

EJERCICIOS DE ORIENTACIÓN

A. L. Pérez Villén

*El hombre contemporáneo
cayó en una trampa
sólo le quedan siete caminos
ninguno de los cuales conduce a Roma*

Nicanor Parra¹

Todo mapa representa una imagen del poder, no hay mapa inocuo ni inocente, no hay mapas objetivos, cualquier mapa apuesta por una determinada representación de aquello a lo que remite. Porque todo mapa es una convención, como la de la perspectiva en su origen, vinculada a los avances de la geometría, al humanismo y a la incipiente edad moderna (a la emergencia de la burguesía). Los mapas representan la visión del mundo de quienes los sufragan. Una mirada centrada en un punto de fuga, escamoteadora respecto a la versión original de la que parten, pues a excepción del relato borgiano en que mapa y territorio se confunden el resto se ejercita en una escritura del mundo que se permite todo tipo de licencias. La primera de las cuales es la de aceptar que un mapa es una representación espacial de un espacio dado y que en dicha representación se compendian una serie de intereses que no son estrictamente cartográficos: geopolíticos, económicos, religiosos...

Desde el ámbito de lo artístico, los posicionamientos más significativos en relación a la cartografía vienen de los surrealistas², que plantean –en consonancia a su credo– un mapa intervenido que no responde ni a la realidad espacial que debiera despejarse en sus dominios, ni a los intereses habituales que este tipo de realizaciones llevan consigo. Intereses –geopolíticos, económicos...– que en sus manos se reconvierten en herramientas que desenmascaran dichos intereses o que postulan la existencia de realidades otras que también son susceptibles de

¹ *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006. Pág. 304.

² Diego, Estrella de: *Contra el mapa*. Editorial Siruela, Madrid, 2008.



Espacio para la reflexión, 2000



Fairplay, 2001



Fotofinish, 2001

aparecer en mapas. Esta es la estela en la que se inscriben las series que Tete Álvarez presenta en *Topografías* y que han motivado estas líneas.

El interés por los sistemas de representación no es nuevo en la obra de Tete Álvarez. Desde obras tempranas se ha sentido atraído por cómo se viste una imagen para que pueda traducirse en idiomas y sentidos distintos. Cómo opera la percepción visual y qué condicionantes se adhieren al proceso hasta el punto de determinar posibles lecturas de un mismo motivo. No está de más recordar algunas de las propuestas que formaron parte de *Especulaciones*³, como por ejemplo *Sombras*, *Espacio para la reflexión* o *Tríptico*, con las que comienza a perfilar una inflexión hasta entonces desconocida en su trabajo. Bien es cierto que se mantienen las claves referidas a la contingencia de toda experiencia visual y los juegos de lenguaje acerca del posible uso que de dicha fisura puedan hacer quienes habitualmente trabajan con ella, ya sean publicistas, apóstoles, semiólogos o simples artistas. Pero lo que de nuevo aportan estas obras es la complicidad de saberse inmersas en una sintaxis de la imagen que ya no se decanta tanto por señalar las veleidades de quienes hacen uso de ella, como por testar camuflajes diferentes para pasar inadvertidas ante cualquier análisis que dirima entre origen y reflejo, original y copia, objeto y representación.

Pero el paso decisivo se manifiesta en las series posteriores. Series y obras que marcan el terreno acotado por los juegos de azar y por el deporte, imágenes que comienzan a mostrar las entretelas con las que se reviste la representación cuando aspira a obtener –por el solo hecho de evidenciar sus cualidades modélicas y el objeto de su finalidad– la consideración testimonial de su neutralidad. A este respecto *Fairplay* y *Fotofinish* son paradigmáticas. Y es a partir de esta última cuando el trabajo de Tete Álvarez se hace rizoma en torno a este núcleo de intereses, dando lugar a series tan determinantes para su obra reciente como *Desterritorios*, *Campos de juego*, *Topometrías* y *Confinés*. La escena que sirve de cobijo a la imagen es generalmente urbana, un espacio anodino y sin ningún elemento identitario que configure una localización singular

