

Conversación entre Tete Álvarez y Álvaro Rodríguez Fominaya

Esta entrevista tuvo lugar vía *email* entre los meses de mayo, junio y julio de 2021, con motivo de la muestra *Escenografías* en el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía.

Álvaro Rodríguez Fominaya: Hablemos de tu prehistoria como artista. El origen. Hay dos hechos que definen tus inicios. El primer acontecimiento fue la fundación a mitad de los 80 del colectivo Arte-Acción en Córdoba. ¿Cuáles eran las premisas del colectivo?

Tete Álvarez: Arte-Acción fue un colectivo fundamentalmente experimental –cuando desconoces el medio todo lo que haces se convierte en un experimento– y muy impregnado del espíritu de su época, los años 80. Básicamente éramos un grupo de modernos fascinados por el surrealismo de Buñuel y por el cine expresionista alemán. Nos movíamos en el circuito *underground* de la ciudad y lo mismo podíamos realizar un videoclip, una portada de disco, un reportaje de moda, un documental sobre tribus urbanas o un corto elaborado a partir de un guion generado mediante escritura automática. Los medios eran muy caseros, era el ocaso de lo analógico, laboratorio de blanco y negro, cine en super-8, proyecciones de diapositivas, el primer video-8. Con este bagaje y más ganas que experiencia empecé a colaborar con la TVM de Córdoba, una de las primeras experiencias en el país de emisoras municipales de televisión. Estuve de cámara de un programa cultural hasta que agoté las prórrogas que había solicitado para incorporarme al servicio militar.

ARF: Ese es el segundo acontecimiento al que me refiero, la formación que adquieres en el Servicio Cinematográfico del Ejército.

TA: Con estos antecedentes pude obtener destino en el servicio que se ocupaba del cine y vídeo en la Capitanía de Madrid. Allí tuve la oportunidad de adquirir conocimientos de grabación y edición en sistema profesional y de proyección cinematográfica y pude coincidir con un grupo de profesionales de la TV y el cine que posteriormente desarrollaron notables carreras. Aproveché el tiempo para formarme técnicamente, me infiltraba en las clases del Instituto de Radio y Televisión donde cursaban oficialmente algunos de estos compañeros de milicia. A partir de ahí pude desarrollar una carrera profesional, paralela a la incipiente artística, que me llevó a trabajar en una de las primeras experiencias de vídeo comunitario que después se convirtió en televisión por cable y posteriormente en una cadena autonómica. Creo que es en 1989 cuando empiezo a firmar de manera individual los primeros trabajos artísticos, eran obras en soporte fotográfico realizadas a partir de capturas con cámara de vídeo. Otras, como *Código de tiempos* (1993), son todavía claramente indagatorias sobre la naturaleza del medio y en concreto sobre el carácter temporal de la imagen electrónica.

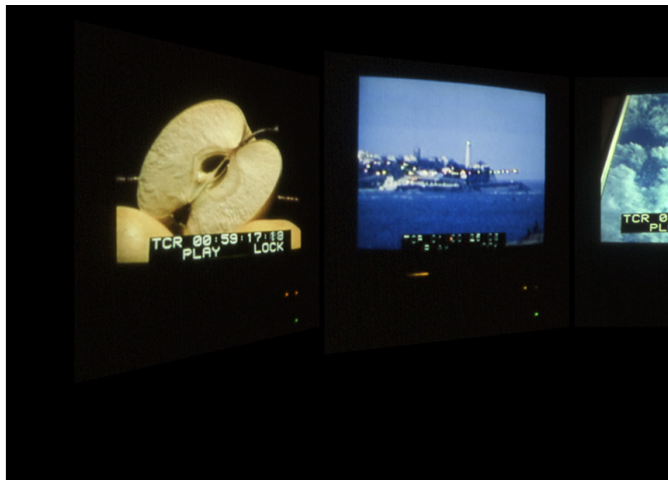
ARF: Quiero conectar con la importancia que la idea del colectivo ha tenido en tu trayectoria. Años más tarde participas en la fundación del colectivo NADA, con Hisae Yanase, Ángel Luis Pérez Villén y Jacinto Lara, entre otros. Su existencia fue breve pero está siendo ahora reposicionado con perspectiva histórica como colectivo independiente.

TA: Es cierto que los estudios recientes sobre colectivos independientes de artes visuales en España incluyen ya referencias tanto a NADA como a los dos grupos que constituyeron su precuela y su secuela. Desde la creación de Equipo 57, en la ciudad ha sido recurrente la agrupación de los artistas en forma de colectivos y asociaciones. Y en este sentido, NADA retoma esa componente grupal y esa idea de autoría no individual, de autoría compartida e incluso anónima en las intervenciones y proyectos que realiza a mitad de los años 90. Como grupo era muy heterogéneo ya que incluía a artistas de diferentes generaciones –entre Rita Rutkowski y yo pueden mediar más de 30 años–, pero todos compartíamos preocupación por el devenir de las políticas culturales en la ciudad.

La función del ojo, 1987. Arte-Acción



Código de tiempos, 1993



La actividad se articulaba mediante reuniones y grupos de trabajo, elaborábamos textos teóricos y críticos de uso interno y propuestas gráficas y plásticas e intervenciones en el espacio público. Nekane Aramburuen su libro menciona como acción más destacada la intervención *De Centro de Arte, nada* en 1998 –basada en la colocación de rótulos adhesivos en la señalética pública de la ciudad al objeto de evidenciar la inexistencia de un espacio para el arte contemporáneo– pero en los archivos conservamos documentación de proyectos realizados y no realizados que eran también muy incisivos, como *Espacio libre de palomas*, una serie de acciones que denunciaban la involución que en lo cultural supuso el monopolio financiero de la caja de ahorros de la Iglesia, Cajasur, una entidad que utilizaba como logotipo la paloma, que simboliza al Espíritu Santo.

ARF: Posteriormente te involucras en la edición de *Ars Operandi*, una revista digital que comenzó con formato de blog y que ahora constituye una herramienta clave para la investigación sobre las prácticas artísticas.

