procesos en los que se persigue centrar el significado, ésta lo descentra situándolo fuera del ámbito del significante. El paradigma bajo el que caen todos los textos consta de una figura (o un sistema de figuras) y su deconstrucción. Pero justo porque este modelo no puede ser cerrado por una lectura final, engendra, a su vez, una superposición suplementaria de figuras, que narra la ilegibilidad de la primera narración. En cuanto distintas de las narrativas primeras y deconstructivas, centradas en figuras y en último extremo en metáforas, podemos llamar a tales narrativas del segundo (o del tercer) nivel alegorías¹¹.

⁸ Alegorías del Leer. Yale University Press (New Haven & London).

⁹ La escritura y la diferencia. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

¹⁰ Discursos interrumpidos I. Editorial Taurus, Madrid, 1973.

¹¹ DE MAN, Paul. Opus Cit.



Vano (1998-2000). Espejo y bombillas

Andando contra una pared (1997). Video proyección de performance (página 17)

Grandes teatros del mundo (1997). Fotografía (página 18)

Tete Álvarez parece hacer suyo este pronunciamiento y aborda en «Vano» un ejercicio sobre la comunicación abierto a múltiples lecturas. El espejo posee las mismas dimensiones del vano que se sitúa cerca de él y que da acceso a la galería que comunica las demás salas de exposición. De esta suerte el espejo es superficie propicia a la reflexión -nunca mejor dicho en todos los sentidos- y metáfora del umbral que comunica con otros mundos posibles. Al contrario de lo que sucedía en «Andando contra una pared» (1997), la videoinstalación en la que el artista intentaba sin conseguirlo atravesar el muro, en «Vano» se nos previene del artificio y aunque la invitación al simulacro no oculte la imagen reflejada de nuestro fracaso ni las máscaras con las que nuestros semejantes mudan su condición adocenada, aunque se contemple la extrañeza de la existencia, al reflejarnos en el espejo que nos brindan los mass media, especulamos sobre su vaciedad, lo que nos supone trascender ese umbral para acceder a una conciencia crítica, donde realmente somos protagonistas de nuestros actos y pensamientos.

El tratamiento alegórico subyace también en otros trabajos que apuntan a la imposibilidad de disociar la experiencia de la realidad de su impostación o simulación. Aquí el artista vuelve a nutrirse de metáforas extraídas del mundo del espectáculo. La serie «Grandes teatros del mundo» (1997), en alusión al célebre texto calderoniano, se sirve de los escenarios vacíos de algunos teatros de la comunidad andaluza para indicar que el espacio destinado a la representación ya no se sitúa sólo en la caja negra de los teatros, sino en cualquier punto del mapa social. El circo, por ser un ámbito donde el público se desinhibe y llega a involucrarse de manera activa en la representación que se desarrolla sobre la escena, también es una fuente habitual en la obra de Tete Álvarez. Aún más, cabría decir que en algunas de sus obras -estamos pensando en «El espectáculo debe continuar...» (1996) y «¡Hale Hop!» (1997)- es la lectura que el público hace de ellas lo que realmente constituye su objeto. La duplicidad funcional reservada a quienes contemplan(se) y reflexionan sobre las imágenes fotográficas del mundo del circo, siendo a la vez representación y mirada distante que proyecta su análisis sobre la experiencia suplantada de la escena, así como la invitación a abandonar la contemplación, a trocar ausencia por presencia y a entrar en escena, donde las jugadas -aún a sabiendas de que las cartas están marcadas y de que la banca siempre gana- son la única dispensa que se nos ofrece, establecen respectivamente el haz y el envés de una misma representación, la de la experiencia de la realidad.



