

RASTREANDO LA SEÑAL,
AUSCULTANDO LA RED,
URDIENDO TRAMA

Ángel L. Pérez Villén

Cuentan que Delacroix llegó a decir que *"entre los mejores cuadros que he visto se cuentan algunas alfombras persas"*¹. La confidencia del pintor romántico viene a cuenta de uno de los motivos recurrentes en las últimas series de Tete Álvarez – alfombras- que siendo o no persas, amortiguan la gravedad o mitigan el peso de la púrpura. Alfombras que sirven de pavimento y background a la puesta en escena de presidentes, ministros, embajadores, jefes de gabinete, altos cargos y demás mandatarios de la política. Y conste que en este caso no hago uso del genérico, pues hay indicios suficientes para determinar que cuando me refiero a mandatarios, excluyo deliberadamente al género femenino. **Patchworks** (2022) es una serie abierta que reúne fragmentos de imágenes que componen una

¹ Julian Barnes: *Con los ojos bien abiertos*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2018. Pág. 67.

estampa de mayor tamaño en la que cada uno de los insertos repite el motivo para crear un efecto no tanto acumulativo como monocorde. Sensación que se transmite y potencia con la presencia e insistencia de un motivo: zapatos, generalmente masculinos, sobre alfombras. Aquellos negros, si no oscuros y sin veleidad alguna en el diseño y estas reproduciendo una tipología básicamente floral y ornamental que conduce por densidad y reiteración al aturdimiento o cuando menos a la dispensa por el privilegio de la exclusividad. Estas alfombras y este calzado constituyen los elementos visibles de las escenas -extraídas de entre las que proporcionan los propios gobiernos y cancillerías a través de la plataforma Flickr- con las que se representa el poder.

La temática no es nueva en su trabajo, se puede afirmar sin temor a equivocación que constituye un clarísimo núcleo de interés. Lo ha sido casi desde el comienzo, al menos en lo que respecta al protagonismo de los *media* y las nuevas tecnologías de la información en la configuración de una realidad que de manera progresiva ha ido suplantando a la de la experiencia cotidiana. Y su obra lo que hace es señalar esa deriva, desvelar el artificio de la impostura, camuflarse en el código discursivo e inocular una pausa. Tete Álvarez es uno de los artistas españoles que con mayor acierto y hondura trabajan

en torno a la problemática de la imagen mediática y su repercusión en el campo social y político. Una imagen que desde los inicios ha sido siempre mestiza, a mitad de camino entre la fotografía y el vídeo cuando se constituía físicamente como aquella y con las cualidades conceptuales de la fotografía cuando se materializaba como vídeo. Y de un desplazamiento al contiguo, de la escultura a la instalación y de vuelta a esta sin descartar la atracción por la desmaterialización, por las tecnologías de la imagen, por el net.art. Desde hace años su trabajo se significa por su celo improductivo, por su negativa a generar más imágenes, a engrosar el acervo iconográfico mediante la creación de nuevas representaciones que supongan un añadido a las ya existentes. Prefiere servirse de las existentes, de las que colmatan a diario los canales de distribución de los *media*, de las que se alojan en las esquinas de la red. Y con ellas hilvanar una proposición –una promesa de relectura– que se añade a la adherida en origen y que termina poniéndola en cuestión, desvelando su narrativa y los intereses que viene a servir.

Como señala Sema D´Acosta² resulta fácil e indiscutible asociar la obra de Tete Álvarez al nuevo paradigma de la práctica fotográfica que Joan Fontcuberta³ define como Postfotografía. Un rótulo que es válido para navegar en la iconosfera donde

² “De ahora en adelante, desde el principio”, en *Tete Álvarez. Desplazamientos*. Galería JM, Málaga, 2015.

³ *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Editorial Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

la competencia del autor se desvanece a causa de la inflación de imágenes que cursan a diario.