TA: La revista surge a partir de un blog sobre arte y cultura que inició mi hermano José en 2008, en el que al poco tiempo me incorporé como editor, redactor y responsable del archivo audiovisual. Posteriormente se sumaron los críticos Pérez Villén, Óscar Fernández y Jesús Alcaide, profesionales que ya ejercían la crítica en medios locales y nacionales. A raíz de la crisis de 2008, las cabeceras locales eliminaron la crítica de arte de sus contenidos y la información adolecía en muchas ocasiones de falta de rigor. *Ars Operandi* surgió por ello ante la necesidad de generar un espacio de información, crítica y debate en torno a las prácticas que se producían en nuestro contexto más próximo. Además de visibilizar la escena local contemporánea, el propósito era generar un archivo de textos críticos, noticias, publicaciones y contenidos audiovisuales que documentaran la creación del momento. En los ocho años de existencia se convirtió en un referente ineludible para conocer el trabajo de los artistas; llegamos a contar con una notable audiencia no solo local sino también nacional e internacional. En los primeros cuatro años alcanzamos el medio millón

De Centro de Arte, nada, 1998.
Colectivo NADA



de visitas, algo totalmente inusual para un medio que publicaba contenidos tan específicos.

La parte más interesante ahora es comprobar cómo el proyecto, una vez finalizado, se ha convertido en una magnífica fuente de documentación para investigadores y público interesado. Existen ya numerosas referencias bibliográficas que remiten a artículos publicados en la revista y, por otro lado, mantenemos abierto para consulta un canal que recoge casi un centenar de vídeos documentales de exposiciones, contenidos que están disponibles bajo licencia Creative Commons.

ARF: En el año 97 expones con la galería sevillana Cavecanem. En esos años, su galerista, Fernando Roldán, aglutinó a algunos artistas que posteriormente han tenido largo recorrido en la escena española, como Dionisio González, Juan del Junco o Miki Leal. ¿Cómo surge la relación con Cavecanem?

TA: A mitad de los 90 ya había realizado las primeras individuales, en el 94 recibí la Beca de Artes Plásticas de la Diputación de Córdoba, lo que me permitió acometer un proyecto ambicioso que contemplaba diez instalaciones y contar con un catálogo con texto de Mar Villaespesa. Antes de la individual de Cavecanem había colaborado con la galería sevillana en un par de colectivas con Rogelio López Cuenca y Victoria y Alonso Gil, Santiago Ayán... Fuimos invitados a participar junto a otros artistas andaluces en La Bâtie-Festival en Ginebra y allí pude tomar contacto con artistas que son coetáneos como Pedro G. Romero o Federico Guzmán. Con Pedro

colaboré en un vídeo para la Bienal de Flamenco de Sevilla y con Federico realicé para el proyecto *Além da Água: Copiacabana* en el MEIAC, una obra que formó parte también de *En construcción*, un programa sobre el panorama del vídeo español de los 90 que itineró por España y Latinoamérica.

A la individual en Cavecanem del 97 llevé parte de la obra que ese mismo año había expuesto en el espacio independiente Cruce de Madrid, e incluía *Andando contra una pared* (1997), una de las primeras videoinstalaciones que se comercializaron en galerías andaluzas. La presentamos en el 98 en ARCO, donde aún era inusual encontrar obras multimedia y quedé finalista del premio ARCO Electrónico. Al año siguiente volvimos a presentar en la feria otra videoinstalación, además de fotografía y vídeo monocal, compartiendo espacio con trabajos de García-Alix, Mireia Sentís, Pepa Rubio y Angustias García + Isaías Griñolo.

Es ya en 2000 cuando comienzan a incorporarse a Cavecanem Dionisio González, Matías Sánchez, Cristina Lama y Miki Leal y Juan del Junco aún como integrantes del colectivo The Richard Channin Foundation. Ese mismo año, tres artistas de la galería, Dionisio González, Pepa Rubio y yo, realizamos exposiciones individuales en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y a partir de ahí nuestra obra comenzó a formar parte de colecciones tanto públicas como privadas.

ARF: ¿Qué significó para tu generación y para tu trabajo?

TA: La labor de la galería resulta siempre fundamental para la trayectoria de

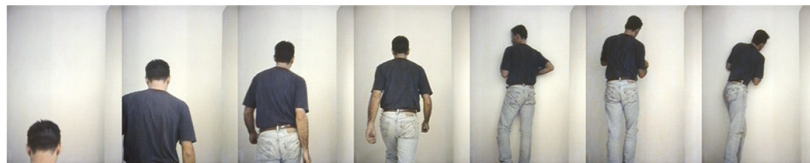
un artista y yo he tenido la suerte de trabajar con galeristas que han sido señeros y que además son buenos amigos. Cavecanem situó a una hornada de artistas en el mapa y en el mercado y también nos abrió el camino para comenzar a colaborar con instituciones públicas y otras galerías. Dionisio González, Juan del Junco y yo tuvimos individuales en el Centro de la Fotografía de la Universidad de Salamanca, Matías Sánchez comenzó a colaborar con la galería Valle Ortí, Juan del Junco con Alfredo Viñas, yo expuse en T20 e hice con ellos Artissima en Turín y Paris Photo. Cuando Okwui Enwezor viene a comisariar la BIACS solo selecciona a cuatro artistas andaluces y dos, Miki y yo, veníamos de la galería. Cavecanem fue una de las puntas de lanza de esa edad de oro de las galerías andaluzas, cuando hasta ocho presentaban sus propuestas en ARCO y cuando un buen número de artistas andaluces encontraron en ellas el respaldo necesario para desarrollar sus carreras. Decisiones estratégicas de la feria truncaron en 2004 el horizonte de estas galerías, cuando se redujo la

presencia de ocho a dos galerías. En los años posteriores, la mayor parte de las rechazadas tuvieron que cesar su actividad y muchos artistas nos vimos afectados por su desaparición.

ARF: Hay un artista en España cuya admiración no ocultas: Antoni Muntadas. ¿Qué te interesa de sus trabajos y en qué manera ha influido en tus procesos?

TA: La de Muntadas es quizás ahora la más evidente, aunque en algunos trabajos también es posible rastrear influencias que pueden ir desde los Fluxus a Bruce Nauman, Dan Graham, Francesc Torres, Gary Hill o incluso el primer Bill Viola. El MNCARS trajo en el 87 a Graham, en el 88 a Muntadas y en el 93 al mejor Viola de su carrera. Fueron experiencias muy determinantes para mí, la de Graham acudía a visitarla casi cada semana; 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.

Andando contra una pared, 1997



En algunas obras de *Escenografías*, como *Bajo la bandera* o *Atrezzo*, es notable el magisterio de Muntadas. Las afinidades formales, procesuales y conceptuales son muy notorias. De hecho, la versión monocanal de *Atrezzo* surge de una invitación por parte de la galería Rafael Ortiz para realizar una obra «a la manera de». 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.