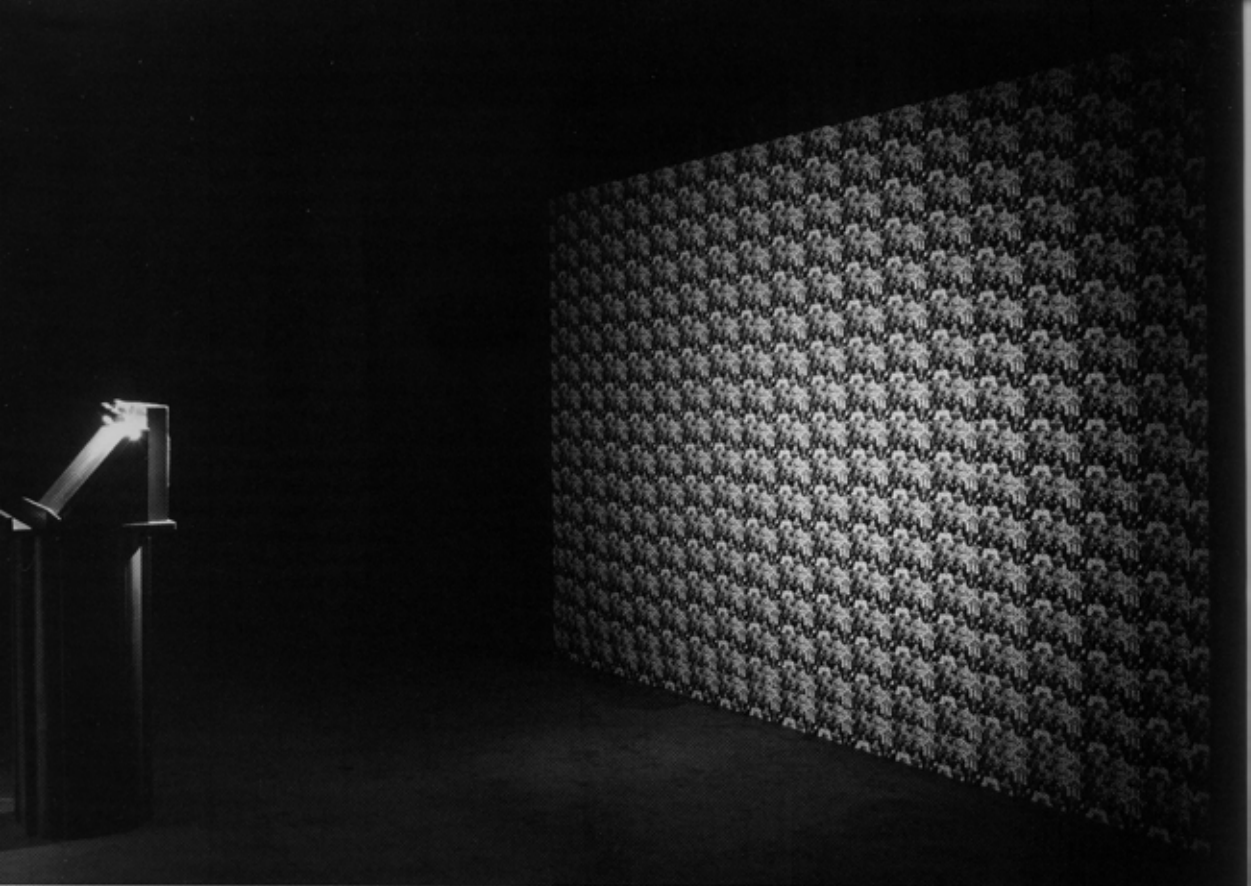
El espectáculo debe continuar... (1996). Proyección de diapositiva

¡Hale Hop! (1997). Esmalte sobre acero
(página 21)

¹² Exposición conjunta de Tete Álvarez y Rafael Quintero celebrada en Cruce, Madrid, en octubre de 1997.

¹³ PÉREZ VILLÉN, Angel Luis: «Acuerdo Tácito: modelo para armar. Instrucciones y dos codas», en catálogo de la exposición En Efecto, Cruce, Madrid, 1997.