³ Exposición individual celebrada en 2000 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

⁴ Ambas se mostraron en *Fairplay*, celebrada en 2011 en la Galería Cavecanem de Sevilla.,

y determinada, a no ser los de la última serie –*Confines*– que como su nombre indica apunta a la periferia de cualquier ciudad. Pues bien, sobre este fondo se despliega un repertorio de marcas y señales que remiten a dispositivos métricos de cuantificación del espacio diversos –un jalón topográfico, un campo para práctica deportiva, impresiones topométricas de precisión, líneas de horizonte que segmentan el paisaje– que por sus atributos reenvían (alegorizan) el sentido en torno a aspectos relacionados con la ciudad y sus moradores.

La pérdida de peso del lugar y su especificidad –histórica, cultural, política– frente al flujo y la velocidad de las comunicaciones actuales es una de las causas de que la historia deje de hilvanarse mediante acontecimientos asociados al territorio⁵ y que este se convierta en una huella endémica en el mapa de la desaparición (*Desterritorios*). La mercantilización de las relaciones sociales, la competencia insana del sálvese quien pueda y la disolución del compromiso ciudadano en beneficio de lo estrictamente personal –que ya se postulaba en *Fotofinish*– se recrudece en la estandarización competitivo-deportiva de los espacios urbanos representados en *Campos de juego*. Por el contrario, *Topometrías* es una serie en apariencia más aséptica, un puro ejercicio de estilo, pulcro y terminante, que no obstante reactiva nuestra competencia lectora. “La interferencia métrica ata por dentro las imágenes y las fractura, vulnera la distancia entre la realidad y la representación para entrar en un territorio que vincula percepción con reflexión”⁶. Los espacios indiferenciados de cualquier periferia urbana marcan los límites vagos de esa demarcación que el pulso de la ciudad dibuja sobre el territorio. En *Confines* se perfila la frontera permeable entre los aledaños de la urbe y los terrenos baldíos que se adhieren al tejido urbanístico, como excrecencias caprichosas surgidas en su desarrollo.

Y es en el entorno de estas bolsas vacías en el interior de las ciudades –en estas islas de fricción donde se orillan la ciudad y el campo (los terrenos yermos o lo que queda de naturaleza)– donde Tete Álvarez se topa con las investigaciones de Francesco Careri⁷ sobre el andar urbano como paradigma de una nueva



Campos de juego, 2003



Desterritorios, 2003



Topometrías, 2003

⁵ Fernández, Óscar: *Desterritorios*, en Diario Córdoba. 6 de noviembre de 2003.

⁶ Panera, F. Javier : *Tete Álvarez*, en catálogo de exposición Tete Álvarez / Tomás Miñambres. Galería Trama, Madrid, 2004.

⁷ Walkscapes. *El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.



Track 10/07/09, 2009



Localización, 2006

percepción crítica del espacio circundante. El motivo de estudio del italiano y las obras más recientes del artista están imbuidas por la relectura de las experiencias urbanas dadaístas y sobre todo por las que ponen en marcha los situacionistas en la segunda mitad del pasado siglo. Ahora se trata de replantear la activación de una práctica, la de la deriva o el deambular por las ciudades, para reactivar una psicogeografía del lugar, para reconstruir el sentido de la habitabilidad de los humanos (la arquitectura y el urbanismo), para implementar el sentido de apropiación del espacio (humanización de las ciudades), de sus lugares míticos (sagrados o profanos), de los espacios de concertación (social, política) y de las estrategias de cuestionamiento (ideológico, estético) que se derivan de esta práctica. Y bajo este paradigma se trabaja en obras como *Track 10/07/09* –vídeo que dibuja la huella digital de una deriva urbana- o *Localizaciones*, una pieza que ha sido mostrada en distintos espacios y que en cada caso se reinventa mediante las coordenadas precisas de cada emplazamiento.