Lo que más me interesa del trabajo de Muntadas es esa capacidad para poner en cuestión las normas de la percepción del hecho artístico y para reclamar una actitud activa y crítica en el espectador en el acto de la contemplación estética. Coincido absolutamente en que el protagonista de

la exposición no debe ser nunca el artista, que en mi caso se convierte más en un recolector de imágenes, ni tampoco la obra artística, que en este caso queda convertida en un mero *display*, en un mero dispositivo. El papel principal en este tipo de trabajos debe corresponder a la audiencia; la relación con la audiencia es el objeto último de este proyecto artístico. De esta manera, la obra solo funciona si la audiencia se involucra, si la audiencia se apropia de ella y la activa de manera crítica.

ARF: Es a principios de los años 90 cuando tu obra empieza a crear impacto crítico, y lo hace trabajando desde los lenguajes de la instalación y de la videoinstalación. Incorporas elementos de la crítica institucional y la videovigilancia. También empiezas a investigar sobre la imagen y los medios de comunicación. *Paisajes* (1994) y *Museum* (1995) son obras paradigmáticas de ese momento.

TA: La videoinstalación *Paisajes* fue una obra que abrió varias puertas. Con ella gané la beca que me permitió desarrollar el primer gran proyecto y que venía respaldada por un jurado que incluía a

Atrezzo, 2019-2021



Paisajes, 1994



Kevin Power, Soledad Lorenzo y Marta González entre otros. Anteriormente había podido realizar en la Galería Viana de Córdoba, *Pausa y tono*, mi primera instalación, de la mano del pintor Antonio Povedano, y con la curaduría de Pérez Villén. Allí ya apuntaba la disposición a esa entremezcla de lenguajes a la que aludes. En *Pausa y tono* recurría a fotografías tomadas de emisiones de TV, a cámaras de circuito cerrado con *delay time* y al uso del sonido para plantear una reflexión sobre la incomunicación como efecto de la saturación de mensajes y medios.

Paisajes se plasmaba en una videoinstalación de dos canales, que confrontaba las imágenes de grabaciones procedentes de cámaras de vigilancia que había instalado en distintos puntos de la ciudad con la imagen en tiempo real de la cadena de noticias norteamericana CNN, en un intento por plantear los difusos límites entre paisaje real y paisaje mediático. Las cámaras de seguridad, en este caso, funcionaban como metáfora del control y la vigilancia en el sentido que le otorga Foucault, cuando habla de la tecnología

disciplinaria como una de las tecnologías de poder que mejor describen estas nuevas formas de regulación y control social. Este mismo dispositivo de vigilancia lo utilicé en el ámbito institucional en *Museum*, la instalación fotográfica que realicé para el 150 aniversario del Museo de Bellas Artes de Córdoba, donde instalé cámaras de CCTV (el museo aún no disponía de ellas) para registrar imágenes en vídeo de los visitantes en el acto de contemplación de las obras.

ARF: También incorporas la investigación sobre el cuerpo en relación con la *videoperformance* en ese momento. *Andando contra la pared* (1997) es uno de los mejores ejemplos de este tipo de trabajos.

TA: Era ya Rosalind Krauss quien hablaba de la estética del narcisismo como uno de los rasgos más definitorios del videoarte. El vídeo se convirtió, desde su nacimiento, en el mejor espejo de la *performance* y ha sido utilizado tanto para registrar documentalmente acciones artísticas como para elaborar obras finales que solo adquieren sentido al ser desplegadas en un soporte de videoinstalación. Tanto *Andando contra una pared* como *Nosce*

Museum, 1995



Pausa y tono, 1992



te ipsum pueden ser ejemplos de estas últimas. Ambas obras parten de un acto *performativo* y ambas se despliegan en el espacio, no como vídeo monocal, sino como instalación de uno o dos canales.

Andando contra una pared propone el vano intento de atravesar el espacio de la representación, lo que nos lleva a plantear la imposibilidad de cualquier intento por atrapar la realidad y reproduce la imagen de una acción, el intento de andar contra una pared, que se proyecta a tamaño natural sobre la misma pared en la que se realizó. *Nosce te ipsum* parte también de una acción registrada en vídeo, el artista que mira a la cámara, y se plasma en forma de una videoinstalación que incluye un banco de madera y dos monitores de TV en blanco y negro como los utilizados en los sistemas de vigilancia. La grabación de la acción se reproduce simultáneamente en los dos monitores, el yo y su doble, y uno de ellos mantiene un ligero desfase temporal de manera que un personaje repite los gestos y la actitud del que tiene enfrente.

ARF: La representación del poder en el arte es un tema recurrente y constante

en tu trabajo. Y también uno de los temas centrales en tu exposición en el C3A. Hablas del poder político, de los medios de comunicación, de las redes sociales, etc.

TA: Los dominios de poder siempre han recurrido al juego de las apariencias y para ello se han servido de técnicas propias del teatro y otros espectáculos. En nuestros días, los medios de comunicación constituyen el escenario para la representación de la dramaturgia política y el uso de las redes sociales como principal fuente de información ha alterado sustancialmente los discursos de lo político, que ya no apelan a la razón de la ciudadanía sino que se dirigen continuamente a avivar los aspectos más emocionales de la conducta de sus audiencias.

Esta espectacularización de la política se basa fundamentalmente en la construcción del acontecimiento, la actualidad como constructo, y en su transmisión en tiempo real en forma de imágenes. En la era de las redes sociales, más que nunca, el poder de la representación y la representación del poder son ámbitos directamente relacionados. Georges Balandier en *E/*

Nosce te ipsum, 1996



poder en escenas señalaba ya que el poder construye la realidad por medio de lo imaginario, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial. Todo sistema de poder es, para Balandier, un dispositivo destinado a producir efectos comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral.

Este telón de fondo es el que sirve de marco teórico a obras como *Bajo la bandera*, *Atrezzo*, *Angie* o *Lucernario*, trabajos que dan cuenta de esa propensión del poder a construir e imponer el relato de los hechos. Procesualmente las cuatro obras comparten esa recurrencia a utilizar material suministrado por las oficinas de prensa y gabinetes de comunicación de los distintos gobiernos y que distribuyen a través de plataformas como YouTube o Flickr.

ARF: En tus casi tres décadas de trabajo que estamos analizando ahora, hay temas recurrentes como la historia y el espectáculo. También los escenarios de todo tipo han estado presentes. Por ejemplo en la serie *Grandes teatros del mundo* (1997) o *Clappers* (1996).