Al igual que «Pausa y Tono», en «Clappers» (1996) se vuelve a escenificar la ausencia del público y a diferencia de «¡Hale Hop!» no se cursa invitación alguna a ocupar el espacio, a no ser el de la reflexión. Concebida como un ámbito donde se constata el destierro del sujeto por una banda de audio que reproduce el sonido constante de los aplausos del público, a éste no le queda otra participación que la de experimentar su extrañeza ante un decorado que no discrimina entre el vacío de la representación (no hay discurso alguno que celebrar ni oficiante al que rendir culto) y el lleno clónico y simulado del aforo. Esta disociación la hallamos de nuevo en «S/T» (1998-2000), componiendo un fresco aleatorio de sujetos reales, a los que se ha inmortalizado al solapar la diversidad existente mediante un tratamiento que, amén de conferirles una cualidad coral, les ha restituido el valor de cambio que poseen para la sociedad del espectáculo. Máscaras que ocultan la faz deformada del sujeto, rostros que reflejan la piel indiscriminada del público. Umbral y espejo, vano y limen, flujo de la imagen en luz, sedimento de la reflexión. Todo acto encierra un rechazo, pero también una elección. Si decidimos entrar al trapo y pasar por el aro, como se nos proponía al inicio de En Efecto¹², no podremos mantener la integridad del eremita, pero precisamente por ello estaremos situados dentro del edificio del lenguaje y desde allí nos será más fácil dinamitar su núcleo performativo. Por esta razón nos enrolamos en cualquier empresa que persiga desenmascarar la representación que de la realidad se efectúa desde los dispositivos mediáticos instalados en las redes que controlan la información¹³. Una buena manera de utilizar el andamiaje de la propaganda es inocular un mensaje dentro de otro, mejor dicho, hacer uso de la estructura que nos brindan los medios e insertar una cuña que posibilite la deconstrucción del aparato. Esto es lo que hace Tete Álvarez en «Retablo de las vanidades» (1999). La obra funciona recuperando el engranaje propagandístico del barroco, aludiendo mediante un tono moralista al carácter venal y efímero del mundo de la moda y la publicidad -una suerte de vanitas contemporánea- e invitando a la reflexión sobre el consumo indiscriminado. El repertorio iconográfico católico y contrarreformista que ocupaba los vanos de las calles del retablo barroco ha sido suplantado por los iconos publicitarios que nos incitan compulsivamente al consumo.



Clappers (1996). Instalación

Las lecturas asociadas a este «Retablo de las vanidades» no terminan aquí. El inserto publicitario que el artista realiza en la maquinaria de la propaganda barroca nos remite a tentativas precedentes, en las que también se pretendía hacer coincidir en un mismo registro diversas fuentes. La mejor de todas ellas nos la brinda la linterna mágica de Athanasius Kircher, un artefacto que el jesuita reconstruyó como suyo y que vino a actualizar los intereses de la tecnología, la ciencia y el arte, bajo el panorama de la utopía civilizatoria ligada a la propaganda institucional de la Iglesia¹⁴. La renovación actualizada de este paradigma está en la base del trabajo de Tete Álvarez, que usurpa las imágenes reales del retablo y proyecta sobre ellas la ficción simulada de otra realidad que suplanta la objetual y física. Esta sustitución encierra además un sentido compensatorio que viene a operar en el seno mismo de los media, de manera que frente al desvanecimiento de la realidad y a su conversión virtual en un fetiche carente de cuerpo semántico, se propone la hiperrealidad de ese otro territorio fronterizo donde se conmutan los hechos por la narración de los mismos, la forma por la imagen, el cuerpo por la huella electrónica. Un territorio especular y mediático que rinde culto al vacío mediante la hiperrealización de lo real.



S/T (1998-2000). Impresión digital sobre cartón y goma

La hiperrealidad de la representación es una estrategia más de los sistemas de análisis del entorno que proliferan en los discursos artísticos de la postmodernidad. En este contexto se sitúan algunos de los trabajos que Tete Álvarez presentó en sus Instalaciones¹⁴; en particular «Espacio para la observación de la naturaleza» (1995) y «S/T (manzanas)» (1996). El espacio que se recreaba en la primera pieza era el propio de las casetas de observación de los espacios naturales, con la particularidad de que, al estar cerrado, se invertían los términos. El público, que no podía acceder al interior de la caseta, constituía la única naturaleza posible, ya que en su interior -el espacio reservado a la mirada observadora- se desarrollaba una representación de la naturaleza a cielo abierto, que se podía contemplar a través de una abertura a la altura de los ojos, practicada en uno de los frontales. Mucho menos objetual, pero no por ello menos compleja y poética, modesta a la vez que artificiosa, la manzana virtual que se proyectaba sobre la esquina donde justo antes había estado la manzana real, era la prueba palpable de la suplantación de la realidad por su ficción, aunque también habría que convenir en que la ilusión no se opone a la realidad, es una realidad más sutil que rodea a la primera con el signo de su desaparición¹⁵.

¹⁴ SUBIRATS. Opus. Cit. Pág. 132.

¹⁵ Palacio de la Merced, Diputación de Córdoba, 1996.

¹⁶ BAUDRILLARD. El crimen perfecto. Pág. 118.

