

# Tete Álvarez y el espectáculo de la política

Peio Aguirre

Desde el comienzo de la revolución digital cualquier mención a las «nuevas tecnologías» se presentó como una promesa: algo de lo que había que participar para estar *in*, ante el riesgo de quedarte *out*. Sin embargo, ¿cuán nuevas son estas nuevas tecnologías? ¿Existe hoy alguna brizna utópica en la sociedad en red? ¿Acaso no es la red una versión mejorada del anterior dispositivo foucaultiano de las sociedades del control? Esta revolución digital que en el contexto cultural parecía la panacea durante los años 90 se ha consumado, sí, pero no en el ámbito estricto de la cultura y el arte, sino en el modo mismo de relación económica que reina en la sociedad y que determina la sociabilidad y el trabajo. El capitalismo actual —cognitivo e inmaterial— se caracteriza por la creación de contenido a partir de la tecnología digital: ese «contenido» es información. Sin darnos cuenta, estamos constantemente creando contenido que está siendo cruzado, tabulado, contrastado y almacenado por sistemas cuya presencia y funcionamiento nos es desconocido. Todo el caudal audiovisual de noticias, series, memes y tik toks se entremezcla en un horizonte donde toda información queda aplanada para, al cabo de nada, desaparecer en el limbo de algún caché al que no tenemos acceso. La querrela de las «antiguas» contra las «nuevas tecnologías» (la imprenta contra la red, *off* versus *online*) ha sido ahora suplantada por el *Big Data*. No sorprende que los anteriores apologetas de la revolución tecnológica sean ahora sus mayores críticos. A todo esto, ¿qué fue de aquella otra utopía del *net.art*?

El tránsito medialógico y audiovisual de Tete Álvarez desde mediados de los años 80 incluye: celuloide en super-8 y 16 mm, cintas de vídeo analógico (U-Matic, Betacam SP, VHS, Betamax, Hi8, Mini DV), televisión, *net.art* y CD-ROM, DVD y vídeo digital, fotografía, videoinstalación y más. Su propio desarrollo artístico y profesional ha sido testimonio no solo de una evolución técnica (llamarlo progreso sería demasiado), sino también de las ideologías y discursos que lo acompañan. La actual exposición en el C3A de Córdoba, titulada *Escenografías*, supone una oportunidad para, a través de su obra, comprobar el estado de la visualidad contemporánea en el marco esbozado más arriba. Existe cierto consenso sobre el principal lugar donde el espectáculo de los *media* se manifiesta hoy: la política mundial. No es solo que la política se haya espectacularizado o, por decirlo de un modo menos amable, comercializado, y que a la clase política únicamente le quede Twitter como canal de comunicación con sus votantes, sino que la política en sí se ha convertido en una forma de consumo y entretenimiento. Cuanta más cercanía con la gente pretenden tener los políticos en las redes sociales mayor es la brecha que se abre. La política sigue la estela de las finanzas, y cuando Elon Musk (dueño de Tesla Motors y mil proyectos más) lanza un tuit como si fuera un dardo sin objetivo concreto, el bitcóin sube o baja interactuando osmóticamente a lo escrito. *Succession*, la galardonada serie de HBO creada por Jesse Armstrong, se convierte en un espejo del poder tanto en su faceta económica como política: el emporio de Logan Roy y su corporación Waystar Royco (canales de noticias, prensa escrita, cruceros y parques recreativos), se erige

como paradigma de la abstracción del capital financiero cuya influencia en la política norteamericana, ende en la de todo el mundo, se ha comprobado que es lo más destructivo para la democracia. Estos canales de noticias controlados por magnates son como cajeros automáticos.

En esta coyuntura de hipercapitalismo financiero y audiovisual, son dos las áreas de interés articuladas por Tete Álvarez: 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). Las primeras tienen un alto grado de representación, de convención. Imágenes frontales de posados, protocolos, ruedas de prensa y bustos parlantes. Las segundas son aquellas otras representaciones que «afectan», esto es, conmueven, enardecen y movilizan (concentraciones de masas, manifestaciones, injusticia y violencia). La estrecha relación entre ambas esferas resulta obvia, y cualquier jornada electoral que se precie incorpora las dos en la retina de espectadores cada vez más globales. Las pasiones se encienden como en un electrocardiograma fluctuante de picos altos y bajos. Nos sentimos afectados por la política; la de aquí, pero también la de allí.

Ya la entrada a esta exposición nos da la bienvenida a un escenario en donde la política mundial y la diplomacia internacional saturan la visualidad mediática. *Bajo la bandera* (2020) consiste en una serie de banderas colgando de la pared con impresiones en alta resolución de fragmentos de banderas sacadas de

recepciones políticas y diplomáticas. Como el propio título de la exposición alude, estas representaciones de lo político son «escenografías», decorados, puestas en escena con una mera función simbólica. Cualquiera que haya tratado alguna vez con un gobierno o parlamento (regional) sabrá que lo simbólico es de extrema importancia, pues del símbolo emana la historia y, por lo tanto, la legitimidad para el gobierno. Paradójicamente, en medio de la globalización capitalista sin fronteras, las banderas funcionan como recordatorio de la forma del estado-nación. Estas banderas de países que se colocan detrás de los mandatarios organizan el *background*, el escenario para los gestos, el estrechamiento de manos, las indicaciones signícas de las manos y los dedos. Saludo, apunte o indicación, apertura, saludo. Bienvenida, recepción y adiós.