Precisamente *Escenografías* es el título de la exposición que sirve de telón de fondo a esta entrevista.

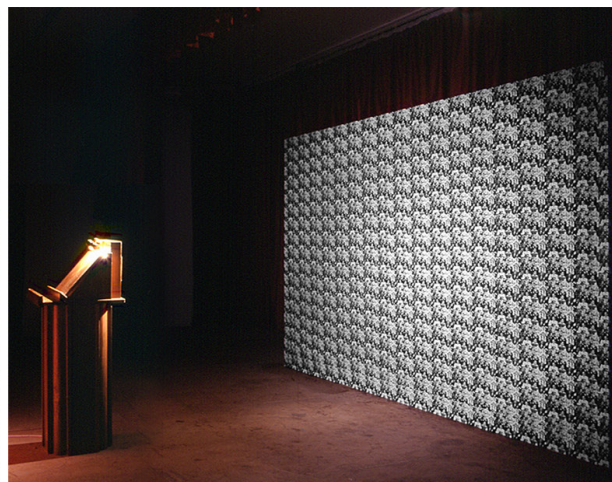
TA: Es cierto que *Escenografías* retoma de alguna manera esta visión a la vez debordiana y calderoniana que mantenían series como *Grandes teatros del mundo* o *Clappers*. *Grandes teatros* se sirve de los escenarios vacíos para señalar que el espacio destinado a la representación ya no se sitúa solo en la caja negra de los teatros, sino en cualquier punto del mapa social, mientras que *Clappers* es una intervención específica que utiliza la escenografía propia de la institución y del espacio en el que se inserta, el atril para los discursos y las banderas, para construir una escena clausurada por un muro empapelado con fotocopias de imágenes de los aplaudidores de los programas de TV.

El concepto de espectáculo, en el sentido que le da Debord, no como conjunto de imágenes sino como relación social entre personas mediatizada por imágenes es muy evidente en series como *El espectáculo debe continuar...*,

Grandes teatros del mundo, 1997



Clappers, 1996



donde utilizo imágenes tomadas en espectáculos circenses para proyectarlas a lo largo de un corredor, de manera que los espectadores arrojen sus sombras sobre los escenarios del circo; *Sin título* (1997), un aro a escala humana situado en la entrada de la sala de exposiciones que obligaba a los visitantes a atravesarlo para poder acceder al resto de las obras y *Hale-hop!* (1997), tres peanas de circo colgadas en la pared que invitaban al público a ejecutar el «más difícil todavía».

ARF: No se te asocia especialmente con la idea de construcción del paisaje, pero es una cuestión a la que te has referido con frecuencia, como en *Espacio para la reflexión* (2000) o *Piscina comunitaria* (2001), que al fin y al cabo se aproxima a esta idea del paisaje. O en series más recientes como *Ciudades líquidas* (2010), los *Vértices*, de 2010, o las *Transurbancias*, del mismo año.

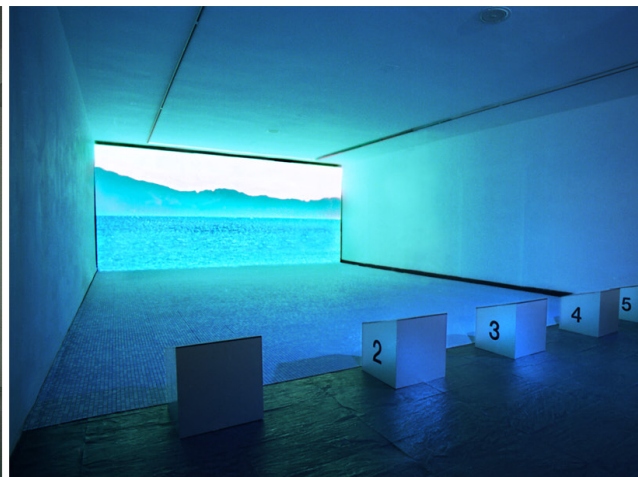
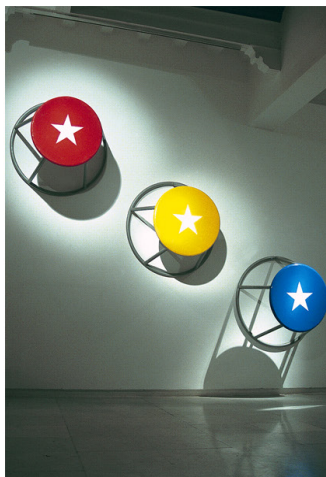
TA: A lo largo de estos años he abordado la idea de la construcción del paisaje desde diferentes aproximaciones. En un principio, el

paisaje medial y el paisaje real se entremezclan en obras como *Paisajes* o *Código de tiempos*; posteriormente, en *Espacio para la observación de la naturaleza* o *Espacio para la reflexión* es ya la imagen electrónica la que se convierte en simulacro de la realidad, en contrapunto entre naturaleza y artificio. Otras obras más recientes como *Topometrías* o *Desterritorios* interrogan acerca de la percepción del espacio, del territorio que permanece en la época del fin de la geografía, cuando las distancias han quedado reducidas por la instantaneidad de los flujos de comunicación en tiempo real.

Señalas también dos trabajos que son bastante elocuentes en este sentido porque hablan de esa aniquilación del espacio por el tiempo. *Transurbancias* (2010) es un *collage* formado por numerosos fragmentos de imágenes «satelitales» -de tramas urbanas de diferentes lugares del mundo como paradigma de la calidad heterotópica del espacio urbano- al que se superponen mapas de distintas épocas y procedencias, en alusión al tiempo de

Sin título, 1997 *Hale-hop!*, 1997

Piscina comunitaria, 2001



la historia, y planos sobreimpresionados de sistemas de comunicaciones, flujos de transportes, líneas de metro, etc. que tienen que ver con la nueva espacialidad de los flujos. *Vértices*, por su parte, documenta una serie de vértices geodésicos que son una red de monolitos que se encuentran en lugares elevados desde donde se puede calcular, mediante triangulación con otros vértices, la localización exacta de un punto como vestigio casi arqueológico de un mundo en el que la instantaneidad del tiempo real aún no había abolido las nociones de distancia, espacio y superficie.