Esta ilusión de realidad de la que habla Baudrillard se puede rastrear también en obras más recientes como «Tríptico» (1998-2000) y «Espacio para la reflexión» (1998-2000). La última recupera el planteamiento de «Espacio para la observación de la naturaleza», pero a diferencia de ésta activa la participación del público sin invertir los roles de la mirada. Al incluir un doble espejo se consigue reduplicar ad infinitum la representación de un motivo natural, de manera que el sujeto quede intercalado en dicho espacio como un elemento más del discurso de la imagen, que se desarrolla encadenada en el devenir del tiempo y reflejada sobre los pliegues sucesivos de una ficción inconmensurable. Por más que se implemente la hiperrealización de la naturaleza, la obra no pretende ocultar el artificio, muy al contrario el artista desvela el simulacro e induce a la reflexión -no sólo de las imágenes -sobre las estrategias de la sociedad del espectáculo. La ilusión de una participación activa en el evento se recrudece al comprobar que, en efecto, formamos parte de la representación pero a costa de sacrificar nuestra identidad con la saturación clónica del doble virtual y atomizado. El sujeto se diluye en el marco social y éste difumina su reflexión en un espejismo coral.

Donde no se cuenta con la acción directa del público es en «Tríptico». Aquí el lector puede apreciar la belleza sutil que se deriva de la estrategia simuladora y al final, después de rodear la obra, descubrir el artificio. Sin embargo, el mero acto de mimetizar el espacio contiguo - un patio interior- a las salas de exposiciones donde se inscribe la pieza, acentúa su ritmo circular, que no es otro que el de cualquier propuesta artística que, partiendo de las coordenadas físicas de la galería, vertebral su cuerpo discursivo en torno a ese flujo interior-exterior; un diálogo que en el caso de «Tríptico» adquiere una connotación de representación hiperrealista que nos permite su asociación a los trampantojos de los retablos eclesiásticos, si bien la pretensión no es tanto simular otra realidad, como testimoniar la valencia simulada de la percepción de aquélla. En este sentido la obra de Tete Álvarez se halla más cercana al género de la naturaleza muerta -al suspender, atrapar y congelar el doble de un motivo extraído del entorno inmediato y sobre el que no pende la mirada de Cronos- que a cualquier otra representación temática, aunque en realidad todas estas Especulaciones no dejan de ser otra cosa que expresiones del cuerpo expandido que el género atemporal de la vanitas se ha otorgado en nuestros días.

Retablo de las vanidades (1999). Fotografía digital
(página 24)

Espacio para la observación de la naturaleza (1995). Videoinstalación

S/T (manzanas) (1996). Videoinstalación
(página 26)





Tríptico (1998-2000). Cibatrans en cajas de luz

Un ejemplo más de naturaleza muerta nos lo brinda «Código de tiempos. Diez mil frames» (1993-1994), una cinta monocal de más de una hora de duración que también ha sido transformada en instalación. El plano fijo y abierto deja discurrir el tiempo sobre un fragmento de realidad, de manera que todos los cambios y mutaciones que suceden en la representación acontecieron en realidad en tiempo real; sin embargo la inclusión en la cinta de la información digitalizada que se adhiere a la secuencia de las imágenes, es decir su temporalización electrónica (cada unidad de tiempo se denomina frame), añade un elemento de distorsión e inquietud a la contemplación prolongada de las diferentes escenas que se suceden una tras otra. Posiblemente sea el encabalgamiento de la percepción del tiempo y la información digitalizada de una imagen en tiempo real la causa de dicha perturbación¹⁷, pero lo cierto es que con obras como ésta -en la que se nos remite al tiempo como objeto artístico y se plantea una posible percepción del mismo-, la capacidad de interrogar y de cuestionar vuelve a nosotros. Una competencia que en otro tipo de manifestaciones artísticas queda solapada por la experiencia estética.



Otra pieza que superpone dos registros temporales distintos y que nos sumerge en la dicotomía de una experiencia desdoblada es «Espejo retrovisor de la historia» (1998-2000), consistente como su título indica en un doble espejo retrovisor de automóvil, al que se le ha inoculado la visión memorialista de un repertorio de escenas extraídas del acervo histórico del presente siglo. La mirada al frente que retrocede en el tiempo, o su inversa, la proyección de la memoria sobre la retina del acontecer diario, sirven como metáfora de ese trasvase de información entre un ámbito y otro, siendo el espejo el guardián de esa frontera, que en esta obra se sitúa entre la percepción y la reflexión. De esta manera y sobre el mismo plano conviven dos proyecciones, la propia de la contingencia y que se sitúa de este lado de la imagen y la que desde atrás nos suministra la historia. La primera advierte la presencia del lector y permite la inclusión de la segunda que increpa a aquél su desapego al compromiso de la memoria. Sin embargo, desde la perspectiva del sujeto actual no hay límites entre una y otra, porque la performatividad del relato histórico ha sido desenmascarada, porque no es posible situarse fuera del texto, contrastar la información a la luz del contexto y navegar entre las ondas del metatexto, porque los límites se han rebasado y ya no existen ámbitos estancos, porque todo está contaminado por la crisis de la razón.

