

1000 y 1 platós

(Teatros y audiencias de Tete Álvarez).

Puede que el más radical trabajo abordable (hoy) consista en esto: multiplicar sin límite los escenarios, los nodos de la red que dispersan –constituyéndola bajo otra ley, sometida a otra dinámica- la esfera pública, las fábricas del tejido que la conforma. El trabajo a $n+1$ enfrenta a otros regímenes, introduce en la ecuación de lucha lo desconocido, el margen de lo imponderable. No trata con lo ya sabido, distribuyendo la economía de fuerzas en ordenamientos prefijados, no define su contestación en términos de antagonía. No establece falsificadas divisorias nítidas, sino un trabajo en fuga, una operación que abre el teatro –sea el de la guerra, sea el de la representación- hacia un espacio más, siempre uno más. Así, nunca se gana –pero ganar sería perder, ocupar el lugar del enemigo, convertirse en él- ni puede predicarse haber derrocado algún *ancién régime*: simplemente se instaura, en cada ocasión, un desplazamiento sobre el *locus* precedente, induciendo en él un desvío, una desterritorialización.

Acaso el arte contemporáneo se enfrente hoy a una de las tesituras más cruciales que nunca han definido su epocalidad: una que permitiría postular un corte profundo que lo deslinda de su historia reciente. Podríamos formular esa transición precisamente en términos de crisis de la prefiguración antitética. Llevada a su histéresis fatal, la clásica ecuación que ha templado la forma del arte característica del siglo 20 toca a su fin. Su figura empieza a revelarse demasiado deudora de la propia economía que pretendía evacuar: la del arte autónomo. A la postre, la tipificación antagonica repone el mismo estatuto escindido, postula el mismo grado de exterioridad: desde la distancia de un plano irreal (heurístico-atópico) confronta la estructura de lo efectivo oponiéndole una narración otra. Pero para ello está obligada a seguir sosteniendo la presuposición de la autonomía, de la no correlación entre las ontologías de lo real y la representación. O lo que es lo mismo: está condicionada a ni percibir que lo que toma como “relato otro” no es más que la expresión diferida, derivada, del estado de cosas efectivo, la pauta cultural característica de un estadio específico de las condiciones de producción, la ideología –y no la contraideología- de una época dada.



1000 and 1 sets

(Theatre and Audiences by Tete Álvarez).

It could be that the most radical task that we could undertake (today) consists of the following: to infinitely multiply the number of stages, the number of knots in the net which is cast – creating a new set of rules, governed by a different dynamic – over the public sphere, and the number of factories producing its fabric. Stage $n+1$ confronts other regimes, introduces into the equation of the struggle with the unknown, the edge of the unthinkable. It doesn't deal with what is already familiar, distributing the wealth of strengths into predetermined guidelines, it doesn't define its reply in terms of antagonism. It doesn't forge clean dividing lines, but a work that is in flight, an operation that opens the theatre – be it a theatre of war or a theatre of performance – towards another space, always one more. Like this, nothing is won – but to win is to lose, to occupy the space of the enemy, to become the enemy – nor can it be preached that some ancient regime has been destroyed: it simply renews itself each time, a displacement from the previous location, inducing a diversion, a de-territorialisation.

Contemporary Art rarely confronts one of the most crucial attitudes ever to define the characteristics of an era: one which allows us to postulate a deep cut-off point demarcating our recent history. We could precisely define this transition in terms of a crisis which pre-figures an anti-ethical attitude. Carried to its fatal hysteria, the classical equation which has tempered art of the 20th century has run its course. Its figures have revealed themselves to be too indebted to the very economy that it pretended to evacuate: that of independent art. In the end, its antagonistic characteristic replaces the same split statute, postulating the same show of outward appearance: from the distance of an unreal plane (heuristic-atopical) it confronts the structure of what is effective with an opposing narrative. But for this it is obliged to sustain the presupposition of independence, that there is no correlation between ontologies of what is real and what is a representation. Or what comes down to the same thing: it is conditioned not even to perceive that what has already been accepted as “someone