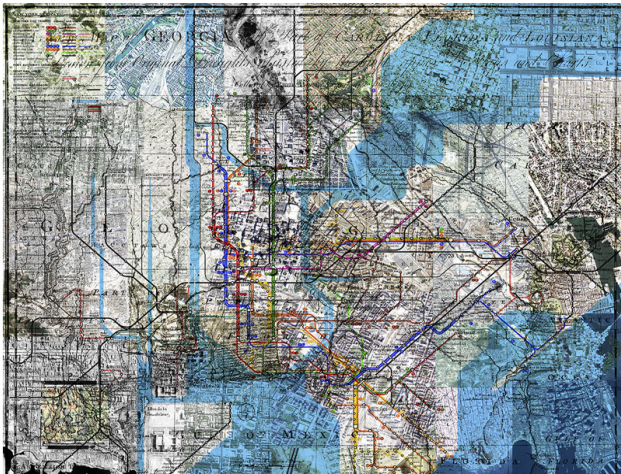
ARF: Haces numerosas referencias a la cultura y la historia contemporánea de Estados Unidos, el imperio por excelencia. Desde Larry King a Abu Ghraib. Y también puede decirse que Bruce Nauman es uno de tus grandes referentes.

TA: Mi trabajo se ha alimentado en gran medida de las imágenes y de los iconos generados, entonces, por los *media*, y ahora, por las redes sociales, y ahí la economía, la política y la cultura estadounidense tienen un peso muy determinante y son

por ello autores de la construcción del relato visual de la historia contemporánea. Desde las primeras obras de los 90 que se alimentaban de emisiones de la CNN y la NBC, hasta las localizaciones recientes en Google Street de los lugares donde se cometieron los principales magnicidios norteamericanos o el uso de imágenes de torturas a prisioneros de Afganistán e Irak censuradas por el Pentágono, las referencias a EEUU son constantes y recurrentes.

En ese sentido, creo que la obra siempre responde a una especie de *time specific* ya que aborda en algunos casos asuntos que tienen reflejo en la actualidad informativa o que son objeto de la atención mediática. No olvidemos que la leyenda creada en torno al nacimiento del videoarte remite a un hecho que abrió portadas: la visita del papa Pablo VI en 1965 a la sede de Naciones Unidas. Como sabes, cuenta la tradición que Nam June Paik grabó desde un taxi el paso de la comitiva con una de las primeras cámaras portátiles que llegaron a Estados Unidos y que exhibió la cinta esa misma tarde en el Café Au Go Go de Nueva York. Quiero decir con esto que, tal como entiendo la práctica

Transurbancias, 2010



Espejo retrovisor de la historia, 1998



artística, el trabajo ineludiblemente debe responder a un cierto estado de las cosas, a un *zeitgeist* que dé cuenta de las ideas, las conductas y el trasfondo social, político y cultural en el que se han creado las obras.

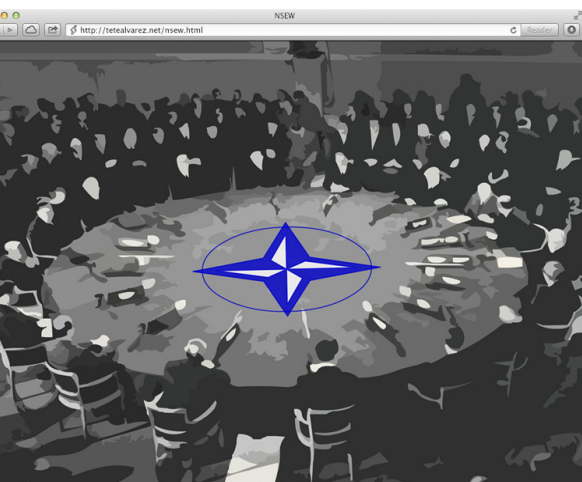
Por otro lado, el trabajo de Bruce Nauman, por su planteamiento muchas veces escultórico, otras gráfico y siempre *performativo*, creo que rebasa mis intenciones. No obstante, está claro que es posible inducir relación entre ciertos trabajos de Nauman y obras tempranas como *Andando contra una pared* y *Nosce te ipsum*: el uso de la cámara de vídeo como testigo de acciones efímeras, la auscultación de la identidad a través del medio electrónico, esa insistencia tan beckettiana en plantear acciones que no conducen a nada y que tan recurrente es en la obra de Nauman.

ARF: El *net.art* ha ocupado uno de los capítulos más singulares en tu trayectoria. Has sido uno de los pioneros en España. José Luis Brea, que escribió sobre tu obra, menciona la «des-espacialización», que interpretó como una referencia a esta tipología de trabajo.

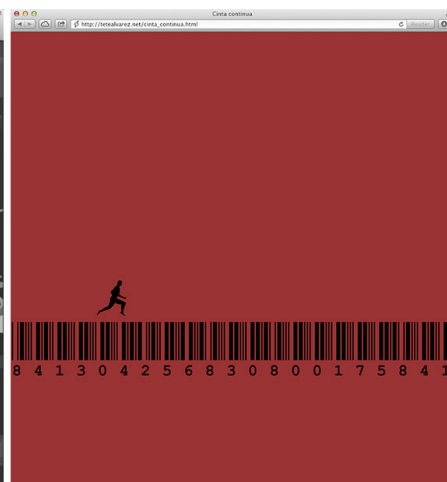
TA: La aparición a finales del siglo XX del fenómeno de las prácticas en la red abrió un terreno muy fértil para los artistas que veníamos trabajando con los sistemas de comunicación. El *net.art* se presentaba no solo como un soporte inmaterial sino como un espacio de igualdad no jerarquizado, como una herramienta de distribución no mediada de la producción y como un instrumento de intercambio de conocimiento entre comunidades red. Tenía alojados los trabajos, denominados *e_works*, en w3art.es, el portal que dirigía José Luis Brea, y tuve la gran suerte de que accediera a escribir sobre mi obra en el catálogo de la exposición del Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca. En 2002 los *e_works* formaron parte de *Cyberia 02*, una muestra que revisaba el arte digital y tecnológico en la España de principios del siglo XXI. Ese mismo año llevábamos a *ARCO Fairplay*, una obra que se desplegaba tanto en soporte objetual como en el digital.

Siempre me ha interesado transitar entre los distintos medios, diversificar los soportes e incluso plasmar una misma idea bajo diferentes formalizaciones. Brea aludía a eso cuando recordaba que cada teatro

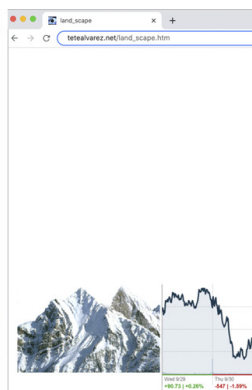
NSEW, 2000



Cinta continua, 2002



Land_scape,
2001



tiene su audiencia y que quizás la apuesta más radical de estos trabajos consistía en aventurarse al juego de la multiplicación de los platós, de los escenarios que conforman la esfera pública. También hablaba de la «desespacialización característica de la experiencia de lo artístico» y de la importancia que adquiriría en mi obra la relación espacio-tiempo. Señalaba que, incluso en los trabajos fotográficos, estaríamos ante un *time-based art* y que eso forzaba que hasta la economía de su presentación en el espacio resultara condicionada, «es el tiempo el que produce el espacio», concluía.