Tríptico (1998-2000). Claustro de Procuración

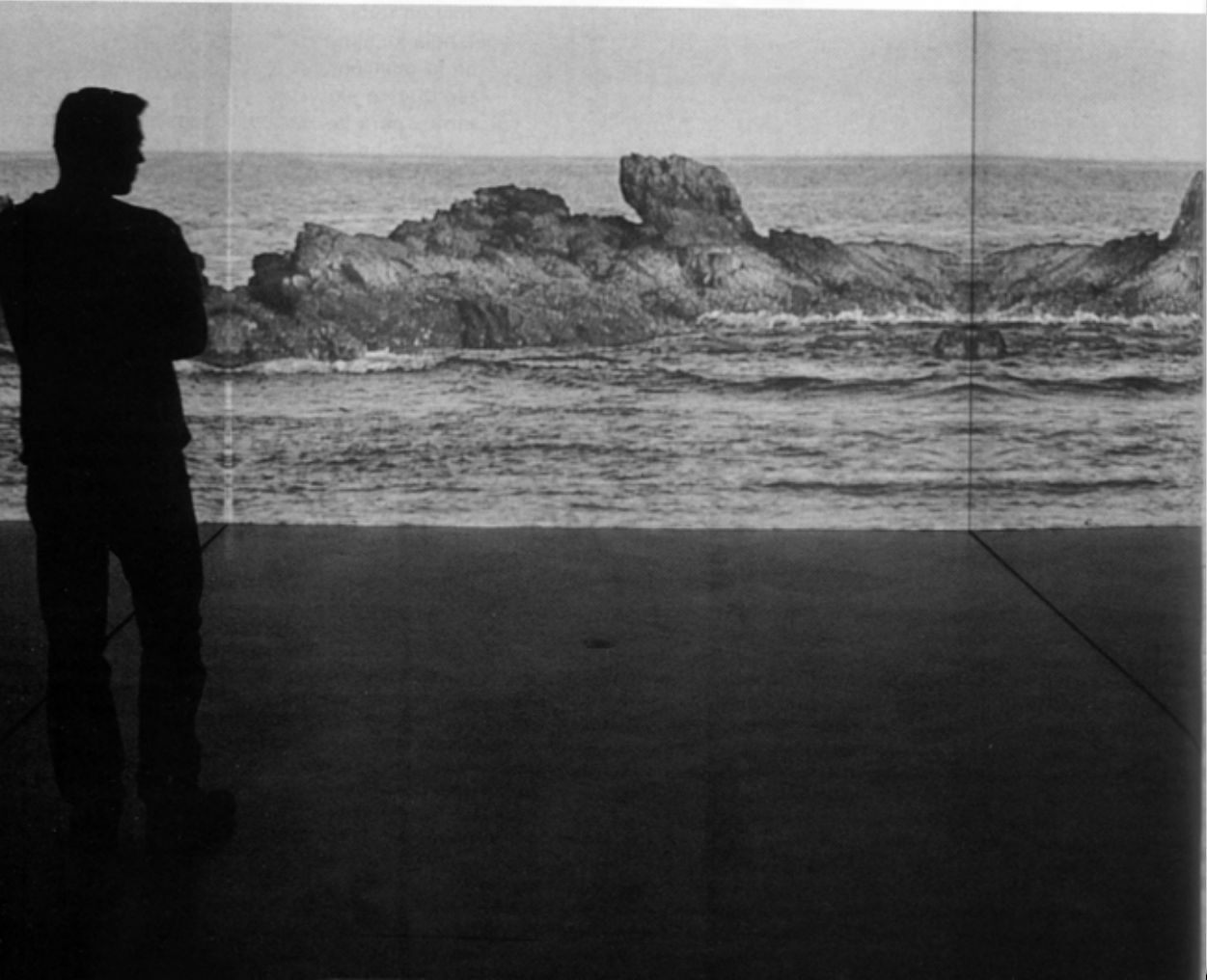
¹⁷ VILLAESPEÑA, Mar: «Genealogía del paisaje mediático», en Instalaciones. Diputación de Córdoba, 1997.