El trabajo de Tete Álvarez acepta otro orden de compromiso, se plantea en ese régimen de envolvimiento recíproco en que trabajo real y producción de imaginario se reconocen como momentos tensionales de un proceso continuo, sin rupturas. La recurrencia al estatuto escindido del arte se deja atrás, como rémora de una época en que la alianza de producción simbólica y poder permitía esa consagración de espacios separados, ajenos al orden de la normalidad de vida (y, debemos añadir, previos a la conquista de lo real por parte de la masa, del hombre ordinario y carente de poder específico, y por tanto de identidad preconstituida). Hoy, la colisión de los procesos de producción simbólica y producción *tout court*, de economía cultural, conjura decisivamente esa transición del arte a su estatus difuso, inseparable, confundido y diseminado en una constelación de prácticas generadoras de, en el mismo golpe de dados, riqueza e intensidad, trabajo y vida psíquica, valor económico y formación de la identidad. El cambista o la nueva economía es, por ejemplo, una obra que refleja el interés del artista por indagar los misterios de ese nuevo modo de la transustanciación que es la intercambiabilidad ilimitada de valor simbólico y económico. El escenario de ese nuevo ritual secularizado es bien puesto en evidencia: el del flujo de la información, el de la convertibilidad instrumental de toda producción en la sociedad del conocimiento –al cero y uno que signa su estatus material último en la era de la telemática.

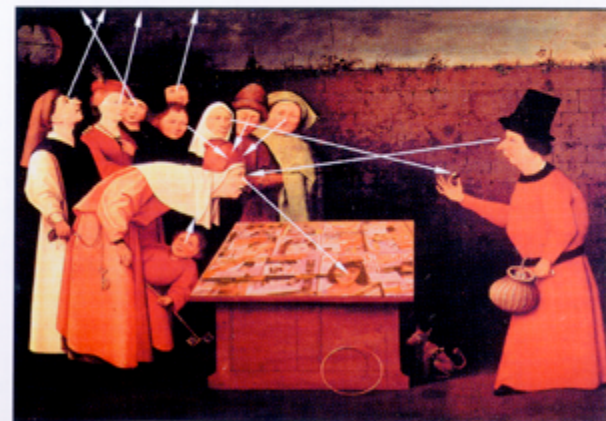
Sugeriría que en este marco hay una tensión límite que el trabajo de Tete Álvarez explora con particular insistencia, y ello



3

else's story" is no more than a deferred expression, derived from the effective state of things, the cultural guideline which characterises the specific state of conditions of production, ideology – not counter-ideology – of a given era.

The work of Tete Álvarez accepts another order of commitment, setting out the reciprocal envelopment through which real work and production of the imaginary recognise each other as moments of tension in a continuous process, without being broken. The appeal to the fractured statute of art is left behind, like the obstacle of an era when the alliance of symbolic production and power permitted the consecration of separate spaces, far from the order of normal life (and, we should add, previous to the conquest of the real by the masses, of the ordinary human being, lacking specific power and therefore a pre-constituted identity). Today, the collision of symbolic production processes and *tout court* production, of cultural economy, decisively demonstrated this transition of art into its diffuse status, inseparable, confused and spread out over a constellation of practices generated – in the same throw of the dice – by richness and intensity, work and psychic life, economic value and formation of an identity. The moneychanger or the new economy is, for example, a work which reflects the interest of the artist to investigate the mysteries of that new form of transubstantiation – the limitless interchangeability of symbolic with economic value. The setting of this new



4

—digamos— en dos instancias o economías. La tensión a la que me refiero es la de la desespacialización característica de la experiencia de lo artístico y la lógica de la representación en esas sociedades de la información distribuida, y las dos economías en cuanto a las que este trabajo indaga su presión son, por un lado, la de la propia ontología del significante y su modo (y “lugar”) de acontecimiento, y por otro la de las lógicas de la distribución y su recepción que organizan su nueva economía social.

Por lo que a la primera se refiere, diría que ese tensamiento problemático de la relación espacio-tiempo es seguramente el quid más característico de estas series recientes. La irrupción de la imagen técnica problematiza la dimensión tiempo de las economías del significante, desplazando para siempre las presuposiciones de estaticidad vinculadas a un orden de la representación consagrado —en su espacialización característica— a la destemporalización del signo visual, a la proclama implícita de su darse como si sustraído al acontecer, al durar, al ser dejando de ser. La imagen técnica devuelve el significante —y el orden de la representación— al territorio de lo que acontece, de lo que dura y transcurre, y el trabajo de Tete Álvarez tiene el mérito de indagar este carácter acontecimiento de la imagen allí donde parece menos obvio: en las proximidades del instante, de ese tiempo-cortado que como tiempo-ahora (o tiempo-cero) suspendido se consagra para lo eterno en la identidad a sí.