Pues bien, son las ciudades y sus mapas posibles los motivos con los que trabaja Tete Álvarez en *Transurbancias*. Que nadie espere hallar el rastro que le conduzca de vuelta a un espacio vivido ya que estas obras son –amén de un testimonio de lo que acontece en la urbe actual- el registro sedimentario de ciudades superpuestas (solapadas) en el tiempo y en el espacio, lo que transfiere a la imagen resultante no tanto un aroma de mestizaje como de liquidación de cualquier tipo de identidad geográfica, histórica, cultural... Estas ciudades inciertas se constituyen en territorios vagos –la referencia a los no lugares de Marc Augé⁸ es de recibo- en espacios de desubicación, lugares desestructurados y desfocalizados, en mapas de la globalidad. El proceso de creación no puede ser más explícito al respecto : se trata de imágenes satelitales que forman un tapiz de tramas urbanas, como si de un mosaico se tratase. Y sobre este marco fragmentario se vuelven a colocar máscaras cartográficas -en este caso sobre todo el espacio de representación- que precipitan una alegoría de la posmodernidad. Un relato transido por la velocidad de las comunicaciones, por el flujo de las migraciones. Un retrato de la globalidad.

⁸ *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Editorial Gedisa, 1993.

Habla el antropólogo francés (Augé) de espacios de tránsito, de lugares desprovistos de identidad, de territorios a los que se ha privado de su especificidad en la configuración de una cartografía de la historia y de la emergencia, como consecuencia, de esos no lugares anónimos donde experimentar la condición global de la existencia. Habla Iván de la Nuez de la Nuez de la condición mudada de los mapas –en referencia a la travesía de Fitzcarraldo, de Herzog- como espacios que marcan límites que se comportan como umbrales y los relaciona con el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari⁹. Condición y experiencia de la globalidad. No en vano las ciudades transurbantes de Tete Álvarez viven en mapas nimbados por la vaguedad y la turbulencia. Nada parece ser lo que resulta ser pues la abundancia de información y la inestabilidad de las referencias hace casi imposible acceder al sentido. Son imágenes caprichosas que desdeñan la competencia performática que aporta la representación, ya que la información que atesoran está sepultada bajo la vivencia de distintos lugares. Apuntan, como dice Miguel Morey¹⁰ en Deseo de ser piel roja, a la única patria posible de la globalidad : la fuga.

Las Transurbancias de Tete Álvarez señalan el contraste final de una suerte de deriva aleatoria por varias ciudades del mundo, son una excéntrica fusión de lugares e identidades, representan la imagen remendada y gozosa de una experiencia virtual, el registro suntuario de lo provisional, sedimentos cartográficos inconexos e imposibles que jalonan la mutabilidad de la condición contemporánea de la globalidad. Y desde esta óptica nos asomamos a un paisaje en el que todo está desactivado en cuanto a su función, arribamos a un territorio insomne e hiperactivo que ha logrado trastocar el ritmo de los acontecimientos, produciéndose en tiempo real y en diferentes localizaciones eventos similares que debiendo responder a un mismo ritual –el del capitalismo transnacional- se permiten licencias que enmascaran la renuncia a la diferencia a cambio de ensayar la libertad de la comunión virtual. Un patrón de conducta asignado al sujeto posmoderno y que ha sido renombrado a lo largo de los años como propio de la sociedad del espectáculo (Debord), la sociedad del simulacro (Baudrillard),



Estratigrafía, 2010



Cronotopos, 2011

⁹ Inundaciones. Del muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas 1989-2009. Editorial Debate, Barcelona, 2010. Pág. 91..

¹⁰ Iván de la Nuez. Opus Cit. Pág. 103.