Otra obra de la exposición en esta línea escenográfica es *Lucernario* (2021). Aquí el artista señala otro estereotipo visual: las fotografías de grupo de los primeros ministros en cualquier convención del G8, posando sonrientes antes o después del encuentro en la cumbre. Se trata de imágenes tipológicas que de tanto verlas se han colado en algún resquicio de nuestro subconsciente. Imágenes digeridas antes a través del tubo catódico y ahora mediante las interfaces visuales de las múltiples pantallas. A diferencia del habitual posado frontal, en esta imagen de Tete Álvarez los mandatarios se sitúan de espaldas a la cámara mientras disfrutan de un hermoso paisaje en alguno de los idílicos lugares de encuentro (las islas, los *resorts* turísticos y las estaciones de esquí han sido siempre lugares predilectos para las cumbres políticas por lo apartado de

sus geografías o por considerarse entornos sellados o cerrados). La imagen plantea la duda sobre su veracidad, sobre lo que está construido o retocado artificialmente. Aún así, puede reconocerse de espaldas a Trump, Macron, Merkel, Trudeau... La insólita fotografía contiene un significado que muchas personas sienten: los políticos han dado la espalda a la gente, a la ciudadanía. Pero además, lejos de contentarse con una presentación «horizontal» de esta imagen, el artista la presenta proporcionando una visión circular según se la recorre, resaltando el circuito cerrado y la circularidad del sistema de producción y consumo de imágenes.

Otra «escenografía» es *Atrezzo* (2019-2021), una instalación audiovisual a partir de los centros de mesa o *bouquets* de flores sacados de los encuentros entre los primeros ministros y las altas esferas de la política internacional. Estos centros de mesa desvían la atención, atraen la mirada o simplemente se camuflan en el decorado. En obras como esta el artista recurre a una serie de estrategias críticas implementadas en la crítica de la imagen desde Brecht primero, y los situacionistas después: recorte, descontextualización, *détournement*, fuera de campo, *zoom* adelante y demás. 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. Recordemos el reciente enfado de la presidenta de la Comisión Europea, Ursula

von der Leyen, en el encuentro en Turquía con Erdogan quien, ante una reunión con la Unión Europea a tres bandas que incluía al presidente del Consejo Europeo, el belga Charles Michel, dejó sin asiento a la presidenta, teniendo esta que sentarse en un sofá adyacente entre sorprendida y visiblemente molesta.

Para concluir con esta serie, *Angie* (2019) consiste en la selección y la creación de un catálogo de colores a partir del juego de traje de chaqueta empleado por la canciller alemana, Angela Merkel. Como en un sobrio gráfico de Pantone, Merkel ha encontrado una fórmula de moda hasta coquetear con la «tendencia». Este «Pantone Merkel», también conocido como «muchas sombras de Merkel» o «Merkel Arcoíris», no es tanto un comentario sobre Merkel y sus gustos como por la fijación de los internautas en buscar, anónimamente, motivos para el ingenio. Tete Álvarez no pretende ser original, sino que retrabaja toda esa creatividad sin finalidad expresa que circula por las redes sociales y que es pasto de mofa efímera o pasatiempo: memes. Las redes sociales como armas de distracción masiva. Sin embargo, este patrón de colores acaba desvelando una dialéctica que está a la orden del día: por un lado la norma, o lo normativo, y por otro la ansiada necesidad de singularidad de los consumidores. El estilo de Merkel es el de la nueva normalidad o *normcore*, esto es, aquello que no llama la atención o pasa desapercibido, pero cuyo uso es completamente autoconsciente. Como ella ha declarado a propósito de su vestimenta, una líder política no ha de convertirse en una *celebrity*. Sin embargo, gracias al *normcore*, su estilo ha quedado como un cliché que le sobrevivirá.

Todas estas obras de Tete Álvarez, realizadas a partir de apropiaciones de los *media*, plantean un desafío técnico que es además un problema en la actual inflación del régimen de producción y consumo de imágenes mediáticas: la baja resolución de las imágenes. El significado de lo *Low* en contraste con lo *High*. Sin duda una sustitución del anterior debate, ya obsoleto, de la alta y la baja cultura. Internet rebosa de infinitas imágenes de pocos píxeles con los que apenas podemos hacer nada más allá de consumirlas y olvidarlas. La complejidad del trabajo de Tete, la imperiosa necesidad de su perfección técnica, pasa por la búsqueda de esa alta resolución de la imagen que permanece vedada para, con ella, reconstituir «artefactos» (en su sentido más literal) con los que indagar críticamente en la visualidad contemporánea.