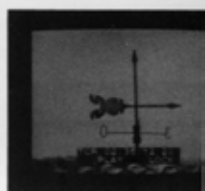
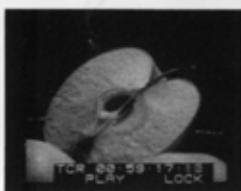
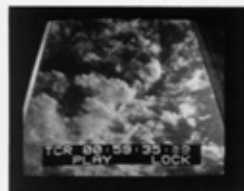
No es que se pueda afirmar la desinencia reactiva de estas Especulaciones, de hecho el cúmulo de estrategias que en ellas advertimos están homologadas por la condición postmoderna del arte, sin embargo y por ello mismo su oposición a comulgar con ruedas de molino es bien patente. Por lo tanto no debemos esperar manifiestos incendiarios contra la postmodernidad ni proclamas descafeinadas y derrotistas, en todo caso un nihilismo activo, una renuncia a abanderar la continuidad del proyecto moderno. La desconfianza quizás sea la nota predominante de estos trabajos, así como la inquietud por escudriñar entre los pliegues del sentido y rescatar el espíritu díscolo, crítico y transgresor de las primeras vanguardias.

Cuenta Plinio El Viejo de un país poblado por sombras sin hombres.

Rafael Pérez Estrada¹⁸

Espacio para la reflexión (1998-2000). Videoinstalación





Cód00 tiempos. Diez mil frames (1993-1994). Videoinstalación

Detrás de mí (y delante, en la escena melliza)
pasa la caravana majestuosa de las nubes.
Borran en el azul las figuras trazadas
con dolor y con sombra. Todo se vuelve
luminoso y resplandeciente,
pues nada ha sucedido, ni podrá suceder.

José Hierro¹⁹

Aunque existen maneras muy distintas de entender las sombras, hay en todas ellas una sintomatología que viene a coincidir en términos generales alrededor de una deficiencia localmente relativa en el número de fotones²⁰, pero tanto la casuística que genera dicha carencia, como la relación que mantienen con el objeto que interviene en la sombra, así como la determinación del proceso que se sigue en su materialización son tan diversas -y en el caso que aquí nos ocupa tan poco relevantes para las obras en cuestión-, que no vamos a entrar en detalles innecesarios. Por otra parte la sombra siempre ha sido el reino de la imprecisión, de la penumbra y la humedad primordial, el territorio de la incertidumbre y por tanto un ámbito abierto a la potencia del acto, un espacio transitado de recuerdos y nostalgias, de fantasmas y monstruos, el envés de la cara oculta del cuerpo, su proyección topológica, la terapia más eficaz y sublime para el guerrero y el artista, la materia de los sueños, la forma del inconsciente y el sustento de los cuerdos²¹.

En la obra reciente de Tete Álvarez la sombra es simulacro de una realidad ausentada del espacio de la representación, de la misma manera que en anteriores trabajos suyos -el paradigma es «Pausa y Tono»- el sujeto era desterrado del campo de la comunicación. Sin embargo el precedente de «Sombras» (1997-2000) lo hallamos en la sombra del público solapando las imágenes proyectadas de «El espectáculo debe continuar...», la alegoría que trata sobre el mundo del circo para aludir a la representación en tiempo real de la vida cotidiana que opera en el ámbito de los mass media. El individuo que proyecta su sombra y que se hermana con los figurantes que habitan esas imágenes es síntoma de una comunicación abierta, la cláusula de un arte que se quiere emancipatorio y reflexivo. Es la prueba de que el lector puede y debe inmiscuirse en el discurso del arte. Es no sólo su derecho sino su necesidad acuciante para significar tanto la práctica como la recepción del arte actual. Es también la recapitulación de las inquietudes del arte producido en décadas anteriores, aquél que solicitaba la participación del público para cobrar sentido pleno, el arte de las performances y sobre todo de los happenings, el arte de los ambientes -psicodélicos, óptico-cinéticos, incluso pop-, el arte de los años 60, el arte que pretendía unificar arte y vida, el arte que postulaba esa máxima romántica de la obra de arte total.

¹⁸ «Sombras», en *El ladrón de atardeceres*. Plaza & Janés, Barcelona, 1998. Pág. 49.