ARF: Recientemente has manifestado tu frustración frente a los NFT por ir radicalmente en contra de lo que se propugnaba con el *net.art* hace 20 años.

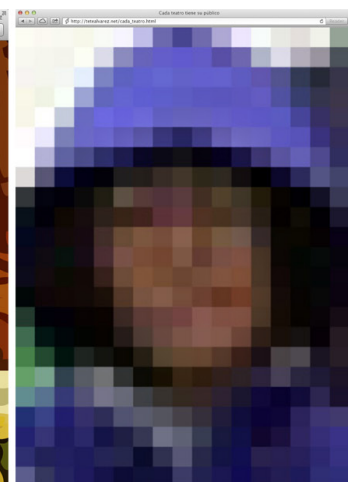
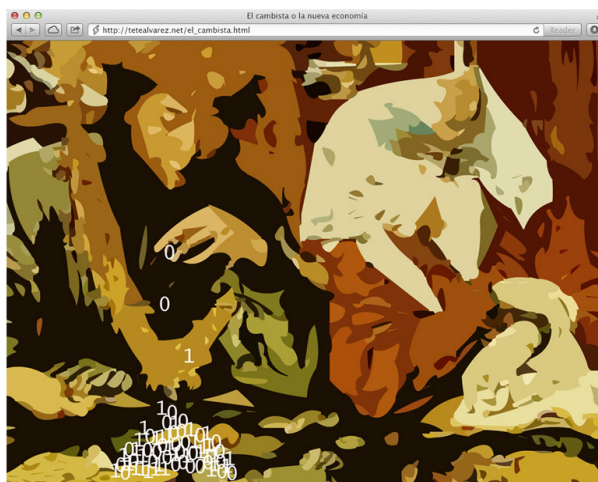
TA: La irrupción de los NFT ha abierto un debate que ha resultado superficial en lo mediático pero que es profundo en sus contenidos, ya que afecta a aspectos sustanciales que tienen que ver con la naturaleza del arte digital y unas cualidades inherentes que determinan, entre otras cosas, que los

archivos digitales son infinitamente reproducibles y que el original y la copia son archivos idénticos. Pienso que el advenimiento del *net.art* y la aparición de los NFT no son fenómenos en absoluto comparables. Los primeros *netartistas* conectaron con los modelos utópicos y visionarios de las vanguardias históricas y defendieron unas prácticas de producción simbólica ajenas a la economía comercial. Lamentablemente, las esperanzas de hacer de internet una esfera pública autónoma, una comunidad de productores, colisionaron pronto con la estrategia de megalización y *massmediatización* de la red, que marcó la hoja de ruta del capitalismo tecnológico en los albores del siglo XXI.

En cualquier caso, me resulta difícil hablar de los NFT en términos estrictamente artísticos, por lo que más bien habría que hacerlo en términos meramente especulativos y asociados al negocio de las criptomonedas y a las operaciones creadas por casas de subastas, que llevan años intentando posicionarse con ventaja en el negocio del arte en internet. Y es que la situación llega a ser un tanto anómala y, sobre todo, bastante

El cambista o La nueva economía, 2002

Cada teatro tiene su público, 2002



perversa cuando es el propio mercado conforme a sus propios intereses quien decide otorgar valor de original a algo que no deja de ser una copia digital.

Y es inevitable recurrir de nuevo al malogrado Brea y recordar cuando ya anticipaba que el capitalismo de las imágenes presionaría para establecer una «hiperregulación de la producción de las imágenes», como la que imponen los NFT, para tratar de mantenerlas supeditadas a una economía de la escasez. Creo que en la actual economía del arte se podrían asegurar los derechos de propiedad digital y la justa retribución del artista sin tener que recurrir a prácticas de escasez artificial. En la actualidad existen protocolos para asegurar la univocidad de las series o la de la obra única a partir de certificados y legitimaciones como los que dispensa el artista digital Rafael Lozano-Hemmer, plataformas como Sedition, que aprovechan la reproducibilidad de los archivos digitales para crear un modelo de negocio basado en comercializar obras de arte digital seriadas y numeradas a precios asequibles para el coleccionista medio, y mecanismos legales para salvaguardar los derechos asociados a las imágenes digitales.

ARF: En la exposición que has preparado para el C3A, has optado por presentar obras de nueva producción. Pero hay una pieza que no tenías previsto incluir (*Cuatro horas de abril*, 2020) y que yo insistí en mostrar porque creo que capta un momento muy específico de la pandemia de manera magistral. Tiene además un elemento duracional que me fascina por lo inabordable de la misma, al tener cuatro horas de duración.

TA: *Cuatro horas de abril* surgió cuando estábamos preparando la exposición, en el momento más trágico del inicio de la pandemia. Yo intentaba continuar con el trabajo normal pero el ritmo de los acontecimientos hacía difícil ninguna concentración. A primeros de abril del 20 empecé a recopilar grabaciones de emisiones de *webcams* de todo el mundo que retransmitían en tiempo real la clausura del espacio público. Grababa todo el día debido a los diferentes usos horarios. Llegué a almacenar durante un mes varios *terabytes* con más de mil localizaciones. A la hora de montar todo ese material, la referencia a *The Clock*, de Christian Marclay, era muy clara, y para ello utilicé

Cuatro horas de abril, 2020



tanto los relojes analógicos de plazas públicas como las señales digitales horarias sobrepuestas sobre las *webcams*, al objeto de establecer un *continuum* temporal, una unidad de tiempo que a su vez parece conferir a la narración una unidad también de acción y de lugar.

Y es que el panóptico digital que conforman las pantallas que controlan las calles y plazas vacías apela a una especie de tiempo detenido que transforma el espacio público en una suerte de escenario de atrezo que nos aparece totalmente desactivado por la ausencia de sus actores protagonistas: una ciudadanía vigilante y vigilada que vio cómo eran restringidas sus libertades civiles e incrementados los dispositivos de control social.