La ingente cantidad de ellas, su banalidad derivada de la democratización de los terminales que las hacen posibles (no ya cámaras fotográficas, sino teléfonos móviles), suscita la conversión de aquel autor en un lector de imágenes. Un operario que conoce los vericuetos del inmenso archivo que las contiene, un recolector acaso que las selecciona, las aparta del flujo y las resignifica. Por dicha razón no duda en enrolarse *"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 información"*⁴. Una acción casi de sabotaje que consiste en hacer uso *"de la estructura que nos brindan los medios e insertar una cuña que posibilite la deconstrucción del aparato"*⁵. Es decir, entrar en los juegos de lenguaje con los que se expresa el poder y desde dentro dinamitar su núcleo performativo. Desenmascarar la farsa de la representación y hacerlo de distintas formas, bien sea señalando con ironía el papel que como individuos nos tiene reservado la sociedad del espectáculo -¡Ale-hop!, (1997)- dirimiendo la capacidad simbólica del poder y su maleabilidad -Apropiaciones, (2014)- o rastreando en el caladero de la red señales con las que orientarse -Buscando sentido, (2014) y Look! Up in the sky!, (2019)- y navegar a la deriva.

⁴ Ángel L. Pérez Villén: "Acuerdo tácito: modelo para armar. Instrucciones y dos codas", en *En Efecto*. Cruce, Madrid, 1997

⁵ Ángel L. Pérez Villén: "La realidad en sus pliegues: flexiones, reflexiones e inflexiones", en *Tete Álvarez. Especulaciones*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000.

La cita a Guy Debord⁶ se hace aquí ineludible, como claro precursor de los que posteriormente – Derrida, Lyotard, Foucault, Baudrillard y Jameson, entre muchos otros- vendrán a describir el giro lingüístico, la condición postmoderna, la crisis del sujeto contemporáneo, los síntomas de la sociedad tardocapitalista, el simulacro como elemento de reconstrucción de la realidad y la hiperrealización que opera en los *media*. Dos son las temáticas fundamentales de la obra de Tete Álvarez en opinión de Peio Aguirre: *“por un lado, la artificiosidad estereotipada de las imágenes no ya de la política, sino de la representación de lo político; por otro, la afectividad que toda imagen mediática tiene hoy en día introducida en los dispositivos más inmediatos a la gente (teléfono móvil, televisión, redes sociales)”*⁷ Y tanto una como otra se manifiestan con nitidez en las obras que recientemente pudieron verse en el C3A (Córdoba). Obras como *Bajo la bandera*, (2020), una serie de banderolas que representan el gesto simbólico de estrechar las manos: anudar compromisos, sellar un acuerdo. Un lenguaje de signos con el que se rubrica y escenifica el poder. O *Atrezzo*, (2019-2021), videoinstalación multicanal que muestra sucesivamente diferentes centros de mesa que sirven de contexto y nexo para los contactos de alto nivel en la clase política. Conviene hacer un receso para documentar el arraigo que este tipo de

⁶ *La sociedad del espectáculo*. 1967.

⁷ “Tete Álvarez y el espectáculo de la política”, en Tete Álvarez, *Escenografías*. Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, 2021.

intereses y temáticas tienen en su trabajo. No hay más que recordar obras como *Clappers*, (1996) o *Grandes teatros del mundo*, (1997) para entender que ha sido una constante en su producción, un nervio que enhebra sus reflexiones alegóricas en torno a las diversas representaciones del poder.

La primera versión de *Atrezzo*, (2014), consistente en una serie de cibatrans (fotografías en cajas de luz) que representa escenarios de diferentes encuentros entre mandatarios, se mostró en *Desplazamientos*, la anterior y primera muestra individual de Tete Álvarez en la Galería JM, donde ahora concurre con la versión monocanal: *Atrezzo*, (2019). El planteamiento es el mismo, pasando de la imagen fija de la fotografía al movimiento y solapamiento de los sucesivos insertos de vídeos y audios de dichos encuentros. Imágenes y sonidos que provienen de los repositorios que los gabinetes de comunicación y oficinas de prensa de los gobiernos del globo ponen a disposición de los *media* a través de plataformas como YouTube. Archivos en los que se escenifica el poder con una serie de elementos de mobiliario y decoración que sirven de caja negra para la representación. Y esta no acaba de darse porque el artista desvía la mirada para que no aparezcan quienes ofician sino lo que constituye el atrezzo: centros de mesa, floreros, lámparas, teléfonos y y demás objetos inertes. Todo

lo cual convierte la escena en un espacio nimbado de vacuidad -como los no lugares de Marc Augé- en el que solo opera el tránsito de la comunicación, la convención de intereses mutuos o el tráfico de transeúntes. Un desplazamiento más que vuelve a insertarse en la rica tradición de las estrategias que cuestionan el uso performativo del lenguaje de las imágenes: de nuevo Debord y Baudrillard pero también Brecht, Virilio y Bauman. *"Se suele decir que lo más importante de las imágenes es lo que estas esconden, lo que queda fuera del marco. En este caso la atención se concentra en lo que está dentro; en aquellos detalles organizados protocolariamente que envisten de oficialidad y representatividad estos actos diplomáticos. El protocolo como forma y horizonte último de lo político"*⁸.