¹⁹ «Cantando en yiddish», en *Cuaderno de Nueva York*. Ediciones Hiperión, Madrid, 1999. Pág. 43.

²⁰ BAXANDALL, Michael: *Las sombras y el Siglo de las Luces*. Editorial Visor, Madrid, 1997. Pág. 56.

²¹ TANIZAKI, Junichiro: *Elogio de la sombra*. Ediciones Siruela, Madrid.

Primero con el Renacimiento y más tarde con la modernidad la sombra desvanece su proyección originaria, pierde su carácter propiciatorio de la doble identidad y da lugar a la alteridad. Aquel doble esencial se transforma en extraño, en proyección siniestra y desconocida para su origen²². Tete Álvarez llega incluso a prescindir del motivo, del hiato que separa la luz de la sombra y nos muestra al doble siniestro, a la sombra campeando por el espacio de la representación, libre ya de su filiación.

«Sombras» niega al sujeto y se queda con su huella impresa sobre la tez de la ciudad, invierte el protagonismo de la figura dejándola ausente, vaciándola de sentido y en su lugar erige la silueteada virtualidad de una ficción que, sin perder el carácter propiciatorio de la proyección, anuncia el advenimiento de la nada. En este nuevo marco que se avecina, lo habitual es que no sean ya los cuerpos los que proyectan su sombra, sino las sombras las que proyecten su cuerpo, los cuales sólo serían la sombra de una sombra²³. Este desvanecimiento del cuerpo epitomiza la crisis del sujeto que aqueja al pensamiento occidental y hace causa común con el más apesadumbrado -bilis negra decían los antiguos- de los nihilismos.

²² STOICHITA, Victor I.: Breve historia de la sombra. Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

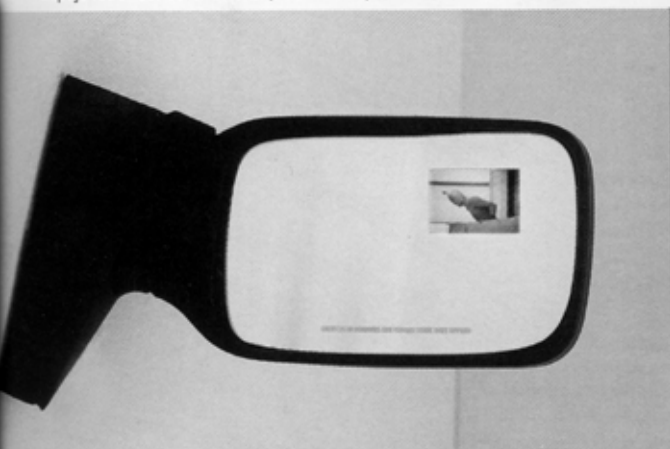
²³ BAUDRILLARD. Opus Cit. Pág. 52.

²⁴ SUBIRATS. Opus Cit. Pág. 140.



Otro tipo de disipación es el que se pone en práctica con los juegos de prestidigitación. El mago opera en la esfera de lo posible, oculta el truco y manipula los objetos, crea una ficción que distorsiona la percepción de la realidad hasta hacernos creer verosímil lo que no deja de ser una hiperrealización del proceso de ocultación de aquélla. «Nada por aquí» (1998-2000) trabaja en esta línea y muestra las evoluciones de un repertorio de juegos de magia sobre fondo negro. La estrategia alegórica que articula el discurso de esta obra le otorga tal versatilidad significativa que podemos leerla de muy diversas maneras. Teniendo en cuenta los intereses del artista nos resulta evidente su implicación en el desmantelamiento de la función informativa de la televisión, ya que, como sucede en los espectáculos de magia, el televidente no llega a discernir realmente de qué se trata cuando se informa de un suceso. La semejanza entre el público del mago y el de la televisión²⁴ se fundamenta en la similar predisposición de ambos a entrar en un trance virtual, en una experiencia ritual que les anticipa sensaciones sin concederles el gozo de su disfrute, en una simulación hilvanada de promesas y transida de anestesia. No es ninguna hipérbole pretender asociar la magia con otros mundos posibles en los que fermenta la ilusión, el autoengaño y los fuegos de artificio. Sin ir más lejos el mundo del artista, ya que a nadie se le oculta la gran mentira bien contada que parece ser el arte.

Espejo retrovisor de la historia (1998-2000). Videoinstalación



Nada por aquí (1998-2000). Video proyección