El documental se articula mediante una secuencia de 240 planos de un minuto de duración y arranca a las cinco de la tarde con un plano vacío de la plaza Syntagma de Atenas, sede del Parlamento griego y escenario habitual de movilizaciones ciudadanas, y finaliza, cuatro horas más tarde, con un plano de la policía chilena en el centro de la plaza Baquedano

de Santiago, rebautizada como plaza Dignidad, un espacio público que fue, hasta la llegada de la pandemia, lugar de encuentro de una oleada de protestas y manifestaciones sociales algunas de las cuales fueron duramente reprimidas.

ARF: La exposición se abre con una obra que funciona como elemento simbólico de apropiación del espacio, como no podía ser de otra manera, que es *Bajo la bandera*. Ahí vemos ya muchos de los temas de los que hablas en la muestra.

TA: *Bajo la bandera* no solo recibe al espectador sino que define ya algunas de las intenciones que se vislumbran en *Escenografías*: la intervención en el espacio arquitectónico mediante el uso de diferentes dispositivos para elaborar un discurso que escenifica representaciones de la imagen del poder como alegoría también del poder actual de las imágenes. Me interesaba sobre todo utilizar ese concepto de dispositivo en los usos que le otorga Foucault cuando lo define como la red conformada por un conjunto de elementos que incluye tanto los discursos como las instituciones, leyes, instalaciones



arquitectónicas, enunciados científicos... Bajo este prisma podemos observar que el dispositivo siempre se inscribe en una relación de poder y en esa relación de poder las imágenes desempeñan un papel fundamental. Las imágenes se han convertido en nuestros días no solo en dispositivo de control, de persuasión, de producción de realidad, sino también en el dispositivo necesario para la construcción de discursos y también para su circulación. En el recorrido por *Escenografías*, mediante la reescritura de imágenes, he planteado no solo ofrecer una lectura de las imágenes como dispositivo de poder sino también proponer un espacio en el que las imágenes puedan constituir un dispositivo tanto de subversión como de resistencia y de pensamiento crítico.

ARF: Hay un elemento abrumador en la exposición, y que tiene que ver con aspectos formales, como la escala, por ejemplo en la obra *Gatos del mundo*, o la saturación de información, también en *Gatos...* o en *Atrezzo*.

TA: Entiendo que la formalización de la obra, el medio y el soporte elegidos deben de responder a los contenidos que en ella se plantean. Si hablamos de la «*infodemia*» que produce la saturación informativa como consecuencia de la proliferación de medios y mensajes, en *Atrezzo* parecía adecuado el recurso a la cacofonía en la banda de sonido, a la fragmentación de las imágenes, al uso de imágenes de YouTube y al paisaje envolvente de pantallas que reproducen simultáneamente las 34 señales de vídeo de los centros florales descontextualizados.

En *Gatos del mundo*, la espectacularización y la sobreabundancia icónica se evidencian en ese *collage* desmesurado y compuesto por casi nueve mil fotografías de gatos extraídas de Instagram, la red social en la que se comparten más de ochenta y cinco millones de imágenes al día y que podría ser el paradigma de la *extimidad*, un concepto que está recomponiendo las esferas de lo público y lo privado y que fundamentalmente se basa en la exhibición *online* de aspectos de la existencia cotidiana antes vedados a la exposición pública.

ARF: La representación del poder a través de la vestimenta, que hemos visto en la historia del arte, aparece en *Angie*. La secuenciación permite ver la obra como una abstracción conectada con el arte concreto de los años 50 y 60. Pero cuando nos acercamos tiene un componente voyerista y sociológico, que nos remite a tu análisis de la relación entre poder, redes y cultura popular.

TA: Yo no había reparado en esa interesante relación que planteas entre *Angie* y la representación del poder a través de la vestimenta en la historia del arte. Y desde esa óptica es curioso analizar el aparato de propaganda que tradicionalmente se asocia a la indumentaria de los representantes del poder y cómo las nuevas formas de representar la política imponen, como en el caso de Merkel, una austeridad en el vestir que le lleva a reutilizar en numerosas ocasiones las mismas prendas. Lo más llamativo del asunto es comprobar cómo en la actualidad asuntos tan triviales como el fondo de armario de la canciller alemana pueden ser objeto de la atención de

unos medios en los que cada vez se desdibujan más las líneas que separan el entretenimiento de la información política. Entiendo que el repertorio de chaquetas de Angela Merkel dé juego para elaborar una serie de ingeniosos memes – incluso esta obra se nutre en parte de ellos – pero lo que ya no resulta tan normal es que en una rueda de prensa los periodistas acreditados, lejos de formularle cuestiones acerca de las medidas de recorte extra que en esos momentos exigía a la Unión Europea, le espetaran: «Notamos que su traje se repite, ¿no tiene otro?». La respuesta de la Merkel tampoco tuvo desperdicio: «Soy una empleada del gobierno, no una modelo».

Es que el debate actual, si te fijas, no se basa en discutir acerca de las políticas económicas que impone la canciller alemana, sino que se nos presenta ya totalmente desideologizado y alimentado básicamente de cuestiones insustanciales como, por ejemplo, las veces que Merkel repite indumentaria o lo monocorde de su vestuario. Con un escenario de la política dominado por las apariencias y cubierto por el magma de las redes sociales asistimos a un cambio de régimen con la instauración de la «emocracia», un término que, estaría bien recordar, acuñó Bertrand Russell cuando Europa ya anunciaba los totalitarismos. Los sentimientos han sustituido al racionalismo en la dialéctica de la política. Los mensajes políticos, ya sin la criba que suponía la rigurosidad de los medios tradicionales, han encontrado en las redes sociales el espacio idóneo para generar *likes* y adhesiones a base de agitar las emociones y promover la indignación mediante el uso de discursos afectivos y las promesas de un falso populismo.

ARF: También genera tensión en esta obra el hecho de que sean imágenes recicladas frente a la factura de la impresión fotográfica, y que es muy de fotografía-fotografía. Y para la que además has trabajado con un laboratorio alemán icónico. Son guiños que están presentes y que son del ámbito de la imagen, de la cocina de la gelatina de plata y que vienen de la era predigital, cuando lo que estás desarrollando es un trabajo digital en diversos soportes.

TA: Tanto en *Angie* como en *Gatos del mundo* subyacen reflexiones sobre el papel que desempeñan las imágenes en la conformación de la esfera pública y política en la época de su sobreabundancia, y sobre el propio concepto de lo fotográfico en la época de la postfotografía y por ello era importante el uso del soporte de papel RC con revelado químico tradicional. Cuando la materialidad de la fotografía se ha diluido en la fluidez del soporte digital pensé que podría ser un buen contrapunto recurrir a la fisicidad, al brillo y a la textura de la copia fotográfica.