### La afectividad de las imágenes

Aunque poco conocido en nuestro país, el francés Frédéric Lordon abordó en *Los afectos de la política*, y a partir del pensamiento de Spinoza, un implacable diagnóstico de la política como un medio esencialmente pasional. Lejos de la creencia de que la política es razón y argumentación, Lordon explora la dimensión de los afectos, el modo en que estos se convierten en la materia misma de lo social, el tejido mismo de la política<sup>1</sup>. A nadie se le escapa que los medios de comunicación y la sociedad del espectáculo en la que vivimos han ampliado esta percepción, aunque seguimos constantemente idealizando el ejercicio de la política. ¿Pero no está acaso esta rodeada por las abstracciones? ¿Dónde si no es en los órganos, en el ojo y

el oído, donde se generan las impresiones que movilizan nuestro sensorio?

Toda crisis política es, en cierta forma, una crisis de la imagen. Crisis por ausencia de imagen o por exceso. Este es el capitalismo emocional que habitamos, en donde los *media* han asumido un papel decisivo como constructores de una realidad no basada en los hechos, sino en las pasiones. Como antídoto a esto, Lordon nos plantea todo un programa crítico que consistiría, entre otras cosas, en restaurar las imágenes ausentes, forzar a ver lo que no se quiere ver y en arreglárnoslas con las imágenes molestas.

Sin embargo los humanos nos hemos acostumbrado a dulcificar la mirada o, mejor dicho, a desviarla. Sobre algo de esto gira *Gatos del mundo* (2021), a saber, sobre el efecto placebo de todas aquellas imágenes dulcificadas o consideradas como «monas» que nos alivian en el día a día. Lo que el espectador que contempla embelesado el conjunto de todos estos gatitos del mundo no sabe es el origen de la imagen. Para ello tendría que alejarse, hacer un *zoom* hacía atrás, salirse de la arquitectura del C3A para, agudizando los ojos, percibir otra imagen formada por puntitos. La de una masa o multitud concentrada en una plaza. Desde el origen de la modernidad las representaciones de una sociedad en su conjunto han adquirido la imagen de una concentración de gente en un espacio reducido por la que cada cabeza es un punto de una trama (en el lenguaje analógico, fotografía o imprenta) o, más actualmente, un píxel. Pensemos en *Masa y poder* de, Elias Canetti, y su disección de la masa, la turba, la muchedumbre y su función simbólica

en el ideario y en la ideología de la ciudad moderna. Tete Álvarez procede a una subversión un tanto sacrílega, aunque pertinente, al sustituir cada punto de la trama o del píxel, cada cabeza de persona individual, por la imagen de un dulce gatito encontrado en la red, principalmente en Instagram. Hay aquí paralelismo, contraste y finalmente un aplanamiento de dos esferas de la representación radicalmente opuestas reducidas a un único nivel de representación, ese gran homogeneizador de la imagen que son los *media*.

Pero además, como sabemos, la exposición de los animales domésticos, de nuestras mascotas, genera microafecto, genera *likes*, los cuales, cuantificados desde la suma de interacciones y algoritmos, generan esa otra economía invisible de lo simbólico hoy tan presente. Es *El poder de lo «cuquí»*, tal y como lo define Simon May en su libro homónimo, cuando identifica en lo *cute* (todo ese submundo de Hello Kitty, peluches y patitos de goma) uno de los síntomas de nuestro tiempo<sup>2</sup>. Porque lo «cuquí» no es solamente un capricho estético o una moda del momento, sino expresión del desasosiego y de la inquietud que nos provoca el mundo en el que vivimos; lo cuquí es un refugio momentáneo, efímero, a toda la crudeza y fealdad, a la realidad, a esas imágenes incómodas que nos hacen desviar la mirada o cerrar los ojos.

Finalmente, estas escenografías de Tete Álvarez se cerrarían con un epílogo. *Cuatro horas de abril* (2020) captura el *streaming* del vaciamiento en todo el mundo de las calles y las plazas durante el mes de abril de 2020 debido a la pandemia. Nos fascinan las calles sin gente porque parecen el negativo de la

bulliciosa ciudad moderna. De repente, otra suerte de espectáculo nos invadió, el deleite insólito de la ciudad deshabitada. El vaciamiento, el cuadrado o el círculo vacío como manifestación de una crisis sanitaria global, apocalíptica en su dimensión espacio temporal. Cuatro horas de abril en tiempo real, o la abolición de las distancias y la instantaneidad en el espectáculo global de la visualidad. Estas plazas entonces vacías se convertían en la mnemotécnica de los espectadores globales en una especie de fotonegativo de esas otras plazas rebosantes de gente que en el tránsito de la primera década del siglo XX generaron la ilusión de una revolución, las primaveras árabes, el 15M. Sueños alumbrados también por el poder de las imágenes. El rutilante misterio que las anima, para finalmente hacerlas desaparecer. Cuatro horas de abril que quedarán en el olvido cuando la tan ansiada normalidad se imponga, dentro de poco.

<sup>1</sup> Frédéric Lordon, *Les affects de la politique*, París, Seuil, 2016. Traducción en castellano, *Los afectos de la política*, Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza, 2017.

<sup>2</sup> Simon May, *El poder de lo cuqui*, Barcelona, Alpha Decay, 2020.