Transurbancias VI, detalle

la hiperrealización de la sociedad (Derrida), la sociedad telemática (Virilio), la sociedad postpolítica (Zizek)... Con semejantes referencias Tete Álvarez esboza la posibilidad de una cartografía nómada; mejor dicho, presenta un repertorio de cartas de navegación para perderse paseando entre los pliegues de ciudades separadas por el tiempo y el espacio.

Si se acepta la invitación a viajar que nos ofrece el artista, les adelanto –como guía virtual de posibles itinerarios- que la proposición ofrece sus mejores experiencias si se aborda a partir de *Transurbancias* y finaliza en *Vértices*, lo que viene a traducirse en que hay que recalar antes en *Ciudades líquidas*. El tránsito que determina dicha elección tiene como consecuencia pasar de una serie donde todo está fuera de lugar (y de tiempo) y uso, en la que se cuestionan los sistemas cartográficos de representación y se alegoriza sobre la globalidad, a otra en la que –insistiendo en la crisis de la percepción de la urbe moderna- se produce una aproximación al motivo : la ciudad en sí misma, sin solapamientos ni injertos espacio-temporales. Se nos invita a dar un paso más, a decidir un encuadre más conciso –por más que las *Ciudades líquidas* tengan su contorno diluido- diríamos que incluso un enfoque particular. Y desde aquí –una ciudad cuya identidad prosigue oculta bajo la mudable caligrafía de su callejero- partimos hacia el objeto sobredimensionado en su morada : el vértice geodésico. Un elemento escenográfico que remite a un punto concreto, con unas coordenadas precisas, por más que éstas se plieguen al credo de la cartografía. El periplo se cierra –a la postre y sin pesares- sobre la fortuna de volver a asumir la competencia de la representación, aunque sea para testimoniar y legitimar la naturaleza de un paisaje a contrapelo.

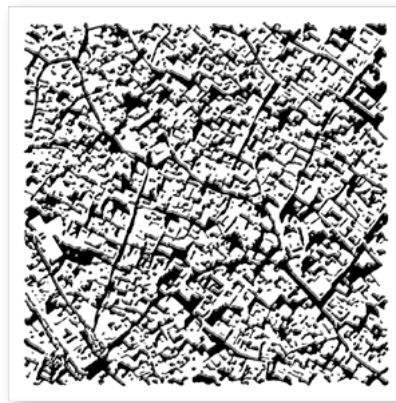
Pero volvamos atrás abriendo campo para recuperar el laberinto caligráfico de la memoria. La apariencia de las ciudades a vista de pájaro que conforma la estructura de su callejero es el punto de partida de las *Ciudades líquidas*. Ya no se trata de una pura conjetura espacial –como en *Transurbancias*- sino del aspecto que presenta una urbe desde el cielo. El proceso comienza con la

elección de una determinada ciudad histórica – Estambul, Avignon, Cagliari, Casablanca, Córdoba, Jerusalén- para centrarse en la herida que representa su trama. El tiempo se cobra la recompensa de su lento discurrir y facilita la emergencia de un tatuaje, siempre luctuoso. A la vez que se objetiva una imagen del caos –ese retrato a contraluz que representa la cicatriz de la historia- de forma paulatina fermenta la impresión de que los lugares ya no importan y que los límites no marcan pues todo se desborda. La ciudad se extralimita y sólo consigue transpirar la imagen líquida de lo que fue su pulso. Hemos avanzado desde lo genérico a lo particular, hemos pasado de las *Transurbancias* a las *Ciudades Líquidas* pero esta concreción no lleva emparejada la sensación de haber logrado constancia alguna sobre la función de estos mapas urbanos.