Tampoco es gratuito que *Gatos del mundo* se construya a partir de miles de elementos que funcionan a manera de pixel. Con la llegada de lo numérico la fotografía ha recompuesto su naturaleza hasta el punto de constituirse en un medio ontológicamente distinto al que vimos desarrollarse en el siglo XX. Las nuevas modalidades de producción y recepción de las imágenes han desplazado los usos de la fotografía desde su condición de *index* a su función actual de lenguaje universal, reemplazando el tiempo de lo que ha sido por el tiempo de lo que está sucediendo.

ARF: Al hablar de lo digital también es importante resaltar el vector espacio-temporal. Has usado las marcas de tiempo de los contadores digitales en diversas obras en tu carrera, y parece algo que define también tu trabajo. Incluso en *Angie* hay algo de experiencia temporal para el visitante, una línea de desplazamiento por la que vas guiando al espectador.

TA: Hablábamos antes, y Brea lo destacaba, de la relación espacio y tiempo como uno de los ejes que articulan el trabajo. Y es que son magnitudes que me han interesado especialmente porque creo que constituyen dos de los rasgos más definitorios de la sociedad contemporánea. Ambos conceptos han trazado desde el principio de la historia las coordenadas de la posición del hombre en el mundo y, en época reciente, han sufrido una transformación radical en la manera que tenemos de percibirlos. El tiempo cronológico entendido como devenir histórico ha dejado paso al tiempo real, ese perpetuo presente en el que todo acontece en riguroso directo. El espacio, por su parte, ha dejado de ser múltiple y

plural para devenir en un espacio único homogeneizado por la lógica de la globalización.

El interés por estos conceptos, y por el de su vector resultante, la velocidad, alumbra un buen número de obras como *Altius, altius, altius*, *Dromos*, *Do ut des* o *La liebre mecánica*. En todas ellas planea la sombra de Paul Virilio cuando hablaba de aceleración de la Modernidad, de la *dromocracia* y de cómo el poder es inseparable de la riqueza y la riqueza es inseparable de la velocidad. Esta sociedad de carreras de la que habla el filósofo francés tiene un reflejo muy evidente en trabajos como *Fotofinish*, una serie de fotografías que reproducen el sistema de análisis empleado en las competiciones deportivas para discernir las posiciones de llegada a meta pero aplicado a transeúntes que se desplazan por el espacio público.

ARF: Has completado la exposición con una serie de acciones en el espacio público, tanto digital como urbano.

TA: He intentado expandir el espacio de la exposición más allá del cubo gris del

Fotofinish, 2001



Do ut des, 2003



C3A con una serie de acciones en redes e intervenciones en el espacio público de la ciudad. Días antes de la inauguración de la exposición realicé una pegada anónima en columnas publicitarias con una serie de pósteres que reproducían mosaicos con los gatitos de *Gatos del mundo*. La propuesta, como hemos podido comprobar, ha obtenido un gran *feedback*, los mupis envueltos con las imágenes del *collage* se convirtieron en los días que estuvieron visibles en una especie de forillo para deleite de amantes de los *selfies* y los gatitos. Algo que tampoco debe extrañarnos cuando tenemos en cuenta el peso que adquieren en plataformas como Instagram las imágenes de mascotas y en especial las de los gatos.

La intervención en las columnas publicitarias ha ido generando a su vez unos contenidos, tanto por parte del público como por mi parte, bajo el hashtag *#catsoftheworld*, que han tenido un impacto notable en redes y que han sido profusamente compartidos en canales extraartísticos y vinculados a esa «cultura de lo cuqui» que refiere Peio Aguirre en su texto.

Finalmente, otro aspecto en el que también me ha interesado incidir ha sido la vertiente didáctica de la exposición, colaborando con el departamento educativo del C3A en un programa de talleres infantiles para los que he producido más de 500 fotografías, al objeto de compartir los procesos de *Gatos del mundo* y que los participantes puedan elaborar sus propios *collages* y montajes.

ARF: La arquitectura del edificio del C3A, de Nieto Sobejano, se convierte en soporte de tu trabajo. De un modo *site specific*. Especialmente en *Lucernario*, cuyo título referencia precisamente un elemento icónico del edificio. Siempre hemos hablado que para pensar en una exposición en estas salas, había que pensar primero en la arquitectura en relación a las obras que se van a exponer.

TA: En esas conversaciones había quedado claro que la única manera de lidiar con una arquitectura tan poco neutra como la del C3A consistía en negociar un acuerdo, establecer un diálogo con el espacio, aprovechar sus potencialidades, asumir sus

Gatos del mundo, 2021



inconvenientes y, sobre todo, no abordarlo de manera impositiva. Por otro lado, siempre he entendido que el espacio forma parte indisoluble de la experiencia de la obra y por ello las propuestas que he realizado en estos años se han vinculado de alguna manera a un lugar específico. Intento que las instalaciones se fundamenten a partir de la relación que se entabla entre el espectador y la obra, a partir de la interacción entre el objeto y el espacio. Mediante el uso de diferentes dispositivos visuales y también sonoros trato de propiciar en el espectador una experiencia que pueda ser tanto sensorial como racional. La presencia del espectador y su percepción espacio-temporal constituyen el objeto último de la obra y de ahí la importancia que adquiere la arquitectura, la configuración del espacio, la disposición de las obras y su recorrido.

El ejemplo más evidente en *Escenografías* de esa adecuación al espacio quizás sea *Lucernario*, donde utilizo una de las claraboyas de la sala para convertirla en una caja de luz que ilumina una impresión en poliéster, pero todas las obras de la T2 han sido concebidas y desplegadas teniendo muy en consideración las posibilidades de la arquitectura. Las banderas de *Bajo la bandera*, por ejemplo, emplean los orificios que jalonan los vanos de muro de hormigón; *Gatos del mundo* adecúa su tamaño al paño de pared más grande; la serie de fotografías de *Angie* se pliega conforme al ángulo de las esquinas; en *Atrezzo* se usan los paneles de guillotina para acotar el espacio y los pasillos técnicos que circundan la sala sirven para reproducir el sonido de la banda sonora de la videoinstalación.

¹ Nekane Aramburu, *Alternativas políticas de lo independiente en las artes visuales*, Murcia, CENDEAC, Colección Ad Hoc, 2020.