El propio artista apunta otra referencia teórica, Georges Balandier⁹, para quien las escenificaciones del poder son algo consustancial al ejercicio de potestad de cualquier gobierno y como tal *"un dispositivo destinado a producir efectos comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral"*¹⁰. Este marco alegórico es el que opera en buena parte de las obras presentadas en *Escenografías* (C3A), entre ellas **Angie**, (2019) y **Atrezzo** (2019-2021), cuya versión monocal como he dicho más arriba se muestra en esta exposición. Su autor aclara que esta pieza

⁸ Peio Aguirre. Opus Cit.

⁹ *El poder en escenas*, 1994.

¹⁰ "Conversación entre Tete Álvarez y Álvaro Rodríguez Fominaya", en *Tete Álvarez, Escenografías*. Centro de Creación Contemporánea de Andalucía, Córdoba, 2021.

surgió con motivo de su participación en una colectiva
–A la manera de...- organizada por la Galería Rafael
Ortiz en la que recupera su querencia por la obra de
Muntadas: *“El paisaje de los media, las esferas de poder,
los espacios de espectáculo, temas nodales en la obra del
artista catalán, tienen un evidente reflejo en este collage
compuesto por fragmentos de vídeos que se centran en
los exornos florales que decoran reuniones bilaterales,
audiencias y entrevistas de altos dignatarios políticos
extraídos de los canales de YouTube de instituciones
como el Consejo de la Unión Europea, 10 Downing
Street, White House, Bundestag, Quirinale, Palazzo Chigi,
Moncloa, etc”*¹¹. Es cierto que la correspondencia con
la obra de Muntadas siempre ha estado ahí, a la vista
y asumida sin complejos, pero también se pueden
señalar otros diálogos, menos evidentes y reiterados
aunque con similar intensidad e incluso algunos
involuntarios.

No puedo dejar de mencionar a Bill Viola
–el que se recepciona en España con su magnífica
individual en el Reina Sofía (1993)¹² - por supuesto
a Muntadas y a quien casi con toda seguridad
representa una conexión espontánea y no deliberada:
Harun Farocki. Autor checo/alemán que se distingue
por su cine y su arte (vídeo e instalaciones) críticos
con los *media*, empeñado en evidenciar las rutinas del
poder en los procesos de vigilancia de la masa social

¹¹ Opus Cit.

¹² “Lo de Bill Viola, enfrentando dos monitores
con el tubo desnudo las imágenes de los
primeros días de su hijo con las de los
momentos finales de la vida de su madre, fue
una experiencia que aún muchos recordamos
con emoción”. Ibidem

y en denunciar la represión que desde el aparato político se ejerce sobre la ciudadanía: cámaras de vigilancia, imágenes de internet, etc... Un autor para quien los límites entre la sociedad real y la sociedad mediática apenas existen. Equivalencia que también queda de manifiesto en la obra temprana de Tete Álvarez. No hay más que reparar en *Paisajes*, (1994), la obra con la que gana una beca de la Diputación de Córdoba que le permite abordar la materialización de una serie de instalaciones que son claves en su trayectoria. Es además una obra que desde el mismo título apunta a la consideración de su trabajo como un ejercicio de señalamiento, de acotación de la realidad, que deviene en una suerte de paisaje. Consistía en dos monitores que reproducían las imágenes de videocámaras que el artista había instalado en diferentes zonas de la ciudad de Córdoba, enfrentadas a las imágenes en tiempo real de la cadena internacional de noticias CNN. Un año más tarde realiza *Museum*, un conjunto de fotografías extraídas de cámaras que el artista había instalado en las salas del museo de BBAA de Córdoba. Y aquí, además de otras consideraciones de interés –la adjetivación del museo como institución de control y el papel del público como parte activa de la obra- vuelve a constatar otra peculiaridad de su trabajo: el flujo y reflujo entre el vídeo y la fotografía.