En el trabajo de Tete Álvarez, en cambio, se muestra cómo esa aproximación cronofotográfica al tiempo-mínimo no desemboca nunca en la epifanía de algún tiempo-eterno, sino al contrario en la efimeridad inapresable de un tiempo infinitesimalmente cortable y por tanto (y como la distancia entre Pericles y la tortuga en la célebre paradoja zenoniana) en permanente evanescencia. Son los propios dispositivos de opticalidad —dispositivos técnicos de medición y captura de ese microtiempo de la millonésima de segundo, del tiempo infradelgado— los que producen ese tiempo como un deslizamiento de ese tiempo hacia la eternidad permanente —del célebre instante logrado. No hay entonces un consentimiento con la induración, con la permanencia de lo intemporal. Estamos pues de lleno (incluso en las fotografías) ante un *time-based art*, y eso fuerza que hasta la economía de su presentación en el espacio resulte condicionada a tal priorización: es el tiempo el que produce el espacio (no el espacio el que congela al tiempo). Los espacios representados presionan a los propios espacios de presentación, haciéndolos aparecer como economías de instante, de tiempo móvil, como gestaciones de la imagen tiempo. Las



5

secularised ritual is clearly evident: the flow of information, the instrumental convertibility of all production in the knowledge society — to the zero and one which symbolises the latest material status in the telematic era.

I would suggest that within this framework there is an extreme tension which the work of Tete Álvarez explores with particular insistence, in two moments or economies. The tension I refer to is the de-spatialisation characteristic of artistic experience and the logic of representation in those societies of distributed information, and the two economies in the sense in which the work investigates its pressure, are, on the one hand, the ontology of meaning itself, and its means (and place) of its occurrence, and on the other hand, of the logistics of its distribution and the reception that its new social economy organises.

As far as the former is concerned, I would say that this problematic tension of the relationship between space and time must surely be the most characteristic core in these recent series. The irruption of the technical image makes the dimension of time in economies of significance problematical, permanently displacing the presuppositions of statehood linked to an order of consecrated representation — in its characteristic spatialisation —, to the de-temporalisation of the visual sign, to the implicit proclamation that has given up as if avoiding the event, the endurance, of letting be. The technical image returns significance — and the order of representation — to the territory of the event, of how long it lasts and what transpires, and the work of Tete Álvarez can be merited with investigating this nature of the event in the image where it is least obvious: in the proximities of the moment, of that cut-off point that, like suspended now-time (or zero-time), is consecrated for eternity in its own identity.

In the work of Tete Álvarez, on the other hand, it is as if this chromo-photographic approximation of minimum time never flows into the epiphany of some eternal-time, but, on the contrary, flows into the ungraspable ephemerality of a time that can be infinitesimally reduced and therefore (like the distance between Pericles and the tortoise in Zeno's famous parable) in a permanent state of evanescence. They are the very devices of opticality — technical devices for measuring and capturing this micro-time of the millionth of a second, of infra-thinned time—, which produce this time as a slipping away towards permanent eternity — of the celebrated moment of achievement. What doesn't last, then, is rejected, the



6

salas de proyección no preexisten, en cierta forma, a estos trabajos (la oscurización de las salas de video proyección se carga de sentido, en esa medida) sino que justamente son producidas por ella. No son sus contenedores, sino –digamos– su producto, el producto justamente del movimiento de la imagen –o, si se prefiere, del acontecer de la propia imagen tiempo, que es puesta no tanto como “lo representado” sino más bien como un operador productivo, como una máquina generatriz, como una imagen que si es tiempo lo es porque ella misma lo genera –nunca lo suspende.

En tanto esa “producción de espacialización” es puesta por la propia efectividad de la imagen-tiempo (pensemos en el nadador que produce el locus preciso que ocupa en la piscina, los corredores que producen la línea en la que están en su pista o el hombre ordinario que a través de la foto-finish accede al tiempo límite de la sucesión infinita de momentos de su acontecer vital) el trabajo se implica inevitablemente en la gestión de su propio y autónomo dispositivo de presentación (insisto: la video proyección no es aquí tanto un recurso de re-presentación cuanto un operado de espacio generado por la propia imagen). Entraríamos así en esa segunda instancia o economía en que el trabajo de Tete Álvarez explora la tensión de desespacialización propia de la lógica de la representación en esas sociedades de la información distribuida. Asume así algo que constituye un segundo límite de radical desterritorialización para la forma hasta ahora característica de la experiencia de lo artístico, puesta ahora por la metástasis virulenta de los escenarios de la recepción. Si en su condicionamiento espacializado las mediaciones clásicas de la producción artística propiciaban una recepción simultánea y colectiva, en la tensión desespacializadora se juega su revocación radical a favor de una recepción definitivamente dis-simultánea y como tal dando forma a una nuevo modo de colectividad, no homogeneizada en la percepción sincronizada, sino en la dispersión del uno a uno, de la multiplicidad no homologada.