En cualquier caso tampoco resulta de primera necesidad que los mapas (ni los planos de las ciudades) contribuyan a arrojar luz sobre los lugares donde se vive, ya que estos, como entienden Amalfitano¹¹ y sus amigos y alumnos, no constituyen más que etapas y capítulos de un juego –el de la experiencia v ital- en el que lo verdaderamente importante es jugar. Porque mientras uno se juega la vida se viaja en el tiempo y en el espacio y de esta manera las ciudades, como los libros, se comportan como el tablero donde se desarrollan distintos episodios de una misma historia. Y qué mas da que en el tablero creamos reconocer el callejero urbano de Santiago de Chile o la regularidad de las calles mexicanas de Santa Teresa, las avenidas de Barcelona o la inmensidad del desierto de Sonora, cuando lo esencial es que en todos los casos se trata de un laberinto. Un laberinto a desentrañar en cada partida. Albergamos la sospecha de que en realidad las *Ciudades Líquidas* remiten a ciudades inexistentes hoy día, en todo caso reproducen la máscara difusa de una urbe atrapada entre los fastos del pasado y los reclamos del turismo. Las ciudades líquidas de las que nos habla Tete Álvarez no son las ciudades históricas que permanecen aletargadas bajo la imagen impertérrita del tiempo, son las urbes que palpitan el flujo de la actividad (global) y cuyas coordenadas exceden en mucho los perfiles habituales que tradicionalmente venían a fijar el origen de su resonancia.



Ciudades Líquidas, Avignon. 2010



Ciudades Líquidas, Casablanca. 2010

¹¹ Bolaño, Roberto : *Los sinsabores del verdadero policía*. Editorial Anagrama, Barcelona, 2011.



Vértices, Rubio. 2010



Vértices, Atalaya. 2010



Vértices, Porcuna. 2010

Las series hasta ahora vistas –*Transurbancias* y *Ciudades líquidas*- se deben a la fotografía por su soporte y por las implicaciones digitales de su resolución, mientras que los *Vértices* se inscriben en la disciplina fotográfica por tradición y estilo. Me explico: las escenas representadas parten de una preceptiva definida como objetiva y que tiene en la pareja de los alemanes Becher (Bernd & Hilla) sus representantes originarios. Una tradición, la de la fotografía objetiva, y un estilo que, muy próximo a la estética del minimalismo -en lo que se refiere a prescindir de huellas tanto del proceso de creación como del autor - marca las pautas de la composición en todos sus aspectos : encuadre, luz, distancia, punto de enfoque... De esta manera se consigue que el resultado sea lo más aséptico posible y que la imagen obtenida responda a una sintaxis determinada en la que lo primordial no es tanto lo que se llega a transmitir al público -lo que denota la imagen, que no es otra cosa que un vértice geodésico en su emplazamiento- sino que aquélla quede integrada en la secuencia connotativa de un discurso crítico sobre los sistemas de representación.

Ya hemos dicho que los *Vértices*, a la postre y sin pesares, vienen a constituirse en una suerte de paisajes involuntarios. Y lo son porque cada fotografía de la serie -las imágenes incorporan las coordenadas exactas de su localización- además de señalar la aleatoriedad de la elección y el caprichoso artificio que otorga a cada lugar la singularidad y la virtualidad de la naturaleza, se debe en exclusiva al precepto de informar sobre la contingencia de un dispositivo determinado de la trama topográfica. Esta es la razón de esa valencia dual a la que nos referimos : cada escena presenta una serie de ingredientes que conforman un paisaje diferente y no obstante dichos elementos, como lo que contribuyen a significar, están descartados de entrada. Una dialéctica, una paradoja que puede hacerse extensiva a las otras dos series, pues hemos viajado desde lo global a lo particular y en todo caso no hemos tenido la certeza de pisar tierra firme. Quizás se trate de eso, de dejar de tener certezas y comenzar a cuestionar lo que hasta ahora nos servía para movernos por el mundo. Aprender nuevos ejercicios de orientación y disentir de las apariencias, aunque estén dictadas por la música seductora de la geografía.

¹² Las localizaciones donde se sitúan los vértices geodésicos responden a la toponimia del lugar: Cerro Bandera, Cerro Apolinar, Trapero, Cerro Vértice, Rubio, Porcuna...