Incluso si volvemos la vista aún más atrás, el foco se proyecta sobre la función paradójica de los media. La figuración fotográfica empleada –ya sean ojos, bocas, orejas- y su inmanencia y aleatoriedad como imágenes simbólicas y su retroalimentación con el vídeo –patio de butacas con tv- en *Pausa y tono*, (1993) remiten a la imposibilidad de la comunicación: el público no participa del hecho comunicativo, ni puede acceder a formar parte de la escena que se desarrolla en el patio de butacas, ni física ni virtualmente. *“Pausa y Tono plantea la incomunicación como efecto de la saturación de mensajes y medios”*¹³. Por motivos muy diferentes tampoco puede acceder el público a la escena que se representa en *4 Horas de abril*, (2020-2021), la videoinstalación que documenta los efectos colaterales de la pandemia mediante 240 planos de webcams de distintas plazas públicas del mundo. La sombra del Gran Hermano de Orwell se cierne sobre la escena por donde discurre en tiempo real el tiempo simulado de la instalación. Y este es otro de los elementos constitutivos de su trabajo, un recurso que también viene de atrás. No hay más que recordar *Código de tiempos*, (1994)¹⁴, donde vuelve a emerger la fascinación por Bill Viola y se nos invita a experimentar la vida suspendida del tiempo, a participar como figurantes en una sucesión de naturalezas muertas en plano fijo.

¹³ “Mar Villaespesa: “Genealogía del paisaje mediático”, en Tete Álvarez. *Instalaciones*. Diputación de Córdoba, 1996.

¹⁴ Vídeo monocal y videoinstalación en cinco monitores en la Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

Uno de los autores que con mayor pertinencia e incisión ha señalado el uso del tiempo en la obra de Tete Álvarez ha sido José Luis Brea: el tiempo como elemento configurador del espacio –“es el tiempo el que produce el espacio (no el espacio el que congela al tiempo)”¹⁵ - y la maleabilidad de aquel en la construcción de los discursos de los media y en la percepción de la realidad. Prueba palpable es *Uno y otro lado*, (1996): dos cámaras de vídeo CCTV, dos proyectores de vídeo, dos micrófonos y dos canales de audio en dos salas contiguas, que actúan como catalizadoras de la acción de quienes penetran en su interior, redireccionando recíprocamente imagen y sonido retardados a cada espacio. Una pieza que recuerda los trabajos de Dan Graham, otro de sus artistas de referencia. Algunas videoinstalaciones del norteamericano -en especial su célebre *Two viewing rooms*, 1975- podrían situarse como precedentes de *Uno y otro lado*, (1996) por su carácter pionero en la activación del público como elemento configurador de la obra, que despliega en un mismo espacio la experiencia perceptiva del pasado y el presente.

Al presente vuelvo para presentar el resto de obras que forman parte de esta muestra individual de Tete Álvarez en Galería JM. Comienzo por *Angie*, (2019) que despliega como si de una carta de colores Pantone se tratase innumerables fragmentos de la chaqueta

¹⁵ “1000 y 1 platós (Teatros y audiencias de Tete Álvarez)”, en *Tete Álvarez. Interferencias*. Centro de Fotografía Universidad de Salamanca, 2001.

de la ex canciller alemana Ángela Merkel. Un motivo en apariencia anodino pero que suscita un interés significativo en las redes sociales. Su atuendo; mejor dicho, la reiterada costumbre de repetir modelos en sus comparecencias públicas provocó su conversión en meme. Lo que hace el artista mediante un display que se ha hecho habitual en algunas de sus series –marcar el perfil del motivo principal de la representación o trazar con la obra una cota en el espacio expositivo- es señalar la paradoja de dicho fenómeno, evidenciando el fracaso promisorio de las nuevas tecnologías de la comunicación: los media como arma de disfunción comunicativa¹⁶, o como afirma Peio Aguirre, *“las redes sociales como arma de distracción masiva... No sorprende que los anteriores apologetas de la revolución tecnológica sean ahora sus mayores críticos”*¹⁷. Todo lo cual me trae a la memoria la ficción que Jorge Carrión desarrolla en su última novela, en la que quienes en principio alientan, promueven y desarrollan las nuevas tecnologías de la información y la inteligencia artificial terminan haciendo apostasía de ello y se parapetan en la trinchera contrarrevolucionaria crítica. Tete Álvarez no llega a eso, no hace contrarrevolución pero mantiene el espíritu crítico que desde el inicio de su trayectoria ha proyectado sobre los media y su entorno más inmediato, como queda de manifiesto en algunas de las obras que se mostraron en la individual de la Diputación de Córdoba (Tete Álvarez.