El espacio de presentación se convierte, en el camino, en su propia mediación, se actualiza como canal de distribución que apela a otras configuraciones multiplicadas de la audiencia, de las audiencias. Se cierra ese horizonte de la recepción universalizada que caracteriza el régimen de una estética prefigurada en la utopía del ecumenismo ilustrado, de la Humanidad unificada (y homologada, por tanto). Aquí, los canales se dispersan en un tejido de redes capilarizado de infinitas direcciones, de multiplicadas desembocaduras. Apartado del gran canal, del *main-stream*, los modos de esta comunicación se expanden sin postularse un receptor universal, homogéneo,



7



8



9

permanence of the non-temporal is not permitted. We are as such, full (including in the photographs), faced with a time-based art, and that force which even in the economy of its presentation within the space is conditioned by such prioritisation: it is time that produces space (not space that freezes time). The spaces represented put pressure on the spaces of presentation themselves, making them appear like economies of the moment, mobile time, like gestations of a time image. The projection rooms do not somehow pre-empt these works (the dimming of the video projection rooms is filled with meaning, in this sense), but are instead produced by them. They are not their containers but – let's say – their product, the product simply of the movement of the image – or, if preferred, the occurrence of the time image itself, which is set up not so much as “the represented”, as a productive operator, like a generatrix machine, like an image which is only time because the machine generates it – it never suspends it.

In the sense that this “production of spatialisation” is put into place for the effectiveness of the time-image itself (we are brought to mind of the swimmer who creates a precise locus which he occupies in the pool, of the runners who produce the line of the track where they are running or of the ordinary man who, through the photo-finish – reaches the time limit of the infinite succession of moments of his living event) the work inevitably implies the gestation of its own autonomous presentation device (I insist: the video projection is here not so much a resource of re-presentation, as an generated space operated by the image itself). Thus, we would enter that second moment or economy within which the work of Tete Álvarez explores the tension of de-spatialisation found in the representations of societies of distributed information. In this sense it now assumes something which constitutes a second limit of radical de-territorialisation of the form which until now characterised artistic experience, set in place this time by the virulent metastasis of the stages where it is to be received. If in its spatialised condition the classic mediations of artistic production favoured a simultaneous, collective reception, in the de-spatialised tension it radical revocation is played in favour of a definitive de-simultaneous reception and as such, giving form to a new form of collectivity, not homogenised in synchronised perception, but in the dispersion one by one, of the non-standardised multiplicity.

The space of presentation becomes, along the way, its own measurement, it acts like a channel of distribution



10

sin parametrarse en la advocación de un gran teatro unificado. Cada teatro tiene su público, advierte Tete, y seguramente la apuesta más radical de su trabajo reciente consista en aventurarse al juego de la multiplicación de los platós, de los escenarios, denegando todo derecho de imposición a las magníficas potencialidades centripetas de las Grandes Máquinas productoras de masa, a los grandes mediaciones –museos, media- generadores de audiencias homogeneizadas.

En ello nos acerca seguramente a la conquista de una nueva autonomía –para los modos de la construcción de lo público- anticipándonos el régimen que su nuevo acontecer en el contexto y régimen de una circulación distribuida del saber, la información y el conocimiento, sentenciará muy pronto como la irrevocable modulación de la forma y función de la experiencia artística en las sociedades avanzadas.

JOSÉ LUIS BREA

which appeals to other multiplied configurations of the audience, of the audiences. This horizon is closed to universalised reception which characterises the regime of the prefigured aesthetic in the utopia of illustrated ecumenism, of unified (and therefore standardised) Humanity. Here the channel is spread out over a fabric of capillarised networks of infinite directions, of this communication, of multiple outflows. Apart from the main channel, the forms of this communication expand without proposing a universal – homogeneous – receptor, without setting parameters for advocating a grand united theatre. Each theatre has its audience, warns Tete, and surely the most radical gamble in his recent work consists in venturing into the game of multiplying the sets, the stages, utterly denying the right of the magnificent centripetal powers of the Grand Machines of mass production, the great mediations – museums, the media – generators of homogenised audiences, to impose their power.

In this we surely come close to the conquest of a new autonomy – for the construction of what is made public – anticipating that the regime of its new contextualised event and the regime of a distributed circulation of wisdom, information and knowledge, would very soon condemn as the irrevocable modulation of form and function in the artistic experience of advanced societies.

JOSÉ LUIS BREA