¹⁶ Los *media* alientan este consumo masivo de imágenes: diarios como ABC, El País, El Mundo, etc... tienen recogido este fenómeno y lo sirven en la red para disfrute de sus consumidores.

¹⁷ Peio Aguirre. Ibidem.

¹⁸ *Membrana*. Editorial Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2021.

Diputación de Córdoba (*Tete Álvarez. Instalaciones*, 1996): *Carta de ajuste*, (1996) y *¡Qué pequeño es el mundo!*, (1996).

En la casi totalidad de las obras que forman parte de esta exposición el procedimiento seguido por su autor es, como ya he dicho, el análisis y la selección de las imágenes y su resignificación. Y en dicho proceso la intervención sobre el original, al margen de cuestiones técnicas, se centra en focalizar la composición mediante el encuadre requerido en cada caso y la posterior secuenciación para otorgar sentido a la obra. No obstante en las distintas versiones de *Atrezzo* se permite que el *punctum* barthiano¹⁹ se haga patente con la aparición furtiva en escena de detalles que quizá estén ahí para satisfacer la curiosidad del lector atento. Detalles de los que Tete Álvarez no ha querido prescindir –los dedos de una mano, la mano completa, una pierna, un pie, una rodilla, un zapato– y que se cuelan tímidamente por un flanco lateral. Fragmentos de cuerpos que en *Red Carpet*, (2022) y *Grey Carpet*, (2022) se intensifican y concentran en las extremidades inferiores: zapatos. Esta presencia ha dejado de punzar en la composición, como sucedía en *Atrezzo*, y pasa a detentar el protagonismo sobre un fondo de moquetas rojas y grises. En sendas series, que soportan la imagen sobre azulejo cerámico, se tiende a la uniformidad en la representación

¹⁹ Roland Barthes: *La cámara lúcida*. Editorial Paidós, Barcelona, 1990.

de lo político, en cuya configuración se disuelve la identidad del individuo, se unifican los intereses estéticos -zapatos cerrados, oscuros- y se evidencia la faz masculina del poder. Frente a la ductilidad cromática de las chaquetas de Ángela Merkel nos encontramos con el talante bruno con que se calzan los mandatarios mundiales.

En *Official Portrait*, (2017) la intervención sobre la imagen matriz va más allá de su selección analítica y encuadre. Las figuras que aparecen centradas en la escena -retratos oficiales de altos mandatarios de la política internacional- han sido veladas totalmente por una mancha negra que reproduce su forma. No es la sombra propiciatoria y redentora de Tanizaki²⁰, cargada de posibilidades, algunas adversas, cierto, pero también positivas en potencia y seminales en el florecimiento de la belleza; más bien se trata de una oscuridad nociva para el progreso, la transparencia y la luz. No es la sombra que aniquila la identidad del individuo, la que le priva de su libertad y derechos como persona, no es la sombra de los inmigrantes que retrata Eric Aupol, es la sombra que solapa y niega cualquier atisbo de singularidad o empatía y que como contrapartida ofrece la masa negra de quien figura como acreedor de unos símbolos -banderas- que terminan diluyéndose en el opaco concierto coral de la globalidad. La sombra no es un recurso novedoso en

²⁰ J. Tanizaki: *Elogio de la sombra*. Editorial Siruela, Madrid, 1994.

la obra de Tete Álvarez, muy al contrario le acompaña casi desde los inicios, en unos casos proyectada por el público, solapando las imágenes proyectadas de *El espectáculo debe continuar...*, (1996), 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*. Y en *Sombras*, (1997-2000) 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 registrada 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 nada²¹. 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 sombra"²².

Vuelvo al principio y retomo *Patchworks*, (2022) la obra que da título a la exposición. Después de este recorrido no creo necesario ni oportuno insistir en la elocuencia discursiva de la propuesta, solo apuntar que como ocurre específicamente con la escultura -y por supuesto con las instalaciones-

²¹ Pérez Villén (2000).

²² Baudrillard: *El crimen perfecto*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 52.

en general con la percepción directa de las obras, lo que quede por escrito en este texto no hará justicia a la experiencia de situarse en el centro de la sala y sentir la opresión de unas imágenes que resultan cuando menos abrumadoras. Una desazón y una tensión que, reconocía más arriba, se originan por la repetición del registro figurativo: zapatos sobre alfombras. Pero la causa principal es el display utilizado: envolver prácticamente a quien se acerque a contemplar los detalles de la representación. Y esta táctica –la de abrumar al público no, la de intervenir en el espacio expositivo- también es marca de la casa y desde antiguo. La última vez fue con *Lucernario*, (2021) cuando cubrió dicho elemento arquitectónico con la imagen de miembros del G8 mirando al horizonte y de espaldas al público de la sala en el C3A. Una intervención magnífica que recuerda por su despliegue circular la efectuada con *Tríptico*, (2000) en las Salas de Procuración del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), donde sitúa una serie de cibatrans en cajas de luz alrededor de un patio interior, que reproducen la imagen de dicho patio desde la posición que ocupan las obras. Y al final del recorrido una cuarta ventana abierta que deja al descubierto el patio real. Y si seguimos hacia atrás nos topamos con *Andando contra una pared*, (1997), la proyección de una acción in situ al final de una escalera en Sala Cruce (Madrid) o un año antes con *Sin título* (Manzanas),

WWW1996, otra proyección sobre una esquina de la grabación de esquina de la grabación de una manzana suspendida en ese mismo espacio en *Tete Álvarez. Instalaciones*, (1996).

Y para terminar una coda: una selección de cuatro libros de artista realizados en los últimos años en los que se aprecia la cadencia procesual y en buena medida temática que ha caracterizado su trabajo. Una posición reacia a incrementar el acervo iconográfico global y por lo tanto contraria a seguir sumando imágenes al caudal de las ya existentes. La suya es una decisión improductiva en la que el papel del autor, del artista, se centra en originar sentido mediante el análisis, selección y combinación de las que ya circulan en la iconosfera. ***Shooting The Mona Lisa***, (2018) documenta cómo todo lo mediático termina perdiendo consistencia real –diríamos casi material o física- y su percepción directa se canjea por su representación diferida, que en este caso y debido a la incesante y creciente inflación de su reproducción determina su conversión mediática (simbólica). El azar o la sintaxis digital están en la raíz de ***DSC_0000-DSC_0099*** y ***IMG_0000-IMG_0099***, (2019). En estos dos libros se hace especialmente notable la deriva semántica del ejercicio de articular una secuencia aleatoria de imágenes indexadas –por la numeración que imponen las cámaras

digitales- alojadas en internet. Más incisivo y crítico se muestra en **#diptych #ACLU #instgrm**, (2016)²³ al emparejar sendas imágenes que representan motivos similares, si bien en un caso se trata de testimonios probatorios de maltratos infringidos a prisioneros de Afganistán e Irak, desclasificados por la administración norteamericana después de más de una década y en el otro de las fotografías subidas a una red social (Instagram): *"Planteé establecer posibles conexiones entre éstas, las imágenes que más se ocultan y aquellas que más profusamente se exhiben"*²⁴. La asociación causa cuando menos estupor y revela la condición maleable de la imagen y su permeabilidad, lo que le confiere un poder de seducción y señuelo de los que Tete Álvarez no quiere prescindir en su obra.

²³ Con el mismo título y fecha existe una serie de 14 dípticos (impresión tinta sobre papel Hanemulle, 42x27 cm. c.u. en marco de madera con bisagra) exhibida en el marco del Festival PHotoEspaña, 2017, en la Galería Magda Bellotti, Madrid.

²⁴ Tete Álvarez: *Desplazamientos* (hoja de sala). Galería Magda Bellotti. Madrid, 2016.